

П р о с т р а н с т в о К у л ь т у р ы
К у л ь т у р а П р о с т р а н с т в а







Российская
академия художеств

Пространство иконы.

Иконография и иеротопия

К 60-летию А. М. Лидова

Space of the Icon.

Iconography and Hierotopy

To the 60th anniversary
of Alexei Lidov



ИЗДАТЕЛЬСТВО

Ф Е ● Р И Я

Москва/Moscow
2019

- П82 Пространство иконы. Иконография и иеротопия / Сборник статей к 60-летию А. М. Лидова / Ред.-сост. М. Баччи, Е. Богданович. М.: Феория, 2019. — 232 с., 116 илл.

Дизайн серии:
Б.Г. Аразян,
А.М. Игитханян

Сборник посвящен 60-летию всемирно известного ученого академика Российской академии художеств Алексея Михайловича Лидова. Он содержит работы коллег, связанные с темами его научных интересов. Помимо многочисленных исследований по византийской иконографии, вклад А. М. Лидова в науку отмечен предложенной им оригинальной концепцией иеротопии — новой области знания и раздела истории культуры, изучающего теорию и практику создания сакральных пространств. Именно иконографии и иеротопии христианского мира посвящены 14 статей этого тома. В них анализируются различные явления византийской и древнерусской архитектуры, истоки важнейших символических образов, редкие иконографические изводы и обрядовые практики, связанные с особым пониманием пространства иконы. В книге нашли отражение новые идеи, возникшие в мировой истории искусства в связи с иеротопией, а также теоретическое осмысление предложенных Лидовым иеротопических понятий, таких как «пространственные иконы» и «образы-парадигмы». В данной книге собраны только русскоязычные статьи как отечественных, так и зарубежных авторов. Англоязычный сборник-фестшрифт сейчас готовится к публикации в США.

Space of the Icon. Iconography and Hierotopy / To the sixtieth anniversary of Alexey Lidov // Edited by M. Bacci, J. Bogdanović. Moscow, 2019

The collection is dedicated to the sixtieth anniversary of Alexey Lidov, a world-known art historian and byzantinist, a Member of the Russian Academy of Arts. It contains works of his colleagues related to Lidov's research interests. Apart from his numerous studies on Byzantine iconography, Lidov has contributed an original concept of hierotopy, which is a new field of studies in cultural history investigating theory and practice of creation of sacred spaces. The iconography and hierotopy of the Christian world are the subject of the 14 papers of this volume. These new studies discuss the phenomena of Byzantine and Old Russian architecture, origins of most important symbolic images, rare iconographic devices, and ritual practices related to the understanding of the space as the specific icon. The book reflects new ideas that have appeared in the world history of art due to hierotopy, and also a theoretical conceptualization of hierotopical terms offered by Lidov such as «spatial icons» and «image-paradigms». This book collects only the Russian-language articles. An English-language collection is now being prepared for publication in the USA.

© Редколлегия, составление, 2019
© Коллектив авторов, текст, 2019
© Б. Аразян, А. Игитханян, оформление, 2019
© Издательство «Феория», 2019

Содержание

7	<i>От редакторов</i> Алексей Лидов. Опыт творческой биографии
22	<i>А.Д. Охоцимский</i> Рождение иеротопии из смыслов иконы
41	<i>Л.С. Чаковская</i> Иконография меноры. К истории символа на монете Маттафии Антигона
68	<i>А.Ю. Казарян</i> Иконография шестиэкседровых храмов Армении. Архитектура и ландшафт
89	<i>Л.М. Евсеева</i> Цикл чудес и деяний Христа в мозаиках Монреале. 1180-е годы
108	<i>М.Н. Бутырский</i> Византийская монета как инструмент благочестия
124	<i>Марчелло Гардзанини</i> Книга на аналое. Кодекс и письменность в сакральном пространстве храма
131	<i>О.В. Чумичева</i> Трехголовый ангел Премудрости: история одного аллегорического образа
145	<i>Вл.В. Седов</i> О системах освещения древнерусских храмов: топография света в Георгиевском соборе Юрьева монастыря в Новгороде
161	<i>С.Ю. Кавтарадзе</i> «По подобию святой Скиннии». К вопросу о происхождении русских шатровых храмов
187	<i>Майкл Флайер</i> Иконография архитектуры в иконах Покрова и представления о власти в Древней Руси
206	<i>А.Г. Мельник</i> Почитание святого Димитрия Прилуцкого. История распространения культа в России конца XV–XVI века
215	<i>Э.С. Смирнова</i> «Троица Ветхозаветная» из Успенского собора Московского Кремля. Атрибуция иконы
223	<i>А.Б. Ковельман</i> Пустыня и Храм. Метаморфозы сакрального бесплодия



*Алексей Михайлович
Лидов*

Алексей Лидов.

Опыт творческой биографии

9 марта 2019 года Алексею Михайловичу Лидову исполняется 60 лет. Этот сборник коллеги посвящают юбилею создателя иеротопии — одного из самых известных современных российских ученых в сфере гуманитарных наук, автора и редактора-составителя более 30 книг, историка и теоретика искусства, византолога и религиоведа.

А. М. Лидов родился в Москве в семье математиков. Его родители были яркими и харизматичными людьми. Отец — профессор Михаил Львович Лидов (1926–1993), крупный ученый в области небесной механики, один из создателей научных программ первых космических полетов, был удостоен высшей научной награды своего времени — Ленинской премии. Мать, Диана Георгиевна Седых (1933–2016), преподавала математику. Она дала жизнь трем своим детям, а когда они повзрослели, взяла на воспитание девочку из детского дома. Выйдя на пенсию, стала заниматься общественной деятельностью, создав неформальную благотворительную организацию помощи детям-сиротам, которая существует более 25 лет. У родителей были разнообразные гуманитарные интересы, но они хотели видеть сына математиком, и поэтому Алексей закончил школу с математическим уклоном. Рождение и воспитание в среде математиков сказалось на будущем творческом стиле А. М. Лидова, способствовало формированию аналитического подхода, склонности к поискам объяснений и гипотез, построению теорий, формулировке новых концепций и логической строгости. Однако математика и естественные науки его не привлекали. Очень рано на почве обильного чтения развился интерес к истории, стимулированный победами на школьных олимпиадах. Этот интерес привел его в восьмом классе в Клуб юных искусствоведов при ГМИИ им. А. С. Пушкина. Трехлетние занятия в музее определили выбор пути, и в 1976 г., после окончания школы, он поступил на Отделение истории и теории искусства Исторического факультета МГУ.

Пришлось преодолеть сопротивление родителей, но Алексей никогда не сожалел о своем выборе.

Довольно рано определилась и сфера специальных интересов — византийское и древнерусское искусство. На историческом факультете МГУ его научным руководителем стала профессор О. С. Попова, которая сама была лучшей ученицей крупнейшего историка искусства той эпохи В. Н. Лазарева. Как вспоминает сам Алексей Михайлович, большая часть его университетской жизни прошла в организованном после смерти В. Н. Лазарева «Кабинете истории искусства» его имени, где студенты имели уникальную возможность читать книги с личными пометками выдающегося искусствоведа-медиевиста. На вопросы о причинах своего выбора, Лидов обычно шуточно отвечает, что всегда хотел иметь предмет занятий, который был бы выше его самого, и добавляет, что любовь к Византии трудно объяснить рационально.

После защиты диплома А. М. Лидов по распределению оказался в московском Музее искусства Востока, где византийская тема дополнилась христианско-кавказской. Со временем он стал заведующим сектором искусства Кавказа. Темой диссертации был выбран очень важный, но практически неизученный памятник армянской монументальной живописи — росписи монастыря Ахтала начала XIII века. Пришлось работать с неосвоенными труднодоступными армянскими и грузинскими источниками, изучая и фотографируя неопубликованные фрески с реставрационных лесов. Основываясь на этих исследованиях, Лидов сформулировал концепцию искусства армян-халкидонитов как возникшего на пересечении армянской, грузинской и византийской традиции. Эта концепция прошла проверку временем и повлияла на многих ученых.

Через два года после защиты диссертации в 1989 г. Лидов опубликовал ее в виде книги «The Mural Paintings of Akhtala», которая вышла на английском языке в связи с проходившим в Москве Всемирным конгрессом византийских исследований. А. М. Лидов вернулся к теме Ахталы в 2014 г., подготовив новую двуязычную богато иллюстрированную монографию «Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера», награжденную медалью Григора Нарекаци Министерства культуры Армении. В целом вклад Лидова в изучение армянской культуры был отмечен высокой государственной наградой республики Армении — орденом Дружбы.

После защиты диссертации А. М. Лидов начал систематическое изучение иконографии византийского мира. Его главной темой примерно на десять лет стала храмовая иконография и литургическое богословие Византии и Древней Руси. Надо сказать, что на это время обретенной на волне перестройки свободы приходится резкий подъем иконографических исследований, ранее подвергавшихся цензурным ограничениям. В своих работах Лидов использовал новую методологию, которую сам назвал «интерпретационной иконографией»

в отличие от традиционной «описательной». Иконографические особенности отдельных изображений и программ в целом рассматривались им в связи с литургическими и богословскими текстами в конкретном историко-культурном контексте, что позволяло интерпретировать их как важные источники исторической информации. Важным примером плодотворного использования этой новаторской методологии стали работы о византийских образах священнодействующего Христа. Исследования этого периода позволили А. М. Лидову сформулировать теорию о важнейшей роли Великой Схизмы 1054 г. в реформе византийской храмовой иконографии. Было показано, как под влиянием возникшего в контексте Схизмы конфликта византийского и латинского богословия сформировалась новая концепция храмовой иконографии с доминирующими темами «Причащения апостолов» и «Христа-священника». По гипотезе Лидова, именно этим определилось окончательное расхождение православной и католической традиций христианского искусства.

Параллельно с литургической проблематикой А. М. Лидов исследует иконографию Небесного Иерусалима в византийской и древнерусской традиции. Этой теме посвящен ряд его работ и, в первую очередь, концептуальная статья «Образ Небесного Иерусалима в византийском и древнерусском искусстве», вышедшая в сборнике «Иерусалим в русской культуре», изданном в 1994 г. под редакцией А. Л. Баталова и А. М. Лидова. Появившаяся через несколько лет расширенная английская версия этой статьи стала одной из самых цитируемых российских искусствоведческих работ на Западе.

Другим важным предметом его занятий в 90-е годы стало научное исследование совершенно новой в то время темы чудотворных икон и реликвий. Изучение этой темы началось в 1992 г. с участия Лидова в большом проекте фундаментальной международной энциклопедии «Чудотворные иконы Богоматери», работа над которой продолжалась несколько лет и привлекла исследователей из разных стран мира. Огромный проект остался незаконченным из-за прекратившегося финансирования, но научный эффект был значителен: для многих авторов изучение чудотворных икон стало темой занятий на долгие годы. В 1994 г. Лидовым был организован международный симпозиум «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси», а два года спустя вышел первый сборник статей на эту тему, который сыграл важную роль в науке и стимулировал новые исследования.

Тема чудотворных икон нашла продолжение в изучении восточнохристианских реликвий. В связи с празднованием 2000-летия христианства, по концепции Лидова были организованы две значительные выставки: «Христианские реликвии» в Музеях Московского Кремля и «Спас Нерукотворный в русской иконе» в Центральном музее древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, сопровождавшиеся изданием

научных каталогов. Кроме того, в рамках той же программы под редакцией Лидова был издан сборник «Востонохристианские реликвии», куда вошли доклады международного симпозиума, собравшего известных специалистов со всего мира, а также уникальная антология важнейших средневековых свидетельств — «Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники». После этих изданий проблематика восточнохристианских реликвий прочно укрепились в исторической науке как один из самых плодотворных сюжетов. Чудотворные иконы и реликвии стали для Лидова и темой его специальных научных работ, среди которых отметим исследования об Одигитрии Константинопольской и Святом Мандилионе (нерукотворной протоиконе Христа), опубликованные и на русском, и на английском и имевшие значительный резонанс.

Из исследований чудотворных икон и реликвий произросла самая известная на сегодня концепция А. М. Лидова — теория иеротопии. Изучая иконы и реликвии, он пришел к выводу, что главное их значение состояло в создании особых пространственных структур, для которых они являлись своего рода стержнем. В результате был сделан вывод, что сакральные пространства возникают в результате конкретного творчества отдельных людей, понимание которого требует новой методологии и системы понятий. И этот вид творчества должен быть рассмотрен как отдельное явление — предмет целой новой области искусствоведческих и историко-культурных исследований, на стыке нескольких традиционных наук, включая историю искусства, антропологию, религиоведение и другие. Однако при этом иеротопия обладает своим специфическим предметом и нуждается в оригинальном понятийном аппарате и научных подходах как самостоятельный раздел истории культуры. А. М. Лидовым были предложены новые иеротопические понятия «пространственная икона» и «образ-парадигма», которым была посвящена его книга 2009 г. «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре», собравшая основные иеротопические исследования автора на то время и красиво изданная в оригинальном дизайнерском оформлении, разработанном для неё в издательстве «Феория».

Концепция иеротопии была сформулирована в 2001 г. и обсуждена на ряде семинаров и конференций, самым важным из которых был международный симпозиум «Иеротопия/ Hierotopy», состоявшийся в Москве в 2004 г. А. М. Лидов неоднократно выражал признательность выдающимся ученым коллегам, поддержавшим его идею с самого начала. Среди них Hans Belting, Peter Brown, Slobodan Curcic, Oleg Grabar, Nicoletta Isar, Herbert Kessler, Gerhard Wolf, а из соотечественников В. М. Живов, Б. А. Успенский, Вяч. Вс. Иванов, М. В. Дмитриев, Р. М. Шукуров, В. В. Седов и все, кто принял активное участие в первых иеротопических симпозиумах и изданиях.

Надо сказать, что поддержка была отнюдь не единодушной. Многих раздражала сама претензия на создание новой науки. Автора упрекали как в банальном «умножении смыслов», так и в радикальной ереси, не пытаясь вникнуть по существу в предложенную теорию. Однако А. М. Лидов продолжал последовательно продвигаться по проложенной им колее, осуществляя одну иеротопическую программу за другой. Начиная с первого симпозиума было завершено пять иеротопических проектов, каждый из которых обычно включал проведение большого международного симпозиума и фундаментальные издания со статьями на русском и английском языках: «Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств» (2009), «Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси» (2011), затем цикл из четырех симпозиумов, посвященных элементам мира — «Иеротопия Огня и Света» (2013), «Святая Вода в иеротопии и иконографии», «Святые горы» и, в ближайших планах, «Воздух и Небеса». Эта особенность творческой манеры А. М. Лидова — организовывать симпозиумы в связи с интересующими его проблемами, тем самым привлекая к ним внимание научного сообщества, стимулируя их широкое обсуждение и развитие исследований, заслужили ему шуточное прозвище «симпозиарх».

Понятие «иеротопии/hierotory» постепенно вошло в мировую науку и стало как темой теоретических обсуждений, так и инструментом практического научного использования. Концепция иеротопии, имеющая общий характер и применимая в принципе ко многим явлениям сакрального, широко используется в исследованиях самого различного характера, в том числе при написании диссертаций в традиционных науках. Новый Кембриджский энциклопедический словарь христианства (Cambridge Dictionary of Christianity) посвятил иеротопии объемную статью, тем самым введя новое слово, придуманное российским автором, в английский язык.

Скажем несколько слов о внешней жизненной канве А. М. Лидова и о том, как ему удавалось столь активно заниматься наукой в непростой период российской истории, поставивший перед многими его коллегами вопрос не только о научном, но и о физическом выживании. С 1991 г. Лидов отказался от работы в государственных структурах, организовав и возглавив независимый Научный центр восточнохристианской культуры (ЦВК), который был призван заниматься междисциплинарными исследованиями символического языка культур византийского и, в целом, восточнохристианского мира. В организации центра участвовали также А. Л. Баталов, Л. А. Беляев, А. А. Турилов, Б. А. Успенский. Руководство этим Центром в течение 15 лет было главной работой Лидова, при этом преимущественно на общественных началах, поскольку бюджет независимого института не позволял платить зарплату даже директору.

Общению с мировой наукой и практическому выживанию способствовали выигранные Лидовым научные гранты в лучших институтах мира. Важную роль в творческой жизни Лидова сыграла работа в Институте перспективных исследований (Institute for Advanced Study) в Принстоне в 1994–1995 гг., где он смог познакомиться с целым пластом мировой науки, тогда практически недоступной в России. Важную роль в его работе сыграли стажировки в лондонском Институте Варбурга по приглашению Британской академии наук, в Коллеж де Франс в Париже, в Византийском институте в Венеции, в Афинах по стипендии Онассиса и в Научном институте Гетти в Лос-Анджелесе. Эти гранты позволяли продолжать работу в России и организовывать там научные проекты, не думая о хлебе насущном.

Все эти годы Лидов регулярно участвовал в международных научных конференциях и конгрессах по византистике и истории искусства, читал лекции и специальные курсы в разных университетах мира, включая Принстон и Гарвард, Оксфорд и Кембридж, Рим и Париж, Будапешт и Краков, и многие другие. В 2008 г. по приглашению правительства Японии провел два месяца в этой стране, работая над исследовательским проектом по «сравнительному анализу японской и христианской иеротопии». В 2011 г. был избран «выдающимся приглашенным профессором» в Университете Йорка и прочитал там специальный курс. В 2015 г. прочитал курс лекций по иеротопии в швейцарском Фрибурге, а годом позже в Научно-исследовательском университете «Высшая школа экономики» в Москве. Однако первый спецкурс по иеротопии А. М. Лидов прочел в своей альма-матер на Отделении истории и теории искусства МГУ в 2004 г.

Подтверждением международного признания стало награждение А. М. Лидова престижным грантом Оксфордского университета (Christensen Fellowship) и избрание его пожизненным членом (Member and Fellow) оксфордского колледжа Св. Екатерины.

Важное место в жизни Лидова всегда занимали исследовательские поездки, подчас в весьма экзотические места, включая тур по храмам и монастырям Эфиопии в 2011 г. Большую роль играли экспедиции в Грузию и Армению, а также неоднократные посещения Каппадокии, Афона и Синая. После первой поездки в синайский монастырь Св. Екатерины в 1996 г., где он оказался одним из первых русских исследователей после революции, А. М. Лидов подготовил и издал книгу-альбом «Византийские иконы Синая» — первое в своем роде монографическое издание с описанием уникальной коллекции хранящихся там византийских икон, ставшее для многих важным источником по истории византийской иконописи. Несколько лет спустя Лидов инициировал научный проект «Русские иконы Синая», который через десять лет завершился в виде публикации прекрасно изданной книги-каталога, впер-

вые введшего в мировую науку доселе неизвестные памятники. Для этой книги им была написана большая глава о коллекции икон Синайского монастыря и ее русских исследователей. Афонские поездки и исследования нашли отражение в книге «Гора Афон. Образы Святой Земли» и связанной с ней большой выставке, открывшейся в Историческом музее на Красной площади в конце 2011 года.

А. М. Лидов неоднократно участвовал и в международных выставочных, научных и издательских проектах. Характерный пример — огромная выставка «Лик Христа (Il Volto di Cristo)» в римском Дворце выставок (2001), а также конференция и научный сборник в связи с этим юбилейным проектом, которые стали событием не только в академической, но и культурной жизни Европы. В 2018 г. Лидов организовал конференцию «Флоренция и идея Иерусалима», призванную служить началом многолетней научно-культурной программы по выявлению изначальных сакральных смыслов города Флоренция, воспринимаемого многими исключительно как столица Ренессанса.

Продолжая биографические заметки, отметим, что в 2008 г. А. М. Лидов вернулся на работу в государственные структуры, став заместителем президента Российской академии художеств по научным и инновационным программам. За год до этого он был избран членом-корреспондентом этой Академии, а в 2012 г. стал ее действительным членом, а потом и членом Президиума. В рамках Академии Лидов осуществил целый ряд проектов и был награжден Золотой медалью и медалями «За заслуги перед Академией художеств», позднее и ее высшим орденом по совокупности заслуг «За служение искусству».

Помимо научных исследований, А. М. Лидов также активно занимается общественной деятельностью. Особую роль в ней играет проблема охраны памятников православной культуры. В 2004 г. Лидов принимал участие, в качестве официального международного эксперта, в чрезвычайной миссии ЮНЕСКО, организованной в связи с массовым уничтожением сербского культурного наследия в Косово. Благодаря его усилиям, в список охраняемого культурного наследия ЮНЕСКО были включены четыре объекта: церковь Богородицы Левишки в Призрене, монастырь Печского патриархата, монастыри Грачаница и Высокие Дечаны, которые получили специальную защиту мирового сообщества. В 2007 г. он выступил инициатором и автором-составителем книги «Косово. Православное наследие и современная катастрофа», где была собрана информация о шедеврах сербского средневекового искусства Косово, а также все международные документы и сведения о 143 разрушенных или сильно пострадавших и оскверненных, в результате действий албанских экстремистов, храмах. Кроме того, был подготовлен полный каталог всех христианских памятников Косово и Метохии. Издание, выполненное на высоком дизай-

нерском уровне и вышедшее на русском и английском языках, получило значительный резонанс в России, Сербии и странах Европы.

В последнее время Лидов неоднократно выступал в печати, привлекая внимание общества к гибели памятников культуры в Сирии. Он был одним из первых, кто стал об этом говорить публично, приводя полученные от местных журналистов данные, еще до появления на арене террористов из «Исламского государства». В 2010 г. Лидов был одним из основателей экспертного сообщества «Защита культурного наследия», которое выступает за сотрудничество Церкви и музеев в деле сохранения памятников древнерусского искусства, передающихся в пользование Церкви. Был одним из авторов открытого письма группы работников искусства и науки Патриарху Кириллу, которое имело значительный общественный резонанс и повлияло на церковную политику в этом направлении. А. М. Лидов занимает активную гражданскую позицию, и его регулярные выступления в СМИ посвящены самым различным актуальным проблемам культуры и общества: от недопустимости установки памятников Ивану Грозному до угрозы раскола мирового Православия.

В целом данные биографические заметки не более как промежуточный итог, подведенный к юбилею. Творческая жизнь А. М. Лидова продолжается и, надеемся, принесет еще немало открытий.

*Владимир В. Седов
Микеле Баччи
Елена Богданович*

Награды, звания, отличия

1. Кандидат искусствоведения — 1989.
2. Член-корреспондент РАХ — 2007.
3. Вейцмановская лекция в Принстонском университете — 2008.
4. Медаль Российской академии художеств «Достойному» — 2009.
5. Золотая медаль Российской академии художеств за монографию «Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре» — 2010.
6. Академик РАХ — 2012.
7. Медаль «За заслуги перед Академией художеств» — 2014.
8. Орден Российской академии художеств «За заслуги перед искусством» — 2014.
9. Избрание пожизненным «Member and Fellow» Колледжа Св. Екатерины в Оксфордском университете — 2016.
10. Орден Дружбы Армянской республики — 2016.

Организованные конференции, симпозиумы, круглые столы

1. «Монументальная живопись средневекового Востока» — 1985.
2. «Иерусалим в русской культуре» — 1991.
3. «Восточнохристианский храм. Литургия и искусство» — 1993.
4. «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси» — 1994.
5. «Иконостас: происхождение — развитие — символика» — 1997.
6. «Реликвии в искусстве и культуре Византии и Древней Руси» — 2000.
7. «Иеротопия. Создание сакральных пространств» — 2004.
8. «Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств» — 2006.
9. Круглый стол «Сакральное пространство (Иеротопия)» на Всемирном конгрессе византийских исследований в Лондоне — 2006.
10. Годовой научно-теоретический семинар «Пространственные иконы» РАХ–2008/2009.
11. «Пространственные иконы. Текстуальное и Перформативное» — 2009.
12. «Огонь и свет в сакральном пространстве» — 2011.
13. «Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира» — 2014.
14. Круглый стол «Icons of Space, Icons in Space, Iconography or Negotory?» на Всемирно конгрессе византийских исследований в Белграде — 2016.

15. «Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира» — 2017.
16. «Florence and the idea of Jerusalem» во Флоренции — 2018.

¹
В список не включены сборники материалов симпозиумов, которые, как правило, имеют самостоятельные названия.

Основные публикации

Монографии, тематические сборники, каталоги выставок¹

1. Средневековые фрески Грузии / Научный каталог выставки. М., 1985. Автор-сост.
2. The Mural Paintings of Akhtala. Moscow, 1991. Автор.
3. Иерусалим в русской культуре. М., 1994. Ред.-сост. (совм. с А. Л. Баталовым).
4. Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. Ред.-сост.
5. Иконостас: происхождение-развитие-символика. М., 1999. Ред.-сост.
6. Византийские иконы Синая. М.–Афины, 1999. Автор.
7. Чудотворный образ. Иконы Богоматери в собрании Третьяковской галереи. М., 1999. Автор-сост. (совм. с Г. В. Сидоренко).
8. Христианские реликвии в Московском Кремле. М., 2000. Ред.-сост.
9. Восточнохристианские реликвии. М., 2003. Ред.-сост.
10. Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005. Автор (совм. с Л. М. Евсеевой и Н. Н. Чугреевой).
11. Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники. М., 2006. Ред.-сост.
12. Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006. Ред.-сост.
13. Косово. Православное наследие и современная катастрофа. М., 2007. Автор-сост.
14. Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств. М., 2009. Ред.-сост.
15. Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. М., 2009. Ред.-сост.
16. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009. Автор.
17. Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М., 2011. Ред.-сост.
18. Гора Афон. Образы Святой земли. М., 2011. Ред.-сост.
19. Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира. М., 2013. Ред.-сост.
20. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М., 2014. Автор.
21. Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. М., 2014. Автор.
22. Русские иконы Синая. Жалованные грамоты, иконы и произведения декоративно-прикладного искусства из России, хранящихся в монастыре Св. Екатерины на Синае. М., 2015. Соавтор.
23. Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира. М., 2017. Ред.-сост.
24. Святые Горы в иеротопии и иконографии христианского

мира. Материалы международного симпозиума. М., 2017. Ред-сост.

Статьи

1. Образ Христа-Архиерея в иконографической программе Софии Охридской // Византия и Русь. М., 1986. С. 65–90.
2. L'Image du Christ-prelat dans le programme iconographique de Sainte Sophia d'Ohride // Arte Cristiana, fasc. 745. Milano, 1991. P. 245–250.
3. Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав // Иконография архитектуры / Ред. А. Л. Баталов. М., 1990. С. 57–69.
4. L'art des Armeniens Chalcedoniens // Atti del Quinto Simposio Internazionale di Arte Armena 1988, Venezia 1992. P. 479–495.
5. Христос-священник в иконографических программах XI–XII веков // Византийский Временник, 55 (1994). С. 187–192.
6. Christ the Priest in Byzantine Church Decoration of the Eleventh and Twelfth Centuries // Acts. XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers. Moscow, 1991. Vol. III: Art History, Architecture, Music. Shepherdstown, WV, 1996. P. 158–170.
7. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. М. Лидов, А. Л. Баталов. М., 1994. С. 15–33.
8. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1994. С. 17–35.
9. О символическом замысле скульптурной декорации Владимиро-Суздальских храмов XII–XIII веков // Древнерусское искусство. Византия, Балканы, Русь. XIII век. Москва, 1996. С. 172–184.
10. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 44–75.
11. Byzantine Church Decoration and the Schism of 1054 // Byzantion, LXVIII/2 (1998). P. 381–405.
12. Heavenly Jerusalem: the Byzantine Approach // The Real and Ideal Jerusalem in Art of Judaism, Christianity and Islam. Jerusalem, 1998. P. 341–353.
13. Иконостас: итоги и перспективы исследования // Иконостас: происхождение-развитие-символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1999. С. 11–29.
14. Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1999. С. 161–206.
15. Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после Схизмы 1054 года // Древнерусское искусство. Искусство Византии и Древней Руси. К столетию А. Н. Грабара (1897–1997). СПб., 1999. С. 55–77.

16. Реликвия как икона в сакральном пространстве византийского храма // Реликвии в культуре и искусстве восточнохристианского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 27–32.
17. Священное пространство реликвий // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000. С. 3–12.
18. Miracle-Working Icons of the Mother of God // Mother of God. Representation of the Virgin in Byzantine Art / Ed. M. Vassilaki. Athens, 2000. P. 47–57.
19. Реликвии как стержень восточнохристианской культуры // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003. С. 5–15.
20. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003. С. 246–270.
21. The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space // The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance / Ed. E. Thuno, G. Wolf. Rome, 2004. P. 273–304.
22. Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia // The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8th to 16th century / Ed. E. Kountura-Galaki. Athens, 2004. P. 393–432.
23. Богоматерь Фаросская. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005. С. 79–108.
24. Святой Мандилион. История реликвии // Л. М. Евсева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева. Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005. С. 12–39.
25. The Canopy over the Holy Sepulchre: On the Origins of Onion-Shaped Domes // Jerusalem in Russian Culture. New York, 2005. P. 170–180.
26. The Miracle of Reproduction. The Mandylion and Keramion as a paradigm of sacred space // L'Immagine di Cristo dall' Acheropiita dalla mano d'artista / Ed. C. Frommel & G. Wolf. Citta del Vaticano. Rome 2006. P. 17–41.
27. Иеротопия. Создание сакральных пространств как форма творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006. С. 9–58.
28. Пространственные иконы. Чудотворное действие с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006. P. 325–372.
29. Святой Огонь и перенесение Новых Иерусалимов: иеротопические и искусствоведческие аспекты // Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006. С. 277–312.
30. «Il Dio russo». Culto e iconografia di San Nikola nell'antica Russia // San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente / Ed. M. Bacci. Milano, 2006. P. 77–88.

31. Реликвии Константинополя // Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники. М., Прогресс–Традиция, 2006. С. 167–173.
32. Гроб Господень в Иерусалиме // Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники. М., 2006. С. 247–252.
33. Нерукотворные образы в Византии // Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники. М., 2006. С. 277–285.
34. Новые Иерусалимы. Создание образов Святой земли как основа христианской культуры // Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в Византии и Древней Руси. М., 2006. С. 13–16.
35. Byzantine hierotopy: the creation of sacred spaces as a subject of cultural history // Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies. Vol. II: Abstracts of Panel Papers. London, 2006. P. 210–212.
36. The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale / Ed. M. Vacci. Pisa: Scuola Normale Superiore 2007. P. 135–176.
37. Holy Face, Holy Script, Holy Gate: Revealing the Edessa Paradigm in Christian Imagery // Intorno al Sacro Volto / Ed. A. R. Calderoni, C. Dufour Bozzo, G. Wolf. Firenze, 2007. P. 145–162.
38. Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата. Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2008. С. 110–136.
39. Катапетасма Софии Константинопольской. Византийские инсталляции и образ-парадигма иконной завесы // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. М., 2008. С. 11–25.
40. О константинопольском прототипе царского храма // Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры. М., 2008. С. 7–42.
41. The Mandylion over the Gate. A mental pilgrimage to the holy city of Edessa // Routes of Faith in the Medieval Mediterranean. Thessaloniki, 2008. P. 179–192.
42. '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. СНА 2008. Melbourne, 2009. P. 177–183.
43. «Русский бог». О почитании образа св. Николая в Древней Руси // Archeologica Avraamica. Сборник статей в честь Л. А. Беляева. М., 2008.
44. Eastern Christian 'Image-Paradigms'. A hierotopic dimension of medieval art history // Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Tbilisi, 2009.
45. Священство Богоматери в византийской иконографии. Иллюстрация текста или образ-парадигма? // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства / Ред.-сост. А. Л. Баталов, Э. С. Смирнова. М., 2009. С. 195–218.

46. Икона-завеса. Образ-парадигма как новое понятие истории культуры // *Forma formans. Studi in onore di Boris Uspenskij*, I. Napoli, 2010. С. 265–275.
47. Spatial Icons. A Hierotopic Approach in Byzantine Art History // *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine archeology and art* / Ed. P. Grotowski, S. Skrzyaniarz. Warsaw, 2010. P. 85–97.
48. «Образы-парадигмы» как категория визуальной культуры. Иеротопический подход к истории искусства // *Искусствознание*, 3–4, 2011. С. 109–122.
49. Пространственные иконы. Перформативное в визуальной культуре // *Искусство и наука в современном мире*. М., 2011. С. 296–299.
50. Византийский мир и пространство перформативного // *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси*. М., 2011. С. 5–26.
51. Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в византийской культуре // *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси*. М., 2011. С. 27–51.
52. Иеротопия огня и света // *Огонь и свет в сакральном пространстве*. М., 2011. С. 11–17.
53. Огонь Анастасии. Иеротопия византийского обряда танцев с иконами // *Огонь и свет в сакральном пространстве*. М., 2011. С. 127–133.
54. Иеротопия Святой Горы. Сакральное пространство Афона // *Гора Афон. Образы Святой земли*. М., 2011. С. 14–23.
55. A Byzantine Jerusalem. The Constantinopolitan Pharos Chapel as the Holy Sepulchre // *Jerusalem as Narrative Space* / Ed. G. Wolf, A. Hoffmann. Leiden, Brill, 2012.
56. Икона и Иконическое в сакральном пространстве // *Икона в русской словесности и культуре* / Ред.-сост. В. Лепяхин. М., 2012.
57. Иконы в огне. Иеротопия византийского обряда Анастасии // *Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира*. М., 2013.
58. Сияющий диск и вращающийся храм. Икона света в византийской культуре // *Византийский Временник*, 72 (2013). С. 277–292.
59. The Holy Fire and Visual Constructs of Jerusalem, East and West // *Visual Constructs of Jerusalem* / Ed. B. Kuenel al. Brepols, 2014. P. 241–252.
60. The Temple Veil as a Spatial Icon. Revealing an Image-Paradigm in Medieval Iconography and Hierotopy // *IKON. Studies of Christian Iconography*, 7 (2014). P. 97–108.
61. Райские реки и иеротопия византийского храма // *Живоносный источник. Вода в иеротопии и иконографии христианского мира. Материалы международного симпозиума*. М., 2014. С. 53–60.
62. Иконичность и Иконическое. О пространственных смыслах иконного образа // *Дары. Альманах христианской культуры*, 1. М., 2014. С. 25–45.

63. Иконная коллекция Синайского монастыря и ее русские исследователи (глава в коллективной монографии) // Русские иконы Синая. М., 2015.
64. Иудео-христианская икона Света: от сияющего облака к вращающемуся храму // Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции. М., 2015.
65. Образы-парадигмы как новое понятие истории культуры // Антропология культуры. М., 2015.
66. The Holy Mandyllion and the Shroud of Christ in Byzantine Hierotopy // Das Christusbild. Zu Herkunft und Entwicklung in Ost und West. Würzburg, 2016. P. 466–484.
67. «Небо на Земле». Что увидели послы князя Владимира в Святой Софии Константинопольской? // Владимирский сборник. Калининград, 2016. С. 145–162.
68. Iconicity as Spatial Notion. A New Vision of Icons in Contemporary Art Theory // IKON. Studies of Christian Iconography, 9 (2016). P. 5–15.
69. Hierotopy and Iconicity. Spatial Icons versus Iconographic Devices // The World Congress of Byzantine Studies. Papers of the Round-Table “Icons of Space, Icons in Space”, organized by A. Lidov. Belgrade, 2016 (online publication).
70. Icon as Chora: Spatial Aspects of Iconicity in Byzantium and Russia // *Licône dans la pensée et dans l'art: Constitutions, contestations, réinventions de la notion d'image divine en contexte chrétien* / Ed. K. Mitalaitė, A. Vasiliu (Studies in Byzantine History and Civilization, 10). Turnhout, 2017.
71. Священные воды в пространстве храма: «Райские реки» как образ-парадигма византийской иеротопии // Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира. М., 2017. С. 159–183.
72. The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Byzantine Hierotopy // IKON. Studies of Christian Iconography, 10 (2017). P. 10–25.
73. Амвон как Святая гора в пространстве византийского храма // Святые Горы в иеротопии и иконографии христианского мира. Материалы международного симпозиума. М., 2017. С. 41–45.
74. Археология и иеротопия византийского храма. «Райские реки» Софии Константинопольской // Археология античного и средневекового города. Севастополь, 2018. С. 130–140.
75. Сияющее облако Софии Константинопольской как главная икона Византийской империи // Искусство византийского мира. Индивидуальность в художественном творчестве. М., 2018. С. 84–91.

Рождение иеротопии из смыслов иконы

В процессе рождения новой концепции может иметь место довольно длительный латентный период, когда новая идея постепенно приобретает очертания, но пока не сформулирована. Она зреет как бы в некоем непрозрачном яйце, коконе, или утробе, и уже существует сама по себе, но еще не видна окружающим, и даже сам автор лишь смутно ощущает её слабые толчки. Как всякое новое существо, она развивается из наличного материала, и интимный акт её скрытого от посторонних глаз «зачатия» происходит значительно раньше появления на свет. Факт рождения фиксируется наречением имени, после чего новая концепция начинает самостоятельную жизнь среди себе подобных.

Иеротопия появилась на свет в 2002 г.¹, но латентная фаза её развития началась как минимум на 10 лет раньше. Предварительная история иеротопии протекала в русле общих тенденций развития современной иконологии. Если прошлое столетие в целом проходило под знаком триумфа семиотики иконы и её победы над художественно-стилистическим подходом традиционного искусствоведения, то заключительное десятилетие ознаменовалось новым интересом к фактическому воздействию иконы на религиозное сознание. Оказалось, что недостаточно прочесть икону как текст, составленный как бы из знаков некоего универсального алфавита. Надо еще понять, как смотрели на икону сами верующие, что она для них значила и как она вписывалась в религиозную традицию, в формировании которой самой иконе была отведена одна из главных ролей. Икона живет в определенную эпоху и в определенном пространстве, и эту жизнь иконы следует стремиться реконструировать в её полноте и целостности. Иконологией именно такого типа и начал заниматься А. М. Лидов, работая над иконографической программой Ахталинского монастыря², и также позже, изучая византийские иконы монастыря Св. Екатерины на Синае³.

Мощь икон и иконичность мощей

Эти новые тенденции иконоведения получили поддержку со стороны общей теории восприятия фигуративных изображений. Новаторский труд Давида Фридберга «Мощь изображений»⁴ открыл для научного исследования многообразные явления, связанные с непосредственным восприятием изображений. Фридберг вышел за рамки традиционного искусствоведческого дискурса, который интересуется главным образом шедеврами и занят анализом рецептов гениальности. Он стал выяснять секреты прямого воздействия в принципе любого изображения: иконы, плаката, портрета. Ведь любое искусство — это чудо сродни волшебству. Никакая теория изображений не сможет объяснить необъяснимое: как плоская картинка, набор линий и цветовых пятен, способна породить такую сильную ассоциацию изображения с изображенным. Не зря прилагательное «сильный» так часто употребляется для характеристики произведений искусства, неизменно оставляя после себя привкус неразгаданной тайны. И не зря художникам так легко приписывают божественное вдохновение. Какая другая сила может оживить мертвую материю?

Для Фридберга иконы были лишь элементом — пусть характерным и важным — широкого круга явлений взаимодействия человека с «магией» изображений, которая делает их предметом поклонения или мишенью агрессии, фокусируя на них как любовь, так и ненависть. Основной элемент этой «магии» очевиден — это эффект присутствия. Изображение срастается с изображаемым в единую идейно-чувственную мыслительную конструкцию, в которой ясное осознание самостоятельной предметности и иллюзорности изображения сочетается с не менее сильным ощущением «как бы присутствия» изображаемого и его «как бы одушевленности», причем «как бы» является здесь данью рациональному осмыслению, а присутствие и одушевленность ощущаются непосредственно. Основной тезис Фридберга по сути прост: наше взаимодействие с изображением обусловлено нашей реакцией на изображенное.

Следующим важным шагом в этом направлении стала книга Ганса Бельтинга «Образ и культ», названная в английском переводе «Likeness and Presence»⁵ В отличие от Фридберга, Бельтинг изучал именно иконы и их историю. Само название книги говорит о том, что религиозное искусство рассматривалось им в контексте культа, и что его интересовал в первую очередь эффект присутствия. С точки зрения классического искусствоведения книга Бельтинга необычна. Она обсуждает не столько красоту, стили и влияния, сколько «биографии» важнейших икон. При этом в центре внимания оказываются не художественные достоинства, а «авторитет» иконы, т. е. некая суммарная мера её влияния на религиозную жизнь народа. Эффект присутствия, свойственный любому портрету, применительно к иконе многократно усиливается религиозной верой в бессмертие и в вечное присутствие того, кто на ней изображен.

«Авторитетные» иконы активно одушевлены личностью святого или святой. Они и ведут себя как люди: защищают страну на войне, пересекают моря, прячутся, чтобы снова найтись, и даже спасаются от пожара, выпрыгивая из горящего здания. Как правило, они чудотворны.

Чудотворная икона стала новым и во многом необычным предметом истории религиозной живописи и религиозной культуры в целом. Чудотворность не коррелирует с художественными достоинствами иконы. Обсуждение «биографий» чудотворных икон заведомо находится вне традиционного искусствоведческого дискурса. Более того, чудотворность икон плохо вписывается в православную теорию иконы, в основе которой лежит богословие образа Иоанна Дамаскина. Действительно, теория иконического образа гласит, что при почитании образа поклонение воздается перво-образу. Почитаем икону Богоматери — поклоняемся самой Богоматери, которая может откликнуться и вознаградить. В официальном богословии иконы нет места чудотворности индивидуальных икон, которой полна устная традиция. В теории все иконы одинаковы, коль скоро они отвечают своей задаче — быть молитвенным образом. Реальный культ чудотворных икон подчас балансирует на грани дозволенного и напоминает о тех «злоупотреблениях» иконопоклонения, которые спровоцировали иконоборчество. Ведь чудотворная икона — это всегда индивидуальная конкретная икона-личность, включая все её образные и материальные аспекты. Чудотворной иконе и поклоняются вполне материально: её зацеловывают до деревяшки, обмывают по праздникам, ей дарят подарки и одевают в дорогие ткани. Все это мало связано с богословием иконы, в центре внимания которого находится обобщенный иконный образ. Никакая теория не объяснит, почему одна икона заслуживает большего поклонения, чем другая.

Иконоборчество стало возможным благодаря недостаточной связи икон с литургией. До-иконоборческое духовенство лишь терпело иконы в той мере, в какой они не отвлекали от богослужения. Однако после победы православия в Византии зародилась новая традиция, официально признавшая святость изображений и интегрировавшая их в богослужение. Поклонение иконам стало канонизированным обрядом. Иконам стали приобщаться так же, как кресту, Евангелию и Св. Тайнам. Возникла новая иконография, посвященная литургическим темам и создавшая в храме образ непрерывной «небесной» литургии. Иконы соединились с литургией в объединяющем пространственном образе. Союз иконы и литургии породил византийское иконно-литургическое пространство, плодом изучения которого и стала иеротопия. Однако не будем забегать вперед — от иконоведения к иеротопии нельзя было перепрыгнуть одним скачком. Предстояло сделать несколько шагов.

Международный симпозиум и сборник 1996 г. «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси»⁶ способствовали утверждению данной темы в качестве самостоятельного направления в

изучении религиозной культуры. Следующим шагом был сборник «Восточнохристианские реликвии»⁷, вобравший богатый материал по истории культа реликвий. Если по части икон какая-то теория все же наличествует, то по поводу мощей и реликвий как богословие, так и религиозная философия хранят молчание. Это тем более удивительно, что культ мощей в церковной практике вполне узаконен: ведь в любой антиминс православной церкви зашита частица мощей. Да и слово «мощь» само по себе красноречиво свидетельствует о том значении, которое придает мощам церковное сознание.

Несмотря на отсутствие «объяснительной» теории реликвий и чудотворных икон, именно они оказались той плодородной почвой, на которой произросла теория другого типа — конструктивная. Иеротопия не требует ответа на вопрос, откуда произошел культ реликвий и в чем секрет его силы, но она изучает, каким образом используются реликвии и чудотворные иконы в дизайне конкретных сакральных пространств.

Впрочем, отклик верующих на реликвии не удивителен — он сродни отклику на иконы. В его основе лежит тот же эффект присутствия. Мощи представляют святого по принципу синекдохи — как часть представляет целое. Мощи иконичны по своему действию — они вызывают в сознании образ святого. Так же как иконы, они представляют собой канал прямой связи с горним миром. Святой присутствует как в своей иконе, так и в своих телесных останках⁸. Причем, не какая-то его частица — а он весь, целиком, подобно тому как в Евхаристии присутствует весь Христос.

Обобщенное понятие «иконическое», недавно введенное А.М. Лидовым, помогает взглянуть с единых позиций не только на иконы и реликвии, но и вообще на все многообразные компоненты сакрального пространства и увидеть их основное назначение и функцию: служить точкой контакта двух миров — горнего и дольнего⁹. Если рассмотреть в качестве примера сакральное пространство православной литургии, то, как нетрудно видеть, в нем абсолютно всё иконично в таком обобщенном смысле: музыка, молитвы, изображения, огонь свечей, одухотворенные лица молящихся, благолепно служащий священник, фрески, мозаики, иконы, само церковное здание, проникающий в окна свет, музыка и т. п.¹⁰ Таким образом, икона является не только основным смыслообразующим элементом сакрального пространства, но также и главным носителем фундаментального принципа иконичности, в свете которого становится ясным назначение остальных его составляющих.

Более того, сама икона оказывается пространственным образованием. Если европейские религиозные картины Возрождения и Нового Времени открываются вовнутрь и позволяют заглянуть в удаленный и отделенный от зрителя объем за плоскостью полотна, то «плоские» иконы, использующие «неправильную» перспективу, выталкивают святые лики и фигуры нам навстречу, создавая тем самым сакральное пространство, в ко-

тором верующий встречает иномирное лицом к лицу и здесь и сейчас. С византийской точки зрения икона есть хора — платонический «третий род», через который идеальные формы-эйдосы в непрерывном процессе становления воплощаются в контуры вещей видимого мира¹¹. Эта динамическая, творческая, ипостась иконы так же трудноуловима, как и сама загадочная платоновская хора, которая, в отличие от миров становления и бытия, недоступна ни физическому, ни умственному взору.

Образы сакрального и сакральный образ

В сборнике 1996 г. А. М. Лидов опубликовал работу «Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской»¹². Эту работу можно назвать прото-иеротопической. Термин «иеротопия» в ней еще не звучит, но многие важные аспекты иеротопии уже присутствуют. Речь идет о сакральном комплексе императорских врат Льва Мудрого, который был задуман и реализован вокруг тематики покаяния и прощения по милости Божией. На мозаике изображен распростертый в земном поклоне император, который ведет грешников в духовный бой смирения и покаяния, вдохновляя их своим личным примером. Комплекс включал в себя мозаику тимпана со сценой покаяния Льва Мудрого, чудотворную икону Богоматери, остановившую Марию Египетскую у входа в церковь, чудотворную икону Христа и реликвию дверей, включавшую части Ноева ковчега. В статье было показано, с использованием воспоминаний паломников, что сочетание всех этих элементов создавало впечатляющий и запоминающийся «сакральный образ».

Словосочетание «сакральный образ» Лидов больше никогда не использовал, видимо считая его рискованным, слишком уводящим в сферу искусства, искусствоведения и эстетики. А жаль... Хотя «сакральному образу» не суждено было укорениться в иеротопической литературе и развиться в полноценное понятие, он может помочь нам почувствовать новизну намеченного здесь подхода. Ведь *образ*, в обычном употреблении этого термина, предполагает наличие прямого восприятия через органы чувств: образ бывает зрительный, слуховой и т. д. Какова же модальность «сакрального образа»? Мы знаем лишь, что находясь в присутствии сакрального, верующий испытывает «чувство сакрального». Можно спорить о природе этого чувства, можно обсуждать, тождественно ли оно «нуминозному» и насколько оно различается в разных культурах и у разных людей, но в самом наличии *чувства сакрального* вряд ли кто усомнится. Это чувство можно пытаться описать как волнение определенного рода, как сублимное чувство возвышенного¹³, как «мурашки по коже», как «дыхание захватывает» и т. п. Это чувство прикосновения к *иному* предполагает, как правило, наличие веры в *иное*, хотя может и предшествовать формированию осознанной веры¹⁴.

Чувству сакрального не отвечает никакой физический орган восприятия. Оно относится к тем чувствам, которые обычно называют «шестыми», как чувство влюбленности, чувство стыда, интуитивное чувство истины и т. п. Современная конструктивистская теория восприятия могла бы предложить нам интегрировать его в общую картину «своего мира» (Umwelt), которую создает для себя каждый живой организм¹⁵. В рамках такого подхода объективной реальности просто не существует, поэтому не удивительно, что Umwelt верующего, сформированный его религиозным опытом осмысления жизни, отличается от Umwelt атеиста.

Так или иначе, чувству сакрального принадлежит свое место в феноменологии сакрального. Однако его трудно ввести в традиционный искусствоведческий дискурс, в котором речь идет о предметах, объективно видимых или слышимых всеми. Конечно, и с обычным искусством бывают осложнения. Дальтоник, к примеру, не воспримет Матисса, а глухой не оценит Чайковского — но это легко списать на отклонения от нормы. Человека же с пониженным или подавленным чувством сакрального назовут рационалистом или свободомыслящим. Как бы то ни было, сакральный образ, являющийся результатом восприятия сакрального при помощи *чувства сакрального*, был создан в пространстве императорского входа при помощи чудотворных икон и реликвий примерно в том же смысле, в каком живописный образ создается при помощи красок и карандашей и доступен тем, кто имеет зрение. Этот образ, как и любой другой, является результатом объективации восприятия, его обобщения на всех, наделенных теми же чувствами. При этом сакральный образ характеризуется не только «интенсивностью» или «концентрацией» сакрального, но и вполне определенным смысловым стержнем, указывающим на идею покаяния как на единственный путь к спасению.

Разговор о сакральном образе и его частичной аналогии с образом художественным подводит к интересному вопросу о методологической взаимосвязи иеротопии и искусствоведения. Ведь в иеротопии творчество по созданию сакральных пространств фактически понимается как специфическая разновидность искусства — синтетического искусства, в чем-то близкого деятельности кинорежиссеров или дизайнеров интерьеров. А. М. Лидов, искусствовед по образованию, профессии и образу мышления, фактически рассмотрел сакральное пространство как творчески создаваемое произведение искусства. В обсуждаемой статье этот аспект иеротопии уже ощущается, а также назван по имени сам творец, император Лев Мудрый. Десять лет спустя А. М. Лидов вернется к этому же сюжету как к примеру иеротопического творчества¹⁶. Таким образом, в статье 1996 г. иеротопия фактически уже присутствовала, хотя её наличие еще не было осознано. Именно такое бытование концепции мы и называем латентным.

Как же был создан сакральный образ покаяния в пространстве императорских врат? Очевидно, этот эмерджентный¹⁷ образ возник из совокупности своих составляющих, имевших каждая свою собственную сакральность, но функционировавших в составе данного комплекса как компоненты целого, подобно тому, как персонажи скульптурной группы или картины бывают связаны единством действия. Все они — и мозаика, и чудотворные иконы, и святые двери — представляли собой отдельные «образы сакрального», из которых слагался единый сакральный образ.

В ходе дальнейшего развития иеротопии прото-понятие «сакральный образ» расщепилось на два полностью развившихся и явно сформулированных понятия: «пространственная икона» и «образ-парадигма». Первое из них констатирует иконичность как общее свойство сакральных пространств и указывает путь их интерпретации как иконических мультимедийных пространственных инсталляций. Второе — помогает анализировать образную структуру сакральных пространств и выделять в ней отдельные самостоятельные под-образы.

Таким образом, иеротопия зародилась в матрице византийских иконографических программ, изучаемых в их пространственной целостности. Лидов выявил базовый сакрально-эстетический принцип, органически объединявший визуальную образность икон с без-образной сакральностью мощей и реликвий, интегрированных в единое сакральное пространство и воспринимаемых в едином образе-переживании. Именно поэтому тема чудотворных икон и стала прекурсором иеротопии: потому что сакральность иконического визуального образа прямым и явным образом сочеталась в ней с сакральностью освященной материи. Поэтому икона — это не только важнейший (а во многих случаях и определяющий) смысловой компонент сакрального пространства, но и понятийный ключ к его наиболее фундаментальным свойствам.

Но этого было недостаточно для рождения иеротопии. Для полной актуализации сакрального пространства в нем должно совершаться то сакральное действие, ради которого оно создается. Пространство христианского храма является местом литургии, и в процессе литургии раскрывается его сакральный потенциал. Пустой храм может быть освящен прошлыми молитвами, но все же «намоленность» — это лишь призрачный живой богослужения. Как активные действующие лица литургии (духовенство), так и народ в храме принадлежат церковному пространству в той же мере, как иконы или реликвии. Иеротопия нуждалась в перформативности. В сакральное пространство надо было вдохнуть жизнь.

Сакральные перформансы и перформативность сакрального

Детальное обсуждение понятия «сакральное» выходит за рамки данного эссе. И не только из-за недостатка места или побочности такого обсуждения по отношению к нашей основной теме. Дело еще и в том, что иеротопия рассматривает сакральное как явление культуры, т. е. как бы извне, не обязательно вникая в его интерпретацию. Иеротопия работает с тем пониманием сакрального, которое уже сложилось в определенном исследовательском контексте. Ведь сакральность могут понимать по-разному даже люди одной эпохи и одной конфессии. Но что же тогда изучать? Какие аспекты сакрального поддаются научному описанию и объективной систематизации?

Предметом научного изучения заведомо может служить внешний, конструктивный аспект сакрального, т. е. сакральное действие¹⁸. Сакральные действия, т. е. обряды и ритуалы, формируют, определяют и заполняют собой то пространство, которое мы и называем сакральным. На практике мы в основном имеем дело с так называемыми «мировыми», т. е. развитыми и массовыми, религиями, которые, как правило, размещают узловые точки своей сакральности в монументальных зданиях. Поэтому может создаться впечатление, что внутренность культового здания, декорированная иконами и символикой, — и есть сакральное пространство. Отчасти это верно, но все же это не столько само сакральное пространство, сколько его внешняя оболочка, которая до такой степени срастается со своим содержанием, что представляется столь же органично необходимой, как одежда для человека.

Но все же это оболочка. Начиная с общеизвестных библейских примеров из Ветхого Завета, видно, что сакральное действие первично, а сакральное пространство вторично. Именно ритуал определял создание сакральных пространств, которые возникали как постоянные места повторяющихся сакральных действий (скиния, Храм Соломона). Именно структура ритуала определяла структурирование сакрального пространства по степеням святости. Так же обстоит дело и в православном храме, в котором алтарь отличается от основного «корабля» церкви именно своей предназначенностью для того исключительного действия, которое может совершаться только в нем (евхаристия).

Сакральное действие, как правило, имеет коллективный характер, и, в отличие от театра, в нем нет разделения на актеров и зрителей. В богослужении молятся все. Все вместе и каждый участник в отдельности являются составной частью как самой сакральной мистерии, так и сформированного ею и вокруг неё сакрального пространства. Истовый лик стоящего рядом верующего тоже может быть иконичен и способен оказать на нас не меньшее воздействие, чем золоченые купола, богатая живопись или ритм молитвенного речитатива. Для

характеристики создания и восприятия пространства религиозного ритуала его участниками Лидов обратился к введенному им еще в до-иеротопический период творчества понятию «пространственная икона»¹⁹. Концепция перформативных пространственных икон была ясно сформулирована в работе 2006 г. о вторничном действии с Одигитрией Константинопольской²⁰.

Этот еженедельный ритуал, описанный в многочисленных свидетельствах современников, происходил каждый вторник на одной из центральных площадей Константинополя перед монастырем Одигон и представлял собой экстатический религиозный перформанс, воспринимаемый как чудо. Икона в тяжелом окладе носилась вокруг площади во все убыстряющемся темпе на плечах служителей-иконофоров, создавая впечатление, что она перемещается сама и «тащит» за собой своих священно-носителей. Все собравшиеся зрители-участники действия, объединенные верой в спасительную роль и активную животворящую силу Богоматери-заступницы, в едином порыве следили глазами за летающей по площади иконой и сами при этом образовывали икону особого рода. Словами автора: «Важнейшую особенность явления составляло то, что оно не предполагало принципиального различия между зрителем и изображением. В этой системе ценностей зритель становился неотъемлемой и созидающей частью самого образа. Пространственная икона Вторничного действия включала всех молящихся на площади...»²¹

Вторничное действо — это важный и уже почти конечный пункт в развитии сюжета нашего рассказа. В нем уже бьется с полной силой живое сердце иеротопии. Эта мистерия, пусть традиционная, но все равно всякий раз спонтанная и неожиданная, свободна от дворцовой пышности церемоний великих соборов. Здесь глаз не застит блеск золота и жемчугов. Сакральность творится на рыночной площади, где не прекращается торговля. Происходит таинство прямого общения персонифицированной в святой иконе Богоматери-защитницы с верующим народом, и вокруг этого таинства формируется пространственная икона. Формирование перформативного пространственного сакрального образа — вот концептуальное ядро иеротопии, которая в этой работе выступает вполне сложившимся принципом. Сакральное пространство перестало быть набором святых предметов или подобием театральной сцены. Оно наполнилось жизнью и действием, став объемом духовного резонанса и актуальным местом встречи со святым.

Пространственные иконы и иконы в пространстве

Отмотаем нашу «ленту времени» назад в 90-е годы и поговорим о понятии «пространственная икона», без которого рассказ о рождении и первых шагах иеротопии был бы неполным. Несколькими упрощая, можно сказать, что пространственная ико-

на относится к обычной примерно так же, как современная мультимедийная инсталляция относится к обычной картине. Создавать пространственные иконы можно по-разному. Выше, обсуждая императорские врата Льва Мудрого, мы описали довольно-таки прямолинейный подход к созданию пространственной иконы: путем насыщения пространства сакральными предметами с интенсивной смысловой выразительностью. Действуя совместно и согласованно, эти предметы образуют единый «сакральный образ». В этом разделе мы обсудим совсем иной и в определенном смысле противоположный способ создания сакральных пространств: путем насыщения пространства не материальными носителями сакрального, а символическими связями.

Типичным примером иеротопии такого рода являются Новые Иерусалимы — искусственно созданные сакральные ландшафты, имитирующие Святую Землю²². Среди них выделяется наиболее масштабный — Новоиерусалимский монастырь на реке Истра под Москвой. Собственно говоря, никакого искусственного ландшафта под Истрой создавать и не требовалось. Магия иконизации пространства заключалась в переименовании мест. Реку Истра называли Иорданом, сосновую рощицу на холме — Гефсиманией. Вместе с новыми названиями возникали евангельские ассоциации, и, казалось, само Евангелие вселялось в обычный среднерусский пейзаж. Если раньше воображение верующих уносилось в дальние «Палестины», то здесь сама Палестина перенеслась в освященное монастырем пространство, укоренившись в его церквушках, скитах и святых источниках.

Термин «пространственная икона» стал применяться для описания подобного рода явлений за несколько лет до появления термина «иеротопия». Как покажет интернет-поиск, этот термин широко распространился и часто употребляется вне иеротопического контекста. Действительно, пространственная икона — это всего лишь икона, изготовленная иными средствами — не нарисованная на доске, а составленная каким-то образом из пространственных элементов. Нам ли, привыкшим к современному искусству с его стопроцентной свободой в средствах выражения, удивляться тому, что икона может представлять собой что-то вроде художественной инсталляции. Все равно по сути это — икона, чем бы она ни была нарисована.

Научное значение пространственных икон становится ясным, если задуматься о характере создающего их творчества. Что за искусство причастно к созданию пространственных икон? Это не архитектура и не живопись. Это вообще не есть создание материальных артефактов. Скорее — это создание сакральных смыслов. Если мы хотим ввести в научный обиход этот вид творчества, его следует как-то назвать. Это название и есть «иеротопия».

Иеротопию можно было бы определить как вид искусства, в котором создаются пространственные иконы. А. М. Лидов, од-

нако, с достойной осторожностью предпочитает именовать иеротопию «творческой деятельностью»²³. Следует подчеркнуть, что если термин «иеротопия» относится к самой творческой деятельности, то термин «пространственная икона» относится скорее к её результату. Иеротопия описывает симфонию искусств, в котором разные жанры творчества встречаются и работают вместе для решения общей задачи — создания пространственной иконы.

Рассмотрев сакральное пространство с позиции искусствоведа, Лидов выявил и сформулировал один из его важных аспектов: оно принимает форму и становится тем, что оно есть в результате осознанной человеческой деятельности. Возьмем к примеру византийскую церковь: её архитектура, религиозные обряды, музыка, иконография и т. п. — все это оркестровано ради создания произведения искусства особого рода — пространственной иконы. Но каким образом? Простого ответа на этот вопрос не дано. Следует изучать иеротопические проекты как они есть, один за другим. Иеротопия предлагает постановку вопроса, подход и методологию, но отнюдь не готовую теорию сакрального. Она определяет дискурс, площадку для междисциплинарных обсуждений. Новый подход к проблеме генезиса сакральности на методологическом основании теории искусств привел к рождению иеротопии как плодотворного историко-культурного концепта и дискурса.

Но почему все же иеротопия так определенно сосредотачивается именно на создании сакральных пространств? Почему все же недостаточно их просто описывать? А именно потому, что они рассматриваются как произведения искусства. Разве мы не наблюдаем ту же степень внимания к процессу создания произведения искусства в самом искусствоведении? Вместо того, чтобы просто наслаждаться красивым портретом или пейзажем, мы затрачиваем значительные усилия, чтобы извлечь всевозможные сведения, относящиеся именно к процессу его создания. Нас интересует буквально все: биография художника, духовные поиски эпохи и влиятельные философские течения, культурный контекст, исторические события, вкусы, эстетические предпочтения, политические взгляды, экономические факторы и т. п. Таким образом, произведение искусства — это не просто объект прямого восприятия, а смысловой ступок-некус, в который стекаются информационные потоки с разных направлений, своего рода узел, перекресток, на котором встречаются разнообразные влияния, чтобы сформировать культурную матрицу, порождающую данное произведение искусства. Изучая ответ на вопрос, КАК произведение искусства было создано, мы находим, пусть частичный, но, как нам кажется, удовлетворительный ответ на вопрос, ЧТО оно собой представляет.

Применяя похожий подход к сакральному пространству, мы также фокусируемся на обстоятельствах его создания. Как оно стало тем, что оно есть сейчас? Кто его спроектировал? Какова была его духовная миссия в контексте религиозности эпохи? В

чем был его основной образный замысел? Чтобы исследовать конкретные сакральные пространства, пытаясь ответить на все эти вопросы, нужны инструменты анализа. Основной из них — это образ-парадигма.

Образ-парадигма и эстетика невидимого

Наш рассказ о латентном периоде иеротопии, о её рождении и «младенчестве» подошел к концу. В заключительном разделе поговорим об образах-парадигмах — эта тематика принадлежит более позднему периоду, который можно назвать возрастом возмужания и юности. В этот период происходило (и продолжает происходить) накопление иеротопических знаний и укрепление теоретической базы.

Образы-парадигмы — это конкретные не-иллюстративные образы сакрального. При конструировании сакральных пространств они работают как ментальные модели. При восприятии они актуализируются как эмерджентные образы, опирающиеся на организованную совокупность материальных, образных и смысловых компонентов сакральных пространств. Образ-парадигма нигде не изображен, но присутствует как видение, как ментальный образ, возникая из множества согласованных символических ассоциаций. Выявлению и конкретизации образов-парадигм, а также уяснению их онтологических и функциональных аспектов уделялось в последние годы немало внимания.

В плане выявления и конкретизации речь идет, в первую очередь, о характеристике фундаментальных образов-концептов христианской культуры, таких как Небесный Иерусалим²⁴, Божественный Огонь²⁵, Святая Гора²⁶ и Храмовая Завеса²⁷, а также об идентификации образов-парадигм более частного характера, таких как Священство Богоматери²⁸, Св. Град Эдесса²⁹ или Райские Реки³⁰. Эти образы закладывались определенным образом в дизайн сакральных пространств и оживали в сознании воспринимавших их верующих. Анализ конкретных образов-парадигм важен не только сам по себе, но и в качестве накопления материала для теоретических обобщений.

Теоретический анализ образов-парадигм призван разъяснить вопрос об их природе, т.е. дать ответ на вопрос «что это такое?» На эту тему уже написано довольно много, так что сейчас мы понимаем образы-парадигмы несколько полнее, чем десять лет назад. Дать общую характеристику образов-парадигм как класса не так легко, так как образы-парадигмы существенно отличаются друг от друга по характеру и структуре. Все они являются ментальными конструктами, составленными из материала религиозного опыта: переживаний, ощущений, визуальных образов, богословских идей. Но составлены каждый раз по-разному. Божественный огонь, к примеру, является не столько визуальным, сколько сенсорным образом, задействующим чувство тепла и жжения, чувство нуминозного, испыты-

ваемое перед огнем, а также идею греха и ощущение Божьей силы. Божественный Свет, который, строго говоря, еще не рассматривался как образ-парадигма, можно, наверное, было бы назвать визуальным образом — но давайте согласимся, что он имеет совсем другую природу, чем, скажем, «картиночный» образ ангела. А если обратиться к образу Небесного Иерусалима, то в его центре окажется ощущение пребывания в Божьем Граде. Ощущение пребывания где-то — это опять-таки вполне специфическая ментальная конструкция, не сводимая ни к зрительному образу, ни к идее, но интуитивно понятная на основе повседневного опыта.

В попытке дать читателю понятное, реалистическое и, в то же время, не слишком упрощенное представление о свойствах образов-парадигм как класса ментальных конструкций используем аналогию с цветовой палитрой. Представим себе всё множество образов-парадигм как спектр цветов, в котором имеется три базовых цвета (красный, зеленый, синий), а остальные образуются путем их смешения в разной пропорции. В нашем случае такими тремя опорными категориями будут: (а) ментальный зрительный образ, (б) чистая рациональная идея и (в) общее настроение, «атмосфера». Будем считать, что каждый образ-парадигма включает в разной мере три вышеперечисленных компонента.

Богословская идея-догма является стержнем всей конструкции и придает ей стабильность. Такие идеи принадлежат религиозной традиции в целом. Они обеспечивают общность и единство образов-парадигм и не позволяют разыграться индивидуальной фантазии и эмоциям. Эмоционально-образная составляющая нарастает вокруг идейного ядра, как мясо вокруг скелета. Оставаясь невидимым, скелет придает организму форму. Органическое единство образного и идейного формирует единый «образ-концепт», сочетающий рациональные и образно-чувственные аспекты. Образное наполнение придает образу-концепту жизненность, а идейно-догматический стержень обеспечивает его постоянство, преемственность и устойчивость³¹.

На другом краю спектра имеем бесструктурное неоформленное ощущение, так называемую «атмосферу», хорошо знакомое из повседневной жизни явление, которое было недавно введено в научный обиход³². Атмосфера — это пространство настроения и «настроенное пространство»³³. Мы сталкиваемся с атмосферами буквально везде: дома, на работе, на улице, в гостях, в фирменном ресторане, кафе или магазине, в парке, в саду и т. п. Атмосфера — это конденсированная в пространстве эманация выразительности вещей. Типичный пример атмосферы, во многом аналогичный сакральности, — домашний уют³⁴. Этот пример поможет нам увидеть место сакрального образа в субъект-объектном отношении. Вопрос это непростой. Ведь если образ в искусстве, особенно в парадигме классической эстетики, плотно привязан к объекту — произведению искусства, то сакральный образ представляется в значительной мере субъективным.

Когда мы говорим «уютный дом», мы проецируем в пространство дома свои ощущения, которые мы объединяем в «чувство уюта». Уют требует присутствия в доме людей. Если Венера Милосская совершенна и в пустом музее, когда на неё никто не смотрит, то пустой дом не может быть уютным. Уют перформативен примерно в том же смысле, в котором мы говорили ранее о перформативной сакральности. Уют — это не собственное свойство дома, а его атмосфера, своего рода промежуточная среда между домом и людьми. Эта промежуточная среда нематериальна и субъективна, так как она не существует вне восприятия. Но она же и объективна, так как уютность дома может оценить каждый³⁵. Отдельные вещи теряют в ней свою индивидуальную объектность. Они коллективизируются в пространстве и растворяются в атмосфере, которая принимает на себя функции объекта. На вопрос, что же все-таки мы воспринимаем, когда чувствуем уют, следует простой ответ: «атмосферу уюта!» Наконец, уют, так же как и сакральность, создается совершенно конкретной и вполне осознанной деятельностью, которая часто следует стандартным рецептам-парадигмам (например Фэн Шуй).

Каждый верующий, выходящий из церкви в «благодатном» настроении, свидетельствует о важности атмосферного аспекта чувства сакрального, о фундаментальном значении которого говорит и сама заповедь, запрещающая изображения Божественного. Не-изобразимости Божества отвечает не-образный аспект чувства сакрального, который и в христианской традиции ставится выше образного. Интенсивное использование изображений в христианстве, как мы знаем, связано с Воплощением Божественного. Однако даже и здесь мы имеем дело с ментальными конструктами, в которых, помимо визуальности, присутствует что-то еще.

Взглянем, к примеру, на типичный фигуративный иконический образ — икону Христа. Восприятие подобной иконы верующими создает ощущение присутствия Спасителя. Но кто возьмется отрицать, что это ощущение намного более комплексно и многомерно, чем чисто визуальный внешний образ? Чувство присутствия другого человека всегда намного богаче простого созерцания внешности, так как оно включает все, что связывает нас с этим человеком. Сходящий с иконы Христос активизирует в сознании верующего богатый мир религиозного опыта, включающий Евангельскую историю, дух Его учения, опыт молитвенного общения. Так что в мире иконического даже «простой» фигуративный образ скрывает за собой нечто большее и имеет как идейно-богословскую, так и «атмосферную» составляющие.

Классический пример образа-парадигмы — Небесный Иерусалим. Образ-концепт Небесного Града принадлежит христианской традиции в целом и, как и другие образы-парадигмы такого масштаба и значения, передается каждому, кто в неё погружается. Он передается через все компоненты рели-

гиозного опыта, включая обучение, молитву, чтение, литургические переживания и постепенно складывается в сознании верующего. Находясь в храме, верующий уже знает заранее, что такое Небесный Иерусалим. Этот образ не формируется непосредственно в храме (вспомним — он нигде не нарисован!), а как бы вспоминается. Задача создателей сакральных пространств состоит в том, чтобы помочь оживить этот образ в сознании.

Если иконный образ Христа дарит нам Его присутствие там, где мы находимся, то образ Небесного Иерусалима предполагает наше воображаемое присутствие в Св. Граде и включает, очевидно, все три вышеозначенных компонента. Идеино-богословский аспект связан с учением о спасении, которое представляется верующему сознанию надежным основанием для конкретизации образов Рая. Визуальный аспект связан в первую очередь с описанием в книге Откровения. Но главное, чувство пребывания в неопишимо огромном и величественном Св. Граде, осиянном Божьей Славой, — это чувство, невербальное и не-образное формируется в соответствующей атмосфере.

Применительно к Небесному Иерусалиму, слово «образ» хочется поместить в кавычки, либо сказать, что «образ-парадигма» — это уже не образ в обычном смысле. Да, он имеет визуальную составляющую, но в центре внимания не она, а сам факт мысленного «переноса» Небесного Иерусалима в пространство церкви, что достигается множеством символов-указателей, которые в своей совокупности создают образ-атмосферу, образ-экзистенцию. Ощущение присутствия Небесного Града создается в литургии благодаря организованному образно-символическому ансамблю, элементы которого указывают на ключевые атрибуты Небесного Града. В первую очередь, это сама каменная твердыня храма с его уходящими в небо сводами. Пространство храма заполнено мистическим присутствием святых. В центре — сам Небесный Царь, земными образами которого являются служащий священник и Св. Дары на Престоле-троне. Священная утварь, украшенная золотом и драгоценными камнями, указывает на материал Небесного Иерусалима. Церковное пение не просто так называют ангельским, особенно в послепасхальный период, когда поется «Светися, светися, новый Иерусалиме...» Литургические тексты, особенно псалмы, часто упоминают Иерусалим. Весь этот многоголосый хор соединяется в единую симфонию, которая переносит верующего в Святой Град.

Заключение

Рассуждая об иеротопии, мы привыкли повторять тезис об организованной системе множественных факторов, формирующих византийское сакральное пространство, и порой забываем, что ключевым смыслообразующим фактором этой системы была все же икона. Поэтому совсем не удивительно, что

иеротопия родилась из изучения византийских иконографических программ как фундаментальный системный принцип их пространственной организации в сочетании с реликвиями и другими сакральными компонентами, порождающими единое переживание пространственного сакрального образа. В этом иконно-литургическом ансамбле икона была первой скрипкой. Она как бы вела основную тему, и за ней следовали остальные иконические компоненты ансамбля, исполнявшие на разные голоса свои партии вслед за основной мелодией, создавая в результате мощное полифоническое звучание.

Икона возникла как молитвенный образ, но её истинное предназначение раскрылось в иеротопии. Иеротопия родилась в лоне иконы, но лишь в лоне иеротопии раскрылся в полной мере потенциал иконы. Икона породила и воспитала иконическое мышление, без которого восприятие сакрального пространства было бы невозможно. Через икону божественное проникает в здесь и сейчас, формируя и заполняя сакральное пространство как область контакта двух миров и превращая его в живую перформативную пространственную икону.

Чудотворность икон, не совсем уместная в рамках классической теории иконного образа, обретает смысл в иеротопии. Иконы непрерывно творят чудо — чудо воплощения божественного в динамические пространственные образы. Вторичная Одигитрия архетипична. Любая икона — это, потенциально, константинопольская Богоматерь, всегда готовая увлечь за собой в священный космический хоровод³⁶.

- ¹ Термин иеротопия впервые прозвучал в докладе «Византийская иеротопия. Чудотворные иконы в сакральном пространстве», прочитанном А. М. Лидовым в немецком институте истории искусств в Риме (Bibliotheca Hertziana) 14 января 2002 г. (Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов, М: Прогресс–Традиция, 2006. С. 10).
- ² Lidov A. The Mural Paintings of Akhtala. М.: Наука, 1991. 182 с.; Лидов А. М. Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2014. 528 с.
- ³ Лидов А. М. Византийские иконы Синая. Москва — Афины: «Христианский восток», 1999. 146 с.; Лидов А. М. Иконное собрание Синайского монастыря и его русские исследователи // Русские иконы Синая / М.: Изд-во Московской Патриархии, 2016. С. 116–141.
- ⁴ Freedberg D. The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago/London: The Univ. of Chicago Press, 1989. 534 p.
- ⁵ Belting H. Likeness and Presence. A History of Image before the Era of Art. Chicago/London: The Univ. of Chicago Press, 1994. 651 p.
- ⁶ Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Мартис, 1996. 560 с.
- ⁷ Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс–Традиция, 2003. 656 с.
- ⁸ Согласно Фридбергу, святость материала древнее и глубже, чем святость образа и, в известном смысле, более фундаментальна. Это подтверждается и ролью древесной основы в культе икон. Дерево — «теплый» материал, воспринимаемый как носитель жизни. Случаи чудотворности фресок, мозаик или книжных иллюстраций крайне редки.
- ⁹ Лидов А. М. Икона и иконическое в сакральном пространстве // Икона в русской словесности и культуре. М., 2012. С. 83–108; Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. М.: Феория, 2013. 405 с. Глава I: Икона и иконическое сознание. Образ пространства и образы в пространстве. С. 9–38.
- ¹⁰ Иконичность православного богослужения и мировидения детально исследована в книге Лепяхина «Икона и иконичность» (Лепяхин В. В. Икона и иконичность. СПб: Успенское подворье Оптиной Пустыни, 2002. 400 с.) Также см. Аванесов С. С. Иконическое мировоззрение // Икона в русской словесности и культуре. Матер. междунар. конф. / Ред.-сост. В. В. Лепяхин, М., 2017. С. 5–10.
- ¹¹ Лидов А. М. Икона и иконическое в сакральном пространстве. С. 8–11; Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. Глава I: Икона и иконическое сознание. С. 16–20. См. также Isar N. Chorography — a Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов, М: Прогресс–Традиция, 2006. С. 59–85.
- ¹² Лидов А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов, М.: Мартис, 1996. С. 44–75.
- ¹³ В литературе о сакральном широко используется понятие sublime (англ.), которое обычно транслитерируют как «сублимное». «Сублимное» буквально означает «под-предельное» и характеризует восприятие запредельного без пересечения субъектом «предела», т. е. границы, отделяющей «за-предельное» от «до-предельного». Речь идет о «заглядывании» в за-предельное, оставаясь при этом в до-предельном, как, например, в опыте переживания морского шторма при его наблюдении с безопасного места на берегу. Тот же шторм, воспринимаемый с корабля, вызовет скорее реальный страх, чем чувство сублимного.

- ¹⁴ Вопрос о соотношении веры и религиозного чувства достаточно сложен, но в своих основных моментах его можно разобрать по аналогии с чувственным восприятием. Классическая теория восприятия исходит из того, что восприятие предшествует знанию. Однако в современных подходах подчеркивается важность как предварительного знания, так и активности субъекта.
- ¹⁵ Князева Е. Н. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2014. 452 с.
- ¹⁶ Lidov A. Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia // The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8th to 16th century / Ed. E. Kountura-Galaki. Athens, 2004. P. 393–432; Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория, 2009. 352 с. Гл. VI: Чудотворные иконы Софии Константинопольской. Император как создатель сакрального пространства. С. 163–210.
- ¹⁷ Эмерджентность — наличие у какой-либо системы особых свойств, не сводимых к свойствам её элементов. В иеротопических исследованиях фигурировал близкий по смыслу термин «символьный ландшафт» (Охоцимский А. Д. Образы-парадигмы в иеротопии: онтологические и функциональные аспекты // Фонарь Диогена. Человек в многообразии практик (международный антропологический журнал), № 2, 2016. С. 368). При этом использовалась аналогия с топографической картой: свойства ландшафта, изображенного на карте при помощи множества значков, не сводятся к сумме свойств элементов пейзажа. Сакральный образ «соткан из символов, как карта из своих значков» (там же, с. 368).
- ¹⁸ Мы не будем вдаваться в разъяснения того, что понимать под сакральными действиями, так как эта проблематика хорошо разработана в литературе (*Eliade M. The Sacred and the Profane. The Nature of Religion* // Orlando etc.: Harcourt Inc., 1957. 256 p.; *Hubert H., Mauss M. Sacrifice. Its Nature and Functions. The Univ. of Chicago Press, 1964. 165 p.*)
- ¹⁹ Лидов А. М. Одигитрия Константинопольска // Чудотворные иконы в восточно-христианской культуре. М., 1992.
- ²⁰ Лидов А. М. Пространственные иконы. Чудотворное действие с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс–Традиция, 2006. С. 325–348. Там же, с. 348.
- ²² Этой тематике был посвящен сборник: Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов, М.: Индрик, 2009. 910 с.
- ²³ Действительно, называя «иеротопию» искусством, мы бы ставили себя в зависимость от неопределенности с определением понятия «искусство».
- ²⁴ Лидов А. М. Иконы. Мир святых образов в Византии и на Руси. Глава II: Небесный Иерусалим. С. 95–168; см. также Охоцимский А. Д. / *Simsky A. / The Image-paradigm of Jerusalem in Christian hierotopy* // Проблемы визуальной семиотики, 2018, № 3. С. 101–113.
- ²⁵ Охоцимский А. Д. Образ-парадигма Божественного огня в Библии и в христианской традиции // Иеротопия огня и света в культуре византийского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2013. С. 45–81.
- ²⁶ Лидов А. М. Амвон как Святая гора в иеротопии византийского храма // Святые горы в иеротопии и иконографии христианского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2017. С. 41–44.
- ²⁷ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Глава VII: Катапетасма Софии Константинопольской. Византийские инсталляции и образ-парадигма храмовой завесы. С. 211–226.
- ²⁸ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Глава VIII: Священство Богоматери. Образ-парадигма византийской иконографии. С. 227–260.
- ²⁹ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Глава V: Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата. Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии. С. 137–162.
- ³⁰ Лидов А. М. Священные воды в пространстве храма: «Райские реки» как образ-парадигма христианской иеротопии // Святая вода в иеротопии и иконографии христианского мира / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Феория, 2017. С. 159–174.
- ³¹ Охоцимский А. Д. Образы-парадигмы в иеротопии: онтологические и функциональные аспекты // Фонарь Диогена. Человек в многообразии практик (международный антропологический журнал), № 2, 2016. С. 355–374.

- ³² *Böhm G.* The Aesthetics of Atmospheres / Ed. by J.-P. Thibaud. London&NY: Routledge, 2017. 217 p.
- ³³ В оригинале «tuned space» (ibid., p. 2).
- ³⁴ О сакрализации дома и домашнего в христианской культуре см. Охоцимский А. Д. Протестантская иеротопия в голландской живописи Золотого века // Проблемы визуальной семиотики, № 3, 2017. С. 10–32.
- ³⁵ Примерно так же обстоит дело с сакральностью, но с той поправкой, что «объективность» чувства сакрального ограничена рамками определенной религиозной традиции.
- ³⁶ *Лидов А. М.* Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М.: Индрик, 2011. С. 27–51.

Менора на монете Маттафии Антигона

К истории иконографии символа¹

Некоторые вещи — это просто вещи, а некоторые в то же время являются еще и знаками [...]. Среди этих знаков есть просто сигналы, есть пометы и атрибуты, а есть — символы.

Блаженный Августин

Different viewers' frames of interpretation, whether literal or symbolic, metonymic or metaphoric, naturalistic or allegorical, are what tend to constitute the kinds of meanings which images bear.

Jan Elsner Art and the Roman Viewer, p. 3.

Маттафия Антигон II вошел в историю как неудачный правитель. Последний царь и первосвященник династии Хасмонеев, он краткое время (39–37 гг. до н. э.) правил в Иудее, опираясь на помощь парфян, потерял власть, как только те ушли из Иерусалима, и был казнен Иродом Великим. Все три года своего правления Маттафия Антигон выпускал монеты, среди которых — бронзовая монета малого достоинства (прута). К сложившемуся репертуару атрибутов на монетах, которые использовались Хасмонейскими правителями, Антигон добавил совершенно неожиданный — он изобразил на монете семисвечник (менору) Иерусалимского Храма. До этого предметы Храма никогда не изображались на монетах из-за строгого запрета второй заповеди (Исх. 20:4–5, Втор. 5:8–9).

Появление семисвечника в таком контексте отражает новую культурную ситуацию рубежа нашей эры. Осознание меноры как знака, который необходимо и возможно изобразить и который обладает целым комплексом смыслов, свидетельствует об изменении отношения зрителя к изображению. От образа-подражания природе происходит переход к образу-знаку, обладающему неисчерпаемыми смыслами. С осторожностью можно сказать, что именно с монеты Маттафии Антигона ведет свой отчет богатая изобразительная традиция еврейского искусства, в котором принципиальным всегда было интеллектуальное содержание образа, прочитываемое зрителем благодаря знанию Священного Писания. Семисвечник стал настолько



1.
*Герб государства
Израиль.
1949*

важным символом еврейской традиции, что именно он в конечном итоге украсил герб государства Израиль (илл. 1). Цель настоящей статьи — представить себя зрителем, пользователем монеты Маттафии Антигона и очертить тот круг смыслов, которые эта монета несла в момент своего появления.

Хасмонеи — священнический род, живший в селении Модиин в Иудее. За полтора века до интересующих нас событий, в 166 г. до н. э. Иуда, один из членов рода, прозванный Маккавей (молот),



2.
Монета (прута)
Александра Янная
(103–76 до н. э.).
Обверс — Палео-ив-
рит: YHWN^{TN} (Иоха-
нан) KH (священник)
 GDOL (перво) W (и)
 NHBR (совет) NYHWDM
(евреев). Реверс —
двойная корнукопия и
гранат

поднял восстание против селевкидского правителя Антиоха Епифана. Одновременно священник Маттафия с пятью сыновьями стали вести против Антиоха Епифана партизанскую войну. В 142–143 гг. до н. э. Хасмонеи получили независимость (1 Макк. 13:41) при первосвященнике Шимоне Маккавее, военным достижениям которого сопутствовал и заключенный им союз с Римом. Впервые после падения монархии Давида и Соломона в 586 г. до н. э. евреи Иудеи получили правителя-еврея, который мог объединить в своем лице функцию правителя и священника Иерусалимского Храма, поскольку Хасмонеи — священнический род.

Политическая независимость Иудеи реально началась после того, как армия Антиоха была побеждена в битве с Парфянами в 129 г. до н. э. Хасмонеи Иоанн Гиркан I, а следом Иоанн Гиркан II стали открыто противопоставлять себя Селевкидам. Именно тогда в Иудее появилась собственная монета. Относительная независимость династии Хасмонеев продолжалась вплоть до того времени, когда Святая Земля стала областью конфликтующих интересов непримиримых врагов — Рима и Парфии.

Последний Хасмонеийский правитель Маттафия Антигон был сыном Аристовула II и внуком Александра Янная. Аристовул II, споривший за власть со своим братом Гирканом II, в результате оказался пленником Помпея в Риме вместе с сыном. В 57 г. Маттафии удалось бежать, но в это время Рим поставил в Иудее своего ставленника — Антипатра, который формально был советником (а фактически соправителем) при Гиркане II. Пом-

пей разрешил Антипатру иметь титул Первосвященника, но лишил его царского достоинства, оставив ему титул этнарха. Антипатр, в свою очередь, сумел сделать своих сыновей Ирода и Фасаила правителями Галилеи и Иерусалима. Маттафия Антигон резко выступил против коронации Ирода, говоря, что невозможно делать царем полукровку². Он утверждал, что много найдется его соотечественников, которые были священниками и могли делаться царями (Древ. 14.403–404).

3.
Монета (прута)
Александра Янная
(104–76 до н. э.).
Обверс — пальмовая
ветвь, надпись: *Йохан-
натан царь*.
Реверс — лилия



4.
Монета (прута)
Иоанна Гиркана I
(135–104 до н. э.).
Обверс — в венке
надпись на палео-
иврите: *Йоанн Перво-
священник и Совет
евреев*.
Реверс — двойная
корнукопия и гранат



В 42 г. Маттафия Антигон попытался занять трон, но был побежден Иродом. После смерти Антипатра Ирод и Фасаил были назначены тетрархами, но Маттафия Антигон сумел при помощи парфян, которые завоевали Сирию в 40 г. до н. э., утвердить свой царский титул в том же году. Это продолжалось недолго. При поддержке римлян Ирод разбил Маттафию Антигона и казнил его в 37 г. до н. э. Таким образом, на Маттафии Антигоне Хасмонеяская династия закончила свое существование. В этом же году на трон взошел Ирод Великий. В истории династия Хасмонеев, правившая на протяжении 105 лет, осталась как последний пример легитимной государственности, возрожденной благодаря их героизму.

Монеты представляют собой одно из немногих материальных свидетельств правления Хасмонеев. О начале выпуска монет Хасмонеяской династией у нас есть свидетельство 1 Макк. (15:6), где говорится о праве на чеканку собственной монеты (Антиох, сын царя Димитрия, посылает письмо к первосвященнику Шимону, в котором пишет: «Дозволяю тебе чеканить свою монету в стране твоей» — 1 Макк. 15:6)³. Однако монеты напечатаны не были⁴, и разрешение было аннулировано Антиохом VII (1 Макк. 15:27)⁵. В Иудее в ходу были прежде всего финикийские монеты (монетный двор находился в Тире), и только при Иоанне Гиркане I началась чеканка собственной монеты.

Главная цель Хасмонеяского правления состояла в том, чтобы сохранить и упрочить еврейскую автономию⁶. Однако по-

ложение Хасмонеев, их относительно независимое существование «зависело в большой степени от слабости соседей»⁷, что и нашло свое отражение в монете: печатался только мелкий номинал, бронзовые монеты. Судя по всему, печатать собственную серебряную монету Хасмонеи не могли и пользовались ходившим на всем Востоке селевкидским серебром. После 129 г. до н. э. Селевкиды — главная политическая сила региона — перестали печатать свою бронзовую монету и отдали это право



5. Бронзовая монета Маттафии Антигона (40–37 до н. э.). Обверс — корнукопии, надпись на палео-иврите: מַטְתַּיִן (Маттафия) חֲכִינִי (священник) חֲגַדְוִל (перво) ו (и) חֲבֵר (совет) הַיְהוּדִים (евреев). Реверс — венок, надпись на греческом: ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΓΟΝΟΥ (царь Антигон)

местным властям, в то время как селевкидское серебро сохранялось в качестве международной валюты⁸.

В древнем мире религиозные и политические идеи распространялись при помощи серебряной монеты, а бронзовая монета только отражала круг этих идей, главным выразителем которых была серебряная монета. Таким образом, Хасмонеи должны были формулировать свою независимую идеологическую программу⁹ именно в бронзе, признавая при этом свое уязвимое внешнеполитическое положение. Когда в 132–135 гг. н. э. вспыхнуло яростное анти-римское восстание Бар-Кохбы, целью которого была полная политическая независимость, то он прежде всего начал печатать собственные серебряные монеты, и как раз они служили его главным идеологическим оружием¹⁰.

Хасмонейские монеты с самого начала отличались своеобразием. Современные Гиркану эллинистические монеты выпускались только царями, а не религиозными лидерами. Иоанн Гиркан выпустил монету как первосвященник (то есть на монете была надпись «Иехоханан первосвященник и совет евреев»¹¹). Таким образом, в своей нумизматике Хасмонеи с самого начала подчеркивали свою роль не столько как правителей, сколько как религиозных лидеров, которые опираются на поддержку всего еврейского народа (илл. 4).

Больше всех монет выпускал Александр Яннай (103–76 гг. до н. э.). Этот сильный правитель был первым, кто использо-

вал на монетах свой царский титул, написанный на греческом и на иврите или арамейском языке¹², обращаясь, таким образом, к максимально возможной аудитории. На одной из монет он объединил свой царский титул с первосвященническим, подчеркивая и сугубо политический аспект своего правления (илл. 2, 3).

Печатаение монет в Иудее сопряжено с целым рядом сложностей. Источники раннеравнинистического периода и Иосиф



6.
Монета (прута)
Маттафии Антигона
(40–37 до н. э.). Об-
верс — менора, над-
пись на греческом:
ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙ (царь
Антигон). Реверс —
стол хлебов предло-
жения (?), надпись на
палео-иврите: מַתְּיָהוּ
כַּהֵן גְּדַל (Маттиаха,
Первосвященник)

Флавий описывают строгое соблюдение второй заповеди в Иудее¹³. С самого начала Хасмонеям необходимо было разработать дизайн монеты без каких-либо изображений живых существ в соответствии с библейским запретом.

На хасмонеийских монетах не было портретов правителя, и, следовательно, в древнем мире они не могли в полной мере работать на политический или династический интерес так, как это происходило среди эллинистических и римских монет. Вместо этого Хасмонеийскими правителями было создано 17 типов монет, изображения на которых были исключительно аллегорические.

У. Раппопорт обратил внимание на то, как трудно поначалу давались новые решения¹⁴. На Селевкидских монетах портрет царя без надписи помещался на лице монеты, а на обороте находилась сцена или символ места, где чеканилась монета, с надписью. Хасмонеи заменили портрет эмблемой, которая не сопровождалась надписью. И шлем на монете Иоанна Гиркана I (скопированный с селевкидских монет), и лилия на его же монетах стали заменой портрету. На оборот помещалась надпись и дополнительный образ: в случае с лилией это была пальмовая ветвь.

Постепенно выработали новые решения, которые отличали именно хасмонеийские монеты. Главным из них стало широкое использование надписей. Там, где у монеты должно быть лицо, стали помещать надпись. Надпись помещалась в лавровый ве-

нок, получалось, как справедливо заметил Е. Ревев, что там, где на монетах соседних народов были боги, на хасмонейских монетах стал текст. Реверс сохранил символ (теперь без надписи, которая переместилась на другую сторону), так что теперь появилось больше возможностей для его расположения¹⁵.

Чаще всего для еврейских надписей использовался иврит, то есть язык периода Первого Храма и знаменитых царей Давида и Соломона, а выполнялись они палео-ивритским шрифтом¹⁶. По словам исследователя, «у языка скорее всего было символическое измерение, он свидетельствовал о продолжении библейского наследия; возможно, он придавал хасмонейским монетам ореол священности»¹⁷. Именно на палео-иврите писался титул первосвященника, устанавливалась связь между Хасмонейским правителем и первосвященником Аароном и царем Соломоном. Когда Александр Яннай первым начал использовать разговорный арамейский язык, то это было очевидным нововведением, имеющим политический смысл¹⁸. Единственным Хасмонейским правителем, который занял и реверс и аврс монеты надписями, использовав одновременно свой царский и первосвященнический титул, был Маттафия Антигон¹⁹ (илл. 5).

Другим существенным отличием хасмонейских монет как от монет селевкидских правителей, так и от римских монет, было внимание к религиозной составляющей правления, то есть к идее объединения всех евреев под началом царя и первосвященника²⁰. Надпись **𐤇𐤁𐤓 𐤏𐤅𐤋𐤁𐤄𐤓** (совет евреев) никогда не сопровождает имя политического правителя, этнарха или царя, а только первосвященника. Ею подчеркивается идея объединения тела народа, еврейских граждан Хасмонейского государства вокруг первосвященника Иерусалимского Храма²¹.

Репертуар образов, украшавших хасмонейские монеты, ограничен. Это лилия, гранат, пальмовая ветвь, рог изобилия — корнукопия, звезда, колос ячменя или пшеницы, царская диадема (только у Александра Яннай). Большинство этих образов было заимствовано из репертуара эллинистических монет, поэтому естественно возникает вопрос, что они говорили еврейскому зрителю?

Плод граната, помещенный на монету, не говорит зрителю ничего конкретного. Однако, если мы поставим себя на место жителя Святой Земли, знакомого с библейским повествованием, то гранат станет напоминанием о тех плодах граната, что в изобилии растут здесь. А в книге Второзакония в момент описания Обетованной Земли мы найдем слова «В землю, где пшеница, ячмень, виноградные лозы, смоковницы и гранатовые деревья, в землю, где масличные деревья и мед...» (Втор. 8:8). Ничто в этом описании не указывает на то, что именно гранат должен стать аллегорией Святой Земли, но выбирается именно он (в том числе из-за своей удобной формы, а также из-за того, что другие образы к этому времени заняты: колосья — элевсинскими мистериями, лоза — дионисийскими празднествами).

Выбор смысла оказывается зависящим от зрителя, от его знаний еврейской традиции и Писания.

Лилия (на иврите шошан) на хасмонеяхских монетах заняла место портрета. На монете Иоанна Гиркана ее сопровождала пальмовая ветвь на обороте, на другой его монете лилия была окружена колосьями. Александр Яннай использовал лилию как на царской, так и на своей первосвященнической монете. Но сказать, что лилия — это только хасмонеяхский образ, не совсем верно. Лилия украшала монету Иудеи, когда она находилась под властью ахменидской державы. Тогда монета следовала афинским образцам, и на обороте ее была изображена сова²², а затем встречалась и на монете Антиоха VII, выпущенной в Иерусалиме во II в. до н. э., на обороте которой помещен якорь — главный символ Селевкидов²³. Встречаются цветы и на других монетах, самая известная из них — монета острова Родос с розой и с похожим на лилию цветком — на монете Киренаики²⁴.

В традиции Ближнего Востока лилия давно ассоциировалась с царским цветком и широко изображалась и в Египте, и в Месопотамии. Как показал З. Голдман, цветок лилии связан с одеждами первосвященника: именно лилия²⁵ из чистого золота прикреплена к передней стороне кидара — головного убора первосвященника (Ис. 28:36–37, Ис. 39:30–31, Лев. 8:8–9)²⁶. Название цветка «щощан» впервые появляется при описании Иерусалимского Храма. Колонны Яхин и Боаз имели капители, подобные лилиям (3 Цар. 7:19–20), чеканные лилии украшали Медное море, и есть упоминание о том, что цветки меноры были выполнены в форме цветов, напоминающих лилии²⁷. Помимо упомянутого Библия видит лилию как аллегория. В книге пророка Осии Бог говорит «Я буду росой для Израиля; он расцветет, как лилия, и пустит корни свои, как Ливан» (Осия 14:6). То есть лилия — это полнота цветения народа. Благодаря своему белому цвету она становится символом чистоты. Среди объяснений значения лилии появляется то, что она включает в себя все цветы, она — образ праведности и чистоты, поскольку ее имя — это имя библейской Сусанны. Особенно яркий образ лилии — в Песни Песней Соломоновых. Уже в раннем средневековье лилия из Песни Песней толкуется как мессианский образ («Я нарцисс Саронский, лилия долин» — Песн. 2:1).

Таким образом, лилия на монете, изначально появившаяся там в результате ахменидской чеканки, приобрела, благодаря многочисленным библейским ассоциациям, еврейский смысл, который зритель должен был реконструировать.

Рог изобилия — наиболее часто встречающийся символ на хасмонеяхских монетах. Он присутствует обычно вместе с надписью, утверждающей правителя как первосвященника. Образность рога сложилась в античности: рог принадлежал козе Амальфее, которая вскармливала Зевса. Другая мифологическая традиция рассказывает о битве Геракла с речным богом Ахелоем, который принял образ быка. Геракл победил его, обломав ему рог. Ахелой получил свой рог обратно, обменяв

его на рог Амальфеи. Но возможно, что Геракл подарил рог Гесперидам или нимфам, потом он был наполнен плодами и назван рогом изобилия²⁸. Затем рог появился в иконографии Александра Македонского как атрибут египетского бога Амона, с которым отождествляли правителя. Как отдельный атрибут корнукопия появилась сначала на птоломеевских монетах, потом на селевкидских, и одновременно на хасмонейских²⁹. Пол Романов считал, что монеты с корнукопией получили хождение в связи с ростом международной торговли. Э. Регев, напротив, считает, что Хасмонеи, освободив корнукопию от сопровождавших ее изображений богов, наделили рог особым «еврейским» смыслом³⁰. Хасмонеи по-новому расположили два рога таким образом, что между ними оказалось пространство, где можно было поместить дополнительную эмблему. Так между корнукопиями Иоанн Гиркан расположил гранат, а Маттафия Антигон — колосья. Все вместе могло быть эмблемой процветания и изобилия. Сходство корнукопии с шофаром также очевидно, поскольку и то, и другое — рог копытного животного. Шофар, в который трубят в Храме, связан с храмовым жертвоприношением и с воспоминанием о жертвоприношении Авраама. Но рог также представляет и рог помазания на царство. В еврейской художественной традиции мы увидим его на фреске Дура-Европос (III в. н. э.) в сцене помазания Саула. В пророческой литературе рог служит метафорой хорошего правления и успешной политики. Таким образом, в еврейской традиции есть смыслы, олицетворяемые корнукопией³¹, но понятны они только подготовленному зрителю.

Представив основные типы изображений на хасмонейских монетах, можно сделать вывод, что изображения сами по себе не обладают каким-то отчетливым, заданным содержанием, но они рассчитаны на *аллегорическое прочтение* и только благодаря аллегории приобретают смысл. Необходимо кратко охарактеризовать взаимоотношения еврейской культуры и аллегории в последние века до н. э.

Аллегорическое видение — видение «через иное» (в соответствии с греческим определением аллегории — «говорить иное») свойственно всей античной литературе, но в искусстве оно приобрело широкое распространение, начиная с эпохи эллинизма. В искусстве аллегорическое мышление означало, что образ лишается *пластической* самодостаточности и становится средством для изображения *абстрактных идей*. Это качество оказывается особенно востребованным у древних римлян с их развитой политической, общественной жизнью. Как отмечает А. Ф. Лосев, ссылаясь на работу К. фон Вайнберга «Творческое в римском искусстве», «с вступлением римлян в рамки античного мира это удивительное единство телесности и духовности уже распадается. Вместо бессознательной жизни в искусстве художник римской эпохи (...) всегда исходит уже из той или иной сознательной концепции некоторого духовного содержания, из той или иной политической, правовой или

религиозной идеи, которую он считает себя призванным воплотить в искусстве. Форма перестает быть содержанием, как в классическом греческом искусстве, и становится обозначением «духовного содержания»³².

Классическим примером использования аллегии в римском искусстве, там, где надо на ограниченном пространстве представить политическую программу, является камень, посвященный победе над флотом Антония и Клеопатры при Акции (Сардоникс. 20-е гг. I в. до н. э., ГЭ), в результате которой Октавиан Август стал правителем Рима (илл. 7). Смысл всех изображений, окружающих юного полководца, был ясен его современникам: Козерог — знак счастливого созвездия, под которым родился Август; трезубец Нептуна, дельфин и украшение кормы корабля говорили о морской победе и владычестве над морем; сфера и кадуцей Меркурия — символы полновластного господства и изобилия и, наконец, алтарь с зажженным на нем огнем — свидетельство благодарственных жертв в честь победителя³³. Не зная политического и культурного контекста времени, совершенно невозможно представить себе, о чем рассказывает эта камень, она превращается в тайнопись. Именно поэтому в Новое время к камню добавили объясняющую надпись. Иногда целые сцены могут иметь аллегорический смысл. На римской вазе из сардоникса I века из Эрмитажа (Сардоникс. Римская работа. I в. н. э.) изображены Венера, Амур и Афродита (илл. 8). Все вместе — это аллегорическое изображение могущества любви³⁴. Художественная аллегория ситуативна, и ее толкование связано с определенной ситуацией: так ваза из сардоникса может иметь одно прочтение, если она является свадебным подарком, и совсем другое — если она украшает собрание владельца виллы. Смысл аллегии конечен, но важно, что аллегорическое мышление исходит из ощущения того, что реальность многомерна и существуют разные способы указать на ее иные, скрытые уровни.

Яш Элснер в работе «Искусство и римский зритель» рассматривал два вида зрения у древних римлян на примере сочинения Филострата Старшего «Картины», написанного во II в. н. э. и сочинения Кебета «Картины», I в. н. э.³⁵ Если для Филострата важно жизнеподобие в картинах, благодаря которому непонятно, что жизнь, а что искусство³⁶, и он отталкивается от того, что древний принцип жизнеподобия, пластического совершенства имеет неизменную ценность, то в «Картинах» Кебета «мы находимся в мире, где все на самом деле не является тем, чем кажется на первый взгляд»³⁷. Кебет пребывает в поиске аллегорического значения персонификаций, и аллегория для него — это единственный способ зрения. «Цель искусства в «Картинах» состоит вовсе не в том, чтобы подражать миру зрителя, но побудить зрителя подняться над обычными представлениями в новую экзегетическую реальность, к истине, которая несет спасение»³⁸. Образ сам по себе оказывается «пуст», а содержание подобных пустых образов открыто тем толкованиям, которые изберет для себя

зритель и которые зависят от его убеждений³⁹. Так на рубеже веков меняется художественный язык, образ теряет самодостаточность и приобретает многозначность. По мнению Н. В. Брагинской, «Картины» Филострата относятся к новому жанру «диалогического экфрасиса», одним из признаков которого является то, что «все внимание и зрителя и экзегета сосредоточено не на художественном объекте, а на предмете изображения и на его вербализуемом, пересказываемом смысле, поэтому



7.
Аллегория могущества любви. Сардоникс, Рим, I в. н. э., Санкт-Петербург, Эрмитаж

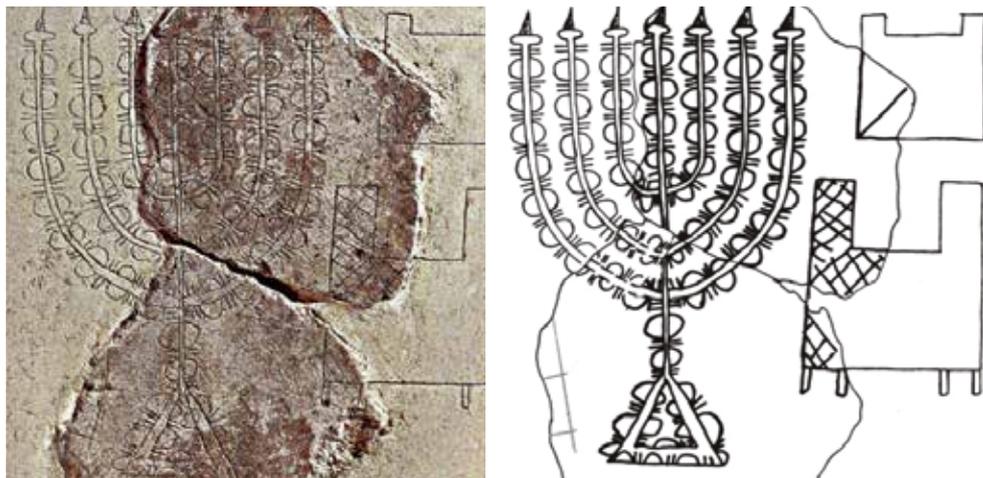


8.
Аллегория победы при Акциуме
I в. до н. э. Сардоникс,
Рим, I в. до н. э., Санкт-Петербург,
Государственный Эрмитаж

картина или статуя и рельеф учит, наставляет, открывает жизненную, религиозную, философскую тайну, толкует миф»⁴⁰.

Еврейская традиция, которая не различала форму и содержание и для которой «важно и значимо лишь само явление в целом, свойства этого явления или предмета, а не его пластическая реализация»⁴¹, хорошо знакома с литературным иносказанием, но не с художественным. В тексте самой Библии не содержится ни открытого цитирования, ни толкования библейских текстов⁴². Жанр толкования библейского текста, который исходит из принципиальной многозначности библейского повествования, складывается в эллинистическую эпоху, когда возникает жанр «переписанной Библии», благодаря тому, что евреи «перенимали герменевтическую установку у греков и прилагали ее к изучению библейского текста»⁴³. Таким образом, развитие аллегорезы в еврейской традиции идет одновременно как в области литературы, так и в области изобразительного искусства⁴⁴.

В области как литературной, так и художественной аллегории I в. возвышается фигура Филона Александрийского, философа, объединившего иудаизм и эллинизм, создавшего мону-ментальный свод толкований — Аллегорию⁴⁵, которая должна была истолковать весь библейский текст, начиная с книги Бытия. Благодаря толкованиям Филона, «ближневосточные и античные эстетические идеи, придя в соприкосновение, определенным образом трансформируются в некое новое качество»⁴⁶.



9. Граффити из священнического квартала Иерусалима. I в. до н. э. — I в. н. э.

Для Филона аллегория становится единственным модусом понимания Вселенной. Рассуждая о цели философа, которая состоит в созерцании иных сущностей, он пишет: «Эти созерцающие любят аллегория» (De plant. II 36)⁴⁷. В трактате о Ное он повторяет: «Итак мы должны обратиться к аллегории, к методу, который дорог всем мужам, чьи глаза широко открыты. Поистине, священные пророчества самым очевидным образом дают нам ключ к использованию этого метода»⁴⁸. Каждое событие Священного Писания Филон видит как имеющее дополнительный, аллегорический смысл. А. Ф. Лосев отмечал, что «все бытие для Филона в одно и то же время является и им самим и известного рода аллегорией, которую Филон в нем находит»⁴⁹. Он называет это склонностью к «отвлечению от конкретного»⁵⁰. Один пример позволит продемонстрировать одновременно ситуативность аллегории и то, как она привязана к реальности Священного Писания. В Жизни Моисея (Vita Moses) Филон пересказывает и толкует эпизод с неопалимой купиной и вводит туда Ангела, или вестника, который видится в огне, а затем он приступает к объяснению того, что это видение Моисею означало. Сначала Филон говорит, что куст представляет собой тех, кто несправедливо подвергся притеснениям, а огонь — притеснителей (67). На следующем уровне аллегорезы куст не просто не поглощается огнем, но огонь (который в строфе 67 был образом гонителей) как бы защищает куст и даже передает ему свой свет. А в строфе 70 огонь говорит кусту, как если бы он был предста-

вителем Всевышнего, что не следует верить в физическую силу, но следует рассчитывать только на мудрость. Таким образом, в зависимости от желания Филона, огонь и куст предстают в нескольких разных качествах⁵¹ и означают разные вещи. Сам по себе куст не обладает свойствами, из которых может быть выведено толкование Филона.

А. Ф. Лосев стремился увидеть в эллинистической эпохе одновременное существование аллегории и символа. Филон Александрийский был для него мыслителем, в творчестве которого складывалось новое представление о многозначности, отличное от античной аллегорезы. И хотя сам Филон не отличал символ и аллегория (для него иносказание вообще — это сюмболон), и исследователи античности предпочитают воздерживаться от разграничения этих двух понятий, говоря, что в античности мы можем говорить лишь об общем представлении о знаке, представление о том, что аллегоризм Филона не во всем подобен эллинистическому аллегоризму, все же верно. В. Ф. Иваницкий писал в начале прошлого века, что «Филон вращается в особом мире — мире идей; он оперирует с ними, как с живыми личностями; под его художественным пером они получают необыкновенно конкретный характер. Это — почти живые существа, каждое с особой индивидуальной жизнью и личными свойствами. Они рождаются, умирают, борются, враждуют, произносят один к другому целые речи и т. д.»⁵². А. Ф. Лосев замечает, что аллегория переживается Филоном настолько бытийно, что она приобретает новое качество, которое Лосев определяет как качество символа: «важно также и то, что это *духовно-жизненное содержание* (курсив мой — Л.Ч.) аллегорий представлено у Филона вполне непосредственно, совершенно ясно и отчетливо, так, как будто бы сам Филон, и притом своими собственными физическими глазами, видел все эти вещи и события в их аллегорической значимости»⁵³. О том же говорит Э. Гуденаф: «Стоическая аллегория свела богов Олимпа к воздуху, земле, воде, научным элементам; мистическая аллегория сделала героев и божеств связующими звеном между Богом и человеком. Филон демонстрирует влияние всех этих тенденций. (...) но великие личности Торы для него — это мужчины и женщины, которые превзошли человеческую природу и стали Логосами и Софиями»⁵⁴.

Внимание к неумозрительной, конкретной стороне образа, бытийственность аллегорий отличает, по мнению А. Ф. Лосева, Филона от творцов римской аллегории. Лосев заключает: «на самом деле у Филона часто идет речь вовсе не об аллегории, но о том, что мы сейчас назвали бы символом, эмблемой, метафорой, типом, художественным образом и даже мифом»⁵⁵. Аллегория «дискурсивно-рационалистична», а это никак не сочетается с присущим Филону ощущением живой реальности библейского повествования и реальности Закона, который необходимо исполнять»⁵⁶.

Античная аллегория, как говорилось выше, отталкивается от конкретной ситуации, в которой она создается, и смысл ее конечен (так, толкование Филона на эпизод с неопалимой купиной было создано, видимо, в ситуации александрийских еврейских погромов, и именно они придают смысл образу несгорающего в огне куста). Но дело в том, что сами события Священного Писания, во-первых, неизменны, а во-вторых, обладают неисчерпаемым содержанием, в том числе очень конкретным, связанным с необходимостью соблюдения Закона. По словам Я. Эллнера, «эллинистическая культура греко-римской античности, с ее разнообразием мифов, текстов и религий, никогда не обладала единством одного канонического писания, с которым можно было соотносить все»⁵⁷. Соотнесение любого образа с историей спасения еврейского народа и есть то, что отличает аллегорезу Филона Александрийского.

Но кроме Священного Писания у евреев есть еще один важнейший духовный символ. Это Иерусалимский Храм, который в эллинистический период стал однозначным центром религиозных чаяний народа. К периоду Второго Храма, ко времени, когда стала развиваться аллегорическая интерпретация библейского откровения, пространство Иерусалимского Храма уже давно виделось обладающим разными уровнями смысла. И Филон, и Иосиф Флавий придают огромное значение аллегорической интерпретации Храма.

Приведем примеры того, как при помощи аллегорического метода преломляются реалии Иерусалимского Храма. Филон Александрийский много раз упоминает гранат, об изображении которого на монетах говорилось выше. В трактате «О жизни Моисея» Филон говорит о хитоне Первосвященника⁵⁸, с головы до пят гиацинтовым, по низу которого идут золотые гранаты, перемежающихся с колокольчиками и цветами (XXIII)⁵⁹. Это символы воды, земли и гармонии (XXIV): гранат представляет воду, поскольку его плод истекает соком (XIX). Нет сомнений в том, что Филон видел хитон Первосвященника Иерусалимского Храма. Вернувшись в Александрию, он ищет универсальный смысл виденного и предлагает его в аллегории. Метод Филона подхватывает Иосиф Флавий, который считает, что гранат означает свет, а совсем не воду⁶⁰. «Льняной хитон первосвященника также напоминает о земле, фиолетовые нити его — небосклон, причем гранаты вызывают представление о молниях, а звук колокольчиков знаменует раскаты грома» (Иудейские Древности. III: 7:7). Гранатовые яблоки появляются и при описании меноры в Храме. Ее плоды — это, согласно Иосифу Флавию, гранатные яблоки⁶¹.

Таким образом, гранат на рубеже эр видится как имеющий сугубо еврейские смыслы, как укорененный в Библии образ (это составляющая ботанического разнообразия Святой Земли, это символ воды, молнии и одной из частей семисвечника — меноры, это одно из украшений Храмовых колонн Яхин и Боаз⁶²), который потому и требует дополнительного толкования. К

этому можем добавить, что в раввинистическую эпоху гранат становится также образом библейских заповедей — мицвет, которых 613, и их столько же, сколько зернышек у граната. Отметим также, что во всех случаях, описанных у Филона и Флавия, гранат был действительно вплетен в образную структуру Иерусалимского Храма. То же происходит и с корнукопией, которая напоминает зрителю шофар — рог быка, и главный храмовый музыкальный инструмент, и рог помазания на царство.

10.
Камень с изображением меноры.
Синагога в Мигдале,
I в. н. э.



Многие из образов на хасмонейских монетах можно связать при помощи аллегорического метода не только с историей избранного народа, но и с Храмом, то есть с конкретной религиозной практикой народа. По этому пути пошел Пол Романов, опубликовавший в 1942–1944 гг. большое исследование «Еврейские символы на древнееврейских монетах»⁶³. В 2013 г. Э. Регев издал книгу, в которой показывает, что «главная мотивирующая сила и религиозный этос маккавейского военного сопротивления имели своим источником Храм и желание восстановить жертвенный культ»⁶⁴. Действительно, если мы говорим об использовании аллегорического метода еврейской культурой периода Второго Храма, то почти любой образ, встречающийся на монетах, можно рассмотреть как имеющий отношение к Храму, однако связь будет работать только для зрителя, включенного в еврейскую культуру. Человек, не включенный в еврейскую традицию, увидит в аллегориях на монетах — корнукопии, лавровом венке, лилии и др., — обычный репертуар эллинистических монет. Еврейский смысл аллегорий придает реалии еврейской религиозной практики, вне которой они полностью лишены специфически еврейского характера. Среди этих реалий главной оказывается Иерусалимский Храм. В его контексте оживают аллегории, на него указывают надписи на монетах. Именно Храм придает аллегориям еврейский смысл. И в таком случае монета Маттафии Антигона, последнего Хасмонейского правителя, отличается от других

монет своим прямым свидетельством о принадлежности конкретному народу и месту. Толкование этой монеты не может быть столь же произвольным и ситуативным, как у аллегории. Постараемся теперь показать, почему монета Маттафии Антигона занимает особое место среди хасмонейских монет.

Критическое положение Маттафии Антигона заставило его особенно четко сформулировать идеологическую программу еврейской государственности, которая транслировалась в бронзовой монете. В отличие от других Хасмонейских правителей, которые печатали только монеты малого номинала, от Маттафии Антигона дошло пять номиналов монет⁶⁵. Большие монеты весили 15 г, поменьше — 7 г, то есть они были значительно тяжелее, чем другие хасмонейские монеты. Непрерывающееся соперничество с Иродом (который как раз в 40–37 гг. до н. э. печатал особенно крупные и красивые монеты)⁶⁶ заставило Маттафию Антигона использовать монету как важное средство пропаганды законности своего правления.

Так же как и предшественники, Маттафия использовал корнукопию, двойную корнукопию, венки, ячменный колос и гранат, но ввел и новую черту: одновременное использование на так называемой большой монете титула и первосвященника, и царя, то есть титулатуры светской и религиозной власти. Свой царский титул («Антигон царь» на греческом) Маттафия поместил в лавровый венок, подчеркивая, таким образом, свое царское достоинство, обращаясь к давней традиции венчания венком божеств и героев⁶⁷. На обороте той же монеты была помещена надпись «Маттафия Первосвященник и совет евреев» на палео-иврите, связывающая правителя с временами царя Соломона (илл. 5).

Самой интересной и редкой монетой стала прута с изображением храмового семисвечника (менорой) на одной стороне и столом для хлебов предложения с другой. На некоторых монетах у ножек стола есть поперечины, а на самом столе видны хлебы⁶⁸. Вокруг стола находится надпись на иврите, видимо, со словами «Маттафия Первосвященник» (надпись плохо читаема). Вокруг меноры надпись на греческом — «царь Антигон» (илл. 6).

Монета с менорой стала первым изображением храмового семисвечника и стола для хлебов предложения. Даже для современников это было необычным событием. До нас дошло всего около сорока подобных монет, возможно, потому, что часть была уничтожена⁶⁹: предполагают, что Ирод Великий увидел в них нечто глубоко оскорбительное.

Появление меноры на монете свидетельствует о возникшей потребности в изображении, на которое можно опереться напрямую, избегая аллегорических иносказаний. Это потребность в изображении, обладающем самодостаточной ценностью и при этом объединяющем множественность смыслов, важных для правящего последнего Хасмоня.

Что видели в меноре современники Маттафии Антигона? Прежде всего, они видели реальный предмет с большой исто-

рией, столь же древний, как и сам избранный народ, ведь перед ними был почти что ровесник завета.

Я остановлюсь только на узловых моментах истории меноры, о которой написан целый ряд исследований и которая также подробно изложена мной в другой работе⁷¹.

Менора была сделана по прямому Божественному повелению художником Бецалелем из чистого золота. Она стояла внутри Скинии во дворе перед Святой Святых вместе со столом для хлебов предложения. Сделанная из таланта золота (Исх. 37:24), она была самым дорогим предметом в Скинии, а ее функция носителя огня, который зажигается в ключевые моменты богослужения, делала менору незаменимым предметом («На подсвечнике чистом должны они ставить светильник пред Господом всегда». Лев. 24:4). Менора должна была быть цельной, чеканной (Исх. 25:36, 37:22). Как считает Л. Ярден, это указывает на ее связь с живым деревом — деревом миндаля⁷², а также с древом жизни («Три чашечки наподобие миндального цветка, с яблоками и цветами, должны быть на одной ветви, и три чашечки наподобие миндального цветка на другой ветви, с яблоками и цветами». Исх. 25:33). Из миндального дерева был сделан жезл Аарона, то есть жезл священства. («На другой день вошел Моисей в скинию откровения, и вот, жезл Аарона, от дома Левиина, расцвел, пустил почки, дал цвет и принес миндали». Чис. 17:8). Этот жезл стал «знамением для непокорных» и был положен в скинии: «И сказал Господь Моисею: положи опять жезл Аарона пред ковчегом откровения на сохранение, в знамение для непокорных, чтобы прекратился ропот их на Меня, и они не умирали» (Чис. 17:10). В книге Исход, которая редактировалась жреческим источником (источник P), жезл Аарона совмещается с жезлом Моисея (Исх. 4:2, Исх. 7:8, Чис. 20:8, Чис. 17:25)⁷³, становясь, таким образом, универсальным символом, связывающим священство и власть.

Вефиль, дом Божий, где во сне под деревом Иаков видел лестницу, — это ханаанский город Луз (то есть город Миндаля)⁷⁴ («И нарек имя месту тому: Вефиль; а прежде имя того города было: Луз». Быт. 28:19). В Вефиле Иаков поставил камень-жертвенник, который стал символическим прообразом Иерусалимского Храма⁷⁵. Священное древо, как показывает Л. Ярден, подразумеваемое в старом имени Вефиля, становится прототипом как для жезла Аарона, так и для меноры⁷⁶. Менора, таким образом, становится также атрибутом Северного Царства, и, оказавшись в Храме, свидетельствует об объединенном культе и о наследниках Аарона, которые служат в Храме: «представляется определенным, что менора с семью ветвями, которая была включена во время последней жреческой редакции в описание Второго Храма, была отнюдь не иностранным заимствованием, а, напротив, прямой наследницей светильника в Вефиле, и находилась, таким образом, в самой сердцевине жреческой Аароновой страты текста, она была наследием Северного Израиля»⁷⁷. Исследование Л. Ярдена показывает, как древо жизни — мин-

дальное дерево, когда-то священное у хананеев, трансформируется в семисвечник-менору и сохраняется в недрах образа жезла Аарона, жезла власти. Эта образность углубляется в пророческих видениях.

В Иерусалиме миндальный жезл появляется в видении пророка Иеремии. В правление последних иудейских царей, которое завершилось разрушением Храма, пророку Иеремии было видение, в котором уже сам Бог подобен миндальному дереву, никогда не засыпающему: «И было слово Господне ко мне: что видишь ты, Иеремия? Я сказал: вижу жезл миндального дерева. Господь сказал мне: ты верно видишь; ибо Я бодрствую над словом Моим, чтоб оно скоро исполнилось» (Иер. 1:11,12). А.П. Лопухин отмечал, что речь идет не об аллегории, а о реальном дереве, называемом по-еврейски «бодрствующим деревом», потому что оно зацветает раньше других, когда все остальные деревья еще находятся в состоянии зимнего сна. Так и Бог бодрствует — «хотя в жизни человечества, по-видимому, еще все спокойно, все замерло, — Иегова бодрствует, и слово Его исполнится, придет в полное осуществление все, что Он определил народам и царствам»⁷⁸.

Иеремия — пророк, обличающий царей Иерусалима (время его пророчеств 627–588 г. до н. э.) и свидетель ужаса разрушения Храма. Захария — младшее поколение пророков, пророчествовавший в 519 г. до н. э. и ставший свидетелем воссоздания Храма. Ему было несколько видений, одно из которых — видение меноры. Переключка его видения с видением Иеремии⁷⁹ очевидна, но образность меноры усложняется. Ангел показывает Захарии менору, светильники которой горят, но сверху находятся еще и две маслины⁸⁰. Семь светильников — это, как и у Иеремии, образ зрения Божия («те семь — это очи Господа, которые объемлют взором всю землю» (Зах. 4:10) — отождествление зрения со светом — одно из самых древних в истории человечества). Но поскольку Захария пророчествует в тот момент, когда Храм восстанавливается трудами Зоровавеля и Иисуса, то его пророчество во многом обращено к теме доброго, богоугодного правления, трудами которого будет осуществлено воссоздание Храма. Пророку Захарии Ангел объясняет, что две масличные ветви — это «два помазанные елеем, предстоящие Господу всей земли» (Зах. 4:14). Но благодаря этим же строкам менора становится образом *царственности*. Именно так толковал Захарию в IV веке христианский писатель Ефрем Сирийский, когда писал, что «златой свещник, по обыкновенному толкованию, означает *царское достоинство*, на котором все держится; *светильце вверху его* означает священство»⁸¹. Древнее понимание золота как царского металла (а менора должна быть обязательно золотой) неотъемлемо от образа меноры. На рубеже веков в толковании Филона Александрийского менора станет образом небес⁸². И. Баумгартен отмечал, что в упомянутых строках пророчестве Захарии («те семь — это очи Господа, которые объемлют взором всю землю», Зах. 4:10) следует нахо-

дить истоки солярной образности меноры, которая сложилась в эллинистическую эпоху⁸³. В строках же 3:9 можно увидеть связь между менорой и Мессией: «Ибо вот тот камень, который Я полагаю перед Иисусом; на этом одном камне семь очей; вот, Я вырежу на нем начертания его, говорит Господь Саваоф, и изглажу грех земли сей в один день» (Зах. 3:9). По словам А. Лопухина, «изглажение греха земли стоит в непосредственной связи с начертаниями на том камне, который в предыдущем стихе назван Отраслью, с начертаниями, выражающими как достоинство, так и миссию Отрасли»⁸⁴.

Итак, в критические моменты жизни избранного народа в пророческих словах оживают важнейшие религиозные образы еврейского народа — древа жизни и жезла царства — настоящего и грядущего, которые сплелись в храмовом семи-свечнике — меноре с ее символическими цветами, плодами и светильниками.

Дальнейшие события демонстрируют, как из предмета богословских размышлений менора становится участником исторических событий. Осквернение и разорение Антиохом Епифаном Иерусалимского Храма произошло в 168 г. до н. э. Диодор Сицилийский свидетельствует, что царь повелел, чтобы «светильник, называемый у них бессмертным и постоянно горящий в Храме, потушить»⁸⁵. Три года Храм стоит, превращенный в языческое святилище, и не горит светильник, символизирующий присутствие Божие. Восстановление Храма и жертвенного культа стало «главным мотивом и религиозным этосом маккавейского военного сопротивления»⁸⁶. Менора как реальный участник исторических событий, конечно, не могла не стать главным атрибутом праздника Хануки и украшением Храма. Воссоздание меноры и установление праздника Хануки становится политической программой Маккавеев, в которой менора как предмет естественным образом становится регалией.

Маккавейские книги показывают, как Храм стал важнейшей составляющей политического дискурса правящей династии. Этого уже достаточно для того, чтобы объяснить, почему спустя более ста лет правитель Маттафия Антигон, носящий такое же имя, как один из первых Маккавеев, решается на печатание монеты с изображением меноры. Но представляется, что такое объяснение было бы слишком поспешным. Политическая пропаганда востребована всегда, тем не менее менора не появлялась в качестве изображения до 37 г. до н. э., и аниконизм сохранялся как принцип, отличающий евреев от окружающих народов⁸⁷. «Культурное ограничение» (по словам Пола Финни) на изображения, которое оставалось общепринятым в еврейском обществе, «с течением времени стало механизмом не только для утверждения еврейской религиозной идентичности, но для формирования чувства этнической и культурной границы, отделяющей евреев от остальных»⁸⁸. Из источников складывается впечатление, что евреи были особенно чувстви-

тельны к образам императорской власти. Свидетельства источников собраны в статье Пола Финни, из них наиболее близкое нам хронологически — это свидетельство Ипполита Римского, который говорит, что ессеи отказывались дотронуться до монеты, поскольку еврей не должен на монету даже смотреть⁸⁹.

Это позволяет предположить, что чеканка меноры на монете стала возможной только благодаря тому, что она не просто стала символом легитимного правления, но была осмыслена как предмет, через который можно было выразить и другие основополагающие для иудаизма смыслы, — Божественное присутствие в Храме и — к рубежу веков — Божественное творение. Менора становилась знаком (илл. 9, 10).

Все, что было связано с Храмом и с Иерусалимом, к рубежу веков приобрело отчетливую многозначность. Еще в самом начале Иерусалимский Храм, продолжавший походную Скинию, содержал очень мало предметов, но все они были сделаны по прямому божественному указанию о их создании. Так как эти предметы ни в чем не должны были ассоциироваться с идолами (само их описание в библейском тексте изобилует техническими подробностями и указаниями на драгоценные материалы, но умалчивает об их эстетических свойствах, подчеркивая их отличие от статуй), они с самого начала обладали многозначностью. Это были образы Божественного присутствия и истории избранного народа. Сам Храм — образ рая, на что указывали резные пальмовые деревья и колонны Яхин и Боаз как райские деревья, и место обитания Божества. Божественное присутствие и история избранного народа подтверждались ковчегом завета, медным морем как образом мировых вод, семисвечником, столом для хлебов предложения — образом плодов земли и, наконец, жертвенником для принесения жертв — образом власти человека над тварным миром и жертвенником для воскурения — образом молитвы. Позже таким образом присутствия Бога стал весь город Иерусалим как город Храма, а затем, после разрушения Храма, — Храмовая гора как место пребывания шехины⁹⁰.

Менора на монете как являла собой часть Храма, так и несла свое собственное содержание, и Храм был только одним из озаглаваемых ею смыслов.

Но есть и другая сторона того процесса, результатом которого стало появление семисвечника на монете. По замечанию З. Шварца политика Хасмонеев «служит наглядной иллюстрацией предположения, что усвоение греческой культуры в эллинистическом мире могло служить способом сохранения родной культуры»⁹¹. Мы уже видели, как столкновение с греческой философией привело Филона Александрийского, а потом и раввинов, к рождению аллегорического метода толкования Священного Писания. Рубеж эр был временем, когда эллинистический мир уступал молодой римской империи. Нигде изображения на монетах не служили так пропагандистской машине как в Древнем Риме. Именно монеты должны были транслировать

«основополагающие компоненты системы ценностей и идеи политического, военного и религиозного единства армии и его лидера»⁹². Среди монет, выпущенных для армии, мы находим образы виртус как добродетели вообще и добродетели армии, пиетас по отношению к родным и по отношению к военному лидеру, либертас как основную идею римского общества поздней республики и раннего принципата (монета Кассия). На этом фоне монета с менорой оказывается в общем культурном тренде. Все эти смыслы — Доблести, Благочестия, Верности и Свободы — можно легко связать с образом семисвечника. Есть среди римских монет, выпущенных для армии, и монеты с ритуальными принадлежностями — «некоммеморативные монеты, с изображением литууса — символа военного и религиозного лидерства императора и других предметов понтификата и авгурата»⁹³.

Однако еврейская монета предполагает, что зритель будет осуществлять определенный дискурс. Яш Элснер назвал такой способ видения «мистическим видением». Он показывает, что «трансформация римского искусства, которая происходила с первого века по шестой, обусловлена в большой степени трансформацией видения от ожидания зрителем натурализма в сторону символизма, неотъемлемого от мистического размышления», и к VI веку н. э. уже «сама структура художественного произведения стала симуляком *духовного путешествия* (курсив мой — Л. Ч.), которое ожидалось, что будут совершать зрители»⁹⁴. Это путешествие не в многообразные духовные и интеллектуальные практики, которыми был наполнен мир античности, а в единственном направлении, определяемым единственностью Писания. Анализируя христианское искусство, Элснер заключает, что оно «радикально ограничило возможности аллегории, привязывая (свое искусство) канону Писания»⁹⁵. В этом и состояло то отличие античной аллегории от аллегории Филона Александрийского, на которое указывал А. Ф. Лосев и которое было сформулировано исследователем раннехристианского искусства: языческая аллегории представляла собой совершенно иной процесс, «поскольку у нее не было основания из канонических текстов Библии и традиции комментариев. (...) Христианские авторы аллегорезы очень многим обязаны еврейской экзегезе в той форме, которая представлена Филоном Александрийским»⁹⁶.

Выпущенная в критический политический момент и вобравшая разные культурные влияния, монета Маттафии Антигона стала новым этапом на пути развития еврейского изобразительного искусства и в определенном смысле стала указанием на будущие судьбы искусства Средиземноморья.

Впервые в еврейском контексте было представлено изображение реального предмета, находящегося в Иерусалимском Храме. В отличие от аллегории или метафоры, которая, по словам Ортега-и-Гассета «ловко прячет предмет, маскируя его

другой вещью; метафора вообще не имела бы смысла, если бы за ней не стоял инстинкт, побуждающий избегать всего реального»⁹⁷, изображение меноры прямое. Сама реальность меноры приобрела определяющее значение, сделала ее символом, по определению, предложенному С. С. Аверинцевым, отличающимся «как от «простой вещи», ничего не означающей, кроме самой себя, так и от условного знака, от рассудочного иноказания и прочих смежных категорий»⁹⁸. Именно символ позволил, по выражению А. Л. Доброхотова, отыскать «оптимальное равновесие образной явленности и взыскуемой трансцендентности» и найти образ, в котором есть «многозначность и динамика перехода от смысла к смыслу»⁹⁹. Подобная ситуация была бы нарушением второй заповеди, если бы изображение было рассчитано только на прямое видение, подобно тому, как на прямое видение рассчитан образ правителя на монете или ритуальной принадлежности римского религиозного культа. В отличие от них, изображение меноры рассчитано на *экзегетическое или мистическое видение*, по определению Элснера. Изучая изменение видения в ситуации возникновения мистических культов, таких как христианство и митраизм, он писал, что «образность официальной римской религии имеет буквальные и подражательные отношения с тем, что изображается, и с религиозной практикой, в то время как образы мистических культов (таких как митраизм и христианство до Константина) имеют символические и экзегетические отношения с тем, что они изображают»¹⁰⁰. Особенность будущего христианского искусства проявится в его способности «всегда производить символическое искусство». Монета Маттафии Антигона оказывается еще одним подтверждением преемственности между христианской и еврейской традицией, особенно в том, что касается языка изобразительного искусства. Росписи II–III вв. н. э. синагоги и христианского дома собрания в сирийском городе Дура-Европос послужат следующим подтверждением этого тезиса.

Процесс символизации каждой стороны жизни Храма и города, в котором Храм стоял, начался сразу же после разрушения Первого Храма. К I в. до н. э. о еврейском Храме, лишенном всякого изображения или статуи, уже знали по всему Средиземноморью. Неразрывная связь меноры с Иерусалимским Храмом, способность меноры превратиться в олицетворение Храма благодаря истории Хасмонеев, стали тем основанием, на котором могло появиться новое, символическое искусство. Благодаря Иерусалимскому Храму, многозначностью стали обладать не только слова библейского повествования, но и *вещи*. Возник такой модус мысли, в котором, как сказал К. Окер о библейской аллегории в Средние века, «словами представляют «вещи», а «вещи» фигурально означают иные высшие, сверхчувственные вещи»¹⁰¹.

Трудно переоценить, какое значение это имело для последующего развития судеб искусства, особенно христианского. Был

создан образ-знак, близкий уже следующей, византийской эпохе: «сакральный знак и символ есть знамение, требующее веры (как доверенности к «верности» бога), и одновременно знамя, требующее верности (как ответа на «верность» Бога)¹⁰²».

На рубеже эр начинался процесс изменения самой сути искусства. Рядом с искусством натуралистическим появлялось искусство, которое было рассчитано на то, что зритель понимает, как любой образ отражает невидимую реальность. Главная функция образа благодаря этому становится экзегетической. Подобное новое ощущение от встречи с образом мы найдем в XX веке в споре об искусстве из пьесы Тома Стоппарда «Художник, спускающийся с лестницы»: «я утверждаю это, ведь для того, чтобы изобразить природу, не требуется ничего, кроме определенного навыка, которому можно научиться так же, как игре на фортепьяно. Но как научить человека мыслить определенным образом? Для этого следует нарисовать нечто невероятно простое, а затем заманить сознание зрителя в ловушку, сделав то, чего он никак не ожидает, а именно — поместить изображение в рамку и заставить зрителя смотреть на него так, словно он видит это впервые...». С монетой Маттафии Антигона еврейское сознание попало в ловушку образа, где такой рамкой стал Иерусалимский Храм. Монета явилась первым шагом в «визуализации иудаизма», которая станет важнейшим делом культуры на новом этапе перехода от античности к средневековью. Последующие монетные выпуски времени двух восстаний и особенно восстания Бар-Кохбы (132–135 г. н. э.) сосредоточились целиком на образности Храма и предложили визуальные формулы, которые затем имели долгую жизнь в изобразительном искусстве.

- ¹ Исследование выполнено при поддержке РФНФ, проект № 14-04-00367/14. Я благодарю центр «Сэфер» и Genesis Philanthropy Group (в рамках благотворительной программы Charities Aid Foundation «Еврейские сообщества») за помощь в проведении исследования. Я от всей души благодарю Т. Ю. Бородаю (МГУ им. Ломоносова) и коллег по Государственному институту искусствознания за неоценимые советы, данные мне при обсуждении работы.
- ² Ирод был наполовину иудеем.
- ³ *Mesbörer Y.* A Treasury of Jewish Coins From the Persian Period to Bar Kokhba. Jerusalem, 2001. P. 23.
- ⁴ Среди ученых делались попытки атрибутировать некоторые монеты правлением Шимона, но все они оказались необидительными.
- ⁵ До этого в Иудее под персидским владычеством тоже печатались монеты — так называемые, монеты типа YHD (по надписи Иудея, находящейся на них). Эта группа монет датируется V—III вв. до н. э. См. *Mesbörer Y.* Ancient Jewish Coinage. Vol. I. Persian Period through Hasmonaeans. Amphora Books, Jerusalem. 1982. P. 98.
- ⁶ *Stern M.* The Period of the Second Temple // A History of Jewish People / Ed. H. N. Ben-Sasson. Harvard University Press. 1976. P. 201.
- ⁷ *Maltiel-Gerstenfeld J.* 260 Years of Jewish Coins / A Catalogue. Tel Aviv, 1982. P. 21.
- ⁸ *Rappaport U.* The Emergence of Hasmonean Coinage // Association for Jewish Studies Review. Vol. 1. 1976. P. 175.
- ⁹ Почему Хасмонеи не решились печатать серебряные монеты — остается загадкой. См. *Maltiel-Gerstenfeld*, 1982. P. 30.
- ¹⁰ *Regev E.* The Hasmonaeans. Ideology, Archaeology, Identity. Gottingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 2013. P. 175.
- ¹¹ Это выражение встречается только на монетах и считается относящимся либо к конкретному институту еврейского самоуправления, такому как Синедрион, либо ко всему еврейскому сообществу. До этого только итурейский первосвященник выпускал монету, на которой указывался его титул первосвященника, но он сопровождался и титулом тетрарха («первосвященник и тетрарх»). См. *Regev*, 2013. P. 181.
- ¹² *Mesbörer Y.* Ancient Jewish Coinage. Vol. I Persian Period through Hasmonaeans. Amphora Books, Jerusalem. 1982. P. 88.
- ¹³ Ср.: *Fimney P. C.* The Rabbi and the Coin Portrait (Mark 12:15b, 16): Rigorism Manque // Journal of Biblical Literature. Vol. 112. No. 4 (Winter 1993). P. 632ff.
- ¹⁴ *Rappaport*. 1976. P. 181ff.
- ¹⁵ Так корнукопии сначала изображались как расположенные одна над другой, а потом как расходящиеся в разные стороны, так что между ними освобождалось место для дополнительного изображения граната.
- ¹⁶ *Hanson R. S.* Paleo-Hebrew Script of the Hasmonean Age // Bulletin of American School of Oriental Research 175 (1964).
- ¹⁷ *Regev*. 2013. P. 185.
- ¹⁸ *Mesbörer*. 2001. P. 40.
- ¹⁹ *Regev*. 2013. P. 183.
- ²⁰ «Очевидно, что понимание роли Хасмонейского правителя сильно отличалось от представления, присущего эллинистическим царям, селевкидам, птолемам и набатеям». *Regev*. 2013. P. 184; *Rappaport*. 1976. P. 171–186.
- ²¹ *Regev*. 2013. P. 198.
- ²² *Mesbörer*. 1982. P. 29–30; *Maltiel-Gerstenfeld*. 1982. P. 105; *Metcalf W. E.* The Oxford Handbook of Greek and Roman Coinage. Oxford, 2012. P. 253 ff.
- ²³ *Mesbörer*. 1982. P. 39.

- ²⁴ *MacDonald J. M.* The Uses of Symbolism in Greek Art / Ph.D. diss., Bryn Mawr College. 1922. P. 1–2. Мишель Пастуро, анализируя лилию в Средневековье, упоминает о лилии «на ряде греческих, римских и галльских монет... на реверсе некоторых арвернских статов — монет I века до н. э. — представлены великолепные образцы догеральдической лилии». (Пастуро М. Символическая история европейского средневековья. СПб.: Александрия, 2012. 448 с.).
- ²⁵ Цветок — zis, неверно переведенный на русский язык как «табличка».
- ²⁶ См.: *Goldman Z.* The Sign of the Lily: Its Source, Significance and History in Antiquity, Part I / Ed. by M. Weinfeld // *Shnaton: An Annual for Biblical and Ancient Near Eastern Studies*. Vol. XII. 1997. P. 197–221 (Hebrew); Part II / Ed. by Sarah Yaphet. Vol. XII. P. 105–143 (иврит) и сокращенную популярную версию: The Shoshan (Lily) and Pelta (Amazon shield) as Complements to the Star of David, and their Significance // *Goldman Z.* Magen David Symbol Research from the 1st to the 11th century C.E. Электронный источник: <http://zeevgoldmann.blogspot.com/2008/08/ii-star-of-david-on-mosaic-floor-at-cin.html>. Проверено 30.12.2018.
- ²⁷ Для полного перечня библейских параллелей см.: *Romanoff P.* Jewish Symbols on Ancient Jewish Coins // *The Jewish Quarterly Review, New Series*. Vol. 33, No. 1, July 1942. P. 2ff. *idem.* Jewish Symbols on Ancient Jewish Coins // *The Jewish Quarterly Review, New Series*. Vol. 35, No. 3, January 1944. P. 301 ff.
- ²⁸ *Псевдо-Аполлодор*. Мифологическая библиотека II 7, 5; *Страбон*. География X 2, 19; *Овидий*. Метаморфозы IX 85–92; *Пигин*. Мифы / Перевод с лат., коммент. Д. О. Торшилова под ред. А. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя (Интернет-ресурс: http://annales.info/ant_lit/gigin/gigin01.htm). Проверено 30.12.2018); *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека / Сост. В. М. Строецкий. СПб.: Алетейя. 2000–2012. Книга IV. С. 35, 3–4 (Интернет-ресурс: <http://ancientrome.ru/antlitr/diodoros/>). Проверено 30.12.2018).
- ²⁹ *Regev*, 2013. P. 203–204.
- ³⁰ *Ibid.* P. 201.
- ³¹ *Ibid.* P. 205.
- ³² *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Том V. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. С. 738.
- ³³ *Макимова М. И.* Античные резные камни Эрмитажа. Путеводитель по выставке. 1926. С. 99; *Она же*. Государственный Эрмитаж, выставка портрета. Античный портрет. Л., 1937. С. 29; *Макимова М.* Un camée commémoratif de la bataille d'Actium. RA. 1929. P. 64; *Мацкин Н. А.* Принципат Августа. М.—Л., 1949, табл. III; *Федорова Е. В.* Латинская эпиграфика. М., 1969. С. 298.
- ³⁴ *Неверов О. Я.* Античные камни. СПб.: Искусство, 1994. С. 222–223, № 99.
- ³⁵ *Кебет*. Картина / Пер. В. Алексеева. СПб., 1888. 24 с.
- ³⁶ *Elsner J.* Art the Roman Viewer. The transformation of Art from they Pagen World to Christianity. Cambridge University Press, 1995. P. 47.
- ³⁷ *Ibid.* P. 44.
- ³⁸ *Ibid.* P. 44.
- ³⁹ *Ibid.* P. 277.
- ⁴⁰ *Брагинская Н. В.* «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // *Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании*. М., 1994. С. 283.
- ⁴¹ *Бычков В. В.* Эстетика отцов церкви. М.: Ладомир, 1995. 596 с.
- ⁴² *Ковельман А. Б.* Герменевтика еврейских текстов. М.: Книжники, Текст, 2012. С. 18.
- ⁴³ *Ibid.* С. 23.
- ⁴⁴ Речь идет о конце периода Второго Храма, то есть конце I в. н. э. См.: *Ковельман*, 2012. С. 22ff.
- ⁴⁵ *Goodenough E. R.* An Introduction to Philo Judaeus. Second edition. Oxford, 1962. P. 46ff.
- ⁴⁶ *Бычков В. В.* Эстетика Филона Александрийского // *Вестник древней истории* № 3. 1975. С. 63.
- ⁴⁷ *Филон Александрийский*. De Plantatione Noë («О Ное как садовнике»). Цит. по английскому переводу Concerning Noah's Work as a Planter // *Philo* / Trans. F. H. Colson, G. H. Whitaker. X vols. Vol. III. Cambridge, London, MCMLXXXVIII. Pp. 207–308. P. 231; *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Том VI. М.: Фолио; АСТ, 2000. С. 143.

- ⁴⁸ «IX. So we must turn to allegory, the method dear 36 to men with their eyes opened. Indeed the sacred oracles most evidently afford us the clues for the use of this method» (Philo. On the Unchangeableness of God. On Husbandry. Concerning Noah's Work As a Planter. On Drunkenness. On Sobriety / Transl. by F. H. Colson, G. H. Whitaker. Loeb Classical Library 247. Vol. I–IX. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1930. P. 231).
- ⁴⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Том VI. М.: Фолио; АСТ, 2000. С. 139.
- ⁵⁰ Там же. С. 138.
- ⁵¹ Fraade S. D. Between Rewritten Bible and Allegorical Commentary: Philo's Interpretation of the Burning Bush // *Rewritten Bible after Fifty Years: Texts, Terms or Techniques? A Last Dialogue with Geza Vermes* / Ed. by J. Zengeller. Brill. 2014. P. 2014.
- ⁵² Иваницкий В. Ф. Филон Александрийский. Жизнь и обзор литературной деятельности. Киев, 1911. С. 539. Цит. по Лосев, 2000. С. 138.
- ⁵³ Лосев. 2000. С. 139.
- ⁵⁴ Goodenough. 1962. P. 140.
- ⁵⁵ Ibid. Так, в трактате «О Сновидениях» (De somn. I, 102–107) Филон называет гиматий символом логоса, поскольку логос защищает человека, скрывает грехи и украшает жизнь (Лосев, 1980. С. 145–146).
- ⁵⁶ Ковельман. 2012. С. 25–26.
- ⁵⁷ Elsner. 1995. P. 154.
- ⁵⁸ Philo. De vita Moses // On Abraham. On Joseph. On Moses / Transl. by F. H. Colson. Loeb Classical Library 289. Vol. I–IX. Vol. VI. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1935. II. P. 117.
- ⁵⁹ Philo. De vita Mosis. P. 503.
- ⁶⁰ Иосиф Флавий. Иудейские Древности, книга III, гл. 67.
- ⁶¹ Книга III, гл. 67: «Напротив этого стола, ближе к южной стене, был поставлен золотой светильник чеканной работы, внутри пустой, весивший сто мин, что евреи обозначают словом «кинхар», а в переводе на греческий язык это передается «талант» [39]. Он состоял из круглых трубок, шаровидных лилий, изображений гранатовых яблок и чашечек, числом до семидесяти, которые все исходили из одного общего основания и возвышались кверху, образуя такое количество ветвей, сколько существует планет вместе с солнцем, именно семь чашечек, расположенных по одной линии (на одинаковой высоте) друг против друга. На этих чашечках помещалось семь лампочек, тоже по числу планет. Так как светильник поставлен наклонно, то и лампочки были обращены к востоку и югу».
- ⁶² Книга VIII, гл. 3:4: «Вышина этих столбов доходила до восемнадцати аршин, а объем до двенадцати локтей. На верхушку каждой колонны было поставлено по литой лилии вышиною в пять локтей, а каждую такую лилию окружала тонкая бронзовая, сплетенная как бы из веток сеть, покрывавшая лилию. К этой сети примыкало по двести гранатовых яблок, расположенных двумя рядами. Одну из этих колонн Соломон поместил с правой стороны главного входа в храм и назвал ее Иахин, а другую, которая получила название Воаз, он поставил с левой стороны».
- ⁶³ Romanoff P. Jewish Symbols on Ancient Jewish Coins // *The Jewish Quarterly Review*, New Series. Vol. 33, No. 1, July 1942. P. 1–15; Vol. 34, No. 2, October 1943. P. 161–177; Vol. 35. No. 3, January 1944. P. 299–312; Vol. 36. No. 4, April 1944. P. 435–444.
- ⁶⁴ Regev. 2013. P. 60.
- ⁶⁵ Дихалк, халк, семихалк, дилепта и лепта. Мешорер предлагает другую классификацию — халк, полу-халк и пруга (р. 54). Маттафия Антигон был первым правителем, выпустившем монету большей деноминации, чем дилептон. См.: *Meshorer*. 2001. P. 51ff; *Mattiel-Gerstenfeld*. 1982. P. 122. Монеты Маттафии Антигона в каталоге 260 Years начинаются на с. 122.
- ⁶⁶ *Meshorer*. 2001. P. 52.
- ⁶⁷ В надписях на монетах Маттафия Антигон подчеркивал свой статус первосвященника. Он использовал такие надписи: «Маттафия Первосвященник» и «Хевр» евреев (на иврите), «Антигон» (на греческом), «Маттафия Первосвященник» и «Маттафия священник». *Mattiel-Gerstenfeld*. 1982. P. 39.
- ⁶⁸ Отметим, что интерпретация оборота монеты долгое время оставалась дискуссионной. Так, Д. Шпербер интерпретировал оборот меноры как стену Храма с металлическими штырями против птиц, толкуя это как аллегория, означающую, что римские орлы не сумеют сесть на стену Храма. *Sperber D. A Note on a Coin of Antigonus Mattathias* // *The Jewish Quarterly Review*. Vol. 51. No. 3. January 1964. P. 250–257.

- ⁶⁹ *Maltiel-Gerstenfeld*. 1982. P. 38.
- ⁷⁰ Исчерпывающая библиография находится в книге: *Hachlili R.* The Menorah, the Ancient Seven-armed Candelabrum. Origin, Form and Significance. Leiden–Boston–Köln. 2001. Историей меноры и важнейшей библиографии посвящена моя статья: *Чаковская Л. С.* К вопросу о динамике взаимоотношений между образами храмового семисвечника (меноры) и креста в поздней античности // *Образ и Символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции*. М.: Индрик, 2015. С. 72–126. См. также: *Sperber D.* The History of the Menorah // *Journal of Jewish Studies*. Vol. 16. 1965. P. 154–155.
- ⁷¹ *Чаковская*. 2015.
- ⁷² *Yarden L.* Aaron, Bethel, and the Priestly Menorah // *Journal of Jewish Studies* No 26. 1975. P. 42.
- ⁷³ *Ibid.* P. 43.
- ⁷⁴ *Ibid.* P. 40.
- ⁷⁵ *Фролов Д. В.* 2016: Образ камня в Пятикнижии: Бытие // *Образ и символ в иудейской, христианской и мусульманской традиции*. М.: «Индрик», 2015. С. 15–40.
- ⁷⁶ *Yarden*. 1975. P. 46. З. Голдман добавляет к этому, что и для золотого цветка на головном уборе Первосвященника, который он отождествляет с лилией. *Goldman Z.* Magen David Symbol Research.
- ⁷⁷ *Yarden*. 1975. P. 46.
- ⁷⁸ *Лотухин А. П.* Толковая Библия. Толкование на книгу пророка Иеремии. Глава 1. 1904–1913.
- ⁷⁹ И Иеремия, и Захария принадлежали к священническому роду.
- ⁸⁰ «И возвратился тот Ангел, который говорил со мной, и пробудил меня, как пробуждают человека ото сна его. И сказал он мне: что ты видишь? И отвечал я: вижу светильник весь из золота, и чашечка для елея наверху его, и семь лампад на нем, и по семи трубочек у лампад, которые наверху его; и две масляны на нем, одна с правой стороны чашечки, другая с левой стороны ее» (Зах. 4:1–4).
- ⁸¹ Толкование Ефрема Сирина на книгу пророка Захарии.
- ⁸² Подробно об этом см.: *Чаковская*, 2015 с библиографией.
- ⁸³ *Baumgarten J. M.* Immunity to Impurity and the Menorah // *Jewish Studies: An Internet Journal* 5. 2006. P. 141–145.
- ⁸⁴ *Лотухин*. 1904–1913.
- ⁸⁵ *Штерн М.* Греческие и римские авторы о евреях и иудаизме. Т. 1. От Геродота до Плутарха. М., Иерусалим, 1997. С. 183.
- ⁸⁶ *Regev*. 2013. P. 60.
- ⁸⁷ *Флавий Иосиф*. Иудейские древности. Гешарим, 2011 (<http://pstgu.ru/download/1167904896.Drevnosti.pdf>): кн. 15, гл. 8 (о конфронтации в театре между Иродом и народом, заподозрившим его в том, что он хочет принести в построенный им для игр амфитеатр изображения людей); кн. 17, гл. 6 (о попытке Ирода установить золотого орла на входе на Храмовую гору, что вызвало восстание); кн. 18, гл. 3 (о провокации Пилата, который хотел поставить у себя в крепости штандарты с изображением Тиберия); *Smallwood E. M.* The Jews Under Roman Rule from Pompey to Diocletian. Leiden, Brill, 1976. P. 99.
- ⁸⁸ *Finney*. 1993. P. 635.
- ⁸⁹ *Smith M.* The Description of the Essenes in Josephus and the Philoepheumena // *Hebrew Union College Annual* No 29, 1958. P. 273–314.
- ⁹⁰ *Eliav Z.* God's Mountain: The Temple Mount in Time, Space, and Memory. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005; *idem.* The Temple Mount in Jewish and early Christian traditions. A new look // *Jerusalem. Idea and Reality* / Ed. by T. Mayer, S. A. Mourad. Routledge, 2008. P. 47–66.
- ⁹¹ *Schwartz S.* Imperialism and Jewish Society: 200 B.C.E. to 640 C.E. Princeton University Press, 2001. P. 36.
- ⁹² *Абрамзон М. Г.* Монеты как средство официальной политики Римской империи. М., 1995. С. 121.
- ⁹³ Там же. С. 103.
- ⁹⁴ *Elsner*. 1995. P. 88.
- ⁹⁵ *Ibid.* P. 287.
- ⁹⁶ *Ibid.* P. 284.

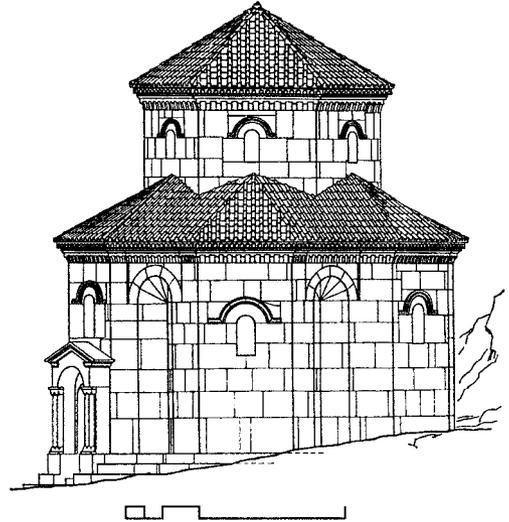
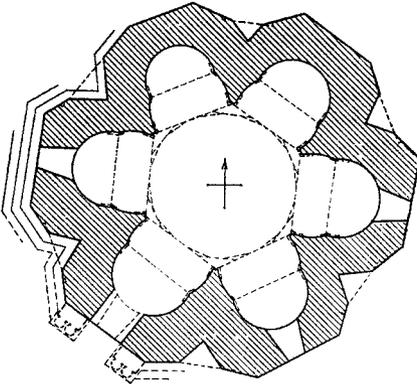
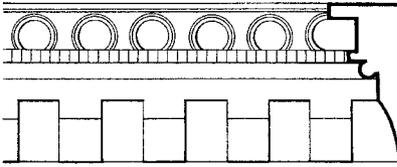
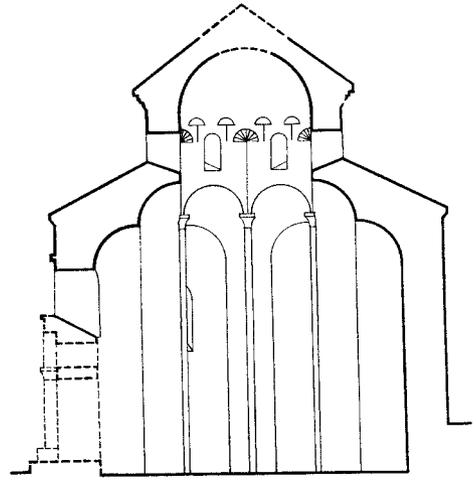
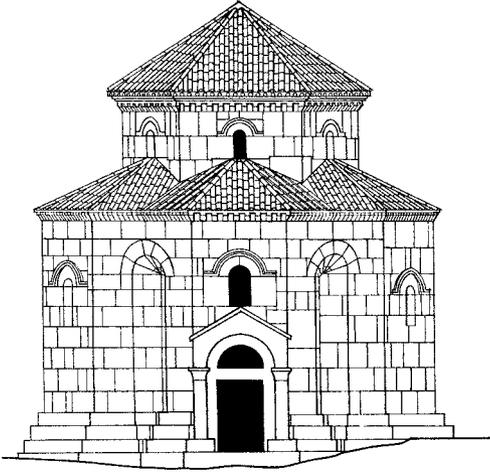
- ⁹⁷ *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. М.: Политиздат, 1991. С. 249; *Берштейн Б.* Визуальный образ и мир искусства: Исторические очерки. СПб.: Петрополис, 2006. С. 178–179.
- ⁹⁸ *Аверинцев С. С.* 1979: Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления // Платон и его эпоха. К 2400-летию со дня рождения. М.: Наука, 1979. С. 83.
- ⁹⁹ *Доброхотов А. Л.* Энциклопедическая статья «Символ» // Доброхотов А. Л. Избранное. М., 2008. С. 462.
- ¹⁰⁰ *Elsner.* 1995. P. 190.
- ¹⁰¹ *Ocker C.* Biblical Poetics Before Humanism, and Reformation. Cambridge, 2002; *Idem.* The Trouble with Allegory. Invited lecture to annual meeting of the American Cusanus Society Lutheran Theological Seminary. Gettysburg, PA, 8–10. October 2010. P. 1 (https://www.academia.edu/9817211/The_Trouble_with_Allegory).
- ¹⁰² *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. С. 124. С. С. Аверинцев отмечает, что понятия знака и знамени передаются в еврейском и греческом языках одинаково.

Иконография шестиэкседровых храмов Армении

Архитектура и ландшафт

Исследования иконографии архитектуры и, в частности, иконографии христианских храмов имеют длительную историю, периоды популярности и разнообразную специфику. Проследивание связей схематической формы постройки с ее функциональными особенностями и посвящением составляло предмет научных споров середины XX в. и важную сферу исследований последующих десятилетий. По убеждению А. Грабара, в древнейший христианский период «все христианские архитекторы твердо соблюдали традицию, основанную на близости и точной взаимосвязи между функцией и принципиальными формами культового здания»¹. Программные исследования А. Грабара и Р. Краутхаймера² открывали новые перспективы осмысления зодчества и внесли значительный вклад в сложение современной методологии изучения истории средневековой архитектуры. В статьях и, особенно, капитальном труде А. Грабара «Мартириум...» устанавливается связь христианской архитектуры с языческой традицией и делается попытка познания символического значения культовых построек, что, по словам Р. Краутхаймера, выгодно отличает это исследование от устаревших формалистических и технических подходов³. Обосновывая свою версию о принадлежности центральных зданий на Востоке к мартириям или мемориям, А. Грабар привлекает множество армянских и грузинских памятников, относящихся, в основном, к VII в. Исследователь верно заметил, что некоторые из них выступали одновременно в качестве мартириев и церквей⁴, но ошибочно распространил эту особенность на все другие армянские купольные постройки.

Иконографический метод изучения армянских храмов был взят на вооружение Ю. Клейнбауэром, А. М. Высоцким и другими исследователями, что позволило объяснять распространение форм значимых образцов в странах Закавказья и Византии⁵. Предоставляя весьма ограниченные возможности для раскрытия особенностей архитектуры построек, иконографи-



1.
 Церковь у станции Арагац.
 Реконструкция юго-западного фасада
 и разреза, по К. Даниелян; карниз и профили
 бровок (Асратян, Армянская архитектура,
 2000); план и реконструкция юго-
 восточного фасада, по С. А. Маилову
 (Маиллов, Храм вблизи станции Арагац, 1984)



2.
Церковь у станции
Арагац. Интерьер.
Фото А. Казаряна,
2003

ческий метод играет важную роль в постижении семантики архитектурной формы и реконструкции причинно-следственной связи в действиях заказчиков средневековых сооружений и их архитекторов. Этот метод позволил, в частности, по-новому осветить происхождение нескольких архитектурных типов, которыми столь богата раннесредневековая архитектура Армении⁶. Одним из них, объединяющим десяток церквей VII–XIII вв. в Армении и Грузии, является тип шестиэкседровой постройки,



3.
Церковь у станции
Арагац.
Вид с юго-востока.
Фото А. Казаряна,
2003

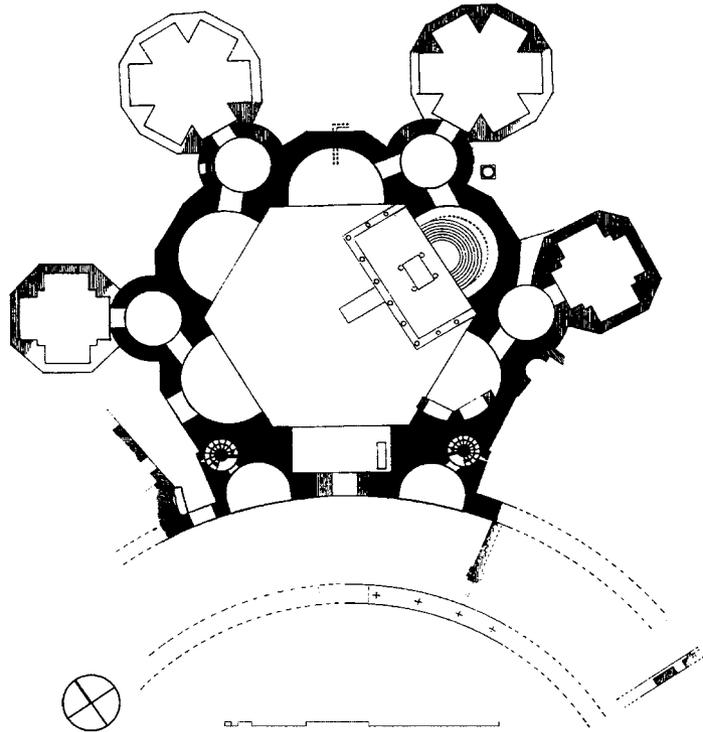
представленный в зодчестве VII в. единственным сохранившимся храмом — церковью близ железнодорожной станции Арагац (илл. 1).

Памятник расположен на узком участке земли посреди скалистого левого берега реки Ахурян, ныне пограничной между Арменией и Турцией, но в эпохи античности и Средних веков являвшейся важнейшей артерией ландшафта областей Ширак и Аршаруник провинции Айрарат Великой Армении и своеобразной осью, вдоль которой уже в IX–XI вв. развивалось царство Багратуни, или Багратидов. Публикации 70–80-х гг. прошлого века ввели эту важную постройку в историю армянской архитектуры⁷, интерес к ней в последние годы сохраняется⁸. Исторические сведения о постройке отсутствуют. Ни посвящения, ни особенностей назначения памятника неизвестно. Существует мнение о строительстве в Арагаце родовой поминальной церкви⁹. Недавно опубликованная монографическая

статья автора уделила особое внимание вопросу иконографии плана Арагацской церкви в контексте архитектуры восточнохристианского мира, а также проблеме сложения новой композиции на основе заимствованной идеи-схемы, с одной стороны, и местной архитектурной традиции и эстетических предпочтений — с другой¹⁰.

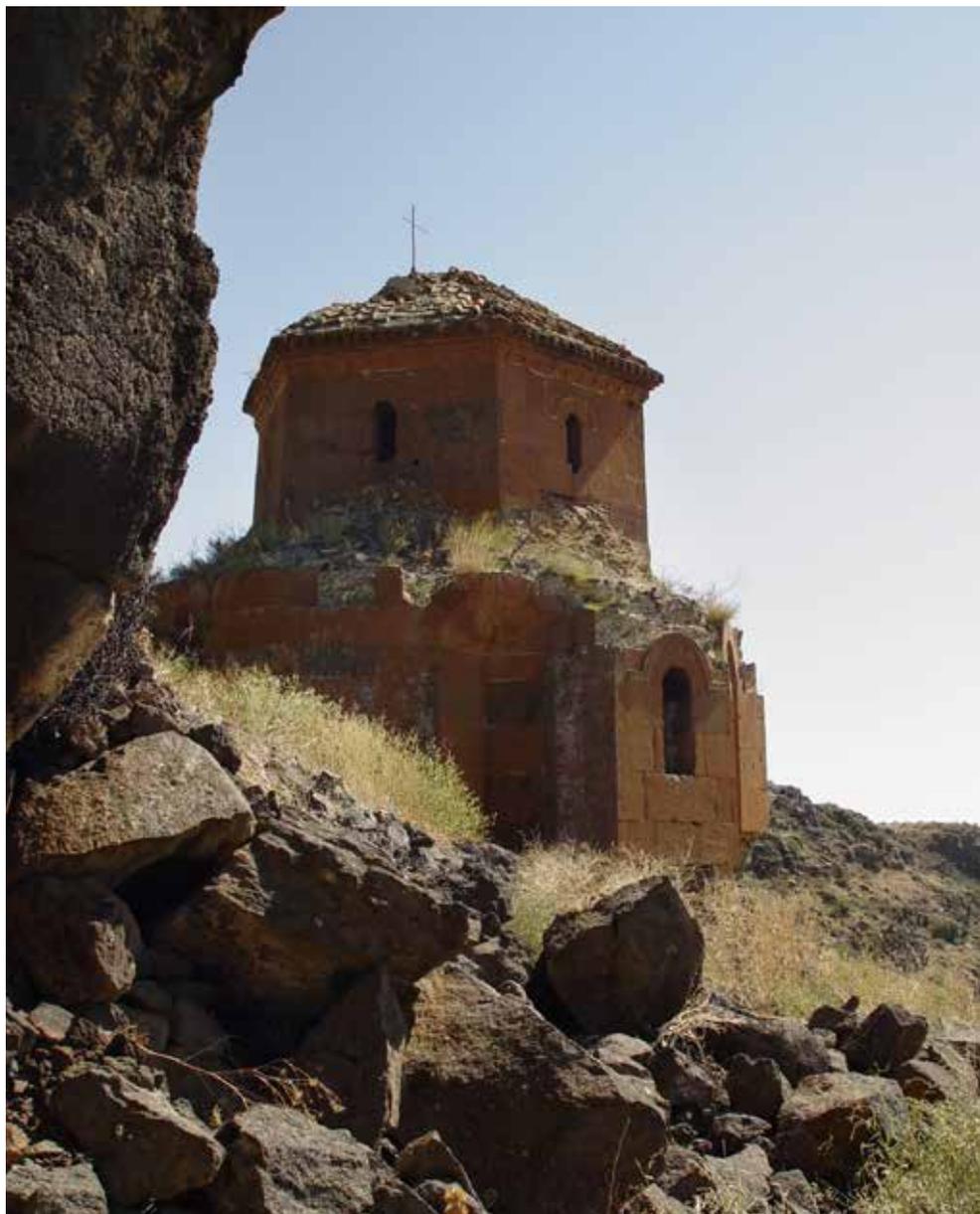
Выложенная характерной для позднеантичного и средневекового армянского зодчества кладкой из вулканического камня —

4.
Константинополь,
церковь Св. Евфимии. План (Curić,
Architecture in the
Balkans, 2010)



цоколь и купол из серых, похожих на базальт блоков, стены и конхи из рыжевато-го тупа, — постройка является своеобразной интерпретацией античной шестиэкседровой композиции. Ее глубокие рукава формируют компактное центрическое пространство, уподобленное в плане цветку. Узенькие, стремительно уходящие ввысь фронтальные грани пилонов-перегородок определяют границы купольной ячейки шириной около 3,5 м, но сама форма центрального шестигранника воочию раскрывается только с уровня арок. Вопреки традиционному решению купольных построек, вслед за главными арками высится зона окон, только на уровне перекрытий которых начинается подкупольный переход. Он состоит из двух последовательных рядов конических тромпов (илл. 2).

Легкое преломление округлого очертания рукавов отделяет собственно полукруглую экседру от словно вздутого с торцов предшествующего ей пространства. Рукава, имеющие глубину



5.
*Церковь у станции
Арагац.
Вид с северо-запада.
Фото А. Казаряна,
2003*

до 2,40 м, перекрыты парой конх, словно нарастающих одна над другой. Подкупольные арки не выделены отдельной формой. Они выявлены только в своей фронтальной плоскости, снизу же они слиты с поверхностью соответствующей конхи, перекрывающей переднюю зону рукава. Каждая из этих конх легким преломлением поверхности перетекает в форму нижней или задней конхи, перекрывающей соответствующую экседру. Между этими двумя сферическими поверхностями

деликатно вкралась фронтальная плоскость нижней конхи, представляющая собой серповидную арку.

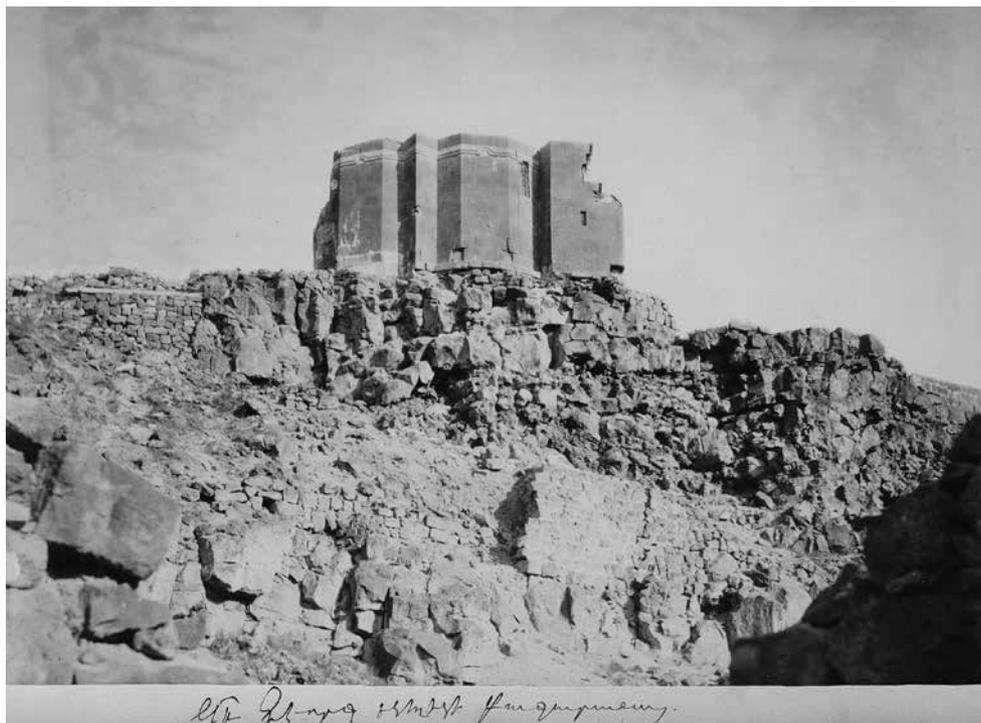
За исключением легких, обращенных к центру плоскостей пилястр и шестигранного светового барабана, пространство храма формируется лишь круглящимися вогнутыми поверхностями. Плавное трехуровневое, ничем не прерываемое перетекание таких поверхностей от купола к экседрам определяет основное художественное достоинство композиции Арагаца.



6.
Церковь Сурб Шушаник в Багаране.
Фото А. Казаряна,
2013

С пластичными внутренними формами контрастируют строгие граненые объемы экстерьера памятника. Добавление к габаритным размерам толщины стен создает впечатление, что пропорции фасадов понижены по сравнению с теми, которые структурируют интерьер. Экседры пятигранные, на стыках между ними зодчий создал треугольные в плане высокие ниши. Их конические тропы объединяют выступающие рукава в многогранный объем, выявленный непосредственно под карнизом основного яруса здания. Чередование объемных и врезанных форм нижней зоны сменяется более нюансированной пластикой этого многогранника, объединяющего шесть фронтальных граней экседр и более мелкие плоскости, слегка западающие между ними. Гибкие формы многогранника подчеркивал венчающий его горизонтальный карниз. Над центром храма возвышается шестигранный, словно рубленный, барабан с широким двойным карнизом и строгим пирамидальным шатром (илл. 3).

Все внутренние поверхности были тонко оштукатурены, но роспись не сохранилась. Грунт отсутствовал только в зоне тропов и на куполе. Тропы в обоих рядах вытесаны из цельных блоков, а затем на их поверхность белой или черной (коричневой?) краской нанесен клинчатый рисунок, имитирующий классическую кладку. Во внешних формах двуцветная раскраска присутствовала на оконных бровках и на карнизах, впечатляющих своими объемными зубцами и арочками¹¹.



7.
Церковь в крепости
Багарана.
Фото Карапета
Ованджянца,
1884

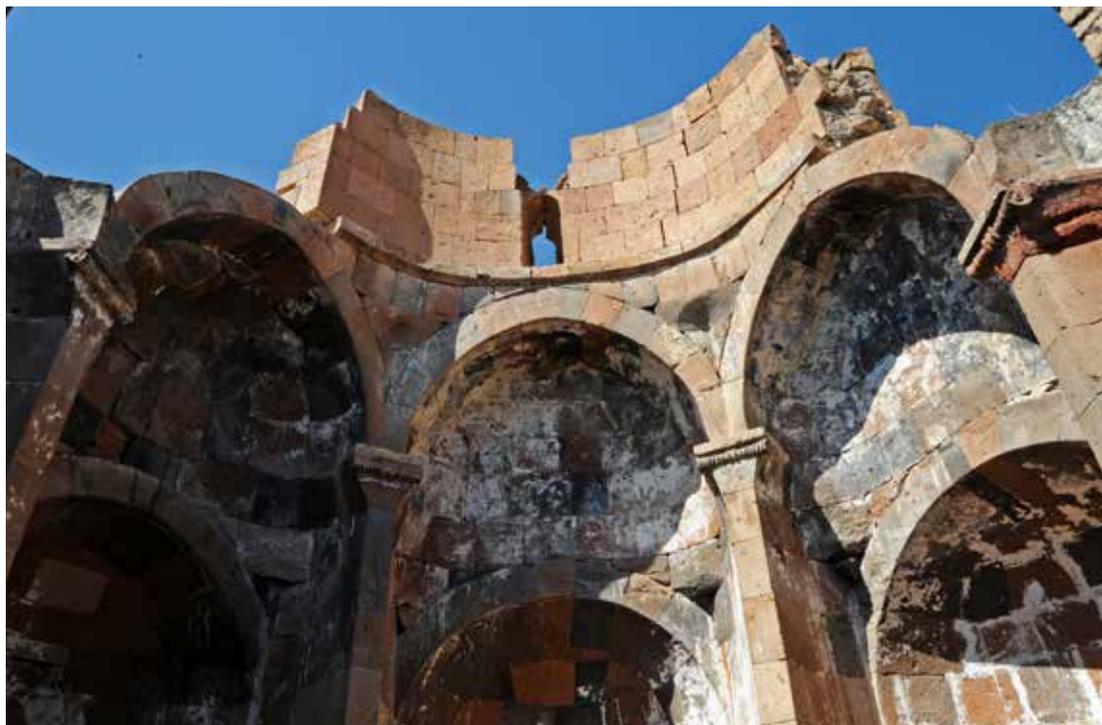
Множество подобий конструктивного, композиционного и иного характера в точно датированных памятниках Багарана, Аламана, Мрена, Мастары позволяют согласиться с датировкой церкви в Арагаце, произведенной С. А. Маиловым¹², и вписать ее в контекст архитектуры второй четверти VII в. или, более узко, — конца 630-х — начала 640-х гг.¹³

Строительство Арагацской церкви происходило в особый период внутри эпохи блистательного расцвета армянской архитектуры, именуемой ее «золотым веком»¹⁴. В это короткое время, с одной стороны, на армянских землях развертывалась экспансия Византии, особо успешная в связи с ослаблением Сасанидов, а с другой — имело место укрепление института самоуправления крупнейших княжеских родов Великой Армении. В ряду заказчиков многочисленных храмов того времени оказались их представители, патрикии Армении — византийский военачальник Мжеж Гнуни (629–633) и Давит Сахаруни



8.
*Шестиэкседровая
церковь у цитадели
Ани. Общий вид
со скалой с юга.*
Фото А. Казаряна,
2012

(633–639), последовательно правившие страной от имени империи. Мжеж Гнуни, предположительно построивший церковь в Арцвабере, сыграл важную роль в принятии католикосом Езром вероисповедальной ориентации. Давит Сахаруни, вместе с Нерсехом Камсараканом, правителем Ширака и Аршаруника, прославился возведением большого и великолепного по своим художественным качествам собора в Мрене. Строительство церквей этими главами византийской администрации являлось



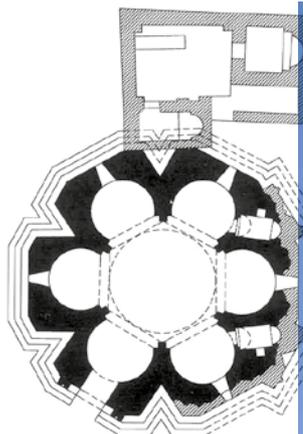
9.
*Шестиэкседровая
церковь у цитадели
Ани. Интерьер.*
Фото А. Казаряна,
2012

их вкладом в духовное и художественное развитие на родной земле, но одновременно и укрепляло престиж империи на ее восточных окраинах.

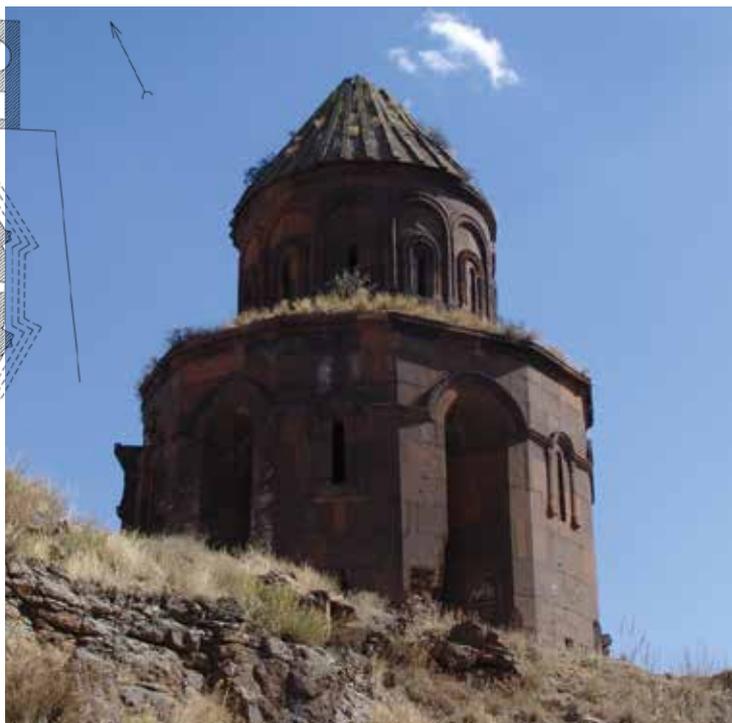
Типология и стилистика архитектуры того времени продолжили свое поступательное развитие в рамках устоявшейся строительной традиции и видоизменяющихся художественных предпочтений. 30-е годы VII в. по праву можно назвать временем расцвета четырехстолпных крестовокупольных композиций. Тогда же были созданы церкви других типов — простые тетраконхи и триконхи, тетраконхи с угловыми нишами и др. Все они имели свои прототипы в местном зодчестве V — начала VII вв. Несомненно, что к византийским произведениям строители армянских храмов 630-х годов обращались в меньшей степени, чем в предшествующие десятилетия и чем могло бы показаться логичным ввиду особого хода исторических событий. Исследуя памятники Армении

времени византийского доминирования, последовавшего за победой императора Ираклия над персами в 628 г. Ж.-М. Тьерри приходит к заключению об отсутствии какого-либо значительного византийского влияния¹⁵. Общая направленность архитектуры этого десятилетия — яркое свидетельство того, что архитектура не всегда отражает формальные исторические процессы, но является тем ключом, который способен приблизить нас к мыслям и настроению созидательной элиты

10.
Церковь
Абугамренц в Ани.
План (Карапетян С.
Ани — 1050. Ереван,
2011)



11.
Церковь Абугамренц
в Ани. Внешний вид
со стороны ущелья.
Фото А. Казаряна,
2006



эпохи — сфере, сокрытой за официальной летописной хроникой.

Принципиально новой для Армении тех лет следует считать лишь композицию храма в Арагаце. Это — первая попытка возведения на всем негреческом Востоке поликонховой структуры, известной в Средиземноморье со времен Позднего Рима. Появление композиции Арагаца и, чуть позже, в середине и последней трети VII века, еще одной однотипной и двух построек с восьмиэкседровой структурой — несомненное свидетельство новой волны антикизации в армянской архитектуре, причем уже в эпоху активного становления принципов национальной архитектуры.

Позднеримская архитектура представила разнообразие поликонховых построек, в том числе и шестиэкседровой формы, которая в раннехристианское время легла в основу некоторых баптистериев¹⁶. Один из них, расположенный в Фессалонике,

12.
Церковь
Абугамренц в Ани.
Интерьер.
Фото А. Казаряна,
2017



SEXUPT
NEXIDE

VIRAVE
BAGER

EmBue

известен как «Айзма Святого Яниса» и датируется временем около 400 г.¹⁷ Другой, также называемый «айязмой» и относимый к V в., существовал при монастыре Теотокос тон Одигон в Константинополе и считается репликой гексагонального зала столичного дворца Антиоха, возведенного при императоре Феодосии II (401–450)¹⁸. Последний упомянутый памятник является исключительно интересным при рассмотрении Арагацской церкви на фоне архитектуры Средиземноморья предшествующих веков. Руинированное и раскопанное здание дворца Антиоха, перестроенное и переосвященное в церковь святой Евфимии в середине VI в., подробно изучено (илл. 4)¹⁹. Посвящение церкви связывается с переносом мощей мученицы Евфимии из Халкидона в Константинополь императором Ираклием в 614 г.²⁰

Именно этот памятник к моменту строительства церкви в Арагаце оказался аналогичным ей не только основой структуры, но и назначением, во всяком случае, функционированием в качестве церкви. Сравнение планов Св. Евфимии и Арагаца обнаруживает еще две роднящие их особенности. Обе они иконографического характера:

1) аналогичное в двух памятниках взаимное расположение алтарной апсиды и ниши-экседры со входом в церковь. Входная ниша, не западная, а юго-западная, в обоих случаях находится не напротив апсиды, а под углом к ее оси. Такое расположение в Св. Евфимии было вызвано несоответствием ориентации дворцового зала привычной структуре церкви. При освящении здания в восточной экседре было устроено возвышение с престолом, но вход уже существовал в экседре, соседствующей с западной. В Арагаце такое взаимное расположение входа и апсиды было осуществлено преднамеренно и несомненно как знаковая особенность образца.

2) внешняя трехгранная форма экседр в обоих памятниках — с особо широкой средней гранью.

Учитывая датировку армянской церкви, определенную в пределах конца 630-х — начала 640-х гг., можно попытаться выдвинуть исторические основания обращения армянских заказчиков к иконографии византийского храма. Вспоминая о перенесении императором Ираклием мощей святой Евфимии в эту столичную церковь именно из Халкидона — городка, известного своим Вселенским Собором, к решению которого присоединился армянский католикос Езр в 631 г., — логично допустить, что здесь произошло знаковое событие — строительство церкви, вероятно тоже церкви-мартирия, по образцу византийского столичного храма, посвященного халкидонской святой. Мы ничего не знаем о посвящении Арагацской церкви. Интересно уже то, что имело место обращение к иконографическим чертам известного нам храма, то есть, другими словами, был совершен акт переноса освященного церковной традицией плана.

Генетическая связь Арагаца со Святой Евфимией убеждает в том, что шестиэкседровые сооружения не существовали в Ар-

мении до строительства этой церкви. Однако уже в VII в. в Армении, в крепости Ухтеац (нынешний Олту) в Тайке, на месте ныне известных остатков шестилистника Багратидской эпохи, могла быть построена еще одна подобная церковь²¹. В ее основание вложен камень с солнечными часами и греческой надписью от имени епископа Нерсеса, которого Р. Эдвардс идентифицирует с армянским католикосом Нерсесом Строителем (641–661)²².

Тема шестиэкседровой купольной церкви в X–XIII веках получает беспрецедентное развитие как в Армении, так и в Грузии. Ввиду включения провинции Тайк (Тао) в орбиту Грузинской Церкви, постройка в Ухтеаце (Олтиси) оказалась исходным образцом распространения однотипных грузинских церквей, тогда как родоначальником армянских шестиэкседровых храмов послужил памятник Арагаца. Пути этого распространения особенно интересны тем, что, несмотря на активное стилистическое развитие, повлекшее за собой разнообразие изменений форм и пропорций этих церквей, во многих из них сохраняются иконографические черты, насакающие на родственную связь с древнейшими образцами в регионе. Оставив на будущее исследование этого вопроса, требующего комплексного подхода и учета многих факторов создания интересующих нас построек, сосредоточив внимание на армянской ветви распространения таких композиции, особенно на проблеме расположения храмов на местности.

Поэтому вновь имеет смысл обратить внимание на то, как вписывается Арагацкая церковь в ландшафт ущелья реки Ахурян, притока Арагаца, протекающего через значительную часть Армянского нагорья. При приближении к памятнику со стороны плато виден лишь шатер купола. Основание храма поставлено на крошечный относительно ровный участок между двумя нависающими друг над другом массивами скал. На фоне их хаотически изрубленных форм небольшой и компактный объем церкви, выложенный четкими рядами чисто отесанных блоков, выглядит исключительно эффектно. А изолированность памятника от окружающей холмистой местности, как и присутствие далеко внизу зажатой в скалах бушующей реки придают особый мистический настрой (илл. 5).

Арагацкая церковь расположена немного выше по течению реки от исторического поселения Багаран, находящегося на окруженной скалами ложбине у соединения ущелий Ахуряна и Арагаца (нынешняя деревня на территории городища находится на территории Турции). В древности тут был важный античный, затем христианский культовый центр и резиденция князей Багратуни — родоначальников царских родов, распространивших в X в. свою власть почти над всеми областями Армении и Грузии, почему и эпоха, начинающаяся с этого времени, называется эпохой Багратидов. В самом городке существовала как минимум одна церковь: остатки храма типа купольного зала сохранились до начала XX в. В некотором удалении на восток

еще в 624–631 гг. был возведен большой крестовокупольный храм, на четырех столбах и с внешним периметром стен в виде квадрифолия. На высоком скалистом утесе по левую сторону реки (нынешняя армянская сторона), сохраняется небольших размеров шестиколонная церковь Сурб Шушаник, относимая к IX в. (илл. 6)²³ Над самим селением и фактически напротив этого утеса высятся огромная длинная скала Багаранской крепости, фортификации которой восходят к позднеантичной эпохе. На северном, ближайшем к реке краю скалы сохраняются руины прямоугольной в плане церкви конца XIX в. (камни содержат граффити 1898 и более поздних годов). Однако на старой фотографии, снятой Карапетом Ованджянянцем (Крпэ) в 1884 г.²⁴, на том же месте запечатлена другая церковь, центрического вида, с массивным основным объемом, расчлененным узкими и широкими гранями (илл. 7). В средней и левой частях проявляются две экседры, а справа, в восточной стороне,

13.
Церковь монастыря
Кусанац в Ани.
Общий вид с панорамой
ущелья реки
Ахурян с запада.
Фото А. Казаряна,
2013



14.
Церковь монастыря
Кусанац в Ани.
Внешний вид.
Фото А. Казаряна,
2006



необычным образом выдвинут объем предполагаемого пастофория при апсиде церкви. Купол к тому времени был утрачен. Анализируя объемные формы, с достаточной уверенностью можно предположить, что и она имела шестиэкседровую структуру. Этот памятник сложно датировать всего лишь по одной фотографии. Скромное оформление и наличие выделенной светлой кладкой профильной горизонтальной полосы, огибающей арки окон, имеют ближайшую аналогию в церкви Сурб Карапет монастыря Хцконк²⁵, которая находилась в том же регионе. Это позволяет отнести багаранскую церковь ко второй половине IX — началу X в. Постройка стоит буквально на краю скалы и, вероятно, имела величественный облик, когда еще венчалась купольной главой. Таким образом, две однотипные церкви находились друг против друга, завершая монументальные скалистые образования над шумящей внизу горной рекой. То, что обе они, столь разные по масштабу и интерпретации

форм экседр и ниш, являются репликами Арагацской церкви, подтверждается не только небольшим расстоянием до нее по каньону реки, но и, кажется, характером расположения их посреди скалистого ландшафта и над рекой, по аналогии с древнейшим храмом, созданным в VII в.

Хронологически следующей церковью с шестилепестковым планом следует считать ту, которая находится в Ани, за холмом цитадели (илл. 8–9). Юго-западный конец этого холма, выступающий над резким скалистым обрывом ущелья реки Ахурян, занят этой безымянной церковью, от которой в полной мере сохранился основной объем. Как и в Арагацской, в ней ко входу ведет узкий проход над пропастью. Ничто не мешало строителям отодвинуть храм от этого края, но некая необходимость устройства ее именно над обращенной к реке скалой заставила сделать это, невзирая на неудобство прохода в храм. Глубокие рукава, состоящие словно из двойных экседр, и узкие стройные подкупольные устои, формируемые на стыках рукавов, выдают обращение зодчего к формам Арагацской церкви. Однако, как и в случае с церковью в крепости Багарана, постройка представляется тяжелой, отражающей стилистику так называемого послерабского или доанийского времени. Учитывая детали и формы вырезанных на стенах крестов, ее отнесение ко второй четверти X в. представляется наиболее вероятным.

Другой шестикседровой церковью в Ани является Сурб Григор, или Аbugамренц, построенная Григором Пахлавунни, сыном Аbugамра в третьей четверти X в. Это один из самых ранних памятников Ани в статусе столичного города и, вероятно, самая ранняя постройка Анийской или столичной школы армянской архитектуры (илл. 10–12). Структура приобрела компактность за счет упрощения рукавов и выгнутых по вертикали пропорций²⁶. Известные по другим памятникам формы, такие как горизонтальный пояс или обрамление окон, получили в храме Аbugамренц необычное развитие в сторону большей элегантности и изящества. Архивольт одного из окон опирается на спаренные тонкие полуколонки, между которыми помещен остроугольный вертикальный элемент. Тип этого окна повторен в алтаре Анийского собора зодчего Трдата и на многих других постройках эпохи. В интерьере церкви Аbugамренц привлекает внимание другое нововведение: капители с рядом балюстр, столь характерные для произведений Трдата²⁷. Несмотря на все эти изменения и на то, что трудно понять, основывался ли зодчий этого храма на композиции предшествовавшей анийской шестикседровой церкви или его ориентиром вновь оказался Арагацкий храм, в обоих этих храмах нельзя не заметить некоторых черт первоначального образца. Речь идет и об особенностях архитектурных форм, и о структуре плана со взаимным расположением апсиды и входа. Как в церкви за цитаделью Ани, так и в церкви Аbugамренц мы видим, что оси апсиды и входа расположены под углом друг к другу. В обоих постройках напоминанием об Арагацском храме служат

также формы внешне трехгранных экседр с особо широкой средней гранью.

Храм Абугамренц был поставлен на краю ущелья, именуемого Цахкоадзор (Цветниковое) и формирующего вместе с ущельем Арагаца мыс, на котором развивался город Ани. И хотя здесь скалистые выступы вблизи храма не столь значительные, нельзя не заметить общность идеи размещения в ландшафте этого и предшествующих строений.

В начале новой эпохи расцвета армянского зодчества, около 1215 г., в Кусанац-Ванке или Девичьем монастыре Ани, отождествляемом с Бекенцванком, была построена самая маленькая в плане и самая стройная шестиэкседровая церковь²⁸. Трактованная в духе стилистики своего времени, она отличалась аркатурой, изящно огибающей внешние формы, складчатым шатром на рельефных колонках, орнаментальной резьбой по архивольтам основного объема и в треугольных тимпанах под зигзагообразным карнизом барабана. Главной ее композиционной особенностью является округлая трактовка внешней формы каждой экседры, что позволяет сравнивать план постройки с шестилепестковым цветком (илл. 13–14). Эта церковь незаметна из средней части города, поскольку стоит посреди скалистого склона глубокого ущелья все той же реки Ахурян, в ландшафте которой расположено большинство однотипных, предшествующих ей памятников. Наконец, неподалеку от Ани сохранился еще один однотипный храм XIII в., принадлежавший монастырю Багнайр, но он расположен отдельно от основной группы монастырских построек, на пересеченной местности.

Обобщая приводимые рассуждения, можно отметить, что на протяжении шести веков заказчики и зодчие, при каждом обращении к устойчивому образцу, неизменно заимствовали его определенные черты. А то, что среди этих черт фигурируют не только формы, но и взаимное расположение входа и апсиды, убеждает в многообразии признаков, по которым ценился образец и с которыми связывались воспоминания о нем. Среди таких признаков, повторенных во всех последующих однотипных храмах IX–XIII вв. (спорным этот вопрос может казаться лишь в случае церкви монастыря Багнайр), фигурирует также размещение постройки в ландшафте — на краю или посреди ущелья. Расположение в ландшафте для этой группы построек служило, по сути, важнейшей иконографической чертой. Компактность распространение этой группы вдоль реки Ахурян и в пределах средневековых провинций Ширак и Аршаруник обеспечивало устойчивость традиции и препятствовало быстрому размыванию основных иконографических черт образца.

- ¹ Grabar A. From the Martyrium to the Church. Christian Architecture, East and West // Archaeology. N.Y., 1949. Vol. 2. No 2. P. 97 (95–104).
- ² Grabar A. Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antiques. T. I: Architecture. Paris: Collège de France, 1946; *Krautheimer R.* Review of Andre Grabar, Martyrium: Recherches sur le cult des reliques et l'art chretien antique, Paris, 1943–1946. 2 vol. // Art Bulletin. N.Y., 1953. Vol. 35. P. 57–61; *Krautheimer R.* Introduction to an “Iconography of Mediaeval Architecture” // Mediaeval Architecture. N.Y. – L.: Garland publ., 1976. P. 155–192.
- ³ *Krautheimer*, Review of Andre Grabar, Martyrium., 1953. P. 57.
- ⁴ Grabar, Martirium., 1946. P. 182–187, 190–194, 378–382.
- ⁵ *Kleinbauer W. E.* The Origin and Function of the Aisled Tetraconch Churches in Syria and Northern Mesopotamia // Dumbarton Oaks Papers. No 27. 1973. P. 89–114; *Высоцкий А. М.* Проблема образа и копии в раннесредневековой архитектуре стран Закавказья // ГМИИВ. Научные сообщения. Вып. 10. М.: Наука, 1978. С. 138–147; и др.
- ⁶ *Казарян А. Ю.* Ротонда Воскресения и иконография раннесредневековых храмов Армении // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994, С. 107–120; *Казарян А. Ю.* Триконховые крестово-купольные церкви в зодчестве Закавказья и Византии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства / Отв. ред. М. А. Орлова. М.: Северный паломник, 2005. С. 13–30; *Казарян А. Ю.* Церковная архитектура стран Закавказья VII века: Формирование и развитие традиции. Т. 1–4. М., 2012–2013.
- ⁷ *Манучарян А.* Два новооткрытых памятника многоабсидной композиции // Историко-филологический журнал. № 3. 1976. С. 259–264; *Manoutcharyan A.* Una chiesa esasonca recentemente scoperta nella regione di Thalim in Armenia RSS // Ricerca sull'Architettura Armena (RAAF) 2, 1977. P. 6–10; *Cuneo P.* L'architettura della scuola regionale di Ani. Roma, 1977. P. 56–57; *Դանիելյան Կ. Վաղ սիճիսապարի եկեղեցիի Արագած պլանի մոտ (Даниелян К. Раннесредневековая церковь у поселка Арагац) // Գիտություն և տեխնիկա (Наука и техника). № 2, 1984. С. 9–11; Машлов С. А. Храм вблизи станции Арагац в Армении // АН. № 32. М., 1984. С. 145–150. См. также работы других ученых: *Մարտիրոսյան Տ. Խրապոստի Հայր (Марутян Т. Глубинная Армения).* Ереван: Советакан грох, 1978. С. 138–139; *Асратян М. М.* Очерк армянской архитектуры. М.: Советский художник, 1985. С. 53. Илл. на с. 32–33; *Donabédian P.* Princeaux sites arméniens // Thierry J.-M., Donabédian P., Thierry N. Les arts arméniens. Paris, 1987. P. 491; *Cuneo P.* Architettura Armena dal quarto al diciannovesimo secolo. Vol. 1–2. Roma, 1988. P. 219.*
- ⁸ *Асратян М.* Армянская архитектура раннего христианства. М.: Инкомбук, 2000. С. 72, 146, 329 (Там же приведены чертежи К. Даниелян); *Մուցախանյան Ս. Խ. Բազիլիկայի հուշարձաններ (Мугаханян С. Х. Многоабсидные памятники) // Հայկական ճարտարապետության պատմություն (История армянской архитектуры).* Т. 3. Ереван, 2004. С. 167–170; *Plontke-Lüning A.* Frühchristliche Architektur in Kaukasien. Die Entwicklung des christlichen Sakralbaus in Lazika, Iberien, Armenien, Albanien und den Grenzregionen vom 4. bis zum 7. Jh. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007. Kat. s. 25–26. Taf. 17; *Donabédian P.* L'âge d'or de l'architecture arménienne VIIe siècle. Marseille: Parenthèses, 2008. P. 78–79, 185; *Казарян*, Церковная архитектура... Т. 2, 2012. С. 31–34, 184–198; *Казарян*, Церковная архитектура... Т. 4, 2013. С. 217, 229.
- ⁹ *Машлов*, Храм..., 1984. С. 145–146.
- ¹⁰ *Kazaryan*, The Seventh-Century Six-foil Church of Aragats in Armenia: Origin of the Plan and its Role in the Architectural Development // Antiquité Tardive. T. 24. Brepols Publishers: 2016. P. 443–459.
- ¹¹ Подробнее см.: *Казарян*, Церковная архитектура... Т. 2, 2012. С. 187–188.
- ¹² *Машлов*, Храм..., 1984; *Машлов С. А.* Пластика и форма в архитектуре Армении

- V–VII веков (от собора Св. Эчмиадзин к Звартноцу) // Архитектурное наследство. Вып. 46. М., 2005. С. 25 (12–27).
- ¹³ Подробнее мнения о датировке церкви см.: *Казарян*, Церковная архитектура... Т. 2, 2012. С. 184–186.
- ¹⁴ Об архитектуре VII в. в Армении, в частности, см.: *Donabédian*, L'âge d'or..., 2008; *Казарян*, Церковная архитектура... Т. 1–4, 2012–2013; *Maranci Ch*. Vigilant Powers. Three Churches of Early Medieval Armenia (Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages, vol. 8). Turnhout: Brepols Publishers NV, 2015. См. также: А. Ю. *Казарян*. Рецензия: Maranci, Vigilant Powers... // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 6. М.; СПб., 2016. С. 283–287.
- ¹⁵ *Thierry J.-M., Donabédian P., Thierry N.* Les arts arméniens. Paris, 1987. P. 63.
- ¹⁶ Ch. Delvoye, Baptisterium // Reallexikon zur Byzantinischen Kunst, Bd. 1, Stuttgart, 1966, col. 472; *Ćurčić* S. Architecture in the Balkans from Diocletian to Suleyman the Magnificent (c. 300 — ca. 1550). New Haven and London: Yale University press, 2010. P. 87.
- ¹⁷ *Ćurčić*, Architecture in the Balkans..., 2010. P. 105, fig. 98–99.
- ¹⁸ *Ćurčić*, Architecture in the Balkans..., 2010. P. 89, fig. 80. См. также о шестиксестровом баптистерии в Ядере (совр. Задар) в Хорватии: Там же. P. 129, fig. 128.
- ¹⁹ *Naumann R., Belting H.* Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und Ihre Fresken, Berlin, 1966, especially pp. 13–44; *Matheus T. F.* The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy. University Park and London: The Pennsylvania State Univ. Press, 1971. P. 61–67. Fig. 29–33; *Restle M.* Konstantinopel // RBK, 1990. Bd. 4. S. 418, 466–467; *Ćurčić*, Architecture in the Balkans, 2010. P. 87–88, 201–202.
- ²⁰ *Goldfus H.* St Euphemia's Church by the Hippodrome of Constantinople within the Broader Context of Early 7th-Century History and Architecture // Ancient West & East 5 (2006). P. 178–198.
- ²¹ *Казарян*, Церковная архитектура... Т. 2, 2012. С. 464–467. Илл. 982–985.
- ²² *Edwards R. W.* Medieval Architecture in the Oltu-Penek Valley: a Preliminary Report on the Marchland of Northeast Turkey // Dumbarton Oaks Papers. No 39. 1985. P. 15–37.
- ²³ *Գանիբեյան Շ. Բագարանի Ս. Աստվածածին եկեղեցին (Даниелян К. Церковь С. Аствацацин в Багаране) // Գիտություն և տեխնիկա (Наука и техника). № 7, 1985. С. 13–15; Cuneo P.* Architettura Armena, 1988. P. 214; *Sasano Sh., Fujita Ya., Motoyui Sb.* Evolutional Stage of the Church at Bagaran in Genealogy of Armenian Architecture // Hushardzan (Monument) Annual. Vol. 8, 2013. P. 54–68.
- ²⁴ Ani. Photos by Karapet Novhanjanyants, 1884. II. 22. Благодарю проф. Карена Матевосяна за информацию об этом альбоме и присланную копию фотографии.
- ²⁵ Об этом разрушенном в 1950–60-е гг. памятнике см.: *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. Bd. 1–2. Wien: Anton Schroll & co G.M.B.H., 1918. S. 105–106; *Cuneo*, 1988. P. 638–641; *Donabédian P.* Kurtarılması gereken bir anıt Khidzgonk Surb Sarkis // Tarih. No 258, 2015. P. 39–42 (36–53).
- ²⁶ Архитектура постройки и чертежи подробно представлены в: *Халтахчян О. Х.* Церковь Григория рода Абугамренц в Ани и ее место в истории закавказского зодчества // Архитектурное наследство. Вып. 23, 1975. С. 100–118.
- ²⁷ *Казарян А. Ю.* Столичная школа армянской архитектуры эпохи Багратидов. Новый обзор развития // Вопросы всеобщей истории архитектуры. 8, 2017. С. 91 (87–116).
- ²⁸ *Cuneo*, Architettura Armena..., 1988. P. 656–657.



Цикл чудес и деяний Христа в мозаиках Монреале. 1180-е гг.

В соборе Монреале сцены чудес Христа (числом 17) и три сцены деяний («Изгнание торговцев из храма», «Христос и грешница», «Вечеря в доме Симона») расположены по стенам боковых нефов, на небольшой высоте, над панелями полилитии. Таким образом, они обособлены от основного новозаветного цикла, занимающего соборный трансепт (илл. 1).

В южном нефе, на восточной стене и северном простенке (по сторонам угла) — «Исцеление дочери хананеянки» (совершено близ Тира, Мф: 15:21–28), на южной стене (с востока на запад): «Исцеление тещи Петра» (Капернаум, Мф. 8:14–15), «Воскрешение дочери Иаира» (Капернаум, Мф. 9:18–24), «Исцеление кровоточивой» (Капернаум, Мф. 14:20–22), «Воскрешение сына вдовицы» (Галилея, Лк. 7:11–17), «Хождение по водам» (Галилейское озеро, Мф. 14:22–33), «Исцеление сухорукого» (Капернаум, Мф. 12:9–13), «Исцеление прокаженного» (Галилея, Мф. 8:2–4), «Исцеление гадаринского бесноватого» («страна Гадаринская», восточный берег Галилейского озера, Лк. 8:26–33); на западной и южной стене (по сторонам угла) — «Насыщение 5000 человек» (Галилея, Мф. 14:13–21)¹.

В северном нефе на восточной стене и южном простенке (по сторонам угла) — «Исцеление слуги сотника» (Капернаум, Мф. 8:5–13); на северной стене (с востока на запад): «Вечеря в доме Симона: прощение грешницы» (Галилея, Мф. 7:36–50), «Исцеление хромого и слепого» (Галилея, Мф. 4:23–25), «Исцеление расслабленного в доме» (Капернаум, Мк. 2:3–12), «Христос и жена, взятая в прелюбодеянии» (Иерусалим, Ио. 8:3–11, «Изгнание торговцев из храма» (Иерусалим, Мф. 21:12–13), «Исцеление двух слепцов» (Иерихон, Мф. 20:29–34), «Исцеление десяти прокаженных» (на границе Галилеи и Самарии, Лк. 17:11–19), «Исцеление больного водяжкой» (Заиорданье, Лк. 14:1–24); в западном конце нефа, на северной и на западной стенах (по сторонам угла) — «Исцеление согбенной жены» (Заиорданье, Лк. 13:10–17)².

1. Мозаики северного нефа. 1180-е гг. Собор монастыря Монреале



2.
Мозаики
центрального нефа.
1180-е гг.
Собор монастыря
Монреале

Особенностью цикла чудес Христа в Монреале является расположение сцен вне хронологической последовательности евангельского повествования. Исследователи отмечают топографический принцип в его организации³. На стене южного нефа изображены чудеса, которые творил Христос в Тире, Сидоне и Галилее, «Исцеление гадаринского бесноватого» — на восточном берегу Галилейского озера. В северном нефе чудеса, совершенные в Галилее, соседствуют со сюжетами, связанными

ми с Иудеями. События произошли по дороге в Иерусалим между Самарией и Галилеей («Исцеление десяти прокаженных»), на выходе из Иерехона, на дороге к Иерусалиму («Исцеление двух слепых»), в пригороде Иерусалима или самом священном граде — «Изгнание торговцев из храма», «Христос и жена, взятая в прелюбодеянии», «Исцеление паралитика», «Исцеление слепого и глухого», «Вечера в доме Симона». «Исцеление тещи Петра».



3.
Исцеление слуги
сотника. 1180-е гг.
Собор монастыря
Монреале

Перед нами пример воссоздания через изображения сцен Чудес условной топографии Святой земли, завершением и венцом которой служит образ Иерусалима, представленный на стенах трансепта. Созерцание мозаичных композиций в нефах собора можно назвать духовным паломничеством, сопоставимым с реальным посещением Святой земли, когда перед мысленным взором паломника возникали сакральные события, произошедшие в городах и селениях Палестины⁴. О подобном восприятии сакральных мест Палестины свидетельствуют описания хождений в Святую землю, как, например, текст русского странника игумена Даниила, посетившего Палестину в 1006–1108 гг. Даниил «обошел всю землю Галилейскую, где Христос Бог наш ходил своими стопами и где явил великие чудеса»⁵.

Сакральную топографию Палестины в Монреале дополняют сцены Ветхого завета в центральном нефе собора (илл. 2), изображающие пустынную землю Палестины, ее цветущие холмы



4.
Исцеление дочери
хананеянки.
1180-е гг.
Собор монастыря
Монреале

с одиноко стоящими жилищами, где проходила жизнь прародителей-кочевников.

Таким образом, в соборе Монреале пастве предлагалось духовное паломничество, которое являло собой подлинную «*via regia*» («царскую дорогу») — популярное в монашеских кругах Средневековья аллегорическое прочтение (или созерцание) сцен Священного Писания, ведущее к очищению души и достижению Бога. И это было чрезвычайно злободневно в XII в.,

когда паломничество в Иерусалим приобрело широкий размах — христианский мир был возбужден доступностью Священного города⁶.

Но есть и другой аспект объединения двух мозаичных циклов, Ветхого завета и цикла Чудес, в нефах собора. Византийские авторы расценивали Чудеса Христа как первую ступень в Его познании. Помещение сцен в боковых нефах собора Монреале отвечает задаче приуготовления верующего к постижению выс-



5. Исцеление слепорожденного. Христос и самаритянка. Стенопись. 1140-е гг. Преображенский собор Спасо-Преображенского Мирожского монастыря

шего откровения — в приобщении Христу через Евхаристию. Этот прообразовательный смысл сцен Чудес созвучен циклу Ветхого Завета в центральном нефе, и закономерно, что в Монреале сцены обоих циклов проходят параллельно, поддерживая друг друга в исполнении этого своего основного назначения.

Е. Борсук отмечает особую связь сцены «Исцеление слуги сотника»⁷ (илл. 3) из цикла чудес, представленной на восточной стене северного нефа, с ветхозаветным циклом в центральном нефе. По ее мнению, выделение ее в цикле объясняется словами Христа, сказанными при свершении этого чуда сопровождавшим его апостолам: «Истинно говорю вам, что многие придут с востока и запада и возлягут вместе с Авраамом, Исааком и Иаковом в Царствии Небесном» (Мф. 8:11). Это воспоминание праотцев и как бы сравнение с ними поколения Нового завета корреспондирует с заключительной сценой цикла Ветхого завета, «Борьба Иакова с ангелом», расположенной в центральном нефе в восточной части северной стены над колоннами, разделяющими нефы собора⁸.

Не умаляя значения данного объяснения местоположения «Исцеления слуги сотника», мы предлагаем видеть причину особой связи сцен на восточных стенах боковых нефов (в южном — «Исцеление дочери хананейки»⁹, илл. 4) как между собой, так и с циклом Ветхого завета, в словах Христа, которые он, согласно Евангелию, произносит в этих сценах. Молящие об исцелении своих близких, хананейка и сотник, названы

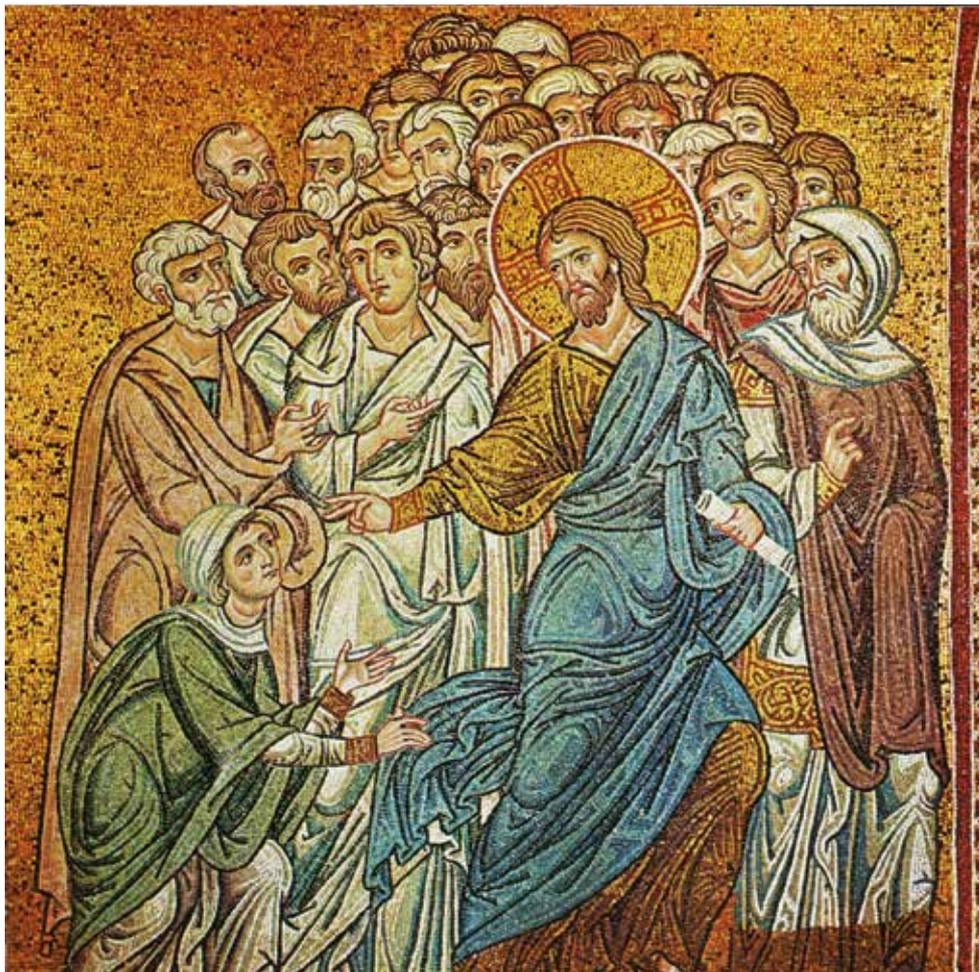
ER OBEDIT EVNC MAC



6.
*Христос и жена,
взятая в прелюбо-
деянии. Стенопись.
1072–1085 гг.
Собор монастыря
Сант Анджело
ин Формис*

Спасителем людьми исключительной веры, которая и есть путь в Царство Небесное: «...истинно говорю Вам, и в Израиле Я не нашел такой веры» (Мф. 8:10) и «...о, женщина, велика вера твоя; да будет тебе по желанию твоему» (Мф. 15:28)¹⁰.

В монументальной живописи Византии и Запада к XII веку установилась определенная традиция изображения цикла чудес. Исключительно большое число чудес и деяний Христа в Монреале не имеет прямых аналогий, но к нему приближаются их



7.
*Исцелении кровото-
чивой.
1180-е гг.
Собор монастыря
Монреале*

количество в стенописях Преображенского собора псковского Мирожского монастыря — здесь их 14¹¹. Сцены расположены в южном и северном рукавах подкупольного креста, вне строгой сюжетной последовательности, во втором снизу регистре (илл. 5) (над изображением стоящих святых)¹² — практически на той же высоте, что в соборе Монреале, т. е. приближенными к зрителю. Это сходство числа сюжетов в Монреале и Мирожском монастыре, как и место размещения цикла, представляются зна-



8.
Воскрешение дочери
Иаира. 1180-е гг.
Собор монастыря
Монреале. Фрагмент

чимыми. К тому же в Мирожке, как и в Монреале, нет строгой хронологической последовательности в расположении сцен Чудес, каждая из них несет близкий смысл, который способствует раскрытию содержания всего цикла.

По мнению О. Е. Этинггоф, развитый цикл Чудес в Мирожке, редкий в византийском мире по числу изображенных сцен, имеет миссионерский замысел¹³. Можно предположить, что тот же смысл некой миссионерской проповеди стоит за циклом Чудес в храме на Сицилии, острове, несколько столетий находившемся под властью арабов, где христианство существовало подспудно.

Отметим также, что во фресках Сант'Анджело ин Формис, созданных около 1085 г., видна та же южно-итальянская, идущая от аббатства Монте Кассино традиция монументальной живописи, которая во многом определила систему мозаик собора Монреале. В этих фресках Чудеса и Притчи Христа были



9.
Исцеление сухорукого.
1180-е гг.
Собор монастыря
Монреале.
Фрагмент

представлены 18 сценами: 12 сюжетов чудес и 6 притч, то есть количество, близкое Монреале. Однако в Сант'Анджело ин Формис сцены чудес и притч расположены в хронологическом порядке среди других сцен земной жизни Христа, в центральном нефе, на большой высоте. Византийская традиция, известная по стенописям Мирожя, по всей видимости, стала определяющей для мозаичистов Монреале и была принята заказчиками мозаик при разработке общей системы росписи.

При отсутствии в монументальной византийской живописи необходимого для декорации трансепта Монреале большого числа сюжетов Чудес, мозаичисты могли обратиться, как считает О. Демус, к иконографии этих евангельских сцен, известной по византийской книжной иллюминации XI–XII вв., такой как в рукописях Евангелия (Париж. Gr. 74; Лауренциана. Plut. VI/23; Rockefeller-McCormic)¹⁴. В работе мастеров Сант'Анджело ин Формис возможно обращение к более ранним романским ансамблям монументальной живописи¹⁵. Но и в Мироже, и в Сант'Анджело ин Формис представлен, как и в византийских миниатюрах, краткий вариант сцен: как правило, изображен Христос и им исцеляемый или воскрешаемый, редко присутствуют один или два апостола и иудея¹⁶ (илл. 6). Интересно при этом, что в Сант'Анджело ин Формис имеется изображение многолюдной сцены «Мать Иакова и Иоанна, молящая Христа»¹⁷ с группами апостолов и иудеев, основная композиция которой сходна со сценами чудес (фигура в рост благословляющего Христа и перед ним коленапреклоненная жена). В романской миниатюре находим изображение в отдельных сценах чудес больших групп людей, жестами и взглядами ярко выражающих свое отношение к совершаемому на их глазах чуду, при этом обращаясь друг к другу с жестами удивления, горя и т. д. («Христос и жена, взятая в прелюбодеянии», «Вокрешение Лазаря», «Исцеление расслабленного в доме» в рукописи Евангелия (Codice Aureo) XI в. (Норинберг; Германский Национальный музей, MS s.s c. 54v)¹⁸. И подобные романские миниатюры, как и отдельные сцены западной монументальной живописи, могли послужить образцами для мозаичистов Монреале в изображении сцен чудес.

Многолюдность многих евангельских сцен романских росписей, в том числе в Сант'Анджело ин Формис¹⁹, как и в росписях XII в. — например, второй четверти XII в. во фресках церкви Сан Пьетро в Тускании²⁰, — также могла оказать влияние на композиции сцен чудес в Монреале. Они получают здесь заметное развитие: за Христом следует большое число учеников, а исцеляемого или воскрешенного сопровождает группа иудеев, свидетелей чуда. В сцены введены новые персонажи, с присущими только им физиогномическими чертами, позами и жестами. Как правило, это тесно составленные группы, где целиком показаны фигуры переднего плана и только лики и головы остальных участников. Подобные тесно составленные группы были известны византийскому искусству XI–XII вв. Они

встречается как в отдельных композициях монументального искусства²¹, так и, более часто, в миниатюрах²². Но, в отличие от мозаик Монреале, здесь редко встречается изображение общения персонажей между собой. Как правило, взгляды и жесты участников направлены на главное действующее лицо сцены — Христа или Богоматерь.

Изображение персонажей в сценах Чудес Монреале, классические пропорции и пластичность их фигур, динамичность поз и движений, эллинская красота эмоционально выразительных ликов типичны для монументальной живописи, создаваемой византийскими мастерами XII в.

Высокое мастерство художников делает, на наш взгляд, неопровержимым мнение О. Демуса²³, Е. Китцтнера²⁴ и С. Бродбек²⁵, которые признавали в них художников третьей четверти XII столетия из ведущего художественного центра Византии. Однако наблюдаемая в сценах Чудес высокая степень конкретности действия, как психологически-эмоциональной, так и пространственной, не характерна для византийского искусства этого времени.

Сцены Чудес в Монреале отличаются многообразием эмоций, отраженных в лицах персонажей, наглядно выраженными отношениями между персонажами, переданными как позами и жестами, так и взглядами. Так, в «Исцелении кровоточивой»²⁶ (илл. 7) толпа насчитывает 20 человек, молодых и старцев, на фоне которой изображен Христос и страждущая. Трое в этой толпе — и это апостолы — сосредоточенно вглядываются в лицо Учителя: Петр в раздумье, апостол-средовек рядом с ним поражен увиденным, в лице третьего — напряженное внимание. Молодой Фома и старец-иудей смотрят на зрителя, при этом указывая рукой на Христа и как бы призывая нас к сопереживанию. Перед нами психологически сложно и одновременно наглядно построенная сцена.

В сцене «Воскрешение дочери Иаира»²⁷ (илл. 8) присутствуют 10 человек домочадцев, женщины и старцы. Одни изображены плачущими, другие в напряженном ожидании всматриваются в Христа. Сам первосвященник обращен к зрителю, указывая на поднимающуюся на ложе дочь. Подобные «резонеры» имеются почти в каждой сцене. В «Исцеление сухорукого»²⁸ им выступает иудей, выходящий первым из дверного проема, другие пять, идущие за ним, всматриваются в Христа в ожидании чуда (илл. 9); в «Исцелении согбенной жены»²⁹ указующий на свершающееся чудо иудей выделен пространственной цезурой. Подобные резонеры — очень важные участники сцен, ниже мы скажем, откуда они пришел в мозаики.

Многообразны изображения и самих исцеляемых: истово молящихся и кротко просящих прокаженных («Исцеление прокаженных»³⁰). С живостью и простодушной надеждой обращается к Христу кровоточивая жена; с надеждой и удивительным достоинством смотрит на Христа обвиняемая в прелюбодеянии³¹ (илл. 10). Есть и иные примеры: прыгающий в цепях беснова-



10.
*Изгнание торговцев
из храма. Христос и
жена, взятая в пре-
любодейнии.
1180-е гг. Собор мо-
настыря Монреале*

тый, только что ощутивший себя освобожденным от бесовской одержимости, представлен в состоянии крайнего изумления («Исцеление гадаринского бесноватого»³²).

Многолюдные сцены Чудес на стенах Монреале образуют расположенные по горизонтали композиции, где чередуются группы людей и отдельные фигуры — как правило, это изображения Христа, исцеляемого, просителя или резонера, указывающего на происходящее. Пространственные цезуры между



отдельными фигурами и группами довольно большие, что позволяет дать сложные характеристики главным действующим лицам. Особенно выразительны в цикле четыре сцены по углам боковых нефов, расположенные на двух стенах, — «Исцеление дочери ханаанки» и «Исцеление слуги сотника», где исцеляемые изображены возлежащими на ложе на фоне стен-кулис богатого античного дома, в изолированном пространстве узких восточных стен нефов. Спаситель с группой апостолов и умоляющие Христа об исцелении, хананеянка и сотник, в обеих сценах представлены на боковых стенах, через угол от изображения исцеляемого, перед входом в свой дом, как бы в свободном пространстве улицы, что удостоверяет и строение из блоков камня с портиком входа. Разворачивается наглядная сцена, в которой показано восприятие свидетелями чуда, совершаемого Спасителем: уверенному спокойствию Христа противопоставлено взволнованность и удивление учеников, чьи взгляды обращены как к учителю, так и друг к другу; обращенной ко Христу умоляющей матери, за спиной которой, в доме — раскинувшаяся на ложе девушка, в последних муках покидающего ее беса («Исцеление дочери хананеянки») или, за спиной рассуждающего сотника, лежащий в расслабленном покое излеченный юноша («Исцеление слуги сотника»). Подобная наглядная убедительность сцен, их завораживающая эмоциональная насыщенность, индивидуализация персонажей чрезвычайно редки, если не уникальны в византийском искусстве XI–XII вв. Все эти новые качества, присущие сценам Чудес в мозаиках Монреале, придают им некоторую театральную сценичность.

Место действия в большинстве сцен передано, при всей условности изображения, достаточно убедительно, через представление архитектуры, древнеримской по своим формам. Происходящее показано или внутри дома, как в сценах с дочерью хананеянки и слуги сотника или «Исцеления расслабленного в доме»³³, или вне здания, перед его фасадом, как в сценах в восточной части боковых нефов, по сторонам угла, а также в «Исцелении больного водянойкой»³⁴, при входе в здание («Исцеление сухорукого»), у городских ворот («Исцеление прокаженных»³⁵), на фоне городского квартала («Исцеления согбенной жены»). Каждая сцена достаточно точно соответствует указанному в Евангелии месту свершения события. И подобная конкретизация места действия через архитектурный стаффаж, и, особенно, изображение действия в интерьере является новым, неизвестным ранее византийскому монументальному искусству качеством. Крайне редки, а порою уникальны для византийского искусства и сами формы изображенной архитектуры — это украшенные резными карнизами и витыми колонками стены с большими прямоугольными проемами, выступающие портики, полусферические навершия, а также череда стен-кулис, кессонированные потолки и набранный из прямоугольных цветных плакеток пол — характерный набор древнеримских архитектурных форм, встречающихся как в романском искусстве, так

и в живописи ранних римских базилик. В мозаичном цикле Монреале этот идущий из раннего христианского искусства и соответствующий постройкам античного Рима архитектурный стаффаж не только дает возможность художникам конкретизировать место действия, но и иллюстрирует столь значимую для римских богословов идею. Характерно, что те же римские архитектурные формы присутствуют в евангельских сценах в трансепте, изображающих события в Иерусалиме. В целом в новозаветных мозаиках Монреале Рим замещает собой Иерусалим: так проводится мысль об особом значении Рима в деле утверждения и распространении христианства³⁶.

Наблюдаемая в сценах Чудес Монреале высокая степень конкретности действия, как психологически-эмоциональной, так и пространственной, не характерна для византийского искусства XII в. При всей психологической сложности и эмоциональности ликов участники сцены византийских росписей выражают не столько общение между собой, сколько погружение в собственный мир переживаний, некое его созерцание, что нередко демонстрируют зрителю, направляя на него свой взгляд и тем призывая его к сопереживанию. При этом эмоциональное общение персонажей слабо выражено. Подобное решение сцены можно наблюдать, например, во фресках Нерези 1164 г., одного из наиболее значимых и характерных для византийского искусства второй половины XII в. ансамблей.

В столь развитом виде, как в Монреале, конкретность в изображении сцен незнакома и романскому искусству, которому в целом был присущ интерес к убедительной реальности, что называют «священным реализмом». Здесь мы встречаем и большую наглядность в изображении действия персонажей, и сцены в интерьере, но все это выражено достаточно условно и однообразно (как, например, «Тайная Вечера» в Saint Marten, второй четверти XII в.³⁷).

Можно считать, что развитие и выразительные своей наглядностью сцены Монреале созданы византийскими мастерами под влиянием романского искусства. Однако приемы построения сцен, убедительность поз и жестов персонажей, как и мимическая выразительность лиц в мозаиках Монреале принадлежат византийскому искусству.

Произведения романских мастеров могли быть знакомы византийским художникам через книжные миниатюры или образцы монументалистов (реальных ансамблей монументальной романской живописи на Сицилии не было). Желание видеть в мозаиках Монреале нечто подобное сценам, созданным романскими мастерами, мог так или иначе выразить заказчик декорации собора на Сицилии.

Художественная культура западного искусства могла особо впечатлить византийских мастеров Монреале и в той ее форме, которая сложилось в римском богослужении. По нашему мнению, источником новаторских решений византийских художников, работавших в Монреале, во многом послужила

литургическая драма, являвшаяся частью богослужения Римской Церкви в основные церковные праздники года. Влияние литургической драмы на мозаики Монреале, в первую очередь на цикл «Путешествие в Эммаус» представления «Peregrinus», исследовано, вслед за Е. Китцингером³⁸, нами³⁹. Помимо этого цикла в мозаиках Монреале можно также указать другие сцены, иконографическое и художественное решение которых несет следы влияния литургической драмы: это «Погребение Христа» на северной стене и «Жены-мироносицы у гроба» на западном ее простенке, связанные с древнейшей литургической драмой «Visitatio Sepulchre», представляемой после литургии в пасхальное воскресенье⁴⁰.

В Южной Италии литургические драмы с X в. входили в богослужебный годовой круг бенедиктинских монастырей⁴¹. В XII в. вместе с бенедиктинскими монахами литургические драмы перешли на Сицилию, где при норманнских правителях бенедиктинцы составили главенствующий на острове орден⁴². Со всей определенностью можно сказать, что литургические драмы, в том числе «Peregrinus» и «Visitatio Sepulchre», исполнялись в бенедиктинских монастырях Палермо: сохранились две происходящие с Сицилии богослужебные рукописи первой половины XII в., которые содержат тексты драм пасхального цикла (Национальная Библиотека, Мадрид⁴³). Следовательно, с их исполнением были знакомы византийские мозаичисты Монреале.

Историки театра, на основании комментариев, содержащихся в тексте драм, отдельных свидетельств современников, а также многочисленных трактатов о театре, принадлежащих ренессансным авторам, характеризуют литургическую драму XI–XIII вв. как действие, сходное с античным и средневековым восточным театром⁴⁴. Оно имело по большей части статуарный характер, большая роль в нем принадлежала пению и речитативу. Что касается самой игры актеров (ими были клирики), то они использовали искусство перевоплощения, которое в поисках убедительности привлекает определенные черты реальности. Важнейшими элементами выразительности являлись поза исполнителя, положение головы и жест рук. Жесты по большей части были весьма экспрессивные, о чем говорит, в частности, автор XII в. Гонорий из Аутума⁴⁵. Персонажи, по всей видимости, в момент представления воспроизводили на своих лицах определенную эмоцию, однако выражение лица не менялось по ходу действия, напоминая маску. Взгляды были фиксированы, направлены друг на друга или на зрителя, как бы приглашая его к сопереживанию. Сходные черты характеризуют и указанные пять мозаичных композиций Монреале с эммаусскими путниками и сцены «Погребение Христа» и «Жены-мироносицы у гроба».

По нашему мнению, можно говорить об использовании византийскими художниками при работе в Монреале над мозаичным циклом Чудес своих непосредственных впечатлений от исполнения литургической драмы в храмах Палермо. По всей

видимости, константинопольские мозаичисты сочли вполне допустимым для себя черпать из нового для них источника художественных впечатлений, так как они воспринимали представления в церкви как часть богослужения, чем они и являлись на самом деле. А церковный обряд искони, и особенно в XII в., служил для византийских мастеров источником новых иконографических схем и изобразительных мотивов. В результате мастера Монреале воспроизвели в своей работе над циклом чудес определенные черты церковных представлений, для которых обязательным условием являются выразительные мизансцены, подкрепленные мимикой и экспрессивными жестами персонажей, а также изображение конкретного места действия в виде сценических декораций. В реальности эти декорации были несравнимо более лаконичны и условны по сравнению с архитектурным стаффажем в мозаиках Монреале⁴⁶. Присутствие среди персонажей резонера — также необходимая часть мизансцен. Все эти черты мы находим в сценах Чудес в мозаиках Монреале, сюжеты которых сами по себе не были темой драматических представлений. Но именно сцены Чудес, по замыслу мозаичистов (а, возможно, в большей степени заказчиков), нуждались в особых приемах для создания драматического, эмоционально выразительного действия.

Делая этот вывод, мы учитывали то обстоятельство, что литургическая драма оказала широкое влияние на романское искусство. При этом ее воздействие на художников, как считают исследователи, было непосредственным⁴⁷.

В заключение заметим, что указанными качествами новаторского стиля обладают далеко не все сцены Монреале. В новозаветных сценах в трансепте художники редко отступают от византийского иконографического и художественного канона. Число участников сцены, чаще всего, не превышает заданное канонам, их позы и жесты регламентированы, и только архитектурный стаффаж соответствует новым формам, обретенным византийскими мастерами в Монреале.

Сцены Чудес в Монреале можно отнести к гениальным творческим решениям греческих мозаичистов, так как эти многолюдные экспрессивные сцены, в силу своего местоположения в нижних регистрах на стенах боковых нефов, оказываются наиболее приближенными к присутствующим на богослужении рядовым членам Церкви. Именно они наиболее ярко и доходчиво проповедовали о божественной природе Христа, что соответствовало миссионерской задаче всей программы мозаик.

- ¹ *Kitzinger E.* I mosaici del periodo Normanno in Sicilia. Fasc. V. Il Duomo di Monreale: I mosaici delle navate. Palermo, 1996. Shema III, IV, V.
- ² *Ibid.* Shema III, IV, VI.
- ³ *Underwood P.A.* Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles // *The Karie Djami.* V. IV. Princeton, 1975. P. 252–254; *Demus O.* The Mosaics of San Marco in Venice. V. 4. Chicago & London, 1984. P. 117 (исследователь отмечает оба принципа, хронологический и географический, в цикле Чудес в мозаиках Монреале); *Borsook E.* Message in mosaic. The Royal Programmes of Norman Sicily 1130–1187. Oxford, 1990. P. 70. Подобное же расположение сюжетов Чудес Христа в рельефах капителей колонн в кюстро Монреале В. Дайнес называет «священной географией» (*Dynes W.* The Medieval cloister of Portico of Solomon. Gesta. 12 1973. P. 66–68).
- ⁴ В паломнических описаниях знаменитых мест Святой земли вспоминаются или кратко описываются совершившиеся в них события священной истории. В лицевых проскинетариях обычно изображаются, более или менее конкретно, христианские храмы на местах священных событий, а внутри них, «врезая» переднюю стену, или рядом нередко представляют само священное событие. Несмотря на то, что сохранившиеся лицевые проскинетарии довольно поздние по своему происхождению, принцип их иллюстрации соответствует традиционному религиозному сознанию. См., например: *Симон Симонович.* Описание Иерусалима. 1820-е гг. («И то все видел своими очами...»). К 900-летию хождения игумена Даниила в Святую Землю. Каталог выставки. М., 2007. Ил. на с. 55, 64, 74, 79).
- ⁵ Житие и хождение Даниила. Русьская земля игумена: 1106–1108 гг. / Ред. и предисл. М. А. Веневитинова // Православный палестинский сборник. 1883. Т. 1. Вып. 3. С. 1.
- ⁶ Паломничество в XII в. приобрело столь стихийный характер, нарушавший устойчивые общественные связи (семейные и хозяйственные обязанности, службу у князя), что епископы, в частности на Руси Нифонт, епископ Новгородский (ум. в 1156 г.), предписывали подвергать епитимье людей, дающих по собственной воле, без благословения, обет идти в Иерусалим: «ибо клятвы эти губят нашу землю». См.: *Лисовой Н. Н.* Игумен Даниил и его «хождение»: пространство и время русского паломничества // «И то все видел своими очами...», 2007. С. 11.
- ⁷ *Borsook,* 1990. II. 116, 117.
- ⁸ *Ibid.* С. 71.
- ⁹ *Ibid.* II. 112, 113.
- ¹⁰ Предлагаются и другие объяснения причин выделения в боковых нефках Монреале сцен «Исцеление дочери хананейки» и «Исцеление слуги сотника»: как благословение обоих полов (*Underwood,* 1975. P. 253, 262), как соотношение чуда и смирения (*Maguire H.* Art and Eloquence. Princeton, 80ff.). Е. Борсук считает их неубедительными (*Borsook,* 1990. Note 161), однако они могут служить дополнительным аргументом выделения этих сцен.
- ¹¹ Сцены Чудес в соборе Мирожского монастыря, южный рукав подкупольного креста: «Усмирение бури», «Исцеление тещи Петра», «Исцеление сухорукого», «Исцеление прокаженных», «Воскрешение дочери Иаира», «Исцеление слепорожденного», «Исцеление расслабленного»; северный рукав подкупольного креста: «Воскрешение сына вдовы», «Исцеление бесноватых», «Исцеление больного водянойкой», «Беседа Христа с самаритянкой», «Исцеление кровоточивой», «Пир в доме Симона фарисея» (*Сарабьянов В. Д.* Живопись середины 1120-х — начала 1160-х годов // История русского искусства. Т. 2. Ч. 1. Искусство 20-х — 30-х годов XII века. / Отв. Ред. Л. И. Лифшиц. М., 2012. С. 240. Ил. 278, 279).
- ¹² Там же. С. 240. Ил. 278, 279.
- ¹³ *Этинггоф О. Е.* К вопросу о датировке росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // ДРИ: Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002. С. 426.

- ¹⁴ *Demus O.* The mosaics of Norman Sicily. London, 1949. P. 276–277.
- ¹⁵ *Gunbouse G.* The Fresco decoration of Sant Angelo in Formis / Ph. D. The John Hopkins University, 1992. P. 280. Note 60. Автор называет римские ансамбли с изображением сцен чудес Христа, хотя и в меньшем количестве по сравнению со сценами чудес в Сант Анджело ин Формис: росписи Санта Марии Антиквы VIII в., Сант Урбано делла Кафарелла первой половины XI в.
- ¹⁶ Сцены «Исцеление слепорожденного», «Христос и жена, взятая в прелюбодеянии» в Сант Анджело ин Формис см.: *Causa R.* Gli affreschi di Sant' Angelo in Formis / L'Arte Raccorta. Milano, 1965. II. 18–19, 20.
- ¹⁷ *Gunbouse*, 1992. Fig. 30.
- ¹⁸ *Pirani E.* Miniatura romanica. Milano, 1966. II 8.
- ¹⁹ Особенно «Вход в Иерусалим», «Поругание Христа», «Распятие». См.: *Causa*, 1965. II. 29, 24, 37.
- ²⁰ *Gunbous*, 1992. II. 45.
- ²¹ Например, группа сопровождающих Марию дев в композиции «Введение во храм» или иудеев во «Входе в Иерусалим» во фресках Нерези 1164 г. (*Korunovski S., Dimitrova E.* Macedonia. D'Arte Medievale dal IX al XV secolo. Milano, 2006. II. 46, 48).
- ²² Особенно последовательно такие изображения можно наблюдать в миниатюрах Минологиев: Службное Евангелие с Минологием на весь год третьей четверти XI в. (Vatic. Gr. 1156. Fol. 274r — «Десять критских мучеников»; Fol. 278v — «Никомидийские мученики»; Fol. 282 — «Св. Маркелл и младенцы, избитые в Вифлиеме»); Минологий на февраль и март XI в. (ГИМ. Gr. 183. Fol. 179r — «Севастийские мученики»); Синайский гексаптих (Минологий) XI в. («Собор архангелов»).
- ²³ *Demus*, 1949. P. 110. No. 133.
- ²⁴ *Kitzinger E.* I mosaici di Monreale. Palermo, 1960. P. 66. No. 110.
- ²⁵ *Brodbeck S.* Les saints de cathedrale de Monreale in Sicile. Rome, 2010. P. 200–205.
- ²⁶ *Kitzinger*, 1996. Fig. 183.
- ²⁷ *Ibid.* Fig. 184.
- ²⁸ *Ibid.* Fig. 111, 211.
- ²⁹ *Ibid.* Fig. 206.
- ³⁰ *Ibid.* Fig. 232.
- ³¹ *Ibid.* Fig. 217.
- ³² *Ibid.* Fig. 170.
- ³³ *Ibid.* Fig. 232.
- ³⁴ *Ibid.* Fig. 210.
- ³⁵ *Ibid.* Fig. 216.
- ³⁶ *Евсеева Л. М.* Иерусалим как Рим в мозаиках Монреале (1180-е гг.) // Материалы Четвертых даниловских чтений / Российский государственный гуманитарный университет (в печати).
- ³⁷ *Demus O.* La peinture murale Romane. Paris, 1970. II. 119.
- ³⁸ *Kitzinger E.* I mosaici del period Normanno in Sicilia. Fasc. IV. Il Duomo di Monreale: I mosaici del transetto. Palermo, 1995. P. 12–13.
- ³⁹ *Euseeva L. M.* Liturgical Drama as a Source of the Monrealt Mosaics // Series Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art. V. VIII: towards Reriting? New Approaches to Byzantine Archeology and Art. Warsaw, 2010. P. 67–84.
- ⁴⁰ *Ibid.*
- ⁴¹ *Young K.* The Drama of the Medieval Church. Oxford, 1933; Harrison O. B. Christian Rite and Christian Drama in the Middle Age. Baltimore, 1965.
- ⁴² *White L. T.* Latin Monasticism in Norman Sicily. Cambridge, Massachusetts, 1938.
- ⁴³ *Anglés H.* *Subirát J.* Catalogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Manuscriptos. I–II. Barselona, 1946.
- ⁴⁴ *Collins F.* The production of medieval church music-drama. Charlottesville (Virginia), 1972; *Davidson C.* Stage gesture in medieval drama // Atti IV Collquolo della Società Internazionale pour l'Étude de Théâtre Médiéval f cura di M. Nhialo — E. Doglio — M. Magmone. Viterbo, 1983.
- ⁴⁵ О значимости жеста в литургической драме, как и в церковном ритуале, писал около 1100 г. Гюнориус из Аутуна (Autun): «Известно, что каждый, кто разыгрывает трагедии в театре, передает действия персонажей перед публикой жестами. Так же

и наш трагический автор представляет жестами в церковном действе перед христианами битву Христа и учит их победе Его спасения» (*Honorius of Autun. Gemma animae*. Цит. по кн. Harrison J. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore, 1965. P. 93–40).

⁴⁶ О типе и виде декораций, используемых в отдельных представлениях литургической драмы, известно из ремарок в текстах драм (*Young*, 1933. V. I. P. 462; V. II. P. 404) и повторениях их реального вида в некоторых романских миниатюрах, например, в иллюминации Псалтыря св. Альбануса, 1120–1130 гг. (Hildesheim, Dombibliothek, MS. St. Godehard I, p. 69-r1, *Kitzinger*, 1995. P. 12–13. Fig. C, D, E), где изображена крепость в Эммаусе и гостиница в крепости, совпадающие с их описаниями в ремарках драмы.

⁴⁷ *Evans J.* *Cluniac art of the Romanesque Period*. Cambridge, 1950; *Glass D.* *Romanesque sculpture in Campania*. Pennsylvania, 1991.

Византийская монета как инструмент благочестия

Феномен византийской монеты заключался некогда в том, что помимо нормативных функций, предусмотренных политэкономической теорией, ей была присуща особая роль — служить действенным инструментом благочестия, *instrumentum pietatis* своего собственника (эмитента) и временного обладателя (плательщика). В отличие от схожих функций, возникавших после выхода монет из обращения, как то: использование в качестве нательных образков или нашивок-оберегов, эта реализовыва-



1.
Юстиниан II
(685–695).
Солид

лась в самом процессе обращения монеты на денежном рынке и, следовательно, предполагалась изначально. Обеспечением и зримым выражением этой функции являлось иконоподобие монеты, т. е. её сознательное уподобление христианскому иконному образу.

Иконоподобие в нумизматике, по нашему мнению, не сводится лишь к заполнению монетного кружка изображениями



2.
Лев IV (775–780).
Солид.
Лицевая (слева)
и обратная стороны



3.
Лев VI (886–912).
Солид



Христа, Богородицы и т.д. Техническое совершенство и художественность исполнения являются для этого необходимыми, но не достаточными условиями. Об иконоподобию стоит говорить в том случае, когда монетный тип (совокупность изображения и надписей) начинает работать не столько на удостоверение монеты как платежного средства, санкционированного государством, сколько на её репрезентацию в качестве объекта религиозного действия, в данном случае — молитвенного созер-



4.
Константин VII
(913–959).
Солид



5.
Роман I (920–944).
Солид

цания и помышления. На пике своего иконоподобия (X–XI вв.) этот монетный тип (назовём его коммуникативным) объединял зримый образ святого с легендой-инвокацией, взывавшей о помощи императору — эмитенту и юридическому собственнику монеты. В отсутствие такого текста иконоподобие монеты приобретало иную, не столь обязывающую и конкретизированную направленность (в том числе и для временного обладателя-пользователя), реализуясь за счёт точного соблюдения норм иконографического языка при воспроизведении святого образа.

Иконоподобие византийской монеты сформировалось на определённом историческом этапе, но было подготовлено всем ходом развития византийской духовной культуры, позволившей увидеть в этих «всеобщих эквивалентах стоимости» символическую модель взаимодействия Божественного и человеческого миров. Возможности такой модели очень рано

были осознаны Отцами Церкви: *«И так как все имеет конец, то одно из двух предлежит нам: смерть или жизнь, и каждый пойдёт в свое место. Ибо есть как бы две монеты, одна Божия, другая мирская, и каждая имеет на себе собственный образ, неверующие — образ мира сего, а верующие в любви — образ Бога Отца через Иисуса Христа»,* — писал еще во II в. св. Игнатий Богоносец, безусловно, вдохновляясь знаменитыми словами Спасителя о «денарии кесаря»¹. Комментарии на этот евангельский эпизод, начиная с первых, оригеновских, представляют любопытную подборку высказываний, демонстрирующих всю естественность мысленного восхождения к Божеству при созерцании монеты.

Представления о печати и монетах как парадигмах идеальной иконы, хранящей образ-отпечаток создавшего ее мира, были неоднократно использованы защитниками иконопочитания в полемике со своими оппонентами (см. сочинения патриарха Никифора и Феодора Студита). Но на практике символический потенциал монеты оставался невыявленным до конца ранневизантийской эпохи.

Длительное время сфера денежного обращения представляла собой область исключительного господства государственной символики, «искусства дворца», по выражению А. Грабара. Христианские образы в этом контексте воспринимались как инструменты политической борьбы либо средства утверждения политической идеологии. Появление на монетах рубежа VII–VIII вв. первых образов Христа не ознаменовалось кардинальным отступлением от этих принципов. Лик Христа, «Царя царствующих», на солидах и гексаграммах Юстиниана II служил выражением идеи всевластия Божества по отношению к императору и не затрагивал сферу церковного бытия² (илл. 1). Подтверждением тому являются монеты иконоборческого периода (730–842 гг.), отразившие лишь политическое противостояние боровшихся за власть партий, но никак не задействованные в «холодной войне» религиозных доктрин³ (илл. 2).

Возвращение на постиконоборческий солид лика Спасителя носило прокламативный характер, однако, в сущности, следовало той же цели, что и во времена Юстиниана II, подчёркивая восстановление «согласия» между царем и его Верховным сувереном, между царской властью и Церковью в лице Христа⁴. К этому периоду уже есть свидетельства вовлечённости византийских монет в иерархию образов, способных возводить зрителя (пользователя, плательщика) к *«размышлению и почитанию изображаемого»* (патриарх Фотий, Амфилохии, письмо 65). Доказывает это в высшей степени любопытный инцидент на IV Константинопольском (иначе называемом VIII Вселенском) соборе 869–870 гг.: *«одному из иконоборцев была показана монета Василия I с изображением Христа и императора; иконоборца тщетно убеждали воздать богочеловеческому образу Спасителя ту же честь, которую он согласен был оказать образу земного государя»*⁵. Соприсутствие на монете импера-

тора и Христа уравнивало статус обоих изображений. Вместе с тем их выбор в качестве объектов демонстративного почитания либо столь же демонстративного отвержения доказывал сакральную идентичность фигур, отчеканенных на монетном кружке, иконам святых и официальным портретам василевсов, на которые распространялись требования церковного и общегосударственного культа.

Именно это сделало возможным появление на солиде Льва VI Мудрого (886–912) образа Богородицы Оранты, находившегося вне рамок традиционных властных иерархий, что явилось подлинно новаторским актом на фоне уже сложившейся к X в. традиции⁶ (илл. 3). Беспрецедентность этого нумизматического «проекта» македонской династии сопоставима с первым появлением Христа на монетах Юстиниана Ринотмета, что видно, в частности, по отсутствию у обеих новаций ближайшей преемственности. Вновь изображение Богородицы, не обусловленное тематикой композиции (в сравнении, например, с солидами Никифора II или Иоанна Цимисхия), появится спустя более века на золотых тетартеронах Романа III Аргира (1028–1034)⁸ (не считая единственной эмиссии серебряного милиарисия Василия II ок. 985 г.; о ней см. ниже⁸). За это время ни почитание Богоматери, ни иконный культ не претерпели серьезных изменений. Но утвердилось понимание самой монеты как коммуникативного объекта, пришло осознание ее права быть носителем самодостаточного священного образа. Его иконография (тип Никопеи) унифицирована, именование приведено в соответствие с нормой: если на солидах Льва Мудрого образ Богоматери помимо сокращённого эпитета $\text{M}^{\text{P}} \Theta \text{V}$ подписан её личным именем — $\text{M}^{\text{A}} \text{R}^{\text{I}} \text{A}$, то на тетартеронах Романа Аргира, как и на всех прочих монетах, начиная со второй половины X в., Богоматерь представлена лишь с эпитетом, единственно принятым средневизантийской иконографией и присутствующим на всех без исключения памятниках. Довершением иконоподобия монеты Романа III стала инвокативная легенда $\text{+}\Theta\text{K}\epsilon\text{ } \text{P}\text{O}\text{N}\Theta$ («*Богородица, помоги!*»), продолженная на реверсе именем и титулом царя, которая использовалась в нумизматическом образе власти с середины X в.

Иконный принцип репрезентации Спасителя отчетливо проявил себя в 945 г. при помещении на солид Константина VII (913–959) образа Христа Пантократора⁹ (илл. 4). К этому моменту солиды македонских императоров уже более семидесяти лет несли полнофигурное изображение тронного Спасителя в окружении древней легенды $\text{I}\eta\text{S}\text{ } \text{X}\text{P}\text{S}\text{ } \text{R}\text{E}\text{X}\text{ } \text{R}\text{E}\text{G}\text{N}\text{A}\text{N}\text{T}\text{I}\text{U}\text{M}$ (илл. 5). Замену его погрудным портретом можно трактовать, в том числе, и как смену иконических топосов, важных для символического прочтения монеты. Тронный Христос на солидах 867–944 гг., по мнению большинства исследователей, повторял знаменитую мозаику Хрисотриклиния, светского помещения, одного из залов Большого императорского дворца; бюст Спасителя мог вызывать устойчивые ассоциации с образом Пантократора в

куполах византийских церквей¹⁰. Очевидно, за этим образом не должна была подразумеваться какая-либо конкретная модель, чтимая либо вотивная икона. Иконичность бюста Христа Пантократора заключалась именно в его универсальности и прочной ассоциативной связи с сакральным пространством храма как таковым, чему не мог препятствовать сохранявшийся эпитет «Царь царствующих». Отказ от него в пользу инициалов $\overline{\text{IC}}-\overline{\text{XC}}$, произошедший в правление Михаила VII (1071–1078),

6.
Вверху: Никифор II (963–969). Фоллис.
Внизу: анонимный фоллис класса A2 (976–1025)



лишь подытожил смену «дворцового» топоса восприятия Христа «церковным» на золотых монетах Византии. Произшедшая смена отразила сакрализацию сферы денежного обращения, сопровождавшуюся отходом от былого доминирования в ней государственно-правовой символики над религиозной.

Переориентация нумизматической иконографии на выражение универсальных христианских идей во всей полноте сказалась в чеканке так называемых «анонимных фоллисов» (ок. 970–1092)¹¹. Бронзовые монеты впервые в истории низших номиналов обрели на аверсе бюст Христа Пантократора, иконографически близкий тому, что параллельно чеканился на солидах, но с принципиально иной легендой (илл. 6). Традиционный для нумизматики титулярный эпитет «Царь царствующих» переместился на реверс, войдя в состав многострочной грекоязычной легенды, а к образу на лицевой стороне монеты были приложены именные инициалы $\overline{\text{IC}}-\overline{\text{XC}}$ и полностью имя «Эммануил» (то и другое на византийских монетах оказались впервые!). За употреблением каждого из эпитетов стояла давняя теория и практика богословствования. Если первый, ранее появившийся на монетах Юстиниана Ринотмета в конце VII в., утверждал статус Христа в мировой иерархии и его власть как небесного главы земного царства, Всецаря-Панвасилевса, то второй являлся именем воплощённого Бога Слова, раскрывавшим тайну Домостроительства спасения. Использование первого эпитета ограничивалось сферой нумизматики, второй имел



7.
 Константин X (1059–
 1067).
 2/3 милиарисия

широчайшее обращение в иконописи и монументальном искусстве, прежде чем попал на монетный кружок. На совмещении обоих построена богословская программа «анонимных фоллисов», выражавшая двойное понимание Христа как Властителя мира и жертвенного Спасителя человечества. Логика развития идеи Всевластия Господа требовала признания Его также *единственным и безусловным собственником* монеты, что объясняет анонимность подобных эмиссий и точное воспроизведение в легенде формуляра надписи с именем и титулом императора, не предполагающей инвокации. Следует подчеркнуть: анонимность этих монет относительная, поскольку несут они имя и титул Христа как постоянного эмитента и непреходящего миродержателя! Такие фоллисы часто использовались в качестве наперсных образков, в первую очередь, на периферии византийского мира, однако сам по себе монетный тип лишь предполагал акт молитвенного общения с Богом, создавая такую возможность иконо-

8.
 Иоанн I (969–976).
 Солид



графической точностью образа Всевышнего, но опосредуя её инициативною держателя монеты. На примере многолетней чеканки «анонимных фоллисов» можно, тем не менее, видеть, как эволюция монетного типа всё более сближала монету с традиционными предметами личного благочестия, в первую очередь — за счёт изменения легенды: отказа от титульной формулы «Иисус Христос Царь царствующих» в пользу чисто изобразительного решения, с образами Христа и Богородицы на обеих сторонах.

Параллельно срокам эмиссии «анонимных фоллисов», несколько раньше её начала (с 930-х гг.), отдельные типы византийских монет высших номиналов по своим эстетическим и функциональным характеристикам будут максимально приближены к святому образу — зримому утверждению веры и реальному проводнику Божественной инспирации. Если первое достигалось иконографической точностью и художественным совершенством изображения, то каналом второго становилась



9.
Константин IX (1042–
1055). Милиарисий.
Лицевая (слева)
и обратная стороны

инвокативная легенда с формульным прошением о помощи царю как *постоянному собственнику* монеты. Известно, что уподобление императора Христу мыслилось как иконическое и миметическое: переводя его в нумизматическую сферу, можно говорить о Спасителе как *безусловном* собственнике монеты земного христианского царства и царе, временном, но легитимном и полновластном Его заместителе. Подобный статус распространил на монарха право *условной* собственности на ту же монету и обеспечил действенность инвокативной легенды на ней, начинающейся устойчивым словосочетанием «Господи, помоги» («Κύριε βοήθει») или «Богородица, помоги» («Θεοτόκε βοήθει») (илл. 7). Эти возгласения стандартны и, помимо нумизматики, часто встречаются на частновладельческих предметах, свидетельствуя о желании их хозяев заручиться поддержкой высших сил.

Ближайшими аналогами монет в качестве носителей владельческой эмблематики являются подвесные печати-моливдовулы,

однако в сфрагистике процесс замещения констатирующих надписей инвокативными начался гораздо раньше (уже в VI в.) и был оправдан частноправовой сферой применения. Закрепление инвокативного «образа моления» на византийских моливдулах постиконоборческого периода можно назвать главным результатом осознания его способности реализовать благочестивые помыслы своих владельцев. Чтение и созерцание оттиска на маленьком кусочке свинца в символической форме воспроизводили акт богообщения, совершавшийся в сакральном пространстве иконы.

Ту же эволюцию на протяжении столетий претерпевала византийская монета. Однако в нумизматике процесс реформирования «образа власти» в направлении «образа моления» имел свои особенности. Нумизматический материал, в отличие от сигиллографического, есть продукт функционирования внеличностной государственной машины. Его задача — создание



10.
Роман IV
(1068–1071).
2/3 милиарисия.
Лицевая (слева)
и обратная стороны

и пропаганда целостного образа власти, предполагающего, прежде всего, имя и/или портрет правящего императора, с перечислением титулов, дающих право на подобную репрезентацию. Обладатель публичной власти в римской империи долго не мог претендовать на личное истребование благодати при помощи монет — проводников официальной государственной идеологии. Первые шаги в этом направлении были сделаны лишь в начале VIII в., когда к имени царя добавили слова «multus annus» (*Многая лета!*), взятые из литургического возгласения о здравии правителя¹². Дальнейшее преобразование нумизматического «образа власти» в «образ моления» наделяло монету не свойственными ей доселе (в отличие от частновладельческой печати) функциями апотропея и овеществленной петиции о помощи василевсу.

Важно подчеркнуть, что на протяжении нескольких столетий, с IX до XII вв., византийские императорские печати и монеты

высшего достоинства были чрезвычайно близки по тематике, иконографии и эпиграфике, вплоть до совпадения штемпелей и матриц, изготовлявшихся в одних мастерских по единым образцам. Однако инвокативные легенды в императорской сфрагистике остались бессвязными эпизодами — впервые на одном из типов печатей Константина VII и Зои (914–919), затем у Цимисхия (969–976), где было установлено полное соответствие оформления единственных типов моливдовула и солида, далее в XI в. — лишь у Никифора Мелиссина и Алексея I¹³. Императорская сфрагистика, таким образом, оказалась более консервативным средством коммуникации не только по сравнению со сфрагистикой частновладельческой, но даже нумизматикой, где инвокации будут систематически дополнять имперский образ власти с X в.

Этапы их встраивания в монетный тип распределены по нескольким столетиям. Первая инвокативная легенда, использованная вместе с голгофским крестом на реверсах гексаграмм Ираклия, была боевым кличем армии, распространённым на всех подданных христианской империи: «*Бог да поможет римлянам*» (DEUS ADIUTA ROMANIS)¹⁴. Формуляр легенды с обращением к Господу о помощи индивидууму — держателю и собственнику монеты формировался на протяжении VIII–IX вв. В завершённом виде она впервые предстаёт на солиде и семиесе Феофила (829–842 гг.), где воззвание «*Господи, помоги рабу Твоему*» окружает 6-конечный «патриарший» крест и не является продолжением констатирующей легенды аверса с именем и титулом монарха¹⁵. Под рабом Твоим волен подразумеваться как собственник монеты (император), так и любой из её временных обладателей.

После длительной паузы, уже в македонский период, инвокативные легенды, точно соответствующие сфрагистическим, появляются на солидах X в. — Романа Лакапина (ок. 921 г.), затем Никифора Фоки и Цимисхия (в 963–976 гг.) («*Господи, помоги Роману деспоту*»; «*Богородица, помоги деспоту Никифору*»; «*Богородица, помоги Иоанну деспоту*») (илл. 8) (первая монета достаточно редка, две последние массовой чеканки). На этих солидах изображения Христа и Богородицы объединены с императорскими в композиции, демонстрирующие либо акт Божественной инвеституры монарха, либо приобщение его к участию во власти, дарованной свыше; вокативные легенды с призыванием помощи царю в данном контексте воспринимаются как подтверждение его статуса правителя «милостью Божией», т. е. чётко укладываются в парадигму «искусства дворца». Эта тема в XI–XII вв. была продолжена гистаменами Романа III и иперпиронами Иоанна II, однако сформированный ею монетный тип не обрёл устойчивости, чаще распадаясь на отдельные элементы — сцену инвеституры и легенду с инвокацией, обращённой либо ко Христу, либо к Богородице. Тем самым нумизматическая иконография дифференцировала «образ власти» на констатирующий Богоданный статус монарха и коммуникатив-

ный, т. е. приобщающий правителя к Божественной благодати. Последний вариант усиливал иконоподобие монеты, реализуясь в обеспечение её функции инструмента благочестия. Образ Богоматери либо Христа в соединении с вокативной формулой, расположенной с ним на одной либо разных сторонах монетного кружка, становится медиатором молитвенного обращения и гарантом его действенности подобно любому иконному образу, не связанному обязательствами перед земною властью.

Инвокативные легенды в XI–XII вв. становятся устойчивым элементом монетного типа в основном высших номиналов — золотых гистаменов (затем иперпирионов) и серебряных милиарисиев. Они присутствуют на гистаменах Зои и Феодоры¹⁶, Алексея I (до и после реформы 1092 г., причём инвокативная легенда является частью монетного типа электровых и биллонных трахей, пользователями которых были лица низшего социального статуса) и продолжают в эпоху Комнинов: Иоанна II, Мануила I, Андроника I, Алексея III. Количество примеров возрастает, если учесть сокращённые варианты инвокативной легенды: например, на аверсе гистамена Никифора III запечатлён тронный Христос с инициалами IC-XC, на реверсе фигура царя с подписью +NIKIF ΔΕΣ ΤΩ ΒΟΤΑΝΙΑΤ (грамматическая форма артикля ΤΩ показывает, что имя и титул императора поставлены в datives, а, следовательно, вся легенда звучит как инвокация). Подобным образом можно говорить о гистаменах, затем иперпирионах Алексея I, иперпирионах, биллонных трахеях и медных тетартеронах Иоанна II, иперпирионах и электровых трахеях Мануила I. Художественная полноценность священных образов на этих монетах будет сокращаться вслед за изменением нумизматической изобразительной стилистики в целом. На монетах станут исчезать крупноформатные портретные бюсты, предпочтение будет оказываться полнофигурным изображениям святых и правителей, тронным или стоящим. Пик иконоподобия византийской монеты к XII в. окажется пройденным.

Тенденция максимального обращения монеты в инструмент личного благочестия монарха яснее всего проявилась в чеканке некоторых типов милиарисиев и их фракций (1/3 и 2/3 милиарисия), выпускавшихся на протяжении большей части XI в.¹⁷ Их главным, а зачастую и единственным изобразительным решением являлись образы Христа (редко) или Богородицы, с Младенцем либо без Него. Содержанием легенды становится призыв о Божественной помощи «владельцу» монеты — императору — через посредничество этих иконных образов. Первой монетой, отчеканенной по этому типу, стал анонимный милиарисий правления Василия II и Константина VIII, датируемый 985 г., с легендой «*Богородица, помоги василевсам*» вокруг бюста Богоматери Никопеи. Следующий пример — уникальный бронзовый pattern Зои (1041) с погрудным изображением Богоматери Оранты и легендой «*Богородица, помоги*»¹⁸. Лишь начиная с правления Константина IX Мономаха выпуски милиарисиев с коммуникативным «образом молитвы» становятся правилом и

поступают в обращение массовыми тиражами. Инвокативные легенды определяют тип обоих серебряных номиналов самого Константина: «Владычица, спаси / благочестивого Мономаха» (милиарисия) (илл. 9) или «Богородица, помоги / деспоту Константину Мономаху» (2/3 милиарисия); затем милиарисия Феодоры («Богородица / помоги / Феодоре / дестине / Порфирородной»); 2/3 милиарисия Михаила VI («Богородица / помоги / Михаилу / православному дес/поту»); 2/3 милиарисия Исаака I («Богородица, помоги / Исааку / православному / деспоту / Комни/ну»). В правление Константина X серебряный чекан представлен всеми тремя номиналами, два из которых отчеканены с подобными же инвокациями в легенде: 2/3 милиарисия (на аверсе «Богородица, помоги», на реверсе «Богородица, помоги Константину / деспоту / Дуке») и 1/3 милиарисия (два варианта типа дают очень близкую по форме и содержанию инвокативную легенду реверса). Серебряные монеты Романа IV



11.
Роман III
(1028–1034).
Милиарисий.
Лицевая (слева)
и обратная стороны

впервые запечатлели молитвенные обращения ко Христу: на 2/3 милиарисия («Господи, / помоги Рома/ну деспо/ту Дио/гену»); на другом типе 2/3 и 1/3 милиарисия ходатайство направлено Богородице («Богородица, / помоги Рома/ну деспо/ту Дио/гену» (илл. 10) и «Богородица, помоги / Роману»). Наиболее многочисленны серебряные номиналы Михаила VII, каждый из которых — 1, 2/3 и 1/3 милиарисия — представлены двумя и более типами. Кольцевая легенда милиарисия «Богородица, помоги рабу Твоему» окружает фигуру Оранты в рост на аверсе, при этом изображение императора на реверсе подписано именем и титулом в Nominativ. На 2/3 и 1/3 милиарисия вновь появляется образ Христа и воззвание к Нему на реверсе: «Господи, помоги / Михаилу / деспоту / Ду/ке»; другой тип 2/3 милиарисия представляет образ Богородицы Никопеи с легендой на оборотной стороне: «Богородица, / помоги / Михаилу / деспоту / Ду/ке». Никифор III продолжил чеканку милиарисия аналогич-

ного типа с Богородицею Орантой в рост и совокупной кольцевой легендой на обеих сторонах, полностью инвокативной: «Богородица, помоги рабу Твоему / Никифору деспоту Вотаниату»; сокращённый и частично изменённый по композиции вариант легенды на 2/3 милиарисия («Богородица, помоги» на лицевой стороне, «Никифору деспоту Вотаниату» на оборотной стороне), он же полностью использовался на аналогичном номинале узурпатора Никифора Мелиссина («Богородица, помоги» на лицевой стороне, «Никифору деспоту Мелиссину» на оборотной стороне).

До реформы 1092 г. Алексей Комнин чеканил серебряный милиарисий с двумя фракциями, воспроизводя коммуникативный тип обоих предыдущих царствований. Легенда милиарисия: «Богородица, помоги рабу Твоему / Алексею деспоту Комнину»; 2/3 милиарисия: «Богородица, / помоги / Алексею / деспоту / Комнину»; 1/3 милиарисия: «Богородица, помоги» на аверсе, «Алексею деспоту Комнину» на реверсе. Но и обесцененные гистамены также использовали инвокативную легенду, пусть и без её начальных слов «Богородица, помоги» (см. выше). С учётом продолжавшегося выпуска анонимных фоллисов можно утверждать, что на период правления основателя комниновской династии приходится апогей иконоподобия византийской монеты. Эта линия затем была продолжена в чеканке пореформенных иперпиронов, чьё изобразительное решение, однако, снижало иконоподобие монетных типов.

Среди эмиссий X–XI вв. индивидуальным замыслом выделяются милиарисии, приписываемые Василию II (ок. 985 г.) и Роману III (ок. 1030 г.) (илл. 11)¹⁹. Это первые примеры милиарисиев, чьё оформление отошло от стандарта, существовавшего с VIII в. На них отсутствуют имена государей, отчего легенды-ходатайства о помощи к Богородице обретают универсальное значение, а Ее изображения, протографами которых были общечтимые святые Царьграда, усиливают программное иконоподобие монет, явно имевших посвященный характер (благодарение Богородице за спасение на поле боя²⁰). Легенды милиарисиев несут два варианта текста единого содержания: «Матерь Божия препрославленная, кто на Тебя надеется, не будет безутешен»²¹ и «На Тебя, Дева превоспетая, кто надеется, во всем преуспеет»²². Предваряемый обращением ко Христу, этот текст (первый буквально, второй близко к тому) совпадает со словами, по легенде, начертанными царем Авгарем на Нерукотворном Эдесском образе и вошедшими в праздничную миною 16 августа на перенесение Образа в Константинополь. Эти же слова воспроизведены на ряде византийских артефактов — вислых печатях²³ и эрмитажной камее рубежа X–XI вв. с образом Христа Элеймона: «Христе Боже, кто на Тебя надеется, не будет безутешен»²⁴. Текст уверительного содержания в символическом присутствии образа-гаранта его действительности, распространяющейся не только на царей, но на каждого обладателя этих предметов, создают общий контекст, придаю-

щий монетам, печатям, камее характер амулетов-апотропеев, наполненных благодатной силой. Инвокативная легенда сформировала облик и символическую действенность подавляющей части византийских моливдовулов и монет (солидов и милиарисиев), обусловив символическое перенесение на них функций сакрального молитвенного образа и выведя их в сферу частного религиозного опыта.

В заключение подытожим: иконоподобие византийской монеты достигает максимума в чеканке X–XI вв., солидов, милиарисиев и их фракций. Ни до, ни после монетный кружок со святым ликом и молитвенным призывом ко Христу либо Богородице не обнаруживал такой эстетической и функциональной близости к иконе. В этом усматривается сознательный расчет, основанный на длительной адаптации монеты к символическости византийской культуры. Первое появление немотивированного «иконографией власти» изображения Богородицы на солиде рубежа IX–X вв., как и повторная, спустя более века, смена изображения тронного Христа погрудным Пантократором в 945 г., иконографическая программа первых «анонимных» фоллисов и, наконец, «образы молитвы» на милиарисиях X–XI вв. и их фракциях отражают общую тенденцию распространения «искусства Церкви» на область, длительное время контролирующуюся «искусством дворца».

В поздневизантийский период иконоподобие монет исчезает. Наилучшим образом это свидетельствуют слова Иоанна VI Кантакузина, императора и богослова, вкрапленные в его рассуждения о святых иконах: *«О денежных знаках ведь и сам ты, уж конечно, знаешь, — что на одних из них отчеканены образы Христа, на других — Его матери или кого-нибудь из святых. Но нас мало, а вернее сказать, никак не занимает их почитание. Ибо не для почитания прообразов было придумано делать их отпечатки на серебре или на золоте. Мы их наносим как своего рода знак достоинства монеты, а, кроме того, чтобы показать, что монета принадлежит христианам. Потому, и на землю их при случае бросая, предавая огню и переплавке, истирая, разламывая, а при сделках и торговых операциях передавая в руки нечестивых, мы не смущаемся...»*²⁵. В палеологовскую эпоху, очевидно, изменилось отношение к святому образу на монетах. Его выполнение лишено тщательности, былое иконоподобие сменилось знаковостью. За этим просматривается не столько умаление символической роли образа как такового, сколько падение интереса к монетам в функции его носителя в завершающий период истории Византии.

- ¹ *Св. Игнатий Богоносец*, Послание к магнезийцам, 5. Цит. по: прот. *И. Мейендорф*. *Введение в святоотеческое богословие* // RBR, 1982. P. 19.
- ² Частным подтверждением этому является аббревиатура D(ominus)N(oster) перед именем Спасителя на солидах второго правления Юстиниана Ринотмета (705–711). См.: *Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore Collection*. Vol. II, p. 2. Washington, 1993. P. 648, n. 1.
- ³ *Grabar A. L'Iconoclisme byzantine: dossier archéologique*. Paris, 1984. P. 135–146.
- ⁴ Солиды Феодоры и Михаила III (842–867). См.: *Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore Collection*. Vol. III. P. 1. Washington, 199. P. 463, n. 2.
- ⁵ *Ladner G. B. The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy* // DOP VII, 1953. P. 32, n. 156.
- ⁶ *Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore Collection*. Vol. III. P. 2. Washington, 1993. P. 512, n. 1.
- ⁷ Там же. P. 718, n. 2.
- ⁸ Мы намеренно опускаем рассмотрение монетных типов так называемых пробных оттисков солидов X–XI вв. (pattern), где были использованы новые иконографии образов Христа и Богородицы, не получившие утверждения заказчика.
- ⁹ Там же, n. 13.
- ¹⁰ А не с императорским бюстом, как это заметно на солидах Юстиниана II, особенно второго правления (705–711), где погрудные образы Христа и правителя соотносятся между собой по принципу христомимесиса.
- ¹¹ *Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore Collection*. Vol. III, p. 2. — Washington, 1993, 634–706.
- ¹² На солиде Юстиниана II второго правления (705–711). См. сн. 2.
- ¹³ *Nesbitt Jb. Catalogue of the Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*. Vol. 6. Washington, 2009. Pp. 58, 66, 87, 88.
- ¹⁴ *Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore Collection*. Vol. II, p. 1. Washington, 1993. P. 270, n. 61.
- ¹⁵ *CVRIE ΒΟΝΗΝ ΤΟ ΣΟ ΔΟΥΛΟ* См.: *Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore Collection*. Vol. III, p. 1. — Washington, 1993. P. 424, n. 1.
- ¹⁶ Пистамен совместного правления Зои и Феодоры (1041) с легендой «*Богородица, помоги василиссам / Зое и Феодоре*» и образом Богородицы Воплощение (Знамение). См.: *Grierson Ph. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks collection and in the Whittemore Collection*. Vol. III, p. 2. Washington, 1993. P. 732, n. 1.
- ¹⁷ *Grierson Ph. Byzantine coins*. London, 1982. P. 201–203.
- ¹⁸ *Grierson Ph. Catalogue*. Vol. III, p. 2, 728.
- ¹⁹ Там же, 631, n.19; 719, n. 3.
- ²⁰ Выпуск миллиарисия Василия II связывают с победой, одержанной императором в 989 г. над узурпатором Вардой Фокой при Абидосе (описана Львом Диаконом); миллиарсией Романа Аргира мог быть отчеканен после неудачного похода против арабов 1030 г., из которого тот вернулся невредимым благодаря помощи Богоматери (описано Михаилом Пселлом).
- ²¹ *Μητηρ Θεου δεδοξασμενη ο εις σε ελπιζων ουκ αποτυχησεται*. Милларисий Василия II и Константина VIII.
- ²² *Παρθενε σοι πολυαινε σθη σηλτικε παντα κατορφοι*. Милларисий Романа III.
- ²³ *Χριστε ο θεος ημων, ο εις σε ελπιζων ουκ αποτυχησεται*. Печать спафарокандидата Сотириха, первая пол. XI в. Опубл.: *Zacos G. Byzantine Lead Seals*, II. Bern, 1984,

no. 1044; Κυριε ο Θεος μου, ο εις σε ελπικων ου καταισχυνεται. Богоматерь Галактотрофуса на троне с высокой прямой спинкой, с младенцем на левой руке. Печать Романа, митрополита Кизика и синкелла (?–1079). Опубл.: *Laurent V. Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, t. V/1. Paris, 1963, no. 353 (αποτυγχανει вместо καταισχυνεται); *Zacos G. Byzantine Lead Seals*, II. Bern, 1984, no. 879.

²⁴ Χριστε ο θεος, ο εις σε ελπικων ουκ αποτυγχανει. См.: *Банк А. В. Искусство Византии в собраниях СССР*. Т. 2. М., 1977, № 634.

²⁵ *Иоанн Кантакузин*. Диалог с евреем Ксеном Христула монаха. Слово второе // *Беседа с папским легатом. Диалог с иудеем и другие сочинения*. СПб., 1997. С. 102.

Книга на аналое

Кодекс и письменность в сакральном пространстве храма

Когда речь идет о сакральном пространстве, мысль невольно обращается к христианскому храму, особенно к функциональности архитектуры, изображений и даже церковной утвари в контексте совершения литургического действия. В более значительном масштабе идея сакрального пространства напоминает о топографии святилища или целого города, начиная со святого града Иерусалима, или даже целого региона, как в случае Палестины в контексте Византийской империи, когда создавалась концепция Святой земли¹. Многие современные исследования указывают на плодотворность идеи иеротопии для понимания принципов функционирования сакрального пространства².

Много лет тому назад, во время нашей встречи с Алексеем Лидовым в Риме, недалеко от Санта Мариа Маджиоре, я выразил мнение, что было бы интересно приложить его идею иеротопии к филологическим и палеографическим исследованиям и истолковать славянскую рукописную и печатную традицию, особенно связанную с совершением литургических служб, с точки зрения сакрального пространства. Внушило мне эту мысль воспоминание о чрезвычайно важном событии не только в истории славянской, но вообще европейской культуры, которое произошло во время литургии именно в Санта Мариа Маджиоре. По свидетельству житий св. Костантина-Кирилла и св. Климента, мы знаем, что первые книги на старославянском языке, которые, вероятно всего, содержали Псалтырь, Евангелие с Апостолом и избранными службами², были «поставлены» в римской базилике Санта Мариа Маджиоре, где, по преданию, сохранились Ясли Господни, привезенные из Вифлеема³. Таким образом совершилось освящение славянских книг, и одновременно имело место еще начало процесса сакрализации азбуки и письменного языка новых христианских народов⁴. С самого начала существовало ясное сознание совершенной новизны этого события. В Сказании о письменах анонимного монаха Храбра, который еще мог встретиться с учениками фессалони-



Мстиславо Евангелие. XII в. ГИМ. Син. 1203. Л. 1 об.

кийских братьев, без всякого смущения выражается мнение, что славянская азбука превосходит греческую, потому что последняя была создана язычниками, а славянская появилась как деяние святого⁶.

Несмотря на огромные усилия ученых, особенно во второй половине XX в., наука еще не раскрыла принципы устройства глаголической азбуки, и часто придуманные объяснения уведут нас в сторону от византийской культуры с ее глубокой симво-

лической системой⁷. Открылись только несколько элементов, реконструируемых на основе символов креста, круга и треугольника, которые указывают на соотношение нескольких букв в связи с *nomina sacra*. Обнаружилось, например, что буквы ИС, которые указывают на имя Иисуса, как и буквы ДВ, которые указывают на имя Давида, образа мессиянского царя, стоят графически в зеркальном отношении⁸.

Для нашей цивилизации письменный текст прежде всего связан с предметом-книгой, где континуум букв занимает самое важное место внутри нее. В славянском мире все это было ясно уже с времен Константина-Кирилла, который считается автором не только первых переводов, но и Проглас к Евангелию, где подчеркивается глубокая связь между буквами и книгами, имея в виду, в первую очередь, Евангелие и вообще литургические книги⁹. Следовало бы рассматривать письменный текст в контексте разных элементов книги, начиная с оклада и кончая заставками, выходя из границ узких дисциплин, от палеографии до истории миниатюры, которые анализируют компоненты книги, имеющие разные функции, но при этом расчленяют предмет исследования, мешая его восприятию как целостного организма. Все превращается в технически одностороннее описание в рамках отдельных дисциплин, формально вполне законное, но по сути далекое от глубокого понимания предмета.

Обращаясь к Евангелию, главной книге христианской литургии, лежащей у начала славянской книжности, нетрудно понять, что оно имеет огромное значение не только в качестве текста для личного чтения, как мы воспринимаем его сегодня, но прежде всего в пространстве храма, где играет существенную роль во время совершения литургии. Несколько лет тому назад я указал на важность Евангелия в пространстве храма, поскольку оно, прямо поставленное на алтаре, использовалось в литургии, во время так называемого Малого входа и в разных службах¹⁰. Как следует из византийских комментариев, торжественный вход с евангелием символизирует тайну боговоплощения, которое предвещали пророки, или — в более общем смысле — спасительное дело искупления вообще¹¹. Это символическое значение отчетливо проявляется как в иллюстрациях кодексов, интерпретировать которые следует лишь с учётом литургического действия¹², так и в роскошных переплетах книги, на которых в центре изображается Христос на престоле или на кресте, иногда — сошествие во ад, а также, как правило, евангелисты по одному в каждом из четырех углов. На западе на переплетах Евангелий изображали, по преимуществу, лик Христа или сцену распятия в сопровождении четырех евангелистов, которых представляли в облике зверей, отдавая дань традиции, берущей свое начало в засвидетельствованном уже Иринеем Лионским толковании ветхозаветных персонажей, упоминаемых и в Откровении Иоанна Богослова. Тогда Евангелие не только использовалось для чтения, но было предметом благочестия и культа, и невозможно изучать оклад этой книги и разные типологии

изображений в самых драгоценных кодексах, не учитывая эту функцию.

С этой точки зрения книга изучена как предмет в пространстве храма, но остается закрытой, если не обращаться к ее внутреннему содержанию. Внутри книги, в листах, в чередовании пустых и заполненных текстом мест, в последовательности миниатюр, заставок и письменного текста, в смене чернил, где красные указывают на литургическое действие, а черные — на текст для чтения, можно видеть сложную организацию пространства, которое принципиально соответствует динамике литургического действия.

Если мы обратимся к разным типам евангелий, мы встретимся с книгами разной структуры, которая указывает на разные функции, более или менее связанные с литургией¹³. В рамке апракоса (лекционария) можно заметить распределение текста по чтениям литургического календаря, начиная с праздника Пасхи, когда читают Евангелие от Иоанна. Не зря по Житию Константина первый перевод относился к тексту, который начинался словами Ин 1:1¹⁴.

В пространстве листа были нужны яркие сигналы для распределения текста. Заставка или даже миниатюра евангелиста указывает на разные циклы подвижного календаря, после которого начинается часть неподвижного календаря со своей заставкой. Внутри разных частей всегда указывается день литургического действия, связанного с праздником или памятью святого, в первой части с подвижным календарем, так называемым синаксарием, и во второй части — с неподвижным календарем, так называемым менологием. В рубрике можно еще читать прокимены и аллилуярии, которые исполняются до чтения евангелия в литургии. Разные цвета указывают на разные функции¹⁵.

Для каждого чтения капитальная буква — сигнал начала чтения, а внутри чтения можно найти, как, например, в Остромировом евангелии, и экфонетические знаки для провозглашения в церкви. Но это — редкое явление, потому что для чтения в храме, вообще говоря, было достаточно особенной пунктуация. К сожалению, мне кажется, что не хватает именно систематического исследования о типологии и функциях разнообразных знаков пунктуации, чтобы лучше понять систему провозглашения в церкви.

В рамках тетраевангелия представляются все четыре евангелия в традиционном порядке, но тогда, чтобы использовать эту книгу в литургии, пришлось бы, с одной стороны, на полях, или даже внутри текста, красными чернилами указать на литургическое время, зачало и конец каждого чтения и одновременно поставить в конце книги таблицы с указанием на дни литургического года, подвижного и не подвижного, и соответствующие зачала¹⁶.

Чтобы представить глубокие корни понятия книги в славянской письменности, можно посмотреть на миниатюру Евангелия от Иоанна в Мстиславовом Евангелии (XII в.)¹⁷ (илл.). Миниатю-

ра разделена на три сцены: в центральной евангелист получает от орла с неба «благовестие» в виде белого листа. В сцене слева ученик Прохор аккуратно переписывает то, что диктует ему апостол, а в сцене справа изображается аналой с евангелием, с точным воспроизведением первых слов Евангелия от Иоанна, и еще изображается кафедра. Все это несомненно указывает на литургическое чтение евангелия в пространстве храма. Именно эта идея оставила глубокий отпечаток в развитии письменной культуры славянского православного мира, который не ассимилировал прямо языческую культуру средиземноморского ареала, как на западе, где такая ассимиляция стала возможной благодаря знанию латинского языка. Православный мир построил свою культуру на наследии восточнохристианской литургии и на византийской монашеской культуре¹⁸.

Начиная с Евангелия, процесс сакрализации книг стал развиваться уже в начале истории славянской письменности, захватывая в большей или меньшей степени не только литургические, но даже и не литургические книги. Система распределения белого и заполненного буквами пространства в других книгах для литургии или для личного чтения аналогична таковой для Евангелия. Конечно, в книгах без литургической функции используются другие принципы построения текста: в летописях порядок связан с хронологией, тогда как в патериках или в аскетических сборниках содержимое располагается в алфавитном порядке или систематизируется по содержанию, следуя принципам мнемотехники.

Тогда письменность постепенно переходит из пространства храма в монастырскую келью. И именно для личного чтения в келье была придумана более сложная структура тетраевангелия, ставшая господствующей с XIV в., когда распространяется исихазм и монашеская жизнь снова обращается к своим древним корням. Тогда в тетраевангелие были добавлены ряд приложений, которые способствовали личному чтению. В келье, где ядром сакрального пространства является человеческая душа, принципы организации текста уже не соответствуют публичному действию. Письменная традиция более не ориентируется только на коллективную или церковную память¹⁹, но обращается к личной памяти человека. Таким образом, письменные сигналы меняются, как обычно меняется и формат книги. Но в этом промежуточном времени, до вторжения светской культуры, в одной книге все-таки могли сочетаться разные функции, делающие ее пригодной и для литургического, и для личного употребления.

- ¹ В прошлом я посвятил несколько работ древнерусским хождениям в Святую землю и в Константинополь и исследовал восприятие сакрального пространства восточнославянского паломника (*Гардзанини М. У истоков паломнической литературы Древней Руси: «Хождение» игумена Даниила в Святую землю // «Хождение» игумена Даниила в Святую землю в начале XII в. / Отв. ред. Г. М. Прохоров. СПб., 2007. С. 270–338; Garzaniti M. Le Livre du Pèlerin d'Antoine de Novgorod: Constantinople dans le premier témoignage d'un récit de voyage russe // Slavica Occitania 36, 2013. P. 25–45).*
- ² Среди многочисленных книг, вышедших под редакцией А. М. Лидова, мне бы хотелось напомнить о сборнике Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс–Традиция, 2006 и особенно о его работе «Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования» в этом сборнике.
- ³ См. ЖМ XV (*Лавров П. А.* Материалы по истории возникновения древнейшей славянской письменности. Ленинград, 1930. С. 77).
- ⁴ См. ЖК XVII (*Лавров*, 1930, С. 33); ЖКл III, 9 (*Туницкий Н. Л.* Материалы для истории жизни и деятельности учеников свв. Кирилла и Мефодия. Вып. 1 // Греческое пространное житие св. Климента Словенского. Сергиев Посад, 1918. С. 72, 74). См. еще *Garzaniti M.* La liturgia in slavo ai tempi di Clemente di Ocrida. CYRILLOMETHODIANUM, vol. XIX. 2014. P. 34.
- ⁵ См. *Затольская Н.* Проблема легитимации славянского литургического языка. 2018 (в печати).
- ⁶ См. *Кюев К. М.* Черноризец Храбър. София, 1967.
- ⁷ Литература о глаголической азбуке слишком обширна. О новых гипотезах см. *Иванова Т. А.* Глаголица: новые гипотезы (Несколько критических замечаний по поводу новых исследований о первой славянской азбуке) // ТОДРЛ LVI, 2004. С. 78–93.
- ⁸ См. *Uspenskij B.* Glagolitic Script as a Manifestation of Sacred Knowledge // Studi Slavistici X. 2013. P. 1–23.
- ⁹ Для издания Прогласа, первого славянского поэтического текста, см. *Vaillant A.* La Préface de l'Évangélique vieux-slave // Revue des Etudes slaves XXIV, 1948. P. 1–20; *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I: Первый век христианства на Руси. Москва, 1995. С. 17–66. Буквы и книги упоминаются особенно на с. 71–75. Не будем здесь заниматься сложным вопросом значения и соотношения этих слов в старославянских источниках.
- ¹⁰ См. *Garzaniti M.* Die altslavische Version der Evangelien. Forschungsgeschichte und zeitgenössische Forschung. Köln, Weimar, Wien, 2001. P. 13–26.
- ¹¹ Говоря о традиционной интерпретации, следует, прежде всего, указать на литургический комментарий, приписываемый святому Герману, патриарху Константинопольскому, который известен также под названием «Historia ecclesiastica et mystica contemplatio». Этот комментарий перевел на латинский язык Анастасий Библиотечарь, современник и друг Кирилла и Мефодия (*Borgia N.* Il Commentario liturgico di S. Germano patriarca constantinopolitano e la versione latina di Anastasio Bibliotecario. Grottaferrata, 1912. С. 21). Славянскую версию того же периода традиционно приписывают Константину Преславскому (*Thomson F. J.* Constantine of Preslav and the Old Bulgarian translation of the 'Historia ecclesiastica et mystica contemplatio' attributed to patriarch Germanus I of Constantinople // Paleobulgarica X, 1. 1986. С. 41–48). Для славянской версии см. *Афанасьева Т. И.* Древнеславянские толкования на литургию в рукописной традиции XII–XV вв. Москва, 2012.
- ¹² Предварительные замечания относительно соотношения иллюстраций к евангелиям и литургии можно найти на страницах работы Г. Галавариса (*Galavaris G.* The illustrations of the prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 162–167) или классической работы К. Вейцман (*Weitzmann K.* The narrative and liturgical Gospel

- illustrations // *New Testament manuscript studies. The materials and the making of a critical apparatus* / Ed. M. M. Parvis, A. P. Wikgren. Chicago, 1950).
- ¹³ О разных структурах лекционара и тетраевангелия см. *Garzaniti M.* The Gospel Book and its liturgical function in the Byzantine-Slavic tradition // *Catalogue of Byzantine Manuscripts in their Liturgical Context. Subsidia 1. Challenges and perspectives* / Ed. K. Spronk, G. Rouwhorst, S. Royé. Turnhout, 2013. P. 35–54.
- ¹⁴ См. ЖК XIV (*Лавров*, 1930. С. 27).
- ¹⁵ См. о прокименах и аллелуиариях в книге Евангелия см. *Гардзанити М.* Псалмы и их перевод в Евангелии и Апостоле (X–XI вв.) // Многократные переводы в южнославянского средневековье. Доклады от международной конференция. София, 7–9 юли 2005 г. / Отв. ред. Л. Тасева, Р. Марти, М. Йовчева, Т. Пентковская. София, 2006. С. 57–90.
- ¹⁶ См. *Garzaniti*, 2013. P. 39–40.
- ¹⁷ См. *Уханова Е.* Мстиславо Евангелие 1103–1113 гг: кодикологическое и историко культурное исследование // Римские кирилло-мефодиевский чтения. Selecta. Славянское средневековье. Богослужение. Книжность. Язык / Отв. ред. Н. Запольская. Москва, 2018. С. 49–96. Издание рукописи см. *Уханова Е. В., Серебрякова Е. И.* Мстиславо Евангелие. Москва, 2006.
- ¹⁸ См. *Garzaniti M.* Slavia latina e Slavia ortodossa. Per un'interpretazione della civiltà slava nell'Europa medievale // *Studi Slavistici* IV, 2007. P. 29–64.
- ¹⁹ См. по поводу понятия коллективной или церковной памяти *Гардзанити М.* «Церковная память» в книжности Slavia Orthodoxa // Римские кирилло-мефодиевский чтения. Selecta. Славянское средневековье. Богослужение. Книжность. Язык / Отв. ред. Н. Запольская. Москва, 2018. С. 97–122.

Трехголовый ангел Премудрости

История одного аллегорического образа¹

Иконографии Софии в целом и ее вариациям в византийском и поствизантийском искусстве XIII–XVI веков в частности посвящено так много исследований, что эта область может показаться хорошо изученной. Однако интерес к ней не ослабевает, и многие проблемы остаются не решенными. Помимо общей картины всей «софийной» иконографии, созданной благодаря работам уважаемых ученых, заложивших основы для ее изучения в XIX–XX вв.², в последние десятилетия появились детальные исследования отдельных памятников³. Новейшие труды Е. А. Виноградовой (Луковниковой) и И. А. Шалиной, посвященные изображениям IX Притчи «Премудрость созда себе дом...», еще не опубликованы, но обещают серьезное продвижение в теме⁴.

В данной статье речь пойдет как о хорошо, так и о менее известных памятниках, но в совершенно особом контексте, обычно остающемся на периферии внимания исследователей. В большинстве работ либо не упоминается о «трехголовых» ангелах, либо говорится о них вскользь. Даже в специальной статье о фреске монастыря Зарзма, где находится изображение одного из этих ангелов, названы не все известные аналоги⁵. Часто возникает путаница понятий, нет убедительной интерпретации данного иконографического феномена.

Начнем с самого термина. В работах разных исследователей ангелы Премудрости, о которых в дальнейшем пойдет речь, называются то «трехголовыми», то «трехликими», как если бы это было одно и то же. Обозначим сразу: есть трехголовые фигуры: одно тело, три шеи, три головы; а есть трехликие: одно тело, одна шея, одна голова, на которой, помимо лица анфас, есть еще два, обращенные вправо и влево, либо три лица сложно совмещаются, если боковые лица тоже даны анфас, но частично накладываются на центральный лик (в итоге возникает странный «чудовищный» тип с двумя глазами, тремя подбородками, тремя ртами и т. д.). Каждый из этих двух типов имеет свой ареал бытования, они не пересекаются в традиции и не



*Трехголовый ангел
в сцене «Сон Навухо-
доносора»
в церкви Богородицы
Перивлепты в Охриде
(1295)*

должны смешиваться при анализе иконографии. Византийские и поствизантийские ангелы Премудрости именно трехголовые. В западном искусстве (от Европы до Латинской Америки) встречаются трехликие изображения Святой Троицы: и с тремя лицами, обращенными в разные стороны, и с наложением трех лиц, данных анфас. Такие западные иконографические модели в XVI–XVII вв. приходят в украинское и белорусское церковное искусство, а затем и в русское, но никакого отношения к иконо-



графии Премудрости не имеют; эти образы интерпретируются исключительно как «трикефальная» Троица и не будут рассматриваться в данной статье⁶. К нашей теме имеет отношение исключительно первый тип — трехголовые ангелы, которые понимаются исследователями как аллегории и/или персонафикации.

На протяжении всей истории восточно-христианского искусства обращение к античному наследию составляло важную, но порой не вполне очевидную традицию. Поиски аллегорических образов для выражения сложных богословских идей вызывали двойственную реакцию в православной среде: с одной стороны, аллегории порой были единственно возможной визуальной формой выражения; с другой — твердая установка Пято-Шестого (Трульского) собора 691–692 гг. исключительно на «исторические» сюжеты в живописи должна была исключать аллегорические построения. На практике это приводило к тому, что



*Одноглавый ангел
Премудрости
в церкви Богородицы
Перивлелты в Охриде
(1295), фрагмент*

аллегии рождались, вызывали споры, иногда исчезали без следа, иногда обретали устойчивость давней традиции, освященной временем и авторитетами.

Античная персонификация Премудрости (Софии) в виде женской фигуры общеизвестна. В самых ранних христианских вариантах она появляется уже в первые века существования нового искусства: чаще всего как фигура, сопровождающая одного из евангелистов и символизирующая Божественную Премудрость, диктующую ему текст Евангелия⁷. Несмотря на то, что в ряде балканских изображений Премудрости — например, в Грачанице (1321) — очевидно влияние такой «женственной» персонификации Софии, подобный вариант не является общим для всех интересующих нас изображений и даже, напротив, встречается намного реже нейтрального «ангела»⁸. По поводу некоторых изображений мнения исследователей расходятся: скажем, фигура Софии в Грачанице одними рассматривается как ангел античных одеяний, напоминающий персонификацию Премудрости, другими — как «женская фигура», то есть буквально персонификация, но без крыльев. Различия в изображениях нимбов также создают проблемы интерпретации. Единого мнения по таким спорным изображениям нет: ангел или персонификация в виде женской фигуры — эти названия могут вводить в заблуждение читателей. Поскольку нет однозначного ответа, а сами памятники не содержат никаких разъяснений на этот счет, в данной ста-

тые все фигуры будут названы условно «ангел Премудрости», но для каждого памятника будут указаны особые черты (например: крестчатый нимб, круглый нимб поверх ромбического, восьмиугольный нимб, наличие или отсутствие крыльев и т. п.).

Число изображений с трехглавыми ангелами не слишком велико:

1) ангел в сцене «Сон Навуходоносора» в нартексе церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (1295);

2) сидящий у стола-алтаря ангел в еucharистической композиции с надписью «Триипостасная единица» в церкви монастыря Хиландар на Афоне (1317–1321, но под прописью 1803–1804);

3) сильно поврежденный образ в монастыре Матеич (после 1353)⁹;

4) в предалтарной части церкви Богородицы монастыря Зарзма в Грузии (середина — третья четверть XIV в.);

5) тело образа утрачено, но три головы и крылья ангела сохранились — монастырь Рамача в Сербии (конец XIV в.)¹⁰;

6) в алтарной композиции церкви Преображения в Зрзе в Словении (XV в.);

7) в католитоне церкви Роженского монастыря в Болгарии (XVI в.)¹¹;

8) фронтально развернутая фигура трехголового ангела с широко раскрытыми крыльями, подобная образу из Зрзе, в монастыре Темска в Сербии (1576)¹²;

9) такой же образ, но без крыльев и с подписью «Три лица, Едино Божество», что указывает напрямую на тринитарное осмысление фигуры — в церкви Св. Климента в селе Мостачи в Сербии (ок. 1623)¹³;

10) в алтарной композиции церкви в селе Вылча (Valcea) в Румынии (нач. XVIII в.)¹⁴.

Итого десять трехголовых ангелов (один из них, несмотря на прямую связь с остальной группой, не может считаться в полной мере ангелом — образ XVII века из Мостачи), все в разных сценах и в составе разных программ. Четыре из них близки по времени и тематическому контексту — эти изображения уместаются в период с конца XIII в. до конца XIV в. Более поздние образы конца XIV, XV, XVI, XVII и XVIII вв. от предыдущей группы, на первый взгляд, отличаются, однако попробуем присмотреться и к ним, тем более что они образуют другую общую группу.

Соответственно, встает несколько вопросов. Можно ли говорить обо всех этих трехголовых ангелах Премудрости как о некоем тематическом, смысловом единстве, отличном от других, одноглавых ангелов Премудрости? Традиционное объяснение напрашивается само собой: трехглавие должно так или иначе указывать на тринитарный догмат, но зачем прибегать к такой сложной и сомнительной аллегорической форме и соединять ее с темой Софии? В каком контексте находится это изображение в каждом конкретном памятнике — и в более широком ряду «софийных» изображений византийского и поствизантийского круга? Такие вопросы до сих пор прямо не ставились, хотя не-

которые связанные с ними аспекты рассматривались в статье Л. М. Евсеевой, посвященной фреске Зарзмы (автор упоминает четыре ранних памятника, но не Зрзе и не Роженский монастырь), и в статьях Е. А. Виноградовой (Луковниковой) в контексте композиции «Премудрость созда себе дом»¹⁵ (в данном случае автор также называет четыре памятника, но не упоминает Роженский монастырь и церковь в Вылче). Предположение о том, что трехголовые образы были привнесены на Балканы из Южной Италии в XVI в., высказывали итальянские исследователи Х. Рончи и Д. Арапи, которые считали, что самое раннее известное изображение трехголовой Троицы было исполнено художником Онуфрием. Однако это не соответствует действительности, поскольку до XVI в. на Балканах существовал целый ряд трехголовых образов¹⁶.

Поскольку общий контекст темы Премудрости и варианты значений рассматривались многократно, в том числе с точки зрения историографической, позволим себе сосредоточиться исключительно на трехголовых ангелах Премудрости и определить их место в общем ряду. Именно это является новой постановкой вопроса.

Впервые трехголовый ангел появляется в сцене «Сон Навуходоносора» в нартексе церкви Богородицы Перивлепты в Охриде в 1295 г. Роспись эта исполнена выдающимися художниками Михаилом и Евтихием, безусловными новаторами в области иконографии, о работе которых написано немало. Считается, что в данном случае речь не идет о Премудрости Божией как о центральном персонаже. Ветхозаветная история переосмыляется через присутствие Святой Троицы, посылающей ангела; трехглавость его обозначает связь между ветхозаветными притчами, предзнаменованиями Откровения — и новозаветной Премудростью. Таким образом, эта сцена, не являясь иллюстрацией IX Притчи Соломона, напоминает о ней и рифмуется с другими образами того же нартекса, где сходный ангел является уже буквальной аллегорией Премудрости. Между этими фигурами церкви Богородицы Перивлепты есть принципиальная разница: одноглавый ангел Премудрости имеет крестчатый нимб на фоне ромба (отсылая и к Христу, и к Богу-Отцу), но не имеет выраженных женственных черт; трехглавый ангел подчеркнута женственный (он напоминает одноглавого ангела Премудрости из Грачаницы), а нимб у него простой круглый и без креста. Возможно, символическое трехглавие не требовало, с точки зрения мастеров, дополнительных акцентов на нимбе, а женственность облика указывает на типичную аллегорическую фигуру Премудрости. Таким образом, при всех различиях, и одноглавый, и трехглавый ангелы выражают один и тот же образ Премудрости и Божественного промысла, предвещающего Спасение.

Если хиландарский образ в существующем ныне виде достаточно точно отражает первоначальную роспись начала XIV в., то мы можем говорить о следующем шаге, сделанном теми же Михаилом и Евтихием. Работая в афонском монастыре, они



*Трехголовый ангел
в церкви монастыря
Хиландар на Афоне
(1317–1321,
под прописью
1803–1804);
фото А. Ю. Виногра-
дова*



включили фигуру трехголового ангела Премудрости в новую композицию: он сидит за столом, напоминающим алтарный престол, над которым висится сень на семи столпах; с другой стороны перед столом-алтарем стоит Соломон. Позади престола два обычных ангела приготвили к совершению литургии. В данном случае можно уверенно говорить о рождении аллегорической композиции «Премудрость созда себе храм», еще не столь развернутой, как в более поздних росписях XIV в., но



Трехголовый ангел в церкви Богородицы монастыря Зарзма в Грузии (середина — третья четверть XIV в.); фото С. В. Свердловой

составляющей своеобразный мост между охридскими образами и развитой, устоявшейся в традиции иконографической схемой, знакомой нам, прежде всего, по погибшей росписи новгородской церкви Успения на Волотовом поле и по новгородской же иконе¹⁷. Нимб у ангела простой и круглый, но никто не знает, каким он был в первоначальном варианте, так что о нюансах, даже самых важных, говорить не приходится, пока хиландарская фреска не будет раскрыта реставраторами из-под записи XIX в.



Трехголовый ангел в церкви Богородицы монастыря Зарзма в Грузии (середина — третья четверть XIV в.) — фрагмент; фото С. В. Свердловой

Трехголовые ангелы Матеича (?), Зарзмы, Рамачи, Зрзе, Темска и Мостачи оказываются перенесены из нартекса в алтарную или предалтарную часть храма, отрываясь от ветхозаветных притч. При этом само размещение образов и их иконографическое окружение свидетельствует о серьезной перемене программы. Ангелы обращены к алтарю и престолу церкви, а симметрично им расположена либо Этимасия, либо Скинния Завета, рядом оказывается не Соломон, а Аарон, и все вместе указывает на евхаристическое толкование этого образа. В определенном смысле, уже хиландарский образ — со столом-престолом и сенью — напрямую отсылал к евхаристии, теперь эта тема усиливается. В Зарзме образ имеет ромбовидный нимб, лишен особых женственных черт и крыльев. Этот ангел сидит на престоле и развернут на три четверти к центральной апсиде (собственно, ангел Зарзмы изображен на алтарной арке). А вот ангел Рамачи, Зрзе, Темска заметно отличается от



*Престол уготованный
напротив ангела
в церкви Богородицы
монастыря Зарзма в
Грузии (середина —
третья четверть
XIV в.);
фото С. В. Свердло-
вой*

них: трехглавый ангел изображен по плечи, на фоне огромного круглого крестчатого нимба и раскинутых крыльев, прямо над алтарем — в Зарзме и Темска он расположен между (сверху вниз) Иисусом Христом и Богородицею, а еще ниже изображена Божественная Литургия. В данной программе идея Премудрости как воплощения и вестника Спасения окончательно становится символом Евхаристии. Аналогичный оплечный образ над алтарем известен в сербской сельской церкви Мостачи (1623) и в румынской росписи начала XVIII в. в селе Вылча, возможно сохраняющей более древнюю традицию, однако оба они маркированы как Троица: в Мостачи у фигуры нет крыльев, а рядом расположена надпись «Три лица, Единое Божество», а в Вылче над головами ангела написано «Святая Троица», что предлагает прихожанам более простую и огрубленную версию первоначального замысла (впрочем, не противоречащую сути).

Алтарная композиция церкви Преображения в Зрзе в Словении (XV в.); фото А. В. Адашинской



Довольно поздний вариант Роженского монастыря также помещает трехголового крылатого ангела перед алтарной частью: здесь он стоит, но в остальном подобен ангелам Матеича, Зарзмы, Рамачи, Темска.

Широкая география в сочетании с достаточной редкостью самих трехголовых образов не является чем-то загадочным. Аналогичные по смыслу одноглавые ангелы в сцене «Премудрость созда себе дом», другие варианты евхаристических композиций составляли мощный и широкий духовный и интеллектуальный контекст, а выбор столь экзотического «чудовищного» образа мог вызывать достаточные сомнения.

Особое место занимает еще один¹⁸, довольно поздний православный памятник того же круга, созданный на рубеже XV–XVI вв. в городе Родос, в церкви Святой Троицы (роспись существовала примерно 20 лет, а после падения Родоса все городские церкви были превращены в мечети, фрески заштукатурены и

Трехголовый ангел в церкви Преображения в Зрзе в Словении (XV в.); фото А. В. Адашинской





*Трехголовый ангел
в церкви села Вылча
в Румынии
(нач. XVIII в.)*



*Трехголовый ангел
в церкви Роженского
монастыря в Болга-
рии (XVI в.);
фото Г. Герова*

забелены, сегодня сохранились лишь фрагменты, но довольно репрезентативные). Он позволяет еще раз взглянуть на выводы, сделанные нами на основании семи примеров трехголовых ангелов Премудрости. Иконографически эта фреска сильно отличается от балканских и грузинской, она воспроизводит иконографию не византийского трехголового, а трехликого Христа на престоле, знакомого по католическому искусству: это определенно мужская фигура в белых одеждах, на престоле, один лик обращен к зрителю анфас, два боковых лика развернуты вправо и влево, восьмиугольный ореол охватывает всю фигуру — как известно, восьмиугольный нимб традиционно сопровождает образы Ветхого Дня и Премудрости. Фреска разделена на отдельные эпизоды, ограниченные рамками и помещенные рядами вдоль самого длинного рукава церкви, среди христологических сюжетов, часть которых относится к «историческим», а часть к символическим. На противоположном склоне того же рукава сохранилось меньше эпизодов, но все они относятся к ветхозаветной истории (ковчег Ноя и т. п.). В целом композицию можно интерпретировать как последовательное проявление Премудрости Божией в мире, данной и в ветхозаветной, и в новозаветной истории. Таким образом, речь идет о деяниях Святой Троицы, хотя стилистика памятника иная, да и прямой связи с балканскими трехголовыми ангелами Премудрости нет. По определению Элиаса Коллиаса¹⁹, эти росписи классифицируются как «эклeктические» по стилю (в отличие от сугубо византийских и «латинских» памятников Родоса²⁰). Можно считать данный памятник вполне объяснимым в контексте поствизантийской традиции, восходящей к общему сербскому-афонскому истоку и получившей самостоятельное развитие на периферии византийского мира. Программа родосской церкви Святой Троицы не повторяет буквально росписи, знакомые нам по церкви Успения на Волотовом поле или балканские комплексы, однако понимание Премудрости Божией, ее места в мире, сочетание притч и Воплощения говорят о том, что полемика XIII–XIV веков позволила сформировать устойчивые и жизнеспособные визуальные образы, способные трансформироваться внешне, но сохранять главное богословское значение. Сложный аллегорический язык был благополучно усвоен и сохранен православным искусством и после исчезновения самой Византии.

- ¹ Некоторые предварительные соображения по данной теме были высказаны автором в тезисах к докладу: *Чумичева О. В.* Трехголовый ангел Премудрости: византийская история античной персонификации // V Международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства». Тезисы. СПб, 28 октября — 1 ноября 2014 г. С. 79–82 (рус. и англ.).
- ² Обзор таких исследований не раз предпринимался, поэтому позволим себе лишь напомнить о ключевых обзорах-систематизациях материала: *Филимонов Г. Д.* Очерки русской христианской иконографии. София Премудрость Божия // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. 1874–1876. М., 1876. С. 1–20; *Grabar A.* Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge // Cahiers archeologiques. 8 (1956). P. 254–261; *Meyendorff J.* L'Iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition Byzantine // Cahiers archeologiques. 10 (1959). P. 259–277; *Meyendorff J.* Wisdom — Sophia: Contrasting Approaches to a Complex Theme // DOP. No 41 (1987). P. 391–401; *Лифшиц Л. И.* София Премудрость Божия в русской иконе. Международная выставка. Рим 1999 — Москва 2000/2001; *Лифшиц Л. И.* Премудрость в русской иконописи // Византийский временник. Т. 61 (86). М., 2002. С. 138–150.
- ³ Некоторые из них будут упоминаться в дальнейшем.
- ⁴ Пользуюсь возможностью поблагодарить Е. А. Виноградову за предоставленный шанс познакомиться с ее не опубликованной еще статьей «Иллюстрации IX притчи Соломона „Премудрость созда себе дом“ в искусстве палеологовской эпохи», где дается общий обзор памятников XIII–XIV вв. и выстраивается схема их соотношения; исследование И. А. Шалиной, посвященное уточнению датировки знаменитой иконы «Премудрость созда себе дом» (вместо традиционной даты 1548 г.) в контексте русских и византийских памятников, было представлено 1 декабря 2017 г. на конференции памяти В. Булкина в СПбГУ и также еще ждет публикации. Добавим к этому и важные сведения о новгородских монетах с образом Софии Премудрости Божией и т. п., названные в книге: *Мусин А. Е.* Загадки дома Святой Софии. Церковь Великого Новгорода в X–XVI вв. СПб., 2016. С. 77–79. Появление этих работ доказывает, сколь многое еще нуждается в уточнении, обобщении и переосмыслении.
- ⁵ Подробнее о выводах и важных достижениях, а также о спорных моментах см. в статье: *Евсеева Л. М.* Две символические композиции в росписи XIV в. монастыря Зарзма // Византийский временник. Т. 43 (68). М., 1982. С. 134–146; речь об этом пойдет дальше.
- ⁶ Анализ таких изображений в католическом искусстве был сделан в книге: *Тананаева Л. И.* Между Андами и Европой. СПб., 2003. С. 233–239; а также подробнее в статье: *Тананаева Л. И.* Об одном из вариантов иконографии Новозаветной Троицы в Латинской Америке и Европе // Искусствознание. 20016, № 2. С. 115–151. Античные прототипы ренессансных многоликих образов исследовал Э. Панофски в связи с картиной Тициана в классической статье: *Panofsky E.* Titian's Allegory of Prudence: a Postscript // *Panofsky E.* Meaning in the Visual Arts. N.Y., 1955. P. 146–168. Та же тема упоминается в работе: *Boesjflug F.* La Trinite dans l'art. Strasbourg, 2006.
- ⁷ Подробнее об этом см.: *Лифшиц Л. И.* Премудрость в русской иконописи. С. 140–141.
- ⁸ Это, в частности, отмечает Е. А. Виноградова (Луковникова); в целом, она рассматривает образы Ангела Премудрости в контексте прообразовательных образов Богоматери как символа Церкви, в составе композиций с ветхозаветными притчами. Эта тема намного шире данной статьи, и для нее трехголовые Ангелы Премудрости являются одним из элементов.
- ⁹ Л. М. Евсеева упоминает эту трехголовую Софию в предаттарной части церкви монастыря Матеич (1355 г.) и приводит ее прорись, схожую с фигурой из Хиландара: *Евсеева Л. М.* Две символические композиции в росписи XIV в. монастыря Зарзма. С. 136 — прорись, с. 140 — словесное описание. Прорись композиционно близка

- к образу из Зарзмы, только в зеркальном отражении. Подробнее о ней: *Kučeković Aleksandra*. The Three-headed Holy Trinity Icons from Croatia — on the Margins of post-Byzantine Piety // *Marginalia*. Art Reading / Маргиналия. Изкуствоведски четенија. Том 1. София. С. 243. Автор статьи приводит ценные сведения о конкретных памятниках, однако лишь вскользь упоминает «софийную» тематику в связи с Охридом, а в дальнейшем целиком концентрирует внимание на тринитарных аспектах и на трех иконах начала XVIII в. работы Козьмы Дамиановича, где изображен, безусловно, Христос как Царь Царей, но трехголовый. Цели исследовательницы, таким образом, достаточно далеки от наших. Пользуюсь возможностью поблагодарить А. В. Адашинскую, указавшую мне на эту важную статью, а также предоставившую фотографию ангела Премудрости из Зрэе.
- ¹⁰ Фотография: *Kučeković Aleksandra*. The Three-headed Holy Trinity Icons from Croatia. С. 242.
- ¹¹ Пользуюсь возможностью поблагодарить Г. Герова и Т. Ю. Царевскую за предоставленную фотографию этой фрески, в настоящее время почти недоступной для обзора и съемки.
- ¹² Фотография: *Kučeković Aleksandra*. The Three-headed Holy Trinity Icons from Croatia. С. 242.
- ¹³ Там же. С. 243.
- ¹⁴ Аналогичные единичные, не включенные в сложные композиции трехглавые образы известны также в Сербии в церкви Св. Спаса в Штипе (ок. 1380), в скитской церкви в Белой возле монастыря Дечаны (сер. XV в.), а также в целом ряде аналогичных воспроизведений этих образов в XIX в. См. о них: *Kučeković Aleksandra*. The Three-headed Holy Trinity Icons from Croatia. С. 243. Поскольку у нас не было возможности ознакомиться с ними детально, не включаем их в основной список, хотя, предположительно, трехголовые ангелы из Штипы и из Белой вполне могут встать в общий ряд, увеличив его до 12 примеров; судя по всему, общая картина при этом не изменится.
- ¹⁵ *Луковникова Е. А.* Иконографическая программа декорации нартекса и притворов церкви Софии в Трапезунде // *Византийский временник*. Т. 62 (87). М., 2003. С. 141–150; и в неопубликованной статье *Виноградова Е. А.* Иллюстрации IX притчи Соломона «Премудрость создала себе дом» в искусстве палеологовской эпохи.
- ¹⁶ *Holta Roči, Dorina Arapi*. Onofrio e l'atelier di Berat. Influssi dell'arte del Rinascimento fiorentino nell' tema iconografico della Trinita' tricefala // *Byzantium and the Heritage of Europe: Connecting the Cultures. Proceedings of the 3rd International Symposium "Days of Justinian I"* / Ed. Mitko B. Panov. Skopje, 30–31 October, 2015. P. 152–160.
- ¹⁷ Композиция хорошо изучена, хотя в работах середины XX в. немало идеологических домыслов, основанных на концепции «антифеодалных народных ересей», установке на «русскость» происхождения и т.п. В настоящее время, как отмечалось выше, готовятся к публикации новые, серьезные исследования И. А. Шалиной и Е. А. Виноградовой, что освобождает нас от обязанности подробно останавливаться на этой части истории — тем более, что трехголовых ангелов там уже нет.
- ¹⁸ Как уже упоминалось выше, в XVIII–XIX вв. на Балканах и, шире, в поствизантийском ареале появляются трехголовые образы, но все они осмысляются как Святая Троица и не составляют особого евхаристического смыслового ряда.
- ¹⁹ *Kollias E.* The Knights of Rhodes: the Palace and the City. Athens, 2013. P. 37–40; а подробнее в его докторской диссертации 1986 г., в том числе и о росписи церкви Агния Триада в городе Родос (на греч.).
- ²⁰ Как ни странно, именно трехголовая, а не трехликая Троица встречается и в маленькой провинциальной церкви западного типа, готической по стилю росписи, в селе Жехра в Словакии (росписи третьей четверти XIV в.). Невозможно сказать — было это независимой авторской версией или отдаленным отголоском православных балканских образов. Можно лишь отметить, что церковь была построена и расписана в период венгерского владычества в этих краях, и вероятно любые направления передвижения мастеров или заказчиков на фоне последнего крестового похода к Никополу и падения Сербии, сопровождавшегося естественным оттоком мастеров.

О системах освещения древнерусских храмов

Топография света в Георгиевском соборе
Юрьева монастыря в Новгороде

Освещение византийских храмов — тема относительно новая, с пока еще не слишком разработанной методикой исследования и формализации отдельных «находок» исследователей. Между тем, в этом направлении следует двигаться хотя бы потому, что организация освещения (или организация тьмы) — одна из важнейших составных частей профессии архитектора. Мы предлагаем сосредоточиться не на отдельных эффектах или ярких акцентах освещения, а на системах освещения, видя в этом часть архитектурной системы храма вообще. Оговорим сразу, что мы ведем речь об архитектурном освещении, то есть об освещении замкнутого здания, здания с монументальной оболочкой внутреннего пространства, посредством оконных и даже дверных проемов, передающих свет снаружи внутрь.

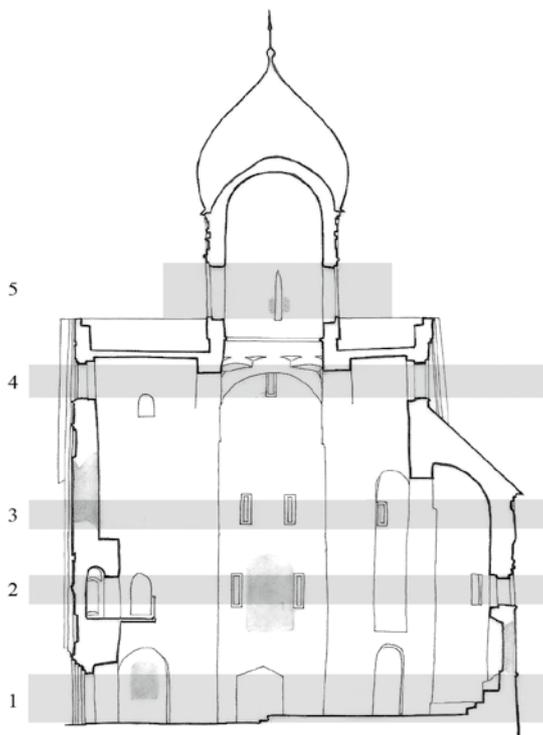
Ряды или «строчки», а также группы окон образуют некие системы, с помощью которых архитектор добивается большей или меньшей освещенности интерьера храма, а также достигает того или иного эмоционального эффекта от количества света в храме и от траекторий этого света.

Для рассмотрения нескольких систем в условиях неразработанности методики следует, прежде всего, вычленив и описать одну систему во всей возможной полноте, а затем попытаться сравнить эту систему с предыдущими, одновременными и последующими. Кажется, после этого возможно будет создать хронологию систем освещения и вписать сами эти системы в стилистический ряд.

В западноевропейской литературе особую ветвь исследования составляют работы, связанные с оптическими эффектами, наблюдаемыми в византийской архитектуре¹. Этот путь нам представляется важным, но мы хотели бы обратиться не к самим эффектам, которые воспринимаем как нечто вторичное по отношению к архитектуре и архитектурному замыслу, а к собственно архитектурным системам и способам освещения.

В недавнее время серия статей была посвящена освещению Софии Константинопольской², а проблеме освещения и световых эффектов в архитектуре этого важнейшего памятника была посвящена кандидатская диссертация, защищенная тем же автором³. Но все перечисленные исследования разбирают, прежде всего, смежные и комплексные вопросы символики света, его эффектов, его роли как связующего звена между собственно архитектурой, мозаиками (и фресками) и литургией. В

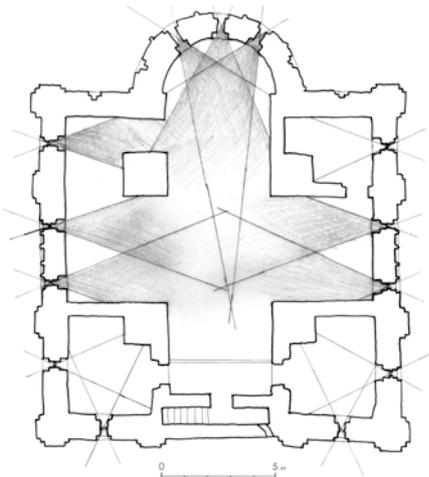
1.
Церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде.
Продольный разрез с указанием уровней (ярусов) света.
Чертеж Н. Селютиной



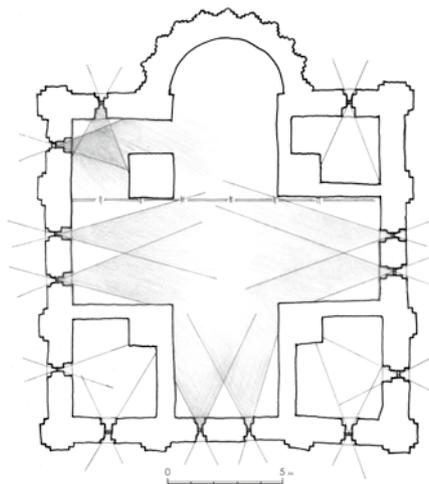
этом же ключе сопоставления световых эффектов и живописи написана книга Вс. М. Рожнятовского⁴.

Это направление, безусловно, будет развиваться, но рядом с ним вполне возможно и даже необходимо направление науки, посвященное формальным и стилевым вопросам освещения храмов, его наблюдаемым эффектам, задуманным самим архитектором, в конечном счете, повторимся, посвященное системе света или даже разным системам света. Важнейшей линией исследования будет также изучение текстов, касающихся окон и света в восточнохристианской архитектуре. Относительно Древней Руси сделаны только первые шаги⁵, но и они дают определенную точку отсчета для построений относительно собственно архитектурных форм.

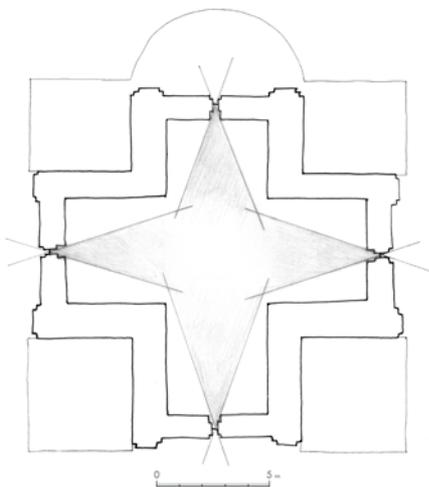
Исследований, посвященных архитектуроведческому осмыслению проблемы освещения византийских храмов, очень немного. Мы можем указать на работу В. Корача⁶, а также статьи



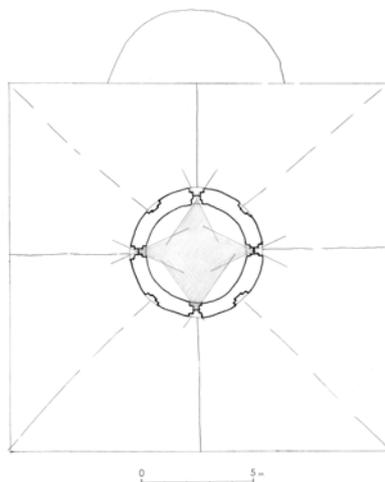
2.
Церковь Спаса
на Ильине улице.
Второй уровень
света.
Чертеж Н. Селютиной



3.
Церковь Спаса
на Ильине улице.
Третий уровень
света.
Чертеж Н. Селютиной



4.
Церковь Спаса
на Ильине улице.
Четвертый уровень
света.
Чертеж Н. Селютиной



5.
Церковь Спаса на
Ильине улице.
Пятый уровень
света.
Чертеж Н. Селютиной

Х. Фензена⁷, И. Илиадиса⁸ и Л. Тейс⁹. Все эти исследования мы воспринимаем в качестве методологических указаний на возможные подходы к проблеме света в византийской архитектуре и архитектуре Византийского мира.

Автор этой статьи в работе об архитектуре церкви Спаса-Преображения на Ильине улице в Новгороде, построенной в 1374 г., попытался выделить особенности освещения этого храма. Выяснилось, что в храме четыре уровня света в основном объеме и пятый — в барабане (илл. 1)¹⁰.

Первый уровень света, находящийся ближе всего к земле, почти не проливает световых лучей и потоков: здесь находятся только два окна в алтаре, в дьяконнике и жертвеннике; кроме того, при открытых дверях свет в первом уровне приходит из открытых дверных проемов. Этот уровень света не очень значителен, при составлении схемы освещения им можно пренебречь, но эта, в основном, темная зона важна для сравнения с намного, несравнимо более сложными по расположению проемами для пропуска света в верхних уровнях.

Во втором уровне света довольно многочисленные окна дают пучки света, часто накладывающиеся и как будто усиливающие эффект выделения основного пространственного креста и подкупольного пространства (илл. 2). По два окна расположены в северной и южной ветвях креста, три окна дают свет из абсиды, еще одно окно с севера освещает северо-восточный угол, открытый в рукава высокими арками. В западной ветви креста окон нет (тут расположена внутрискладовая лестница и выход из нее). По два окна в смежных стенах дают свет в замкнутые стенами угловые приделы в западной части, еще одно окно с юга освещает камеру или придел в юго-восточном углу.

В третьем уровне света ситуация похожа на ту, что была во втором уровне, с теми переменами, что здесь, в абсиде, окон нет, а есть парные окна в северной, южной, а теперь и западной ветвях креста (илл. 3). В северо-западном углу свет дают два окна в смежных северной и восточной стенах, в юго-восточной палатке окно расположено теперь в восточной стене, а в приделах в северо-западном и юго-западном углах окна образуют второй свет над окнами второго уровня (нужно оговориться, что для приделов это первый уровень) и расположены так же — в смежных стенах. Эти композиции с парой окон, одно над другим, так же продуманы, как композиции из окон, расположенных одна над другой во втором и третьем уровнях света в боковых ветвях креста основного храма.

В четвертом уровне из четырех окон, расположенных по одному в верхней части всех четырех ветвей пространственного креста, образуется крестообразное освещение, символическое и ясно читаемое (илл. 4). Такое освещение дает свет на круглящие своды и подчеркивает крестообразность пространства, выделяя символический образ креста в венчающей зоне храма. Этот прием имеет, судя по всему, византийское происхождение¹¹, но в церкви Спаса на Ильине улице он воплощен по-нов-

городски: с тревожным ощущением полос света, вырывающихся из относительно узких окон в затемненной верхней зоне.

Наконец, в пятом уровне света, уже в барабане под куполом, окна тоже расположены крестообразно и, как и в верхнем, четвертом уровне основной части храма, они дают пересекающиеся полосы, несколько расходящиеся раструбом (илл. 5). Этот уровень подсвечивает изображение Пантократора в куполе.

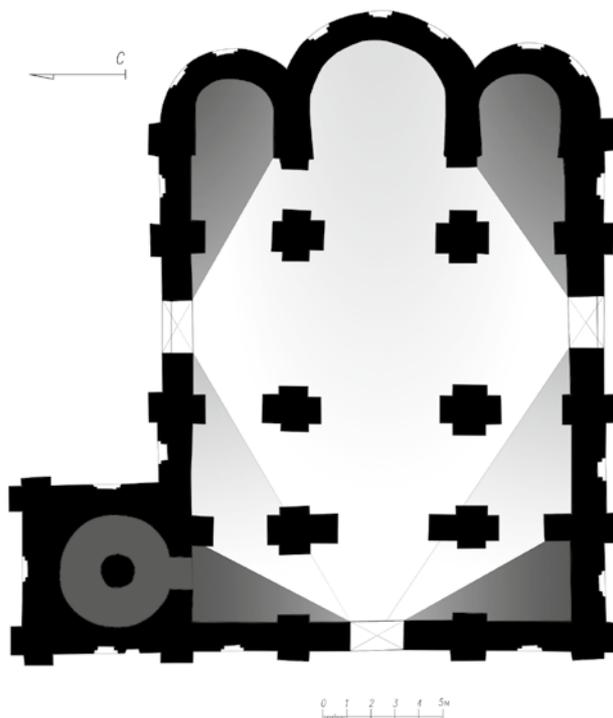
Итак, основной объем церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде имеет четыре уровня света. Пятый уровень, в барабане, мы воспринимаем как дополнительный, хотя он, конечно же, участвует в световой игре внутри храма. Перед нами система расположения окон, система естественного освещения храма, в которой есть рациональность, есть расчет. Однако этот расчет направлен как на то, чтобы осветить пространство молитвы и пространство над ним, так и на достижение неких дополнительных целей, среди которых — совершенно театральные эффекты, которые должны обеспечить волнение, драматизм, создать чувство, близкое к мистическому. Укажем на то, что низ храма затемнен, а также отметим, что света в нем вообще не так уж много (несмотря на систему с видимым расчетом).

Кроме того, этот и так не слишком достаточный свет образует световые раструбы из одиночных окон или собирается в пучки раструбов света, идущего из соседних окон. И в том, и в другом случаях свет льется одиночным потоком, не накладываясь на другие раструбы. Система одиноких раструбов света оставляет темные углы, целые области тьмы и полутьмы, делает все пространство таинственно освещенным или таинственно затемненным. Читаемая крестообразность пространства подхватывается и закрепляется крестообразностью освещения — особенно в верхнем, четвертом уровне света и в барабане (и там, и там, напомним, окна расположены крестообразно).

Мы можем говорить о продуманной системе драматического света, о драматической постановке света — неяркого, с сильными пучками и острым сопоставлением света и тьмы. Если добавить к этому саму высоту и выразительность крестообразного пространства основной части храма, то мы увидим, что драматичность эффектов во многом составляла сущность архитектурной выразительности новгородской церкви Спаса на Ильине улице, построенной в 1374 г., а среди этих эффектов особенности естественного освещения интерьера играют очень важную роль.

Мы не знаем, был ли этот драматизм в освещении интерьера церкви особенностью одного храма Спаса на Ильине улице. Безусловно, у такого крупного храма, построенного по заказу боярства, есть характерные только для него черты, связанные и с особенностями заказа и, прежде всего, с личностью архитектора или особенностями коллектива архитекторов, верхушки строительной артели. Скорее всего, можно говорить о церкви Спаса на Ильине как о вершине определенного ряда храмов, в которых драматизм освещения также присутствовал, но был не так ярко выражен, как в церкви Спаса.

Пучки света в четырех уровнях, объединенные окна и окна в вершинах рукавов креста — все эти формы или были воплощены в церкви Спаса на Ильине улице впервые, или как будто вновь возникли после долгого перерыва (речь идет в данном случае о крестообразном освещении люнетов рукавов креста). Но сам драматизм освещения, основанный на заострении световых эффектов, был, скорее, свойством времени. Об этом свидетельствует, например, система освещения церкви Спаса-Пре-



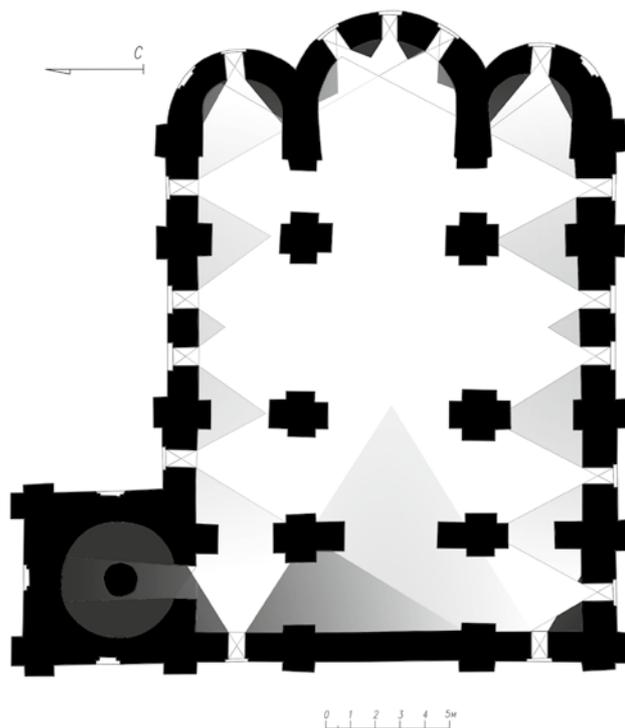
6.
Георгиевский собор
Юрьева монастыря
в Новгороде.
Первый уровень
света.
Чертеж Е. Юдиной

ображения на Ковалёве, построенной в 1345 г.: здесь интерьер храма, за исключением маленьких окошек в абсиде, полностью лишен световых проемов, а практически весь свет приходит из окон барабана под куполом¹². Образуется такой драматический контраст между глухим объемом храма и парящим над ним световым барабаном, озаряющим темноту и сумрак нижележащего наоса, который свободно можно сравнить по силе воздействия со световыми пучками церкви Спаса на Ильине улице, сооруженной тремя десятилетиями позже.

Итак, в новгородской архитектуре XIV в. мы видим примеры сознательного составления и воплощения драматической системы освещения храмов. Кажется, что не совсем ровное освещение всегда драматично, а потому мы хотели бы подчеркнуть еще один оттенок, возникающий от воздействия этой системы освещения: мистический. Можно говорить о достижении мистического чувства присутствующей в интерьере тайны; это

мистическое чувство достигнуто с помощью редкого, «острого» света, направленного не на важные объекты или части архитектуры, а как будто в пространство в целом. Это своеобразные прожекторы, шарящие по храму, передвигающие свои лучи в затененном пространстве по мере движения солнца.

Вероятно, примеры можно было бы множить, а также определить те второстепенные памятники, в которых эти яркие приемы были приняты и упрощены, но для нашей работы



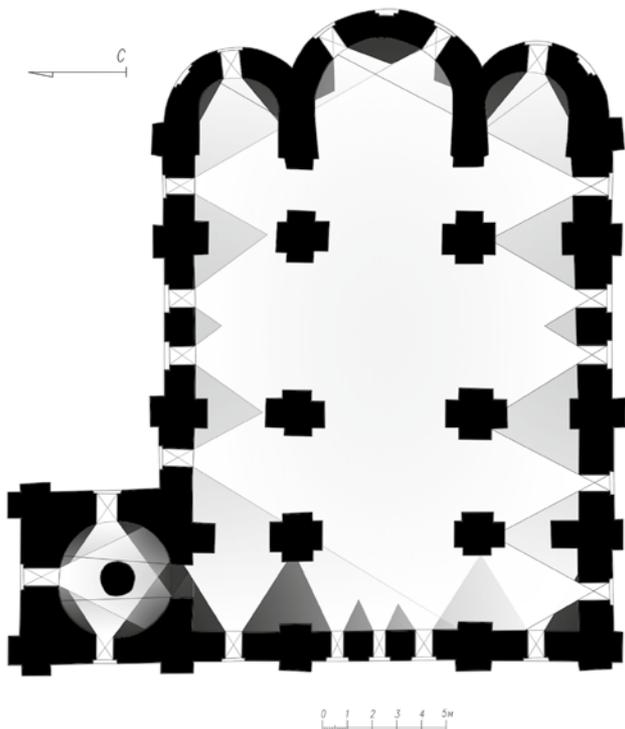
7.
Георгиевский собор
Юрьева монастыря.
Второй уровень
света.
Чертеж Е. Юдиной

важнее не такое тщательное исследование приемов (это можно будет сделать позднее), а сама констатация драматичности или мистичности способов освещения в определенное время. И, как следствие, мы хотели бы рассмотреть памятник другого, желательно более раннего времени, в котором этого драматизма, этой мистической составляющей нет, а есть другие особенности, которые тоже можно выделить и назвать.

В соборе Георгия Победоносца в новгородском Юрьеве монастыре, построенном по заказу новгородского князя Всеволода Мстиславича в 1119–1130 гг., с 2013 г. ведутся архитектурно-археологические раскопки, которые позволили не только узнать много нового об истории строительства, убранства и перестроек собора, но и по-новому взглянуть на его архитектуру. По моей просьбе архитектор Е. С. Жукова составила планы уровней света в Георгиевском соборе. Для того, чтобы показать эти же уровни в другой манере, я обратился к архитектору

Е. Н. Юдиной — она также составила планы уровней света в том же памятнике. В результате получилась достаточно объемная картина, которую мы опишем ниже.

В основном объеме Георгиевского собора Юрьева монастыря не четыре уровня света, как в церкви Спаса на Ильине улице, а три, еще один уровень света размещается в барабанах, но его мы рассматриваем, как и в церкви Спаса на Ильине улице, соотнесенной 260 лет спустя, отдельно.



8.
Георгиевский собор
Юрьева монастыря.
Третий уровень
света.
Чертеж Е. Юдиной

Первый уровень света в Георгиевском соборе расположен внизу и «работает» (как и в церкви Спаса на Ильине улице) только «по случаю»: свет идет через три широких и высоких арочных дверных проема в западной, северной и южной стенах, но поступает только тогда, когда эти проемы открыты (илл. 6). Этот свет обычно, при закрытых дверях, оставляет низ храма в полутемноте, а когда двери открыты, свет поступает широкими раструбами, оставляя затененными угловые части храма.

Следует подчеркнуть, что окна в церкви Спаса на Ильине улице 1374 г. имеют гораздо меньшие размеры по сравнению с окнами Георгиевского собора 1119–1134 гг. Кроме того, если в церкви Спаса на Ильине улице окна имели разные размеры (малый — окна в жертвеннике и дьяконнике, средний — у окон боковых прясел, абсиды, а также третьего и четвертого ярусов, более высокие окна — в так называемых пятичастных композициях второго яруса), то в Георгиевском соборе все окна при-

мерно равны (за исключением небольших окон в квадратной части лестничной башни, которые мы здесь не рассматриваем, ограничившись наосом и нартексом), — это крупные арочные проемы, намного более широкие и высокие по отношению к окнам церкви Спаса на Ильине. В этом отсутствии градации размеров уже чувствуется особый, рациональный подход к организации освещения Георгиевского собора.

Второй уровень света организован сложнее: в малых пряслах боковых и западного фасадов расположено по одному окну, а в больших пряслах на боковых фасадах, соответствующих торцам пространственного креста, над порталом поднимаются два арочных окна, тогда как на западном фасаде над порталом поднимаются даже три окна (илл. 7). Эти группы окон над порталами подняты относительно ряда окон в боковых пряслах, но все же расположены так, что их можно рассматривать как часть второго уровня.

Если в средней абсиде расположено три окна, то в боковых абсидах во втором уровне расположено по одному окну.

Свет во втором уровне распределяется равномерно, без ярких бросков или пучков, без очень темных углов. Видно стремление архитектора обеспечить освещенность повсеместно, даже там, где освещение по тем или иным причинам было затруднено. Так произошло в западной части, под хорами, развернутый поперек основной оси свод средней части которых помешал на западной стене устроить окна в среднем прясле. Но и здесь достаточно светло за счет окон в боковых пряслах западного фасада и окна в крайнем западном прясле южного фасада.

Хоры в соборе имеют П-образную форму, южный выступ этой фигуры освещен окном в соответствующем прясле южного фасада, а северный — окном в западном прясле южного фасада, примыкающем к лестничной башне. Надо сказать, что примыкание башни к западной части северного фасада разрушило симметрию второго по счету от запада прясла южного фасада и той части северного фасада, которая должна быть симметрична этому пряслу. На южном фасаде окно расположено посередине прясла, тогда как на северном фасаде окно поместили тоже посередине прясла, но само прясло оказалось укороченным из-за больших размеров башни, буквально отхватившей у этого прясла часть его ширины. В результате северное окно «второго» (здесь, на северном фасаде, оно первое) прясла оказалось сдвинуто к западу относительно оси южного окна. Однако этот сдвиг на боковых пряслах не воспринимается как сильный диссонанс.

Примыкание башни лишило северо-западную часть храма части света, но за счет окна в северном боковом прясле западного фасада здесь все же не темно, как нет темноты и в освещенных описанными выше окнами «вторых» пряслах, расположенных под выступами хор.

В третьем уровне света Георгиевского собора мы видим своеобразный триумф рациональности: свет здесь распределен до-

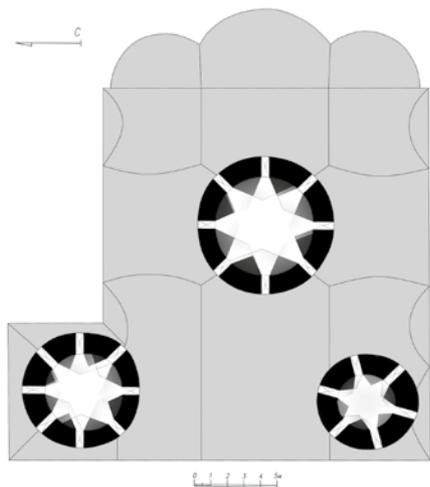
вольно равномерно, с почти мерным ритмом, окна расположены на одном уровне, без перескока, который мы наблюдали во втором уровне, где окна над боковыми порталами подняты по высоте относительно всех остальных оконных проемов (илл. 8). Во втором уровне мы наблюдали определенное противоречие между восточной частью с ее открытыми абсидами и высокими боковыми ветвями креста, с одной стороны, и перекрытыми сводами пространствами под хорами в западной части — с другой. В третьем уровне такого противоречия нет, архитектор (или, еще раз оговоримся, архитекторы) собора стараются создать продуманное и ровное освещение всего уровня — несмотря на то, что в западной части расположена П-образная площадка хор, а в восточной части этот уровень света обращен в открытые на всю высоту объемы, среди которых выделяются объемы боковых ветвей креста.

В восточной части собора окна третьего уровня расположены почти везде строго над окнами второго уровня: по одному окну в боковых абсидах, по одному — в боковых восточных пряслах (что дает перекрещивающиеся лучи в боковых алтарных пространствах). Эти боковые окна бросают свет и в восточную ветвь креста — через арки, расположенные между восточной парой подкупольных столбов и торцами межалтарных стенок. В средней абсиде в третьем уровне света уже не три окна, а два.

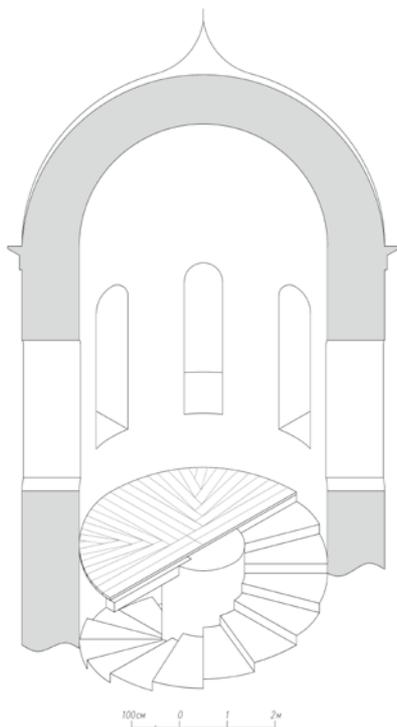
В боковых, северной и южной ветвях креста пара окон расположена над парой окон второго уровня и дает еще два усиленных (удвоенных) луча света. При этом окна третьего уровня в боковых ветвях креста (и, заметим сразу, и в западной ветви тоже) находятся много ниже полуциркульных сводов, перекрывающих эти ветви, а потому сверху образуются затененные зоны, освещенные верхними окнами косвенно, непрямыми лучами. То, что люнеты сводов ветвей креста не были освещены прорезанными в них окнами, говорит о том, что архитекторы не видели нужды в дополнительных лучах света в зоне сводов пространственного креста, что для них важнее было осветить верх прямоугольных частей ветвей креста, оставив своды в полутьме, в «серой зоне» сумерек.

Хоры освещены тоже рационально и тоже обильно, но с таким же почтительным оставлением сводов в полутьме. П-образная площадка хор, высоко поднятая на сводах над уровнем боковых частей наоса и над нартексом храма, освещена примерно так же, как и пространство под хорами: лучи из двух окон на двух боковых пряслах южной стены и одного окна на боковом прясле северной стены (часть северного фасада, напомним, занята лестничной башней) пересекаются в выступающих частях хор с лучами из боковых прясел западной стены, освещающих близкие к ним боковые части хор и входящих в арки, соединяющие эти части с выступами. Чуть меньше света у входа в башню, где из-за примыкания башенного объема нельзя было сделать окна, но это почти незаметно из-за того, что остальные проемы находятся довольно близко.

Очень интересный эффект дает тройной поток света из трех окон в среднем прясле западного фасада: если верно, что князь, его семья и дружина стояли у парапета хор в их средней части, то они были освещены сзади потоком, ниспадавшим из этих окон и уходившим в западную ветвь креста. В том, что в среднем прясле расположено не два окна, как в широких прямых боковых фасадах (при том, что это прясло не шире широких боковых прямых), а три, мы видим ответ трем окнам средней



9. Георгиевский собор Юрьева монастыря. Четвертый уровень света. Чертеж Е. Юдиной

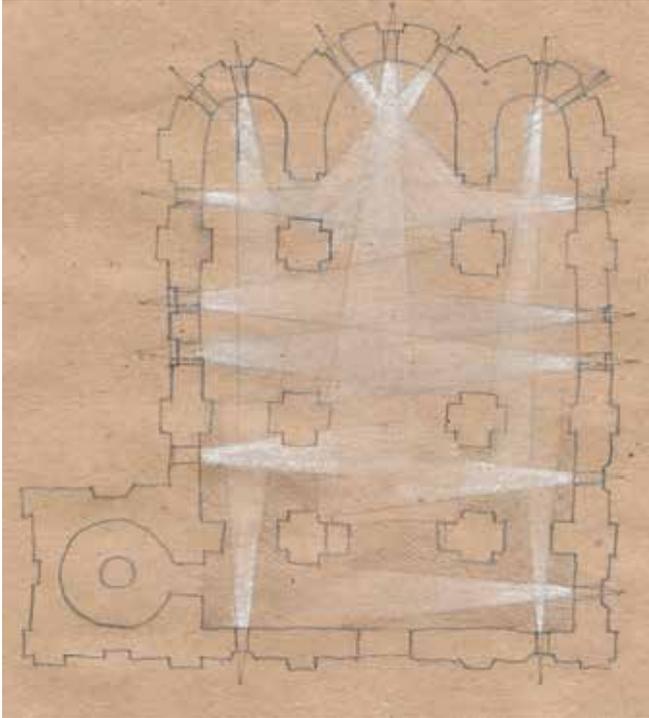


10. Георгиевский собор Юрьева монастыря. Капелла в верхней части лестничной башни. Чертеж Е. Юдиной

абсиды, то есть своеобразную рифму: свет из трех окон абсиды, осмысленный в византийской и древнерусской традиции символически как символ Троицы¹³, находит себе соответствие с другой стороны, с запада.

В заключение нашего подробного экскурса в топографию света Георгиевского собора Юрьева монастыря мы должны указать на окна в барабанах собора, это своеобразный четвертый уровень света (илл. 9). В основную часть храма открываются два барабана под куполами. Барабан главного купола над средокрестьем с восемью окнами освещает само средокрестье и бросает свет по касательной во все четыре ветви пространственного креста. Еще один барабан, уже меньшего диаметра, имевший, вероятно, шесть окон (они сейчас заложены, но внутри сохранились заложённые проемы в виде ниш), освещал юго-западную угловую ячейку хор. Из росписи новгородских церквей 1615 г. следует, что на хорах («полатех») Георгиевско-

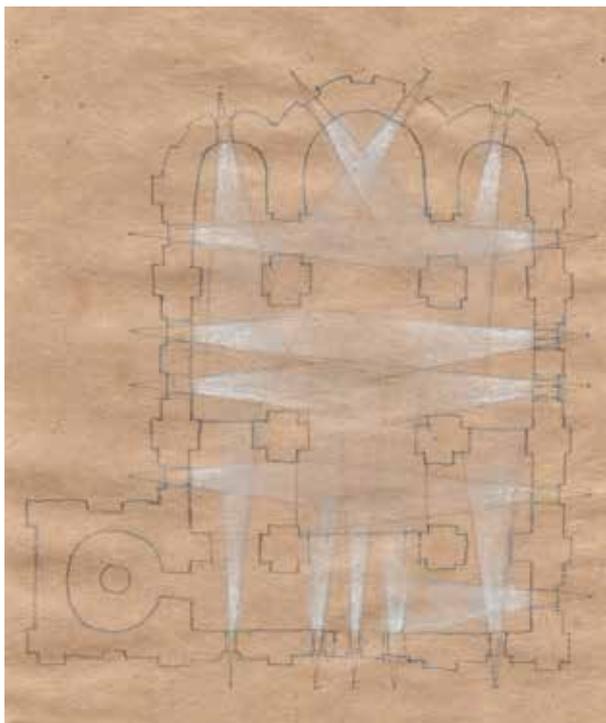
го собора был один придел: «Монастырь Юрьев, а в нем храм Георгий Великомученик; на полатех Вознесење Христово»¹⁴. С большой долей вероятности можно предполагать, что придел Вознесения располагался в двух ячейках южной части хора: угловая юго-западная ячейка представляла собой наос придела, отмеченный куполом и освещенный вверху световым барабаном под ним, а западный выступ хор с юга представлял собой алтарь придела.



11.
Георгиевский собор
Юрьева монастыря.
Второй уровень света.
Чертеж Е. Жуковой

Еще один купол со световым барабаном, причем даже большего диаметра, чем над приделом на хорах, расположен над лестничной башней. Здесь из северного окончания нартекса идет винтовая лестница, вьющаяся вокруг круглого столба с общим направлением против солнца. Эта лестница ведет на хоры, куда башня открывается не слишком широким арочным проемом. Еще выше лестница поднимается на площадку, которая сейчас имеет позднее плоское каменное перекрытие, тогда как первоначальное перекрытие было, очевидно, деревянным и опиралось, как и нынешнее каменное, на центральный столб; выше площадки устроен круглый барабан, который буквально венчает лестничный столб, этот барабан с восемью крупными арочными окнами подобен двум другим барабанам собора и также завершается куполом. В этом барабане размещалась особая капелла. Возможно, это была церковь в полном смысле слова, то есть это был придел, придельная церковь. Но у этого

пространства в барабане просто нет места для алтарной преграды, отчего кажется более вероятным, что это все же был не придел, а особая молельня, расписанное фресками помещение для уединенной молитвы князя, игумена или еще каких-то важных для монастыря лиц. Устройство этой залитой светом молельни вполне оригинально и требует особого исследования (илл. 10). До Георгиевского собора подобная молельня была устроена в соборе Рождества Богородицы новгородского



12.
Георгиевский собор
Юрьева монастыря.
Третий уровень света.
Чертеж Е. Жуковой

Антониева монастыря (1117 г.), но, возможно, что она была и в церкви Благовещения на Городище (1103 г.) близ Новгорода, где сохранилось основание лестничной башни, имеющей сходное с Георгиевским собором расположение относительно основного объема и сходные размеры.

Как можно охарактеризовать основной эффект, производимый четырьмя уровнями света Георгиевского собора Юрьева монастыря? Во-первых, следует говорить о спокойствии — в противовес драматизму световой системы церкви Спаса на Ильине улице. Это спокойное расположение крупных, высоких и широких арочных проемов обеспечивает равномерное распределение световых лучей или световых потоков. Несмотря на несколько сложных зон (под хорами, у башни), где произошел сбой ритмического расположения окон и образовались темные или несимметричные участки, общий характер освещения собора остается рациональным, пятого уровня света,

который есть в построенной позже церкви Спаса на Ильине улице, здесь нет.

Во-вторых, этот рациональный характер света придает интерьеру собора размеренность и уравновешенность, которые даже несколько противоречат вертикальной архитектуре собора. Размеренность и спокойный характер света созданы, кажется, для более приземленного варианта храма (то есть для киевских храмов-предшественников, которые были лишены привнесенного уже в Новгороде вертикализма). Понятно, что общий характер взаимоотношения византийской архитектуры со светом, предполагавший символизм света и архитектурного освещения храма, а также определенный мистицизм, остается на всем протяжении развития византийской и даже поствизантийской архитектуры. Это та основа, которая проходит фоном в разные периоды.

Но параллельно с этой символической основой, предполагавшей создание крестообразных структур и направленных потоков света (из барабана вниз, из абсид на алтарь, из торцов ветвей креста в подкупольное пространство), в тот или иной хронологический период или даже эпоху появляется сумма оттенков, которая позволяет говорить если не о стиле построения света архитектором (и, возможно, заказчиком или создателем архитектурной программы), то о характере организации световых проемов и света в интерьере. Этот характер, естественно, будет соответствовать определенному стилю, будет, в качестве одного из основных архитектурных приемов, вливаться в этот стиль. Однако соответствие это будет не полным, не всеобщим, прежде всего, в силу инертности, традиционности средневековой архитектуры в целом и восточнохристианской архитектуры — в частности. Дело в том, что в связи с этой традиционностью отдельные черты и приемы, в том числе приемы организации света, могли перетекать из одного стиля в другой, передаваться с традицией, наследоваться.

И все же выделить основные свойства световой организации того или иного стиля можно. На примере организации освещения интерьера новгородской церкви Спаса на Ильине улице 1374 г. мы видим принцип «недостаточного освещения», когда интерьер освещен скупо, небольшими окнами, многие части внутреннего пространства тонут во тьме или полутьме. Наряду с этим мы видим принцип «резких пучков» из небольших в просвете оконных проемов. Дополняет это символический принцип «подчеркивания светового креста», который действует как в барабане, так и в четвертом уровне света, под сводами наоса. Эти три принципа мы считаем характерными для XIV столетия. Выяснить ареал их распространения и определить хронологию — отдельная задача.

В Георгиевском соборе новгородского Юрьева монастыря 1119–1130 гг. мы видим другой характер построения света. И во втором ярусе света, над порталами, но ниже уровня хор (илл. 11), и в третьем ярусе света, в уровне хор (илл. 12) мы видим,

помимо удивительного сходства расположения окон, спокойный рациональный подход к освещению большого и высокого собора. Здесь господствуют другие три принципа. Первый принцип — «достаточного освещения», при котором широкие и предсказуемо расположенные окна дают в интерьер собора много света; темноватые углы все же образуются, но архитектор не усугубляет эти темные места, а пытается их преодолеть. Второй принцип — «широких потоков» света, легко и свободно вливающих в интерьер через большие окна и растворяющихся во внутреннем пространстве, превращаясь в светлые зоны. И третий принцип — «непроявленной крестообразности», когда крест как символическая форма присутствует и в четырех ветвях пространственного креста, и в расположении окон по сторонам света, особенно в барабанах, но эта символическая форма светом не выделяется: окон в барабанах много, если их 8, то крестообразность «теряется», если 6 — то вовсе не присутствует, а ветви креста имеют разную длину и не выделены в уровне сводов. В результате можно говорить о стиле освещения XII века, пришедшем, очевидно, из Византии и имеющем ровный, рациональный и спокойный характер. Этот стиль господствует на Руси на протяжении всего XII столетия, а затем начнет меняться в сторону смятенных, взволнованных эффектов, усиливающих молитвенное настроение, но и усложняющих саму архитектуру храма. Парадоксальным образом архитектура XIV в., часто пластически инертная и чуть более простая по сравнению с архитектурой XII в., с помощью мистического оттенка освещения делалась более сложной, более динамичной. Но рационализм освещения XII в. не был забыт окончательно: в конце XV в. прибывшие на Русь итальянские архитекторы вернули его в круг приемов древнерусской архитектуры. Итальянский рационализм света соборов Московского Кремля безусловно связан с Ренессансом, но при посредстве рационализма византийского, воспринятого итальянцами в тех соборах XII в., которые были предложены им в качестве образца.

- ¹ *Potamianos I.* Light into Architecture. Evocative Aspects of Natural Light as Related to Liturgy. PhD (Architecture) Dissertation, The University of Michigan, 1996; *Schibille N.* The Use of Light in the Church of Hagia Sophia in Constantinople: The Church Reconsidered // Current Work in Architectural History, Papers Read At The Annual Symposium of the Society of Architectural Historians of Great Britain, 2004. London, 2005. P. 43–48; *Schibille N.* Astronomical and Optical Principles in the Architecture of Hagia Sophia in Constantinople // Science in Context, 22, 2009. P. 27–46.
- ² *Годованец А. Ю.* «Ночное солнце». Реконструкция устройства искусственного освещения храма Св. Софии Константинопольской // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. М., 2009. № 1-1. С. 36–48; *Он же.* Иерархия света в пространственной иконе Софии Константинопольской // Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Материалы международного симпозиума. М.: Индрик, 2009. С. 40–47; *Он же.* Анфимий из Тралл: от познания природы света к созданию пространственного образа // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. М., 2009. № 4. С. 14–22; *Он же.* Особенности освещения храма Св. Софии Константинопольской // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. М., 2009. № 4. С. 22–28.
- ³ *Он же.* Свет в архитектурном пространстве византийской купольной базилики VI века. Св. София Константинопольская / Дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
- ⁴ *Рожнятовский В. М.* Рукотворенный свет. Световые эффекты как самостоятельный эффект декорации восточнохристианского храма. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2012.
- ⁵ *Седов Вл. В.* Проблема окна в древнерусской архитектуре: некоторые тексты // Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира. М., 2013. С. 422–443.
- ⁶ *Korac V.* La lumiere dans l'architecture byzantine tardive, en tant qu'expression des conceptions hesychastes // L'art de Thessalonique et des pays Balkanique et les courants spirituels au XIV^e siecle. Belgrade, 1987. P. 125–131.
- ⁷ *Faensen H.* Der "Lichtstil" in der Mittelbyzantinischen Kreuzkuppelkirche // Byzantinische Forschungen. Band XVIII / Die Blütezeit des Byzantinischen Staates im 10. Jahrhundert. Amsterdam: Verlag Adolf M. Hakkert, 1992. S. 185–196.
- ⁸ *Iliadis I.* The Panagia Kosmosoteira at Pherrai (Vira): The Natural Lighting of the Katholikon // Jahrbuch des Österreichischen Byzantinistik. Band 55. Wien, 2005. S. 229–246.
- ⁹ *Theis L.* Lampen, Leuchten, Licht // Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert. Katalog der Ausstellung in Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2001. S. 53–64.
- ¹⁰ *Седов Вл. В.* Церковь Спаса на Ильине улице в Новгороде: Архитектура боярского храма. М.–Вологда: Древности Севера, 2015. С. 66. Рис. 69 на С. 139, рис. 70, 71, 72, 73 на с. 140.
- ¹¹ *Седов Вл. В.* Церковь Николая в Куршумли и вопрос о центрическом освещении византийских и древнерусских храмов // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции. 2009. М., 2009. С. 36–61.
- ¹² *Седов Вл. В.* Церковь Спаса-Преображения на Ковалеве // Новгородские древности / Архив архитектуры. Вып. XI. М., 2000. С. 47–80.
- ¹³ *Седов Вл. В.* Проблема окна в древнерусской архитектуре: некоторые тексты // Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира. М., 2013. С. 425–428.
- ¹⁴ *Опись Новгорода 1617 года / Ред. В. Л. Янин.* Ч. 2. М., 1984. С. 325.

«По подобию Святой Скинии»¹

К вопросу о происхождении русских шатровых храмов

Как известно, Алексей Михайлович Лидов сформировал и возглавил большое научное направление, уже не одно десятилетие изучающее историю «гетеротопических» сакральных пространств (точнее, примеры формирования среды, готовой принять сакральное из трансцендентных измерений; в парадигме авраамических религий — из сферы божественного). Этой же проблематике посвящена и данная статья. Ниже я постараюсь показать, что русские шатровые храмы — это попытка через дословное воспроизведение описанного в Библии сакрального сооружения обеспечить в особенных, великокняжеских и царских храмах, непосредственное присутствие Высших Сил.

Очень привлекательным, доказывающим право архитектуры стоять в числе изящных искусств, и, в то же время, категорически не приемлемым для многих историков зодчества является феноменологический метод. Претензии, в основном, сводятся к тому, что очевидные, на первый взгляд, интерпретации, не будучи подкрепленными письменными документами, могут легко оказаться лишь плодом фантазии увлеченного исследователя.

Это достаточно серьезная проблема. Обидно отказываться от привычных представлений, от того, что «древнехристианская базилика представляет образ Небесного Иерусалима, что в мегалитической архитектуре камни символизировали постоянство и нерушимость и служили жилищем для душ предков, что менгиры были поняты их строителями как обитель жизненных сил»². Однако так уж сложилось, что не имеется никаких письменных источников, которые подтверждали бы эти, ставшие уже хрестоматийными, толкования. Впрочем, нет и никаких свидетельств их ошибочности.

Очевидно, что мы оказались перед выбором: либо вообще оставить попытки вникнуть в смысл архитектурного



1.
*Церковь Вознесения
в Коломенском.
Шатер.
Фотография
С. Кавтарадзе*



2.
*Храм Козьмы и Дамиана в Муроме.
1564 г.
Рисунок неизвестного художника
XIX века*

образа, если авторы или, по крайней мере, современники строительства не озаботились изложить его символическую программу в письменном виде, либо пытаться выработать новые герменевтические методы, позволяющие толковать архитектурную иконографию как таковую, в том числе тогда, когда поясняющие замысел тексты либо не сохранились, либо вовсе не были созданы, в том числе из конспиративных соображений.

На мой взгляд, одним из решений данной проблемы может стать приложение к архитектуре давно известных методов иконографического анализа. В отдельных случаях, например, когда архитекторы или заказчики обращаются к ветхозаветным темам (эзотерические искания XV–XVI, масонский дискурс XVII–XIX веков), смысл произведения «читается» столь же убедительно, как в случае с опознанием общеизвестного сюжета в изобразительном искусстве.

С моей точки зрения, богатый материал для применения такого метода дает как раз русская архитектура XVI века, а именно хорошо изученный, но так и не получивший удовлетворительного объяснения феномен каменных шатровых храмов.

История изучения данного типологического феномена насчитывает как минимум полтора столетия, к этой теме обращались лучшие из исследователей отечественной архитектуры. Историография темы отлично разработана, в фундаментальных трудах обзоры предшествовавших работ часто даже разбиты на главы. Однако основных версий, объясняющих феномен возникновения шатровых композиций, кажется, всего три. Первая, самая популярная — шатровые храмы являются плодом творческих поисков русских мастеров, продолживших в каменном строительстве традиции деревянного зодчества. Вторая принадлежит выдающемуся историку отечественной архитектуры М. А. Ильину: «В коломенском храме создается каменная сень-церковь, сень, утвержденная на столбах и завершенная шатром, что связано с меморативностью храма, возведенного как память-благодарность за дарование наследника»³. Третья изложена в фундаментальном труде А. Л. Баталова и Л. А. Беляева «Церковь Вознесения в Коломенском. Архитектура. Археология. История» и отсылает к шатру над кувуклией в Храме Гроба Господня в Иерусалиме⁴.

* * *

Однако возможна и еще одна трактовка. Если мы посмотрим на церковь Вознесения в Коломенском (по мнению большинства ученых, первую в типологическом ряду) так же, как, скажем, на картину, то должны будем согласиться, что ее шатровое перекрытие имеет вид произведения, «говорящего» с нами каким-то иным, не архитектурным языком (илл. 1). Конечно, венчание в виде многогранной пирамиды — обычное решение в средневековой архитектуре, как европейской (в готике, например), так и азиатской (верхи минаретов, главы христианских церквей Кавказа и т. д.). Но в данном случае мы, во-первых, имеем дело с принципиально атектоничным решением, контрастирующим с четкими ордерными построениями нижележащих ярусов: шатер визуально «невесом», он не «давит» весом на стены; к тому же его основание не опирается, как можно было бы ожидать, на карниз, а прячется за рядом килевидных кокошников. Во-вторых, поверхности граней решены нарочито немонументально: между тонкими валиками-гуртами, оформляющими ребра, протянуты зигзаги гигантских каменных бус.

Присмотревшись еще раз, можно легко согласиться с тем, что шатровое завершение церкви в Коломенском и есть шатер в том изначальном смысле, который подразумевает центрическую тентовую конструкцию — как в вигваме, чуме или цирке-шапито.

* * *

Поскольку эпоха великого князя Василия III, по заказу которого строился этот храм, не оставила нам ни письменных документов, ни изобразительных материалов, раскрывающих причины обращения к столь непривычной для русского каменного зодчества форме, нам стоит поискать подсказки в более поздних зданиях того же типа. Очевидно, что, расшифровав смысл произведений, явно следующих логике прототипа, мы

3.
Создание Храма
(скинии) Моисеем.
ЛЛС. Музейский
сборник (ГИМ,
Музейское собрание
№ 355)



будем вправе экстраполировать его и в прошлое — на образ церкви в Коломенском.

Прежде всего, есть смысл обратиться к одному из самых необычных русских шатровых храмов, чье оригинальное ребристое завершение дошло до нас, к сожалению, лишь на рисунках, — к церкви Космы и Дамиана в Муроме (1564 г.). Как и храм Покрова на Рву, она была возведена в память о триумфальном казанском походе (илл. 2).

Чтобы найти ей аналог в иллюстративном материале, достаточно обратиться к самой известной русской книге той эпохи — созданному специально для семьи Ивана Грозного Лицевому Летописному Своду. Однако эти страницы посвящены вовсе не монументальной архитектуре — деревянной или каменной. С теми же ребрами-складками там много раз изображен самый главный шатер Священной Истории — разборный Храм, предназначенный для хранения Ковчега Завета и поклонения ему, то есть скиния Моисеева (илл. 3).



4. «Книга нарицаема Козьма Индикоплов». 1495 г. ГИМ, собр. Уварова, № 566

Те, кто сегодня пытаются воссоздать облик этой разборной конструкции, как правило, дословно следуют библейскому описанию, а потому в итоге предъявляют зрителям подобие большой армейской палатки, вмещающей в себя двухчастную деревянную «базилику». Однако в древности, как в Европе, так и на Руси, Скинию представляли иначе — в виде круглого шатра, такого же, какие использовались в походах и на войне. Это хорошо видно, например, и на миниатюре более раннего, чем ЛЛС, манускрипта — в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова из собрания Уварова (1485 г., илл. 4)⁵.

С моей точки зрения, это и есть наиболее вероятный прототип типологии русских шатровых храмов. Их внешний вид — попытка воспроизведения образа скинии Моисеевой. Из этого, кстати, следует, что знаменитая фраза «вверх на деревянное дело» («В лето 7041 князь великий Василей постави церковь камену Възнесение Господа нашего Иисуса Христа вверх на деревянное



5. Шатер собора Покрова на Рву. Фотография С. Кавтарадзе

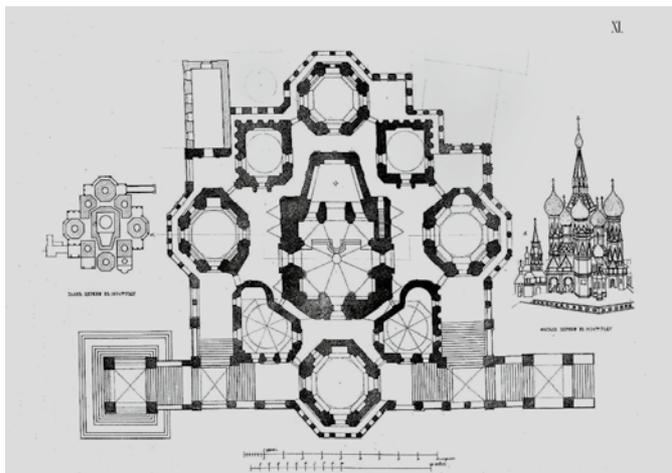
дело в своем селе Коломенском»⁶ скорее всего подразумевает не следование формам деревянного зодчества, а изображение деревянного каркаса обычной тентовой конструкции⁷.

Проверить справедливость данной гипотезы можно своеобразным «тестовым сравнением», вновь обратившись к более позднему, чем церковь в Коломенском, памятнику — собору Покрова на Рву. Как известно, его верх украшен деталями, дотоле на Руси не известными: цветными керамическими вставками, керамическими же шарами, а также коваными позолоченными кольцами и спиралями вдоль ребер пирамиды (илл. 5).

Если вспомнить, как описана конструкция Скинии в Библии, то найти объяснение кольцам, на первый взгляд, покажется нетрудным. С помощью таких деталей Моисей собирал деревянные стены:

«И сделал шесты из дерева ситтим, пять для брусьев одной стороны скинии,

6.
 Собор Покрова
 на Рву. План.
 Рихтер Ф. Ф.
 Памятники древнего
 русского зодчества,
 снятые с натуры
 и представленные
 в планах, фасадах,
 разрезах, с заме-
 чательнейшими
 деталями украшений
 каменной высеки
 и живописи. Альбом
 планов, разрезов,
 фасадов. Москва.
 Хромо-лит. Г. Кирсте-
 на, 1850–1856.
 Табл. XI



и пять шестов для брусев другой стороны скинии, и пять шестов для брусев задней стороны скинии; и сделал внутренний шест, который проходил бы по середине брусев от одного конца до другого; брусья обложил золотом, и кольца, в которые вкладываются шесты, сделал из золота, и шесты обложил золотом» (Исход. 36:31–34).

Однако на самом деле ситуация не настолько проста. Приведенная цитата взята из Синодального перевода XIX века. Но во времена Ивана Грозного его либо не знали вообще, либо не принимали в качестве канонического (дополненную текстами из Вульгаты Библию Руску Франциска Скорины, где этот фрагмент имеется, как известно, сожгли в 1525 г.). Ктиитор же и проектировщики собора Покрова на Рву, по всей вероятности, опирались на один из рукописных экземпляров — либо на Геннадиеву Библию (1499 г., ГИМ. Син. № 915) либо, что более вероятно, на специально заказанную Иваном Грозным в суздальском Спасо-Евфимиевом монастыре рукописную Иоакимовскую Библию (1558 г., ГИМ. Син. № 21), где описания конструкции самой Скинии также нет⁸. Добавим, что этот фрагмент и позже не вошел ни в Острожскую Библию, напечатанную Иваном Федоровым (1581 г.), ни в Елизаветинскую редакцию (1751 г.).

Попытаться объяснить это противоречие — золоченые кольца явно изображают описанные в книге «Исход» конструктивные элементы Скинии, однако в известной в ту эпоху редакции Библии этого фрагмента еще нет — можно двумя путями. Во-первых, предположить, что автор проекта собора Покрова был иностранцем, читавшим Вульгату. В отличие от церковнославянского варианта, преимущественно опиравшегося на Септуагинту (а в ней также нет данного фрагмента), латинская Библия переводилась с Масоретских текстов, где описание Скинии дано в том же варианте, что представлен синодальным переводом.

Но допустимо и другое объяснение, предоставляющее больше возможностей для понимания смысла декора шатра Покровского храма. 36-я глава синодального перевода, в которой описывается начало работы над Скинией, до 7-го стиха повторяет церковнославянскую редакцию:

«Запаса было достаточно на всякие работы, какие надлежало делать, и даже осталось» (Исход, 36:7) — «И дѣла быша ѿже доволна на строеніе творити, и прензбыша».

Однако дальше в синодальном переводе продолжается описание работы над Скинией как таковой:

«И сделали все мудрые сердцем, занимавшиеся работою скинии: десять покрывал из крученого виссона и из голубой, пурпуровой и червленной шерсти; и херувимов сделали на них искусною работою; длина каждой покрывала двадцать восемь локтей, и ширина каждой покрывала четыре локтя: всем покрывалам одна мера» (Исход, 36:8)

— и так от 8-го до 38-го стиха обо всех деталях, в том числе про устройство столбов и завесы, а также включая упоминание золотых колец:

«брусъя обложил золотом, и кольца, в которые вкладываются шесты, сделал из золота, и шесты обложил золотом» (Исход, 36:34).

А вот в церковнославянском варианте как раз в этом же месте начинается описание священнических одежд Аарона, в синодальном переводе помещенное в 39-ю главу (Исход, 39:1-31):

«И сотвори всакоз премудрый въ дѣлаицихъ ризы стѣины, ѿже стѣи аарѡнѡ іерію, ѿкоже заповѣда гдѣ мовѣше».

Таким образом, хотя никто, разумеется, не мог тогда спутать описание покрова самой Скинии с описанием священных одеяний, последние становились имманентной частью комплекса Моисеевой постройки, такой же, как семисвечник, стол для Хлебов Предложения, жертвенники и чан для омовений. И именно в них — в рассказе о ефодѣ, наперснике, ризах и хитонах — мы легко обнаружим соответствия загадочным элементами декора, украшающего шатер храма Покрова на Рву.

Например, золоченым спиралям вдоль ребер шатра и золоченым кольцам между ними:

«И сотвориша надъ логіономъ трѣины сплетѣны, дѣло плетѣное ѿ злата чиста: и сотвориша двѣ щитца злата и двѣ кщца злата, и возложиша двѣ кщца злата на ѡба кщца логіона: и вложиша плетенныцы златы въ кольца, со ѡбоихъ странъ логіона, и въ двѣ сложѣніа двѣ плетенныцы, и возложиша на двѣ щитца: и возложиша на рамена ризы верхнія, прочневу лицемъ къ лицу. И сотвориша двѣ кщца злата, и возложиша на двѣ края на край логіона, и на край создаи верхнія ризы, внѣтрѣду: и сотвориша двѣ кщца злата, и положиша на ѡба рамена ризы верхнія съ ннзѡ стѣи на лице по согвѣнію вѣише согтава ризы верхнія: и стѣгнуша логіонъ кольцами, ѿже на немъ, съ кольцами верх-

нїа рїзы сложенымн, нз сннеты сплетеннымн, во тканїе рїзы берхнїа»⁹.

А также загадочным керамическим шарам:

«И сотвориша на ометѣ рїзы внѣтреннїа долѣ ѣкѡ процвѣтѣющагѡ шїпка пѣгвнцы ѿ сннеты н баграннцы, н червленнцы прѣдены н вѣсо̀на икѣнагѡ. И сотвориша звонцы златы, н возложиша звонцы на ометы рїзы внѣтреннїа ѡкрестѣ междѣ пѣгвнцѣмн: звонцы златы н пѣгвнца на ометѣ внѣтреннїа рїзы ѡкрестѣ, кз сложенїю, ѣкоже повелѣ гдѣ мѡѡсею»¹⁰.

В подтверждение версии, что храм Покрова на Рву образно ориентирован на Скинию, можно привести и еще один аргумент. К его центральному столпу не вполне традиционно пристроен алтарный объем (илл. 6). Во-первых, без него, в принципе, можно было обойтись, разместив престол прямо в наосе, как это и сделано в остальных столпах-приделах. Здесь же ради его устройства пришлось пожертвовать симметричностью всей композиции. Во-вторых, в плане он имеет форму не полукруглая, а трапеции, причем в широкой части, сопоставимой размерами с габаритами самого подшатрового пространства. С поправкой на неизбежные трансформации (трапециевидный план вместо квадратного) можно предположить, что алтарная часть в данном случае призвана, помимо обычной функции, быть еще и образом Святой Святых Моисеевой скинии — кубического в объеме хранилища Ковчега Завета.

* * *

На самом деле форма шатра издавна ассоциировалась с темой Ветхозаветного Храма, причем как с разборным сооружением — скинией, так и с пришедшим ей на смену монументальным творением Соломона. Традиция изображать Иерусалимский Храм увенчанной многогранной пирамидой или конусом со световой главкой сложилась, очевидно, в эпоху крестовых походов, когда вернувшиеся со Святой Земли рыцари рассказали соотечественникам о центрической постройке на Храмовой горе — на самом деле о Куполе Скалы, построенном мусульманами в конце VII века над местом, откуда, по преданию, Пророк Мухаммад вознесся на небеса для бесед со Всевышним. О том, что Куббат-ас-Сахра перекрыт не шатром (что, в принципе, являлось хотя и ошибочным, но логичным предположением, так как Храм строился как подобие Скинии, ее же, как уже говорилось, представляли в виде шатра), а куполом, стало, по-видимому, широко известно лишь к началу XVI века. А до этого была широко распространена именно «шатровая» иконография, причем в том числе и в культурах, далеких от западноевропейских. Так, например, Храм Соломона изображен шатровым и в североитальянском (либо испанском) манускрипте Мишне Торы, созданном, как предполагают, в 1457–1465 гг.¹¹, и на русской иконе «Введение Богородицы в храм» (нач. XIV в.) из села Кривое на Северной Двине (ГРМ).

7.
Дуччо ди Буонисенья.
«Вход в Иерусалим».
1308–1311 гг.



Однако, есть целый ряд живописных произведений, особенно подходящих на роль иконографического прототипа церкви Вознесения в Коломенском, а следовательно, и других, более поздних построек данного типа, хотя поначалу такое сравнение может показаться излишне смелым. Но прежде чем к ним обратиться, стоит вспомнить, что, хотя достаточно часто говорится о готическом влиянии, от большинства европейских построек Вознесенскую церковь отличает одна существенная

деталь — восьмигранная венчающая башенка, условный световой барабан (илл. 1). В Европе аналогов данному решению, по существу, нет, а если что-то и приводится в пример, то в большинстве случаев это здания с весьма отдаленным сходством и иного функционального назначения — как, скажем, кухня папского дворца в Авиньоне. Зато точно так же выглядят Иерусалимские Храмы в шедеврах сиенских живописцев первой половины XIV века. Конечно, двухвековая разница в датировках может показаться слишком большой, но только на первый взгляд. Так, «Маэста» Дуччо ди Буонисенья (в данном произведении Храм изображен трижды — в композициях «Вход в Иерусалим», «Погребение Богородицы» и «Искушение Христа на горе», илл. 7, 8), созданная в 1308–1311 годах, до 1506 года украшала главный алтарь Сиенского собора, да и потом, скорее всего, была доступна. Там же с 1342 года находилась работа Амброджо Лоренцетти «Принесение во храм» (илл. 12). Похожую трактовку облика Иерусалимской святыни можно увидеть и в композициях Симоне Мартини (илл. 9) и Пьетро Лоренцетти. Везде Храм изображался практически одинаково — многогранный шатер со световой главкой сверху. Частичное отличие можно заметить только в ассизских фресках старшего из братьев Лоренцетти, зато там ребра шатра украшены золотом — как в соборе Покрова на Рву.

Трудно рассчитывать, что когда-нибудь обнаружится документ, неоспоримо доказывающий, что конкретно эти работы использовались в качестве образца мастером, создавшим церковь в Коломенском. Очевидно, однако, что в XIV–XVI веках в Тоскане сложился универсальный взгляд на то, как именно выглядели скиния и Иерусалимский Храм.

Но мог ли автор подмосковной церкви стать носителем тосканских представлений о несохранившейся иерусалимской постройке? К сожалению, исторические источники ничего не говорят о том, кем был этот зодчий; даже в летописи, подробно рассказывающей об освящении храма в 1532 году, его имя не указано. Однако изыскания, проведенные Сергеем Сергеевичем Подъяпольским¹² и замечательно дополненные находкой эстонского исследователя Юри Кивимяэ¹³, работавшего в стокгольмском архиве, выстраиваются в хронологически складную и потому в высокой степени вероятную картину. Вот как это выглядит, если расставить события по порядку.

В 1527–1528 годах в Италии побывало посольство Трусова и Лодыгина. Русские дипломаты обращаются к папе Клименту VII (в этот момент, после разгрома Рима войсками императора Карла V, он находится в Орвьето) с просьбой направить архитекторов в Великое княжество Московское. Римский понтифик, хотя и сетует в письме великому князю, что в результате нападения имперских войск опытных зодчих в его распоряжении не осталось, все же посылает в далекую Москву специалиста. Скорее всего, мастер прибыл на Русь вместе с послами — в июне 1528 г.

Тем не менее, до 1532 г., то есть до начала работ над Воскресенской церковью в Кремле, о его пребывании здесь ничего не известно, что и привело сначала В. А. Булкина¹⁴, а затем С. С. Подъяпольского к предположению, что в это время он занимался строительством в Коломенском. Далее, согласно данной версии, этот же зодчий — в разных источниках он Петрок Малой, Петр Малый, Петр Фрязин и Петр Ганнибал — возводит:

1532–1543 — Воскресенскую церковь в Кремле рядом с Иваном Великим (полностью закончена и освящена только в 1552 г., уже без участия итальянского мастера);

1534–1535 — укрепления Китай-города;

1534–1535 — земляную крепость в Себеже;

1536 — укрепления в Пронске¹⁵.

Осенью 1539 года во время поездки в Себеж и Печерский монастырь Петр Фрязин покинул страну. На допросе в Дерпте он рассказал, что бежал, поскольку после смерти Елены Глинской в Московии «великая мятеж и безгосударство», «что его к Великому Князю прислал Папа Римской послужити годы три или четыре, а служил, сказал, Великому Князю одиннадцать лет, а держал его Князь Великий силою», а также — и это нам особенно важно — что родился он во Флоренции¹⁶.

Как видим, по датам все сходится. В 1528 г. его наняли на три сезона на строительство церкви в Коломенском, а держали одиннадцать лет, до 1539 года, когда архитектор бежал за границу (и, возможно, был насильно возвращен обратно, судя по тому, что в 1543 году он же упоминается как производитель работ на строительстве Воскресенской церкви в Кремле).

Если данная гипотеза верна, то из нее следуют три важных вывода. Во-первых, на допросе в Дерпте архитектор-перебежчик, назвавшийся Петром Ганнибалом, указал, что он родом из Флоренции, то есть из Тосканы. Во-вторых, его призвали именно как строителя церкви, а не как военного инженера, так как оборонительные укрепления он начал строить лишь в 1534 году. В-третьих, что до поры строительство в Коломенском, возможно, было секретным, и лишь с его окончанием в летописи появилось описание необыкновенно торжественного освящения храма¹⁷ в никого особо не интересовавшем дотоле месте, да и то без указания автора проекта, хотя о зодчих-иностранцах, работавших во времена Ивана III, известия до нас дошли.

Исходя из вышеизложенного, рискнем предположить, что русские послы искали в Италии не просто «архитектон», а того, кто, согласно задуманному при дворе Василия III, может построить храм с необычным смыслом, то есть «скинию», что и было осуществлено без особой до поры огласки в малоизвестном до того великокняжеском селе Коломенском. И что еще на родине, зная о сути заказа, Петр Ганнибал начал думать о том, есть ли способ изобразить в камне тентовое покрытие скинии? Вспомнив, разумеется, общепринятую у него на родине со времен треченто иконографию, представленную, прежде всего, сиенской живописью.



8.
 Дуччо ди Буонисенья.
 «Погребение Богородицы».
 1308–1311 гг.

* * *

Версия, что изобразительным прототипом церкви в Коломенском послужили живописные произведения интернациональной готики, прежде всего, алтарные композиции Тосканы первой половины XIV века, позволяет предложить простые объяснения некоторым старым загадкам.

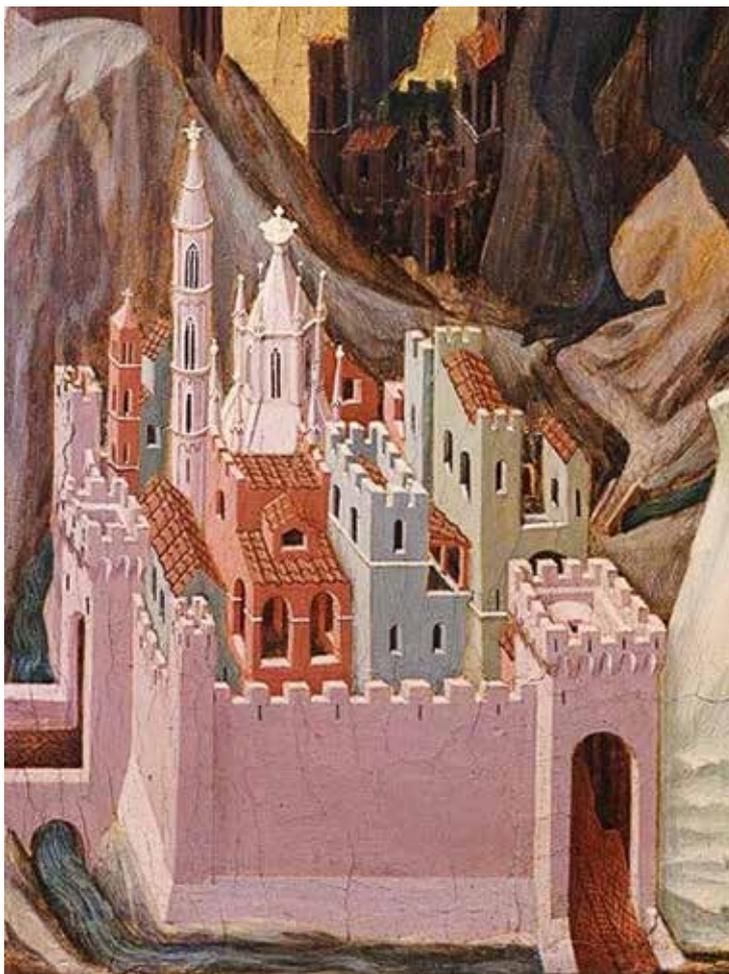
Интересно, например, рассмотреть одну из композиций Дуччо, первоначально расположенную на обратной стороне



9.
Симоне Мартини.
«Несение креста».
1335 г.

алтарной композиции «Маэста», а именно «Искушение Христа на Горе» (илл. 10). На этой картине Иисус указывает на Иерусалим, в стенах которого рядом с Храмом расположена круглая в плане колокольня. Священный Город на старых гравюрах вообще, как правило, изображался с большим количеством башен; их, пожалуй, можно считать устойчивым фактором иконографической идентификации. Возможно, как раз данное обстоятельство может прояснить смысл по-

10.
Дуччо ди Буонисенья.
«Искушение Христа
на горе».
Фрагмент



явления рядом с шатровым храмом в Коломенском еще и круглой в плане церкви-колокольни Святого Георгия (илл. 11). Она даже внешне похожа на ту, что изображена у Дуччо, если сравнивать нижние ярусы. Если учесть, что, как отмечают А. Л. Баталов и Л. А. Беляев, фундаменты под постройками ориентированы одинаково, что свидетельствует об их хронологической близости¹⁸, можно предположить здесь нали-

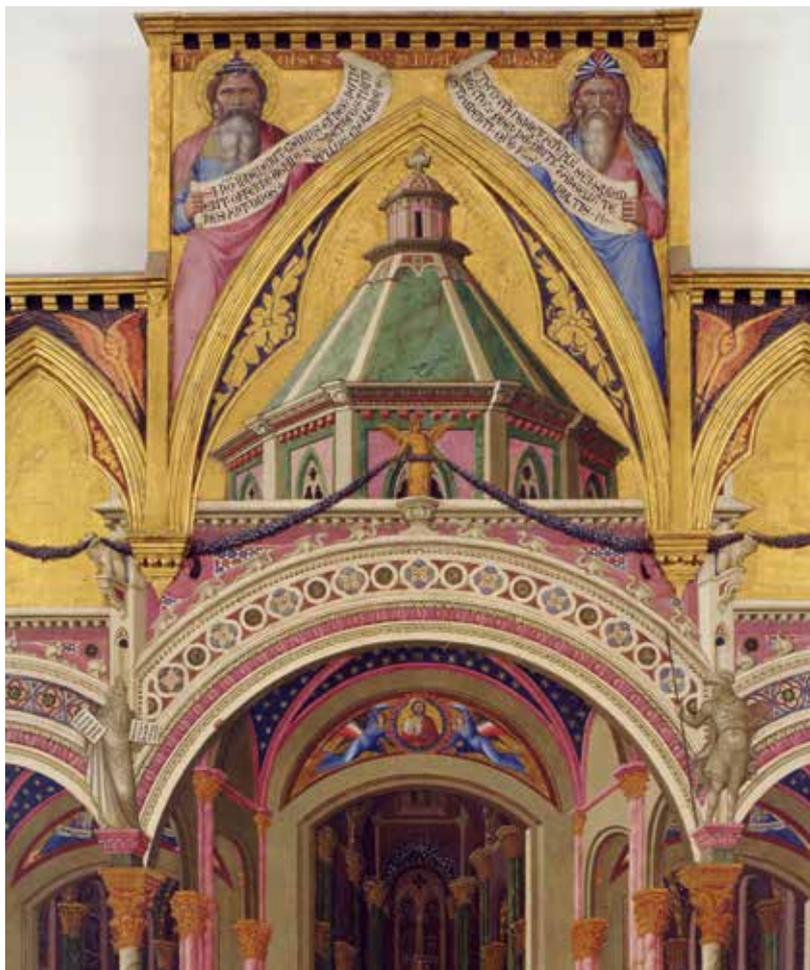
11.
Церковь Св. Георгия
в Коломенском.
Фотография С. Кав-
тарадзе



чие не просто двух необычных зданий, но комплекса, прямо изображающего пространство Иерусалима эпохи Второго Храма — вероятно, самого раннего из тех, что возводились на Руси.

И еще одно наблюдение. И Дуччо, и Амброджо Лоренцетти, и другие сиенские художники писали сложные композиции, в которых Иерусалимский храм был показан одновременно изнутри и снаружи. При этом в данных работах его интерьер предстает готическим, со множеством тонких колонок, несущих невесомые арки. Практически такие же колонки поддерживают вимперги на пряслах церкви Вознесения (илл. 13), причем части их капителей как бы скрыты пилястрами-лопатками вертикальных членений. Похоже, что фасады храма в Коломенском буквально следуют алтарным образам треченто, изображая на своих плоскостях виды древней иерусалимской святыни.

12.
Амброджо Лоренцетти.
«Принесение во
Храм». 1342 г.



* * *

Однако что могло заставить великого князя Василия III отказаться от устоявшихся форм и канонов и построить в своих подмосковных владениях храм столь непривычного вида?

Кажется, никто сегодня не спорит с общепринятой версией, какую проблему на самом деле должно было решить и, вероятно, решило в глазах современников строительство церкви в Коломенском. Василию III, да и всему Великому княжеству Московскому был необходим наследник. Бесплодие одного из супругов привело в 1525 г. к скандальному разводу и пострижению в монахини Соломонии Сабуровой, что серьезно расходилось с принятыми тогда представлениями о допустимом при великокняжеском дворе. Однако и второй жене Василия Ивановича — Елене Глинской — долго не удавалось забеременеть. В связи с этим осенью 1528 — зимой 1529 гг. состоялась известная поездка монаршей четы по монастырям с молением



13.
*Церковь Вознесе-
ния в Коломенском.
Вимперги в пряслах
храма.
Фотография
С. Кавтарадзе*

о чадородии. С этих позиций высказывается более чем вероятное предположение, что храм Вознесения был заложен не в честь рождения Ивана IV, как считали раньше некоторые исследователи (в таком случае он был бы, скорее, освящен в память Усекновения Главы Иоанна Предтечи), а с просьбой о зачатии. Известный архитектор-реставратор С. А. Гаврилов, много лет посвятивший данному памятнику, высказал убедительную гипотезу, что Коломенское, где и сегодня быют целительные ключи (и, добавим от себя, в близлежащем овраге лежат два камня — «мужской» и «женский», обладающие, как верят многие, магической силой), издревле и до наших дней считается местом, исцеляющим бесплодие¹⁹, и, соответственно, что идея поставить на берегу большой храм могла быть связана именно с этим поверьем.

Возможно, косвенным подтверждением данной версии может служить выбор места для здания — не на самой высокой точке, а на склоне, ближе к родникам, что, вероятно, и потребовало необычного для Москвы мощного фундамента — монолитной плиты на сваях, а не обычной ленты под стенами. (Впрочем, здесь возможно и другое объяснение — если церкви Вознесения и Св. Георгия подражают Храму и башне в Иерусалиме, то они и должны быть не на самом высоком месте.)

То, что великокняжеской чете был нужен храм не простой, а в некотором смысле особенный, призванный помочь в решении деликатной проблемы, и могло привести к идее осу-

14.
Моисей перед
Скинией.
Библия Венцесла-
ва. 1389–1400 гг.
Wenzelsbibel, Wien,
Österreichischen
Nationalbibliothek,
cod. 2759–2764



ществовать его в необычных для Руси формах, символически использующих сакральную силу не только новозаветной, но и ветхозаветной тематики. Разумеется, никакого отступления от православия тут не было, ведь записанное Моисеем и пророками не менее сакрально, чем тексты евангелистов.

В обращении к Ветхому Завету (а может, и к иудейской традиции его толкования) адептам авраамических религий издавна виделось нечто, дававшее надежду на эффективное привлечение помощи Высших Сил. Прежде всего, это та логика, что, коль скоро мир был создан по Слову Божию, а язык этого Слова являлся, несомненно, тем самым языком, на котором изначально написана Библия, то и ритуальные действия, обращенные к Пятикнижию Моисееву, могут оказаться более действенными.

Вообще, в эту эпоху интерес к ветхозаветным книгам хорошо заметен и на Западе, и на Руси. Что касается Великого княжества Московского, то, например, одной из версий, объясняю-

щих осуждение новгородских «жидовствующих», является та, что их обвиняли в «жидовская мудрствовать» — в чрезмерном внимании к закону Моисея²⁰. Впрочем, с нашей точки зрения, не стоит решительно отвергать и вариант с осуждением их за обращение к тайнам Каббалы; наименее вероятной же представляется изложенная несколькими десятилетиями позже версия Иосифа Волоцкого, повествующая, что прибывшие из Литвы евреи тайно обращали русских священников в иудаизм, одновременно в целях конспирации запрещая им обрезание. Так или иначе, но именно главный гонитель еретиков архиепископ новгородский Геннадий как раз и собрал до того известные порознь фрагменты Ветхого Завета в Геннадиеву Библию — первую на Руси. А под влияние жидовствующих, как свидетельствуют источники, поначалу попал и отец Василия III — великий князь Иван Васильевич.

В ветхозаветной истории можно легко найти еще один аргумент в пользу обращения к форме шатра, если есть убеждение, что именно так выглядели и Скиния, и построенный Соломоном Храм. В Библии прямо говорится о божественном присутствии в пространствах этих построек:

«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 все 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 все путешествие их» — Исход. 40:33–38.

«Когда священники вышли из святилища, облако наполнило дом Господень;

и не могли священники стоять на служении по причине облака, ибо слава Господа наполнила храм Господень.

Тогда сказал Соломон: «Господь сказал, что Он благоволит обитать во мгле;

я построил храм в жилище Тебе, место, чтобы пребывать Тебе вовеки» (3 Царств 8:10–13).

Свидетельств, что для людей той эпохи эта тема была чрезвычайно важна, можно найти очень много. Например, в миниатюре Библии германского и чешского короля Венцеслава конца XIV века облако божественного присутствия изображено буквально²¹ (илл. 14); достаточно схожие по смыслу миниатюры имеются и в ЛЛС. Интересно, что на написанной по заказу Ивана Грозного иконе «Благословенно воинство Небесного Царя» Град Небесный Иерусалим в левой части композиции, у стен которого Богородица и Младенец Христос встречают победителей, расположен на фоне огромного, почти сливающегося с

пейзажем шатра, безусловно, знака незримого участия Творца в данных событиях²² (илл. 15).

Как видим, феномен русских каменных шатровых храмов, по крайней мере, в XVI веке, можно трактовать как опыт создания сакральных пространств, точнее, пространств, готовых вместить божественное присутствие буквально в том же смысле, какой в иудейской традиции подразумевает термин «шехина».

15.
«Благословенно
воинство Небесного
Царя». 1552 г. Икона.
Фрагмент. ГТГ



Допустимо предположить, что особая линия в развитии русского зодчества — каменного шатрового, начинающаяся, скорее всего, с возведения церкви Вознесения в Коломенском, подразумевала включение в образный строй этих памятников дополнительные смыслы, выходящие за рамки привычной парадигмы. Разумеется, это вовсе не значит, что данные сооружения не соответствуют норме и не пригодны к исполнению положенных сакральных функций. Отличие (быть может, не всегда осознававшееся теми, кто позже обращался к той же типологии, скажем, провинциальными мастерами последующих эпох, заимствовавшими «столичную» иконографию просто в подражание известным царским постройкам), состоит в другом. Вероятно, общепринятое представление о ренессансном неоплатонизме с оговорками можно распространить и на Великое княжество Московское, по крайней мере, на его придворные круги. Речь прежде всего идет о платоновом учении о Едином, о том интуитивном восприятии мира, в котором он предстает целостным Творением, все составляющие коего гармонически связаны между собой. Отсюда повсеместный интерес к гороскопам — ведь светила в принципе не могут, исходя из данной логики, быть нейтральными и не влиять на события в подлунном мире. Отсюда и споры о допустимости изготовления амулетов — ведь христианский запрет магических действий вовсе не означает, что они не имеют силы; отсюда вера в алхимию и интерес к текстам герметического корпуса

(между прочим, в 1488 году мозаика с изображением Гермеса Трисмегиста, появляется на полу собора в Сиене — того самого, где был представлен иконографический тип Соломонова Храма под шатром). Разумеется, зодчество, то есть искусство создавать крупные объекты, буквально меняющие лик земли, не могло избежать взгляда на себя как на сильное средство взаимодействия с Единым и, стоит предположить, как на механизм, с помощью которого можно, не изменяя вере, сделать просьбы о желаемом (адресованные, скорее, Провидению, чем Творцу) более убедительными. По крайней мере, в столь тонком вопросе, как чадородие, где причудливо смешаны аспекты материальные и духовные, соблазн прибегнуть к чему-то, что не отвергает молитву, но как бы действует «параллельно» ей, был, думается, очень велик.

Историкам, знакомым с русскими текстами той эпохи, хорошо известно о «параллельных» официальному благочестию дискурсах, практически тех же, что занимали умы образованных людей и в остальной Европе. Запад с его интеллектуальными исканиями был не настолько далек от Москвы, как иной раз кажется нам сегодня. До Смутного времени Великое княжество Московское его политической элитой рассматривалось как особенная, наследующая востоку Римской империи и, соответственно, православная, но часть общей Ойкумены. Соответственно, идеи, пришедшие из-за рубежа, если и отвергались как неприемлемые, то лишь после серьезного обсуждения.

Доказательств тому, что русский двор был прекрасно осведомлен об интеллектуальной жизни западных стран, более чем достаточно.

Начнем с того, что породнившиеся с Василием III Глинские были выходцами из Великого княжества Литовского и принадлежали, несомненно, европейской культуре. Оказавшись в Москве, они не только восприняли местные обычаи, но и ввели в обиход свои. По крайней мере, история сохранила для нас известие о столь важном факте, как тот, что (думается, ради молодой жены) великий князь, женившись вторично, сбрил бороду.

В книгах часто упоминается боярин Федор Иванович Карпов, просвещенный дипломат, судя по письмам, хорошо знавший античную философию, в том числе, «Никомахову этику» Аристотеля.

Наконец, преподобный Максим Грек, жестоко наказанный за критику развода Василия III с Соломонией Сабуровой, был прекрасно знаком и с идеями Пико делла Мирандолы, Альда Мануция и Савонароллы, и — в период своего пребывания во Флоренции — с их авторами²³.

Однако среди интеллектуалов той поры была еще одна интересная фигура. Именно к данному персонажу часто обращены инвективы Максима Грека («Слово списано иноком Максимом Греком святогорском противу лъстиваго списания Николаа Немчина латынина», например), и именно на его писания реагировал старец Филофей в том самом письме, где впервые

высказал идею, что Москва — Третий Рим (1524 г.). При дворе Василия III практиковал врач (а значит — астролог) Николай Булев, точнее Николаус Бюлов, тот самый, о котором императорский посол Франческо да Колло писал, что встретил в Москве «маэстро Николая Любчанина, профессора медицины, астрологии и основательнейшего во всех науках»²⁴.

Нетрудно представить, что, пытаясь решить проблему с рождением наследника, ближний круг великого князя, включавший врача-астролога, а может быть, и саму молодую жену, не желавшую повторить печальную судьбу своей предшественницы, решил искать способ совместить верность православию с обращением к мудрости Ветхого Завета.

Мы можем предположить, что ради рождения наследника Василий III и близкие ему люди, зная о достижениях тайного знания Запада, в свою очередь активно впитывавшего содержимое только что обретенных эзотерических трактатов, решили построить в заветном, издревле помогающем от бесплодия месте храм вполне православный, но, условно говоря, «форсированный». Возможно даже, что посольство Трусова и Лодыгина имело поручение найти в Италии не просто строителя крепостей, но архитектора, представляющего иконографию ветхозаветных построек и сведущего в проблемах гармонического устройства Вселенной. Быть может, потому производитель работ и не упомянут в обстоятельном летописном рассказе — постройка и так вышла необычной, не стоило подчеркивать это итальянским происхождением зодчего.

Потом прибывший издалека архитектор несколько сезонов в обстановке секретности строил особенный храм в малоизвестном имении, причем эффективность данного предприятия стала очевидной уже в процессе строительства — в августе 1530 года у Глинской родился Иван Васильевич. Очевидно, повзрослев, Иван Грозный узнал, что церковь в Коломенском — особенная, так сказать, «выполняющая просьбы». И пользовался этим. Отсюда, как известно, он отправился в казанский поход, отсюда же начал долгую эпопею с опричниной. И, вероятно, решил применить тайное знание, через два десятилетия возобновив строительство шатровых храмов, теперь уже для решения общегосударственной задачи — построения Святой Руси под вечным божественным покровительством. Возможно, смысл шатрового зодчества стал «царским секретом», дошедшим и до семьи Годуновых, строивших аналогичные храмы и при Федоре Иоанновиче, и при Борисе Федоровиче. Быть может, о дополнительных значениях данной композиции знали и Алексей Михайлович с патриархом Никоном²⁵, но, исходя из своих представлений о чистоте веры, решили предложить иную, хотя и родственную концепцию — воспроизведение на Руси новозаветного Храма Гроба Господня, что и осуществили: царь — в Саввино-Сторожевском монастыре, а патриарх — на Истре²⁶.

- ¹ Прем. 9:8
- ² См. об этом: *Mitrović* B. Phenomenology, architecture and the writing of architectural history. Review of Alberto Pérez-Gómez, *Timely Meditations, Selected Essays on Architecture*, 2 vols, Montreal: Right Angle International, 2016, and Alberto Pérez-Gómez, *Attunement, architectural meaning after the crisis of modern science*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2016 // *Journal of Art Historiography*. Number 19, December 2018.
- ³ *Ильин М. А.* Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века: Проблемы и гипотезы, идеи и образы. М.: Искусство, 1980. С. 364.
- ⁴ *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Церковь Вознесения в Коломенском: архитектура, археология, история. М.: МГОМЗ, 2013. С. 134–155.
- ⁵ ГИМ, собрание Уварова, № 566.
- ⁶ Летописец вкратце Русская земля, XVI в. // Отдел рукописей ГИМ, Синод. Собр., № 939. Л. 100 об. — Цит. по: *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Церковь Вознесения в Коломенском: архитектура, археология, история. М.: МГОМЗ, 2013. С. 18.
- ⁷ Здесь, пожалуй, следует согласиться и с мнением М. А. Ильина, говорившего о шатре как о сени, и с правойтой А. Л. Баталова, когда он пишет, что «главная интенция средневекового творчества — восхождение к образцу — определена архетипом созидания Храма Ветхого Завета». См.: *Баталов А. Л.* Строительство Московского Успенского собора и самоидентификация Руси. К истории замысла митрополита Филиппа // ДРИ, Византия. Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева (1897–1976). СПб., 2002. С. 358–359.
- ⁸ Благодаря научному сотруднику Государственного исторического музея Аллу Малыгину, по моей просьбе проверившую данную информацию непосредственно в фондах.
- ⁹ В синодальном переводе данный текст представлен следующим образом: *«К наперснику сделали толстые цепочки витую работою из чистого золота; и сделали два золотых гнезда и два золотых кольца и прикрепили два кольца к двум концам наперсника; и вдели обе плетеные цепочки из золота в два кольца по концам наперсника, а два конца двух цепочек прикрепили к двум гнездам и прикрепили их к нарамникам ефода с лицевой стороны его; еще сделали два кольца золотых и прикрепили к двум другим концам наперсника, на той стороне, которая находится к ефоду внутрь; и еще сделали два кольца золотых и прикрепили их к двум нарамникам ефода снизу, с лицевой стороны его, у соединения его над поясом ефода; и прикрепили наперсник кольцами его к кольцам ефода посредством шнура из голубой шерсти, чтобы он был над поясом ефода, и чтобы не отставал наперсник от ефода»* (Исход. 39:15–21).
- ¹⁰ *«По подолу верхней ризы сделали они яблоки из голубой, пурпуровой и червленой шерсти; и сделали позвонки из чистого золота и повесили позвонки между яблоками по подолу верхней ризы кругом; позвонки и яблоки, позвонки и яблоки, по подолу верхней ризы кругом для служения, как повелел Господь Моисею»* (Исход. 39:24–26); стоит добавить, что речь здесь может идти не только о яблоках, но и о плодах граната или цветках шиповника.
- ¹¹ The Israel Museum. *Mishneh Torah. Sefer Avodah (Book of Works)*, ill. Temple Worship. folio 41v.
- ¹² *Подъяльский С. С.* Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировки. М.: 1983. С. 34–50.
- ¹³ *Кивимьяэ Ю.* Пётр Фрязин или Пётр Ганнибал? Итальянский архитектор в позднесредневековой Руси и Ливонии // Крепость Ивангород. Новые открытия / Сост. М. И. Милччик (*Studia Architecturae Mediaevalis*). СПб., 1997. С. 236–245, 273.
- ¹⁴ *Булкин В. А.* О церкви Вознесения в Коломенском // Культура средневековой Руси. Сб. статей. Посвящен 70-летию М. К. Каргера. Л., 1974. С. 113–116.

- ¹⁵ *Подъяпольский С. С.* Указ. соч. С. 34–50.
- ¹⁶ *Кивимяэ Ю.* Указ. соч. С. 242.
- ¹⁷ *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Церковь Вознесения в Коломенском: архитектура, археология, история. М.: МГМЗ, 2013. С. 18–19.
- ¹⁸ *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Указ. Соч. С. 60–61.
- ¹⁹ *Гаврилов С. А.* О начале строительства церкви Вознесения в Коломенском (гипотеза). URL: http://rusarch.ru/gavrilov_s2.htm (дата обращения 28.07.2018).
- ²⁰ См. об этом: *Чумичева О. В.* Иноверцы или еретики: понятие «жидовская мудрствующая» в полемическом контексте на Руси конца XI — начала XVI вв. // *Очерки феодальной России.* Вып. 14. СПб., 2010. С. 209–226.
- ²¹ Благодарю Михаила Рогова за ценную подсказку.
- ²² На этот факт, как и на многие другие мне указала Наталья Дмитриевна Троскина. Без бесед с ней я вряд ли вообще приступил бы к написанию данной статьи.
- ²³ Следует уточнить, что, живя во Флоренции, Максим Грек (тогда — Михаил Триволлис), несомненно, общался с племянником Джованни Пико дела Мирандола — Джанфранческо. Нам неизвестно, знал ли он близко самого великого гуманиста. Подробнейшую информацию и о самом Пико, и о его учении, и об аспектах его влияния на русскую мысль той эпохи можно почерпнуть из работ Ованеса Акопяна: «Latin Vice» and «Hellenic Charm»: Maximus the Greek and Renaissance Debates on Astrology in sixteenth-century Muscovy // *Cultural Encounters: Cross-disciplinary Studies from the Late Middle Ages to the Enlightenment* / Ed. Desiree Cappa, Hanna Gentili et al. Vernon Press, 2018. P. 59–72; *Акопян О. Л.* Волки в овечьих шкурах. «Рассуждения против прорицательной астрологии» и ренессансная мысль Италии. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.
- ²⁴ Цит. по: *Булантин Д. М.* Булев (Бюлов) Николай // *Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН.* URL: <http://www.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=2415> (дата обращения 28.07.2018).
- ²⁵ Представляется важным, что строительство шатровых храмов прекратилось при патриархе Никоне. Факт прямого запрета оспаривается в источниковедческих работах Д. Ф. Полознева (см., например: *Полознев Д. Ф.* Патриарх Никон шатровых храмов не запрещал, или еще раз о пользе обращения к источникам // *История и культура Ростовской земли. Материалы конференции 2007 г.* Ростов, 2008. С. 6–27); однако в любом случае трудно отрицать, что подобные композиции при Никоне не одобрялись и практически перестали осуществляться.
- ²⁶ Подробно об этом: *Зеленская Г. М.* Новый Иерусалим под Москвой. Аспекты замысла и новые открытия // *Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2009. С. 745–771; *Щедрина К. А.* Саввино-Сторожевский «Иерусалим» // Там же. С. 804–828.



1.
Покров.
Икона.
Новгород — Москва,
середина XVI в.
Русский музей. СПб.

Иконография архитектуры в иконах Покрова и представления о власти в Древней Руси

Где-то в середине XV века иконописец, предположительно новгородец, изобразил историческую битву между Новгородом и Суздалем, произошедшую в 1170 г. Хотя суздальцы опустошили подступы к городу и вытребовали дань, им не удалось взять сам город — результат, как полагали, заступничества иконы Божьей Матери «Знамение» работы XII века, а также покровительства святых Бориса и Глеба, Георгия и анахроничного здесь Александра Невского. Учитывая время создания этой крайне необычной иконы, ее следует интерпретировать как выражение устремления новгородцев возродить былую славу Новгорода в тот период, когда москвичи, потомки суздальцев, и их союзники подвергали город все более жестоким унижениям. В конце концов, в 1478 г. Новгороду пришлось покориться московскому великому князю Ивану III, за чем последовал символический перенос вечового колокола в Москву.

Несмотря на видимую вражду этих северных соперников, Новгород оставался для Москвы религиозным и культурным центром, достойным уважения и внимания. Геннадиевская Библия, созданная в Новгороде в 1499 г., вдохновила другие переводы Библии на церковнославянский язык в XVI в., о чем свидетельствуют, в частности, настенные библейские цитаты в тронном зале и в сенях Золотой палаты московского Кремля, отстроенной новгородскими мастерами в начале 1550-х гг.¹ Новгородские Великие Минеи Четвы послужили основой для развернутого московского варианта Библии, созданного при митрополите Макарии, бывшем архиепископе новгородском². Макарию также приписывается перенос на митрополита московского исключительной привилегии новгородского архиепископа носить белый клобук, когда этот пост в 1542 г. занял сам Макарий. Вполне возможно, что сразу по смерти Макария этот шаг вызвал письменный ответ новгородской церкви в форме «Сказания о белом клобуке»³. Многосложный московский обряд Вербного Воскресенья («Шествие на осляти») так-

же восходит к новгородскому источнику⁴. Об этом почитании новгородской культуры следует помнить при рассмотрении замечательной крупномасштабной иконы Покрова Пресвятой Богородицы, хранящейся в Государственном Русском музее (илл. 1).

Чтобы полностью выявить новгородское влияние на этот исключительный памятник иконографии Покрова, следует кратко рассмотреть историю возникновения дня Покрова Пресвя-

2.
Покров.
Златые врата Рождественского собора
(техника золотой наводки по меди «огневое золочение»), Суздаль.
1227–1238 гг.
Западный фасад



той Богородицы на восточнославянских землях. В самом деле, мы почти ничего не знаем ни о происхождении этого уникального восточнославянского праздника, ни о том, кто стоит за его созданием. М. Плюханова убедительно поставила под сомнение русскую академическую традицию, связывающую Покров с Андреем Боголюбским⁵. Прекрасная белокаменная церковь, возведенная им на реке Нерли в Боголюбове, ставке Андрея, в 1158–1165 гг., часто упоминается как самый ранний пример поклонения Покрову Пресвятой Богородицы. В то же время, трудно представить посвящение великокняжеской церкви Богородице без сопроводительного литургического канона. Из известных нам канонов, посвященных Покрову, старейший относится к XIV столетию⁶. Учитывая общеизвестное почитание Богородицы Андреем, можно предположить, что он посвятил Ей новый храм. Сходным образом, новгородские храмы, ныне посвященные Покрову и отмеченные в этом качестве в

Новгородской первой летописи, не имели текстуальных ассоциаций с Покровом до начала XIV столетия и назывались просто церквями Богородицы⁷.

Событие, составляющее центральный смысл Покрова, восходит к повествовательному сюжету в «Житии св. Андрея Юродивого» (ум. 936 г. н. э). Самый ранний перевод «Жития» на церковнославянский датируется XI — началом XII в. на основе отрывков, включенных в «Пролог» XII в.⁸ Этот сюжет закрепил за Андреем место в православном пантеоне⁹. По своему обыкновению, Андрей проводил долгие часы в одинокой молитве. Однажды вечером он участвовал во всенощной службе в храме Богородицы во Влахернах, недалеко от Влахернского дворца на северо-востоке Константинополя. Церковь славилась тем, что в ней хранились риза Богородицы и Ее покрывало. Около четырех утра у Андрея было видение: в западные, Царские, врата церкви вошла высокая, величественная женская фигура. Ее поддерживали под руки Иоанн Предтеча и Иоанн Богослов. Перед Ней шествовал сонм святых, облаченных в белые одежды; святые, следующие за Ней, исполняли священные гимны. Когда Она поравнялась с амвоном, Андрей повернулся к своему юному, благородного происхождения, ученику, блаженному Епифанию, и спросил: «Видиши ли госпожю всего мира и цесарицу?»¹⁰ Епифаний отвечал: «Вижу, отче мой!»¹¹ Пречистая Дева, преклонив колена, молилась долгое время, роняя обильные слезы. Затем Она поднялась и прошла к алтарю, и там Она молилась за стоявшую перед ней паству. Окончив молиться, Она сняла Свой великолепный, сверкающий молниями покров (мафорий) и простерла его над паствой. Во все время Ее пребывания в церкви покров был виден Андрею и Епифанию; по Ее отбытии он стал невидимым, но его благодать, как им казалось, осталась пребывать на прихожанах. Церковнославянское слово покров, имеющее буквальное значение плата и метафорическое значение покровительства, обычно переводится как «заступничество». Явление Андрею понимается в православной мысли как заступничество Божьей Матери за всех присутствовавших на той службе в храме, в том числе Андрея Юродивого. Крайне популярная легенда, возникшая в Москве в XVI столетии и впоследствии распространившаяся, связывала видение Покрова с Андреем Боголюбским на том основании, что Андрей Юродивый был святым покровителем князя. Однако, как отмечает Плюханова, некоторые источники называют святым покровителем князя Андрея Первозванного или Андрея Критского¹².

Древнейшим изображением чуда Покрова в древнерусском искусстве обычно считается пластина на Златых вратах Богородице-Рождественского собора Суздальского кремля, в 50 км к северо-западу от Боголюбова (илл. 2). Врата были сработаны около 1233 г. С точки зрения семиотического прочтения, изображение на пластине сводит сказание о чуде Покрова к самым основным элементам. Здесь Дева изображена в трехчетвертном

3.
Покров. Икона.
Покровский мона-
стырь, Суздаль.
1360-е гг.



повороте, в древней молитвенной позе Оранты, на манер Вла-хернской иконы Богородицы. Ее покров распростерт над Нею; четыре фигуры, по-видимому ангелы, взирают на это чудо с изумлением, обозначенным воздеванием рук. Христос, подняв руки в жесте благословения, наблюдает за происходящим¹³. Образ этот настолько упрощен, что Плюханова не считает, что он изображает конкретное чудесное явление, чье основное зна-чение — простираение благодати над всеми прихожанами. По-

сколько здесь отсутствуют свидетели чуда, Плюханова, рассуждая в духе скептической научной традиции, отвергает гипотезу, что этот Покров изображает видение св. Андрея Юродивого и полагает, что это обобщенный образ заступничества Богородицы за весь человеческий род, известный нам из многих литургических контекстов¹⁴.

Таким образом, мы имеем дело с двумя наиболее ранними произведениями искусства, безусловно изображающими чудо Покрова и относящиеся к XIV столетию — к тому же периоду, что и наиболее древние каноны праздника Покрова. Возможно выделить два довольно четких иконографических извода Покрова — так называемые «суздальский» (среднерусский) и «новгородский». На первый взгляд, различия между ними весьма существенны. В суздальском изводе (илл. 3), Богоматерь распарушивает покров Сама, обращая на Себя благостное внимание Спасителя, взирающего на Нее свыше. На амвоне мы видим мужскую фигуру, держащую свиток. В новгородском изводе (илл. 4), покров распарушен над Марией двумя ангелами. Виднеющийся до пояса Спаситель благословляет эту сцену свыше. На нижнем ярусе образа изображены ворота, но амвон и фигура со свитком отсутствуют. Следует проанализировать оба извода более подробно.

На суздальской иконе XIV века ангелы просто помогают Марии распротать покрывало. В иконографии конца века ангелы присоединяются к сонму святых — непосредственных участников явления. В этой сжатой интерпретации отсутствует образ Спасителя и тем самым подчеркивается центральная роль Девы Марии, непосредственно и действенно вступающей за паству. Раздувающийся занавес или пелена как бы дублирует Ее мафорий. Существует убедительная теория, что эта иконография относится к чудесному явлению, связанному с Влахернской иконой Божией Матери¹⁵. Согласно легенде, икона была прикрыта пеленой, которая чудесным образом приподнималась в шесть вечера в начале пятничной всенощной службы и опускалась по окончании службы в утро субботы. Образ оставался занавешен до следующей пятницы.

Фигура, стоящая на амвоне со свитком в руках, анахронична, но ее присутствие не случайно, ибо день этого святого приходится на 1 октября — праздник Покрова. Этот святой — Роман Сладкопевец, которому византийская православная традиция приписывает авторство сотен гимнов-кондаков в честь Девы Марии. Этот неграмотный диакон, служивший в клиросе храма Св. Софии в Константинополе, также испытал явление Пречистой Девы, повелевшей ему во сне проглотить принесенный Ею свиток, после чего Роман обрел музыкальный и поэтический дар. Это он сочинил рождественский акафист «Дева днесь Пресущественнаго раждает...». Роман умер в 556 г., Андрей в 936 г.; присутствие Романа в этом изводе логично, поскольку он принимает участие в видении св. Андрея, а также в контексте гимнов, исполняемых святыми, сопровождавшими Марию. Роман

здесь также славит Богоматерь своими музыкальными сочинениями.

На более поздней иконе XV в. к многочисленным святым со стороны Влахернского храма Богородицы присоединяются священнослужители, в том числе епископы, изображенные на переднем плане правой половины иконы (с точки зрения внутреннего мира иконы, обращенного лицом к зрителю), в то время как Андрей Юродивый и Епифаний расположены на переднем плане левой половины иконы (также с точки зрения внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира лицом к зрителю внутреннего мира иконы). Кроме того, за амвоном виднеется группа фигур, лишенных нимба, в одинаковых облачениях. Это певчие, исполняющие кондаки Романа во время всеобщей.

Важно отметить фигуру императора, обрамленную нимбом, возникшую в правой половине композиции. Принято считать, что это император Константин, основатель и первый христианский правитель Византийской империи. Явно подразумевается, что заступничество Марии, сопровождаемое ангелами, святыми, прелатами и придворными лицами, следует ассоциировать с государем и его двором: Влахернский храм соседствует с дворцом императора.

Иоанн Предтеча появляется на обоих образах, и в правой, и в левой частях композиции. Причина такой вариации объясняется в общем контексте. Архитектурный ансамбль на иконе — неважно, насколько точно или обобщенно он отображает Влахернский храм — естественным образом компонирует фигуры и создает напряжение между правым и левым флангами. На иконе XIV в. Иоанн Предтеча изображен на переднем плане правой части композиции — традиционное место этого святого. Он противопоставлен высоким духовным лицам. Св. Андрей и Епифаний изображены в левой части композиции по двум причинам. Во-первых, по своему чину они ниже Иоанна. Во-вторых, если акцентировать их роль непосредственных свидетелей чуда, тогда перспектива переворачивается. Они находятся на иерархически более статусной правой — южной — стороне нефа. Во время богослужений византийский император и московские князья и цари стояли именно с южной стороны. На более поздней иконе Иоанн стоит по левую руку Марии, напротив ангелов — возможно, архангелов, — стоящих по Ее правую руку.

Основные элементы иконографии суздальского извода возникают в XVI в., как видно из замечательных икон работы Дионисия в Ферапонтовом монастыре 1500 г.¹⁶, Троице-Сергиевой иконы начала XVI в.¹⁷ и московской иконы конца XVI в.¹⁸ Государь уже привычно фигурирует среди сонма святых, чаще возникая в правой, более статусной половине композиции.

Весной 2010 г. Принстонский университет провел выставку восточного православного искусства «Архитектура как икона». Цель выставки — показать, как включение византийских



4.
Покров. Икона.
Зверин монастырь,
Новгород.
1399 г.

архитектурных элементов в композицию иконы углубляет и проясняет ее духовное содержание. В отличие от западного стиля, где основное внимание традиционно уделяется реализму изображения — правильным пропорциям, прямой перспективе, выстраиванию пространства, — византийское искусство использует намеренные искажения пропорций и перспективы ради обозначения духовной сферы, лежащей вне человеческого земного восприятия. Во вступительной статье каталога выставки Слободан Чурчич писал: «Историки и прочие эксперты давно отмечают, что живописные композиции в византийском искусстве часто включают архитектурные сооружения, расположенные на заднем плане. Но анализ этих сооружений никогда не шел дальше этого наблюдения. ... Обычно говорится, что архитектурные элементы просто заполняют задний план и не несут дополнительного смысла, по сути являясь обоями»¹⁹.



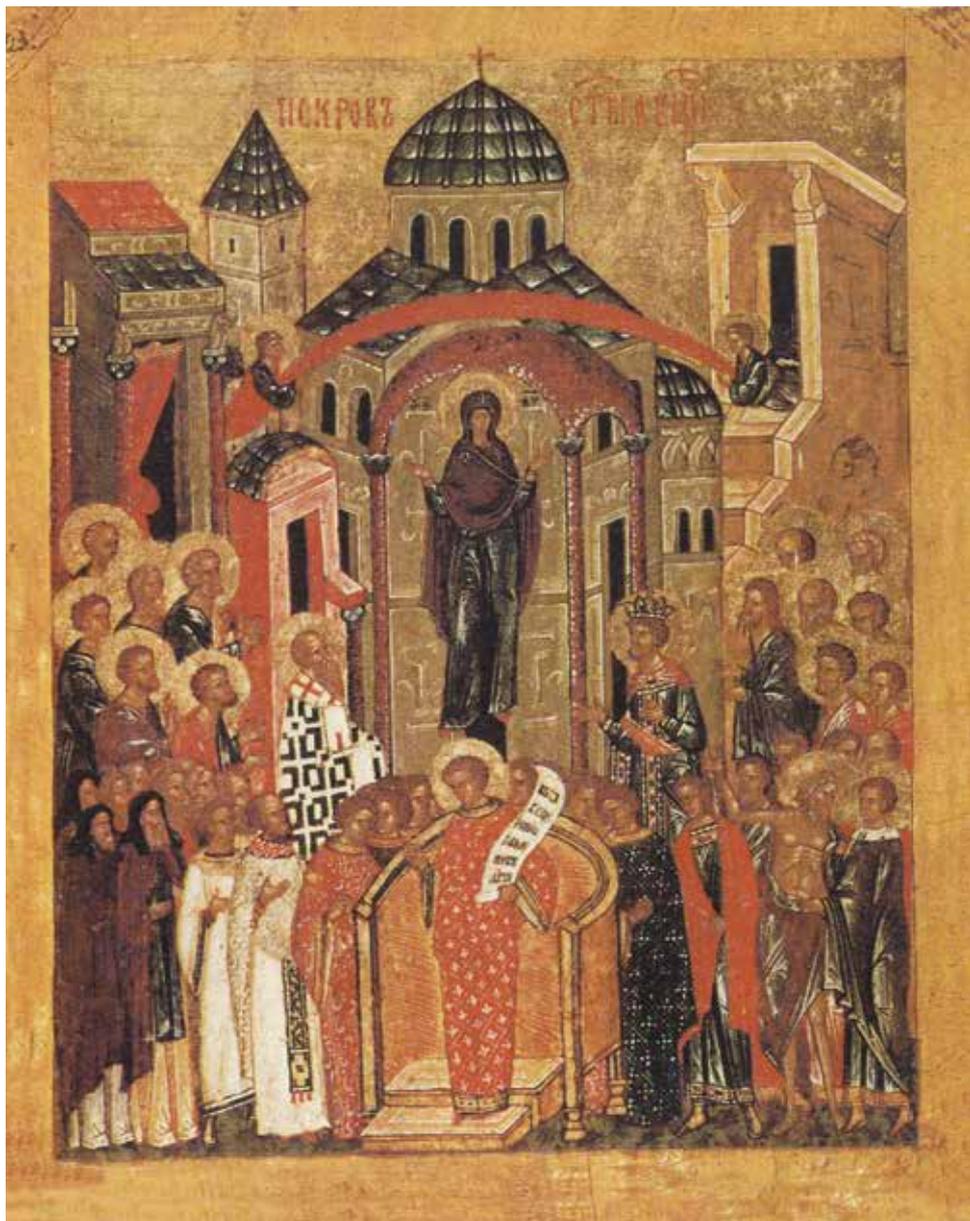
5.
 Покров.
 Икона. Суздаль.
 Конец XV в.

Нет никакого сомнения, что введение нового элемента — строений на заднем плане — не позднее XIV столетия было намеренно и не сводилось к декоративности. Само его присутствие создает напряжение между внешним и внутренним, видимым и скрытым. В суздальской традиции (рис. 3) ощущение внутреннего иероглифического пространства создается наличием амвона и искусным использованием драпировок и занавесей с целью подчеркнуть связь элементов: истинный смысл виде-



6. Покров. Икона. Новгород. Первая половина XV в.

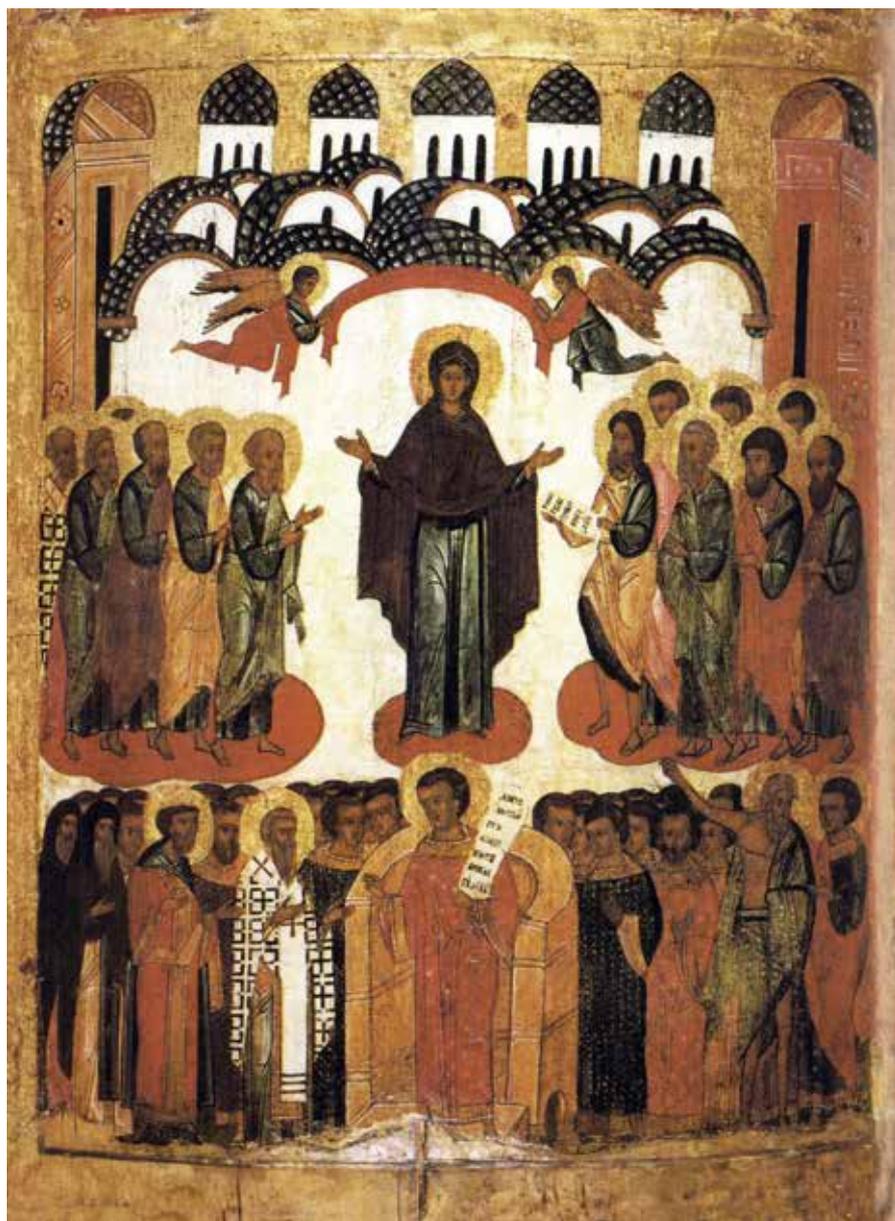
ния Покрова может быть спрятан от тех, кто духовно не подготовлен его увидеть. В более поздней иконе XV в. (илл. 5) Мария стоит перед невысоким барьером, очевидно темплоном, отделяющим неф, где дозволено находиться пастве, от алтаря, обозначенного дарохранительницей. Эти элементы указывают на расположение церковного интерьера по отношению к востоку, иначе никак не обозначенному. Позади них сонмы святых расширяют и углубляют видимое пространство и включают в себя



7.
Покров. Икона.
Новгород.
Конец XV — начало
XVI вв.

самых разнообразных персонажей православного пантеона, сгруппированных согласно чину, как положено в православной духовной традиции. Более свободная композиция интерьера возможно отражает более древнюю византийскую традицию, в которой внутреннее пространство церкви видоизменялось одновременно с нововведениями в литургическую службу.

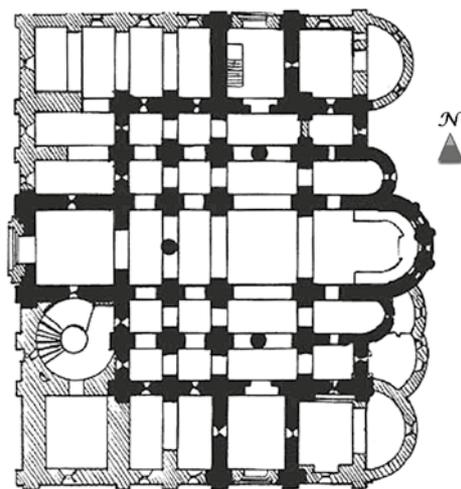
В Новгороде архитектурные элементы использовались в подчеркнуто иной манере, но более единообразно: в этом могло



8. Покров. Икона. Новгород. Конец XV в.

выразить влияние средне-византийской системы пост-иконоборческого периода. Влахернская церковь регулярно фигурирует в виде традиционного пятиглавого храма; пять маков симметрично окаймляют верхний край иконы (илл. 4, 6). Исключительно интересным новым элементом являются пилястры, оформляющие фасад и продолженные внутрь храма в виде столпов, составляя легко узнаваемую аркаду из трех ниш нефа, если стоять лицом к алтарю. Богородица возвышает-

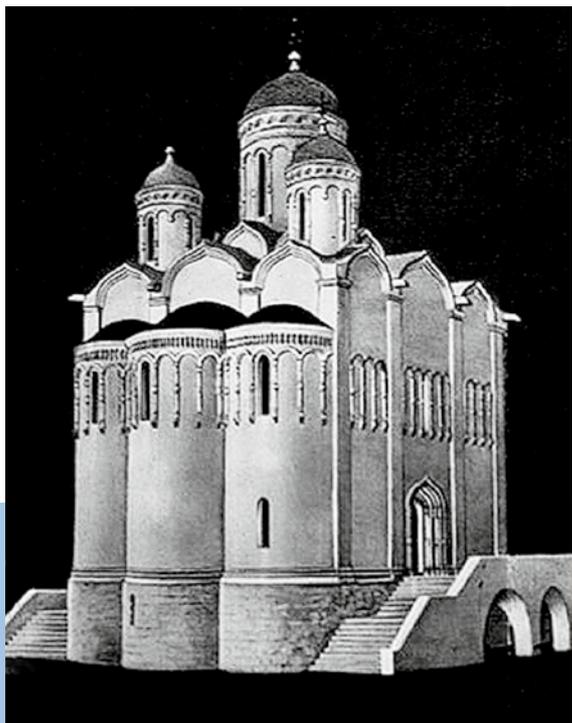
ся в центре предполагаемой конхи апсиды, в устойчивой позе с простертыми ввысь руками (Оранта), ходатайствуя перед Христом, изображенным по пояс на месте Пантократора. Как и положено, архангелы, держащие покрывало, стоят по обеим сторонам Христа: точно такая же конфигурация повторяется в верхних ярусах главного купола над средокрестием. Три святителя, обычно восседающие за алтарной столешницей в виде трех отцов церкви (Василий Великий, Григорий Богослов



9.
Софийский собор.
Новгород.
1045–1062 гг.
Южный фасад и план

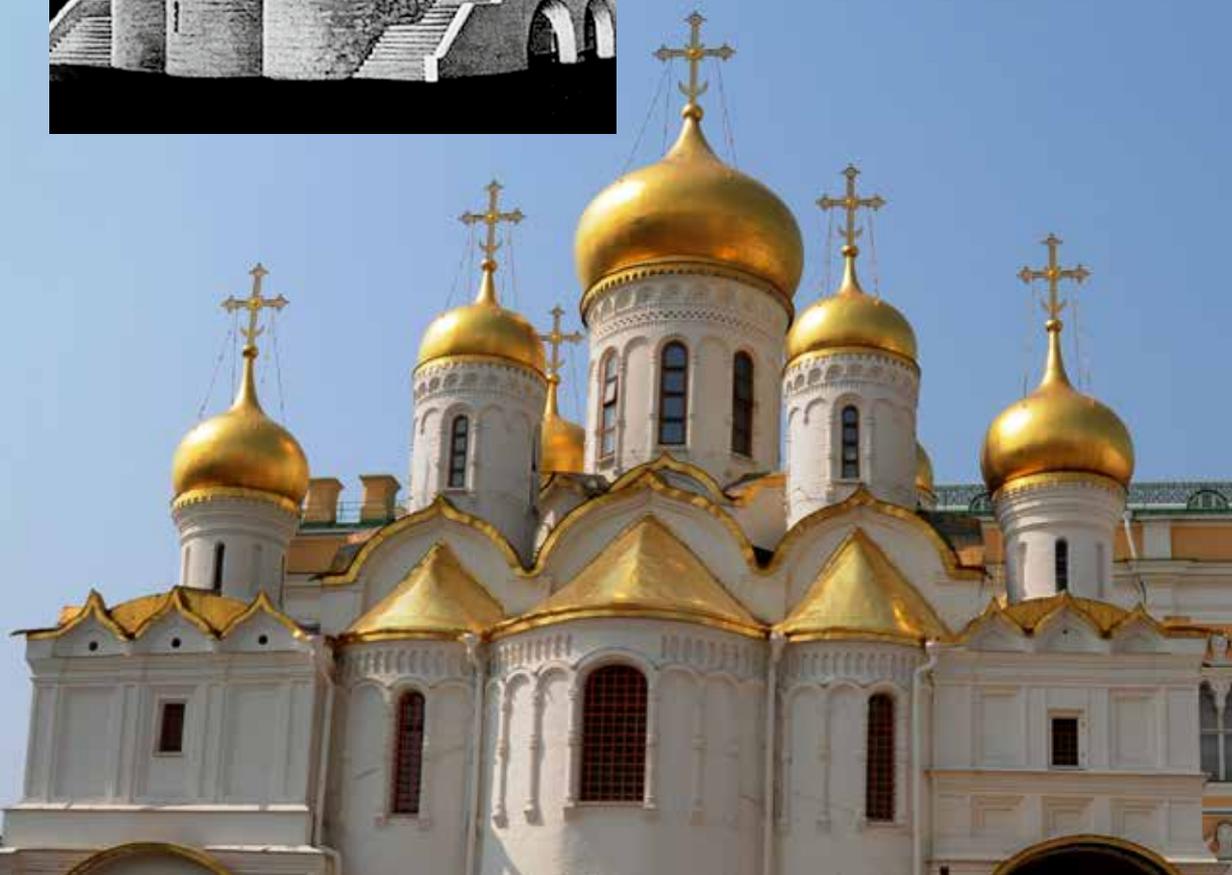
и Иоанн Златоуст), располагаются напротив ангелов, которые часто изображаются в виде дьяконов, служащих Христу во время причастия. Святые в нижнем ярусе иконы обычно возглавляются Иоанном Предтечей и включают в себя апостолов или евангелистов. Андрей Юродивый занимает свое обычное место рядом с Елифанием по левую руку в ряду святых воинов, таких как святые Георгий и Димитрий. Согласно легенде, Влахернская икона Богородицы является эгидой города Константинополя и отвращает нападения вражеских сил²⁰.

Иконографические мотивы, описанные выше, наблюдаются в новгородской иконе и в XVI в. Архитектурная матрица, наложенная на интерьер иконы, явно подчиняется правилам духовной иерархии византийского канона о росписях на стенах церкви и образах иконостаса. Двойной портал на иконе обозначает Царские врата, обычно полностью или частично закрывающие святилище со стороны нефа. Не исключено, что их



10.
Благовещенский
собор. Соборная
площадь Московского
Кремля. 1484–1489 гг.
Реконструкция
Н. Д. Виноградова

11.
Благовещенский
собор. Фрагмент
фронтонов и куполов



присутствие на иконе — результат неправильного перевода. В «Житии Андрея Юродивого» Богородица проходит через Царские врата и затем восходит на амвон, прежде чем приступить к молитве у алтаря. В греческой терминологии Царские врата были центральным *западным* порталом соборов, ведущим от нартекса к нефу. Ими пользовался только император, которому было положено снять головной убор, преклонить колена и войти в храм одному, без охраны. На Руси термин «Царские

12.
Алевиз Новый.
Архангельский собор.
Соборная площадь
Московского Кремля.
1505–1508 гг.
Западный фасад



врата» обозначает так называемые Райские врата — центральные створки иконостаса, прикрывающие алтарь. В греческом каноне эти створки называются «Святые врата». Как бы то ни было, двойной портал в новгородском архитектурном контексте подчеркивает тот факт, что мы находимся в интерьере, и также обозначает восток.

К концу XV в., в тот период, когда Новгород был в полном подчинении у Москвы, эти две традиции начинают смешиваться. В

новгородской иконе, начиная с конца XV — начала XVI в. (илл. 7), чисто суздальская композиция с государем и Романом Сладкопевцем начинает включать в себя новгородских архангелов, вздымающих мафорий. Башня, дворец, и центральная ротонда храма остаются среди элементов архитектурного ансамбля. В конце XVI в. чисто новгородская композиция с пятью куполами дополняется круглыми башнями по краям ансамбля. Архангелы по-прежнему вздымают покрывало, но исчезает Христос с алтарными столешницами, а также высокопоставленные священнослужители и диаконы; возникают фигуры Романа и государя. Хотя исчезают внутренние столпы, организующие композицию интерьера, сонмы святых продолжают располагаться здесь согласно иерархическому чину.

В образе Покрова из коллекции Государственного Русского музея (рис. 1), мы замечаем как старые, так и новые элементы. В своих основных чертах он ближе к новгородскому изводу, но с примесью суздальских особенностей. Икона легко делится на три яруса, что является чертой Новгорода. Также наблюдается сознательная попытка визуально соединить внешние пилястры верхнего и среднего уровней со внутренними арками и столпами нижнего яруса. Повышенная сложность композиции и впечатляющий размер иконы безусловно указывают на влияние митрополита Макария: с помощью культурных артефактов он разрабатывал средства выражения новой идеологии Москвы и ее правителя, великого князя, возведенного в царское достоинство в 1547 г. Тексты и обряды этого периода — если взять Великие Минеи и обряд Вербного воскресенья — возвышают статус государя в эсхатологическом контексте, возведенном до уровня Апокалипсиса к середине 1550-х гг.²¹ Те же задачи и устремления выразились и в этом образе Покрова.

При внимательном рассмотрении нижнего яруса иконы мы замечаем, что Роман Сладкопевец занимает центральное положение на амвоне, что является чертой Суздаля, но к этому добавляются двойные врата, свойственные Новгороду. По правую руку Романа — хор певчих; по левую — священнослужители. Андрей и Епифаний занимают свои обычные места в композиции слева, однако государь возведен здесь на отдельный амвон справа, а высокопоставленный священнослужитель — на амвон слева. Супруга государя изображена ниже справа, в окружении своих прислужниц. В данном случае государь — отнюдь не Константин Великий; как следует из надписи, это Лев VI Мудрый (866–912), царствовавший при жизни Андрея Юродивого. Таким образом, государь и его супруга Феофана включены в композицию иконы не просто как свидетели, а как полноправные участники чуда — явления Покрова. Священнослужитель — ранний патриарх Константинопольский, Тарасий (ок. 730–806), который возглавил Седьмой Никейский собор (787 г.), осудивший иконоборчество и официально признавший поклонение иконам. Его присутствие здесь — знак поддержки политики Макария и его понимания роли икон в насаждении московской

идеологии, особенно в середине 1550-х, в свете той роли, которую митрополит сыграл в Стоглавом соборе 1551 г. и в деле Ивана Висковатого 1554 г. Образы императора и императрицы стали эталоном для первого московского царя, Ивана IV, и Анастасии, его молодой и набожной соратницы. Культ Анастасии как образца добродетели и набожности, провозглашенный Макарием в этот период, распространился и усовершенствовался во второй половине XVI в.²²

Конная статуя византийского императора Юстиниана в правом верхнем углу иконы очевидно должна напомнить зрителю, что видение Андрея Юродивого произошло в царской церкви Богоматери во Влахерне, рядом с Влахернским дворцом в Константинополе. На самом деле историческая статуя стояла поблизости от храма Св. Софии. Это еще одно свидетельство важной роли фигуры императора в формировании культа Покрова.

В центральной части иконы столпы разделяют по чину сонмы святых, парящих на волнообразных облаках, окрашенных в чередующиеся красный и зеленый цвета: мучеников, святителей, пророков, апостолов, исповедников и преподобных и праведных жен. Предполагается, что все эти лица сопровождали Марию в храм. Мария представлена в центре иконы в позе Оранты, обращаясь к Христу над Ее головой. Диада Мария — Христос, включающая архангелов, держащих покрывало, по-прежнему происходит из Новгорода.

Особый интерес вызывает верхняя часть иконы. Вместо привычного новгородского пятиглавия мы видим здесь три главы над пятью нишами под округленными фронтонами. Они расположены за семью нишами, и это разделение на семь частей повторяется в среднем и нижнем уровнях иконы — новый, невиданный прежде элемент. Предполагается, что это — Влахернский храм, однако некоторые ученые считают, что здесь представлен новгородский Софийский собор, в котором имеется пять ниш (неф и два двойных прохода), обрамленные двумя боковыми крытыми галереями (илл. 9)²³. Как бы то ни было, мы не можем просто принять прочтение, если оно не учитывает композиционные черты, обычно не привлекающие внимания. Во-первых, следует спросить, почему только три маковки изображены на иконе, в то время как новгородская традиция обычно предусматривает пять, как на Софийском соборе (без лестничной башни на юго-восточном краю)? Также необычны круглые окна, почти никогда не встречающиеся на иконописных изображениях архитектурных построек до 1540-х гг. Этот образ Покрова датируется по-разному: начало века, середина, конец. Недавние научные работы датируют его более точно: 1540-ми годами, из-за наличия среди сонма святителей Александра Свирского, канонизированного Московским Синодом в 1547 г.²⁴ С точки зрения идеологической политики, проводимой Макарием и Иваном IV, эта новая датировка выглядит правдоподобно. Иконописец взял за основу Софийский собор, но

добавил к нему новые элементы, чтобы создать образ Покрова в новом, московском, ключе.

Принимая во внимание устойчивую новгородскую традицию пятиглавья, образ трехглавого храма в этом случае нуждается в иной интерпретации. Стрельчатые (оживальные) фронтоны и округлые окна вызывают предположение, что Влахернская церковь переосмыслена здесь как смесь двух наиважнейших московских храмов перестроенного Иваном III Кремля. Оба

13.
Видение пророка
Иезекииля на реке
Ховар. Соловецкий
Зосимо-Савватиев-
ский Спасо-Преобра-
женский монастырь.
Север России.
XVI в.



храма ассоциируются с правящей династией: Благовещенский собор, служивший дворцовой молельней, и Архангельский собор, царская усыпальница.

Благовещенский собор был возведен псковскими зодчими на существующем каменном фундаменте в 1484–1489 гг. и изначально имел три купола (илл. 10). Храм пострадал в пожаре 1547 г. и был впоследствии перестроен; еще две главы добавились только в 1564 г. Остальные четыре главы вместе с галере-

ями были добавлены в течение XVI в. Храм был оформлен в типично суздальском ключе: аркатурно-колончатый пояс, разделяющий фасад надвое; стрельчатые фронтоны и кокошники над проемами (илл. 11).

Архангельский собор был возведен на месте предыдущего храма XIV в. итальянским зодчим Алевизом Новым, чтобы служить царской усыпальницей династии Даниловичей (илл. 12). Интересной чертой, важной в контексте нашей иконы, являются венецианские округлые окна: порядок их расположения на храме, 3+1, сведен к 2+1 на иконе или даже к одному-единственному окну. Окна пронизывают каждый фронтон на иконе и вместе со стрельчатыми арками накладывают безошибочно московскую печать на (в основном) новгородский фасад.

Переработка привычной внутренней трехчастной аркады в семичастную является крайне интересным нововведением. Смысл его — не просто скопировать число ниш в новгородской Софии. Мотив сводов в нижнем ярусе иконы напоминает о слепых арках Архангельского собора, а само число семь связано с одной из основных тем тронной палаты и Святых сеней Кремля, отреставрированных после пожара 1547 г.: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его» (Притч. 9:1). Вдобавок к семи сценам о добром государе на потолке Сеней, в росписи над престолом государя в соседней тронной зале представлены семь церквей Книги Откровений. Потолочная роспись в палате показывает вознесенного Христа Иммануила на престоле, творящего Страшный суд, являясь повтором изображения Христа Спасителя на иконе Покрова.

На иконе мы видим Христа Вседержителя, нарисованного в полный рост прямо над головой Марии, отличающегося от нейтрального, поясного Христа, характерного для ранних новгородских икон Покрова. Вместе с мандорлой с огненным серафимом, расположенной ниже престола, этот Христос вызывает сравнение с апокалиптическим видением пророка Иезекии (илл. 13) и отвечает московскому пониманию роли Москвы в истории и ее спасительной роли во время конца света, изначально ожидавшегося в 7000 (1492) году. Конец света стал одним из догматов для новой элиты, пытающейся приспособиться к реформам нового правителя, возведенного в сан царя.

Таким образом, не вызывает сомнения, что период, когда на Руси формировался образ Покрова и его иконография, особая связь между Богородицей и земным правителем сделала его заманчивой эмблемой централизации московской власти, задуманной Иваном III и безжалостно осуществленной его внуком Иваном IV и его советниками полвека спустя. Данная икона Покрова убедительно выражает исключительные чаяния новой эпохи, когда великий князь превратился в сакральную фигуру государя/царя, а московская элита старалась создать идеологию, оправдывавшую ее привилегированное положение, а также исключительную роль государя в спасении человечества.

- ¹ *Flier Michael S.* Handwriting on the Wall: Traces of Novgorod in the Golden Hall Mural Inscriptions // *Russian History* 35, No. 3–4 (2008 г.): P. 267–274.
- ² *Барсов Е. В.* Описание Великих Четых Миней Макария митрополита всероссийско-го А. В. Горского и К. И. Невоструева // ЧОИДР, кн. 1, 1884 г., С. ix.
- ³ *Ostrowski D.* Images of the White Cow // *The New Muscovite Cultural History: A Collection in Honor of Daniel B. Rowland* / Ed. Valerie Kivelson, Karen Petrone, Nancy Shields Kollmann, and Michael S. Flier. Bloomington: Slavica, 2009. P. 282–284.
- ⁴ Соответствующая литература цитируется в: *Flier M. S.* Breaking the Code: The Image of the Tsar in the Muscovite Palm Sunday Ritual // *Medieval Russian Culture, Vol. 2* / Ed. Michael S. Flier & Daniel Rowland. Berkeley: Univ. of California Press, 1994. P. 220–224.
- ⁵ *Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб.: Акрополь, 1995. С. 52–62.
- ⁶ *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Тт. 1–2. СПб., 1914–1915. Т. 2. С. 93.
- ⁷ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. М.–Л., 1950. С. 619.
- ⁸ Житие Андрея Юродивого в славянской письменности / Ред. А. Молдован. М.: Азбуковник, 2000. С. 16–17. См. также рецензию на эту книгу *E. Hansack* in *Russian Linguistics* 26 (2002). P. 127–132.
- ⁹ См. полный текст жития в: *Житие Андрея Юродивого...* / Ред. А. Молдован. 2000. С. 398–400, строки 5012–5041.
- ¹⁰ Там же. С. 399, строки 5026–5027.
- ¹¹ Там же. С. 399, строка 5028.
- ¹² *Плюханова.* Сюжеты и символы... 1995. С. 54.
- ¹³ Кажется, похожий образ был найден во фрагментах фрески 1234 г. в церкви Св. Георгия неподалеку в Юрьеве-Польском. См.: *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970 г. С. 160–161, нн. 27 и 28.
- ¹⁴ *Плюханова.* Сюжеты и символы... 1995. С. 53.
- ¹⁵ *Кондаков.* Иконография Богоматери. 1914–1915. Т. 2. С. 97–99.
- ¹⁶ См. цветную репродукцию в: *Данилова И. Е.* Фрески Ферапонтова монастыря. М.: Искусство, 1970 и в: *Дионисий: Иконы и фрески Древней Руси* / Ред. В. Н. Лазарев, Н. Е. Данилов. М.: Теза, 2000. С. 60.
- ¹⁷ См. черно-белую репродукцию в: *Антонова В. Е., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи: Опыт историко-художественной классификации. Т. 2: XVI — начало XVIII века. М.: Искусство, 1963. Рис. 62.
- ¹⁸ Там же. Рис. 29.
- ¹⁹ *Ćurčić S.* Architecture as Icon // *Architecture, as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art* / Ed. Slobodan Ćurčić & Evangelia Hadjistryphonos. New Haven & London: Yale University Press, 2010. С. 3.
- ²⁰ *Rydén L.* The Vision of the Virgin at Blachernae and the Feast of Pokrov // *Analecta Bollandiana* 94 (1976). С. 81.
- ²¹ См.: *Miller D. B.* The Velikie Minei Chetii and the Stepennaia Kniga of Metroplitan Makarii and the Origins of Russian National Consciousness // *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte* 26 (1979): С. 262–382, and *Flier.* Breaking the Code, 1994. С. 213–242.
- ²² См. *Thyrêt I.* Between God and Tsar: Religious Symbolism and the Royal Women of Muscovite Russia. Dekalb: Northern Illinois University Press, 2001. С. 47–64.
- ²³ *Hamilton G. H.* The Art and Architecture of Russia, 3-е изд. New Haven and London: Yale University Press, 1983. С. 146–47.
- ²⁴ *Vilibakbova T.* The Protecting Veil (Pokrov) // *Gates of Mystery: The Art of Holy Russia* / Ed. Roderick Grierson. Fort Worth: Intercultura, 1992(?). С. 186–188.

Почитание святого Димитрия Прилуцкого

Распространение культа в России XV–XVI века

В предлагаемой работе впервые будет рассмотрена история распространения культа преподобного Димитрия Прилуцкого, или Вологодского, в России в конце XV–XVI вв. Известно, что почитание этого святого первоначально оформилось в основанном им близ Вологды Спасо-Прилуцком монастыре в XV в.¹ Однако до нас дошло мало надежных свидетельств о почитании преп. Димитрия за пределами названной обители в указанном столетии. Среди таких свидетельств можно назвать немногочисленные сохранившиеся списки Жития и службы конца XV в., посвященные интересующему нас святому, происходящие из других русских церковных центров². Значит, начало более или менее активного распространения почитания св. Димитрия на Руси фиксируется письменными источниками с конца XV в.

В рамках избранной темы попытаемся найти ответы на следующие вопросы: насколько широко было распространено почитание св. Димитрия в указанное время, то есть получило ли оно не формально, а на деле общерусское признание, в каких социальных слоях данный культ был укоренен, представители каких социальных слоев были основными проводниками этого культа?

Чтобы приблизиться к решению поставленных вопросов, необходимо определиться с тем, что следует считать надежными признаками глубокого и устойчивого почитания святого в тех или иных местах. Очевидно, важнейшим таким признаком является сооружение и функционирование в них посвященных ему церквей. Ясно, что действующая церковь во имя святого является высшим выражением его культа. Причем важно учитывать не только соответствующие посвящения главных церковных престолов, но и приделов, поскольку, судя по всему, именно с устройства придельных церквей и начиналось утверждение культов святых во многих регионах страны. Следовательно, сначала следует выявить данные о таких храмах. Далее необхо-

димо выяснить социальную принадлежность, с одной стороны, инициаторов или заказчиков этого строительства, с другой — прихожан данной церкви. Конечно, заказчики актом сооружения храма во имя святого достаточно явно продемонстрировали свою приверженность к его культу. Но и прихожане в процессе регулярного отправления служб в честь этого подвижника благочестия в посвященной ему церкви постепенно должны были уверовать в него как в своего небесного покровителя.

Почти столь же значимым признаком можно считать прямое свидетельство документов об особом почитании подвижника. К таким источникам принадлежат, например, приходо-расходные книги, немногочисленные монастырские обиходники и летописи. Менее значимыми признаками являются свидетельства о наличии икон святого в церквях, монастырях и домах верующих.

Наконец, к наименее существенным признакам следует отнести данные о существовании в тех же церквях и монастырях текстов Жития, службы святому или мессы в его память. Действительно, само по себе наличие этих последних произведений не может указывать на то, что почитание святого поднялось в соответствующем центре выше формального уровня, тогда как икона предполагает активное молитвенное обращение к изображенному на ней святому и, значит, свидетельствует о значительном развитии его культа в месте нахождения этого образа.

Данная работа базируется на комплексном анализе таких источников, как Житие Димитрия Прилуцкого, летописи, акты, писцовые книги, описи церквей и монастырей, вкладные и кормовые книги, приходо-расходные книги, записи на церковных книгах, монастырские обиходники и памятники иконописи.

Наиболее раннее свидетельство о сооружении храма во имя Димитрия Прилуцкого донесли до нас Псковские 1-я и 2-я летописи. Согласно Псковской 1-й, в Пскове в 1519 г. «повелением великого князя» была построена церковь Димитрия Вологодского³. По версии 2-й летописи, это произошло в 1518 г.⁴ Характерно, что в роли проводника почитания преподобного в недавно присоединенном к Русскому государству Пскове выступил московский великий князь Василий III.

В 1560 г. в Шилегодской (Алекса́ндро-Коро́виной) пустыни, находившейся тогда в Вологодском уезде, была построена церковь Димитрия Прилуцкого⁵. Очевидно, в сообществе этого небольшого монастыря и родилась идея посвятить храм самому значимому местному святому.

В писцовой книге Бежецкой пятины 1564 г. описана Никандрова пустынь, находившаяся близ селения Боровичи. Тогда в этом небольшом монастыре находилась теплая, то есть отапливаемая церковь Димитрия Вологодского⁶. Вероятнее всего, выбор ее посвящения принадлежал насельникам обители.

Согласно описи 1567 г. и сотной с писцовой книги 1586 г., в Никольском Коряжемском монастыре, находившемся в Усольском уезде, была теплая церковь Димитрия Прилуцкого⁷. Счи-

тается, что эта обитель основана в 1535 г. Значит, ее Димитриевский храм возник между 1535 и 1567 гг. Надо полагать, его посвящение определили представители сообщества данного монастыря.

Первое документальное свидетельство о существовании приходской церкви Димитрия Прилуцкого в Тотьме относится к 1567 г.⁸ Из дозорной книги 1620 г. следует, что этот храм и все его имущество были мирского строения⁹, то есть части жителей Тотьмы.

В 1570/71 г. князь Михаил Дмитриевич Охлябинин пожертвовал Калязину монастырю свое вотчинное село Ляхово Кашинского уезда с церковью Возвещения и приделом при ней Димитрия Вологодского¹⁰. Вероятно, сам князь или кто-то из предшествовавших владельцев села выбрали посвящение этого придела.

По данным дозорной книги Бежецкой пятины середины 1570-х гг., в селе Покровском Городецкого уезда существовала запустевшая церковь Николы Чудотворца с приделом Димитрия Прилуцкого¹¹. К сожалению, упомянутая книга не позволяет надежно определить, по чьему заказу были сооружены эти храмы.

Писцовая книга Коломенского уезда 1577/78 г. сообщает, что в селе Городище, вотчине владыки Коломенского, имелась церковь Николы Чудотворца с приделом Димитрия Прилуцкого¹²; а в селе Горки, вотчине Ивана Федорова сына Мишурина, — храм во имя того же вологодского подвижника¹³. Скорее всего, посвящения церквей в селе Городищи определены одним из коломенских епископов, в селе же Горки — служилым человеком Мишуриным или одним из его предков.

В 1571/72 г. дал Троице-Сергиеву монастырю «Иван, во иноцех Иона, Федоров сын Мишурин Большой по отце своем да по матери своей, и по себе, и по своих родителей вотчину в Костромском уезде село Горки — свой жеребей, а в нем церковь Димитрия Прилуцкого да Николы чудотворца...»¹⁴.

Посвящения двух находившихся в разных местах страны церковей одному и тому же святому Димитрию Вологодскому с редкой определенностью свидетельствует, что И. Ф. Мишурин и, вероятно, его семья были особо привержены к его культу.

В 1579/80 г. в Троице-Сергиев монастырь «дал вкладу Фома, прозвище Замятня, Васильев сын Лихорев вотчину их в Костромском уезде село Буюково, а в нем храм Введение пресвятыя Богородицы да храм теплой Димитрия Прилуцкого»¹⁵. В документе конца XVI в. отмечено, что все это — строение «вотчинниково»¹⁶. Значит, названные церкви возникли примерно между серединой XVI в. и 1579/80 г. по заказу владельцев села служилых людей Лихоревых.

В дозорной книге города Романова 1592/93–1594/95 гг. записано: «Да на Романове же у посаду погост, а на погосте церковь Живоначальная Троица да теплая церковь Дмитрей Прилуцкий дрявяны. А в церквах образы, и свечи, и книги, и все церковное

строение приходное»¹⁷. Значит, храм интересующего нас святого, стоявший на окраине Романова, был построен по инициативе его прихожан.

В 1592 г. по заказу бывшего «великого князя» Симеона Бекбулатовича в принадлежавшем ему селе Кушалино Тверского уезда была возведена церковь Смоленской Богоматери с приделами Димитрия Прилуцкого и Варлаама Хутынского¹⁸. Вероятно, Симеон особо почитал этих двух подвижников.

В сельце Богороцкое Вологодского уезда, входившем в вотчину Спасо-Прилуцкого монастыря, переписной книгой 1593 г. отмечена церковь Димитрия Прилуцкого¹⁹. По сведениям той же книги 1593 г., в вотчине названной обители в Вологодском уезде существовал Воскресенский монастырь на Великой реке, в котором был теплый храм Димитрия Прилуцкого²⁰. Поскольку эти сельцо и монастырь принадлежали Спасо-Прилуцкой обители, то логично полагать, что ее монахи определили выбор посвящений данных храмов.

В 1601 г. была пожертвована книга приходским церквам Димитрия Прилуцкого и Кирилла Белозерского в Вологде²¹. По списку с писцовой книги 1629 г., эти храмы стояли рядом друг с другом, и все их «строение» было «приходных людей»²², то есть прихожан. Скорее всего, обе церкви возникли до 1601 г., вероятно, еще в XVI в.

В росписи новгородских церквей 1615 г. фигурирует находившийся близ Великого Новгорода Козмодемьянский на Поле монастырь, в котором тогда была каменная церковь Димитрия Прилуцкого²³. Маловероятно, чтобы во время экономического упадка и Смуты начала XVII в. мог быть построен данный достаточно дорогой каменный храм. Скорее всего, его сооружение произошло в XVI в. по заказу монахов указанного монастыря.

Следуя этой же логике, XVI столетием надо датировать и каменную церковь Рождества Иоанна Предтечи с приделом Димитрия Прилуцкого Горицкого монастыря, находившегося близ Переславля-Залесского, которая отмечена писцовой книгой 1627–1630 гг.²⁴ Вероятнее всего, указанный придел возник в русле давнего особого почитания св. Димитрия монахами Горицкой обители, поскольку он в ней был пострижен в монахи²⁵.

В окладной книге Вологодского уезда 1621 г. фигурируют две сельские церкви Димитрия Прилуцкого²⁶. Возможно, они существовали еще в XVI в.

В литературе о Спасо-Прилуцком монастыре без указания на источник сообщается, что он имел в Москве, в Китай-городе на Варварском крестце, подворье, где находилась церковь, посвященная Собору Иоанна Предтечи, с приделом Димитрия Прилуцкого²⁷. К сожалению, неизвестно, когда эти храм и придел впервые возникли. Ясно только, что посвящение придела на правах хозяев определили монахи указанного монастыря.

Обиходники Троице-Сергиева и Кирилло-Белозерского монастырей засвидетельствовали довольно развитое почитание прилуцкого чудотворца монахами этих обителей²⁸.

Итак, церкви Дмитрия Прилуцкого в XVI в. действовали в городах Вологде, Пскове, Романове, Тотьме и, возможно, в Москве; монастырях Воскресенском близ Вологды, Никольском Коряжемском, Новгородском Козмодемьянском, Шилегодской и Никандровой пустынях и, вероятно, в Переславском Горичком; в селениях Вологодского, Кашинского, Коломенского, Костромского уездов и Бежецкого Верха.

Довольно широко в XVI в. были распространены иконы св. Дмитрия. Тогда они находились в монастырях Иосифо-Волоколамском²⁹, Казанском Спасском³⁰, Кирилло-Белозерском³¹, Коломенском Брусневском³², Коломенском Голутвинском³³, Коломенском Спасском³⁴, Костромском Ипатьевском³⁵, Можайском Лужецком³⁶, Никольском Корельском³⁷, Соловецком³⁸, Тотемском Борисоглебском³⁹. К данному списку следует добавить изображение Дмитрия Прилуцкого в настенной росписи собора Ярославского Спасского монастыря (1563–1564)⁴⁰. Имелись иконы святого и в церквях городов Вологды⁴¹, Коломны⁴², Можайска⁴³, Свяжска⁴⁴.

Приведенные наблюдения дополняют приходо-расходные книги Прилуцкой обители 1574–1600 гг. В частности, из них мы узнаем, что в то время она отождествлялась со «своим» святым преп. Дмитрием⁴⁵. Вот, например, характерная запись: «Месяца февраля в 9 день дала вклад всемилостивому Спасу и пречистой Богородице и великому чудотворцу Дмитрею Омельфа Исакова дочь Третьяковская...»⁴⁶. Как видим, вклад предназначался не просто монастырю, а его святому. Значит, можно уверенно полагать, что жертвователи Спасо-Прилуцкому монастырю одновременно являлись и приверженцами культа преп. Дмитрия.

Среди таких жертвователей фигурируют царь Борис Годунов⁴⁷, служилые люди⁴⁸, государевы дьяки⁴⁹, горожане и горожанки⁵⁰, крестьяне⁵¹, ямской охотник⁵², архиерей⁵³, архиерейский боярин⁵⁴, архиерейский дьяк⁵⁵, монахи и монахини⁵⁶, священники⁵⁷. К сожалению, в названных приходо-расходных книгах социальная принадлежность большинства жертвователей не обозначена. Лишь о некоторых из них тот же источник сообщает, что они жили в городах Вологде⁵⁸, Москве⁵⁹, Ростове⁶⁰, Соли Вычегодской⁶¹, Суздале⁶², Тотьме⁶³, Угличе⁶⁴, Ярославле⁶⁵ и селениях Поморья⁶⁶, Тотемской волости⁶⁷.

Наличие церквей и икон св. Дмитрия, а также приверженцев его культа в различных городах, селениях и монастырях свидетельствует о значительном распространении его почитания в России XVI в. Следовательно, в то время рассматриваемый культ действительно получил общероссийское признание. Но, очевидно, более всего преподобного почитали в регионе, окружавшем Спасо-Прилуцкий монастырь, о чем свидетельствуют упомянутые выше Дмитриевские храмы в Вологде, в селениях и монастырях Вологодского уезда.

Св. Дмитрия почитали московские государи. Они жертвовали покровы на его гробницу⁶⁸. Повелением великого князя

Василия III была построена Дмитриевская церковь во Пскове, царь Иван IV в 1545 г. во время богомольного похода посетил Спасо-Прилуцкий монастырь⁶⁹.

Среди заказчиков храмов во имя Дмитрия Прилуцкого, как мы убедились выше, были представители высшей знати и обычные служилые землевладельцы. Значит, определенным почитанием святой пользовался и в этих социальных слоях.

Церкви и иконы св. Дмитрия в городах, монастырях и селениях обозначают приверженность к почитанию преподобного горожан, монашества и какой-то части крестьянства. Надо думать, значительная часть этих крестьян проживала в Вологодской земле.

С учетом приведенных данных приходо-расходных книг о приверженцах рассматриваемого культа можно утверждать, что он был в большей или меньшей степени укоренен во всех социальных слоях русского общества XVI в.

Судя же по социальному положению заказчиков храмов, посвященных св. Дмитрию Прилуцкому, основными проводниками его культа являлись в то время московские государи, представители Спасо-Прилуцкого монастыря, знати, служилых людей, монашества и горожан.

В итоге представим, каково было в XVI в. место Дмитрия Прилуцкого в некоей неписанной иерархии наиболее популярных русских святых. По данным новейших исследований, в то время выше него по степени популярности стояли святые Борис и Глеб, Сергей Радонежский, Петр митрополит, Алексей митрополит и Леонтий Ростовский. Дмитрий же входил в следующую за ними группу святых, состоявшую кроме него из Варлаама Хутынского, Кирилла Белозерского, Зосимы и Савватия Соловецких⁷⁰.

- ¹ *Семячко С.А.* Димитрий // Православная энциклопедия. М., 2007. Т. 15. С. 30–34.
- ² *Иларий, Арсений.* Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1878. Ч. 2. Отд. 6. С. 194, 222; *Барсуков Н.* Источники русской агиографии. СПб., 1882. С. 160; *Семячко С.А.* Указ. соч. С. 31, 33.
- ³ Полное собрание русских летописей (далее — ПСРЛ). М., 2003. Т. 5. Вып. 1. С. 101.
- ⁴ ПСРЛ. М., 2000. Т. 5. Вып. 2. С. 226.
- ⁵ *Суворов Н.И.* Описание Арсениево-Комельского монастыря Вологодской епархии // Вологодские епархиальные ведомости (далее — ВЕВ). Прибавления. 1870. № 2. С. 64.
- ⁶ Новгородские писцовые книги. СПб., 1910. Т. 6. Стб. 911.
- ⁷ 1567 июля 19. Список отписной Коряжемского Николаевского монастыря // Акты относящиеся до юридического быта Древней России. СПб., 1884. Т. 3. С. 180; 1586 г. — Сотная с писцовых книг А. И. Вельяминова и дьяка И. Григорьева на земли Коряжемского монастыря в Усольском уезде / Публ. З. В. Дмитриевой // Социально-правовое положение северного крестьянства (досоветский период). Вологда, 1981. С. 180.
- ⁸ *Суворов И.* Описание тотемского Спасо-Суморина монастыря и приписанной к нему Дедовской Троицкой пустыни. Вологда, 1911. С. 7.
- ⁹ *Григорьев Д.А.* Тотма и ее окрестности // Тотма: Историко-литературный альманах. Вологда, 1995. Вып. 1. С. 133.
- ¹⁰ Акты Троицкого Калязина монастыря XVI века / Сост. С. Н. Кистерев, Л. А. Тимошина. М., 2007. С. 171.
- ¹¹ Писцовые книги Новгородской земли / Сост. К. В. Баранов. М., 2001. Т. 3. С. 203.
- ¹² Писцовые книги Московского государства. СПб., 1872. Отд. 1. С. 385.
- ¹³ Там же. С. 527.
- ¹⁴ Вкладная книга Троице-Сергиева монастыря. М., 1987. С. 65.
- ¹⁵ Там же. С. 156.
- ¹⁶ Материалы для истории сел, церквей и владельцев Костромской губернии. Отдел 3 для Костромской и Плесской десятин. М., 1912. Вып. 5. С. 9.
- ¹⁷ Города России XVI века. Материалы писцовых описаний / Подгот. Е. Б. Французова. М., 2002. С. 124.
- ¹⁸ *Лилеев Н.В.* Симеон Бекбулатович хан Касимовский, великий князь всея Руси, впоследствии великий князь Тверской. Тверь, 1891. С. 106, 107.
- ¹⁹ Переписные книги вологодских монастырей XVI–XVIII вв. Исследования и тексты / Отв. ред. М. С. Черкасова. Вологда, 2011. С. 42.
- ²⁰ Там же. С. 41.
- ²¹ Записи на книгах старой печати XVI–XVII веков // Археографический ежегодник за 1961 год. М., 1962. С. 280.
- ²² Источники по истории города Вологды и Вологодской губернии. Список с писцовой книги города Вологды, сделанный в 1629 году. Вологда, 1904. С. 134.
- ²³ *Анжудинов И.Ю.* Роспись новгородских церквей 1615 г. // Новгородский исторический сборник. СПб., 2008. Вып. 11 (21). С. 377.
- ²⁴ *Шереметев С.Д.* Два упраздненных монастыря над Переяславским озером. М., 2005. С. 7.
- ²⁵ *Беловолова Т.Н. (Украинская).* Ранняя редакция Жития преподобного Димитрия Прилуцкого, вологодского чудотворца // Труды Отдела древнерусской литературы (далее — ТОДРЛ). СПб., 1992. Т. 45. С. 253.

- ²⁶ *Суворов Н.* Несколько статистических и топографических сведений о Вологодской епархии от начала XVII столетия до нашего времени // ВЕВ. Прибавления. 1865. № 21. С. 814, 815.
- ²⁷ Описание вологодского Спасо-Прилуцкого монастыря. Вологда, 1902. С. 14.
- ²⁸ Из рукописного наследия: Н. К. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII в. (1397–1625). Т. 2. Управление. Общинная и келейная жизнь. Богослужение / Подгот. изд. З. В. Дмитриева, Е. В. Крушельницкая, Т. И. Шаблова. СПб., 2006. С. 290; *Мельник А. Г.* Троице-Сергиев монастырь как центр почитания русских святых во второй половине XVI в. // Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Сергиев Посад, 2013. С. 51–52.
- ²⁹ Три описи Иосифо-Волоколамского монастыря XVI века / Подгот. текста и публ. Т. И. Шабловой. СПб., 2014. С. 83, 85.
- ³⁰ Список с писцовых книг по г. Казани с уездом 1566–1568 г. / Подгот. К. И. Невоструев. Казань, 1877. С. 25.
- ³¹ Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 года / Сост. З. В. Дмитриева и М. Н. Шаромазов. СПб., 1998. С. 48, 82, 100, 102, 107, 159, 219.
- ³² Города России XVI века. С. 21.
- ³³ Там же. С. 66.
- ³⁴ Там же. С. 59.
- ³⁵ Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 года / Сообщ. М. И. Соколов // Чтения в Обществе истории и древностей российских. М., 1890. Кн. 3. С. 12, 16.
- ³⁶ Можайские акты. 1506–1775 / Сообщ. архим. Дионисий. СПб., 1892. С. 51, 52.
- ³⁷ *Макарий, епископ.* Историко-статистическое описание Никольского Корельского третьеклассного монастыря. М., 1879. С. 36.
- ³⁸ Описи Соловецкого монастыря XVI века / Сост. З. В. Дмитриева, Е. В. Крушельницкая, М. И. Мильчик; Отв. ред. М. И. Мильчик. СПб., 2003. С. 58.
- ³⁹ Данная в Троицкую Сергиеву лавру вдового попа Василия Михайлова Остолопа на Тотемский Борисоглебский монастырь 1579 года // ВЕВ. Прибавления. 1869. № 12. С. 445.
- ⁴⁰ *Мельник А. Г.* Образы русских святых в росписи собора Ярославского Спасского монастыря // Книжная культура Ярославского края — 2013: сборник статей и материалов. Ярославль, 2014. С. 13, 17.
- ⁴¹ Преподобный Димитрий Прилуцкий, Вологодский чудотворец: К 500-летию Сретения чудотворного образа 3 июня 1503 года. М., 2004. С. 75, 76.
- ⁴² Города России XVI века. С. 5.
- ⁴³ Можайские акты. С. 17.
- ⁴⁴ Города России XVI века. С. 372–373, 374.
- ⁴⁵ Вотчинные хозяйственные книги XVI в. Приходные, расходные и окладные книги Спасо-Прилуцкого монастыря 1574–1600 гг. / Под ред. А. Г. Манькова. М.; Л., 1979. Вып. 2. С. 355, 356, 357, 359.
- ⁴⁶ Там же. С. 355.
- ⁴⁷ Там же. С. 359.
- ⁴⁸ Там же. С. 338, 340, 355.
- ⁴⁹ Там же. С. 330, 341, 343.
- ⁵⁰ Там же. С. 289, 293, 295, 331, 340, 343.
- ⁵¹ Там же. С. 288, 290, 294, 339, 357; Акты юридические, или собрание форм старинного делопроизводства. СПб., 1838. С. 287.
- ⁵² Вотчинные хозяйственные книги XVI в. Приходные, расходные и окладные книги Спасо-Прилуцкого... С. 356.
- ⁵³ Там же. С. 342, 355.
- ⁵⁴ Там же. С. 288.
- ⁵⁵ Там же. С. 357.
- ⁵⁶ Там же. С. 294, 329, 339, 340, 341, 343, 351, 355.
- ⁵⁷ Там же. С. 291, 329, 359.
- ⁵⁸ Там же. С. 289, 331, 338.

- ⁵⁹ Там же. С. 293, 330, 341, 343.
- ⁶⁰ Там же. С. 288.
- ⁶¹ Там же. С. 291, 292.
- ⁶² Там же. С. 342, 355.
- ⁶³ Там же. С. 295.
- ⁶⁴ Там же. С. 294.
- ⁶⁵ Там же. С. 343.
- ⁶⁶ Там же. С. 288, 290.
- ⁶⁷ Там же. С. 293, 339.
- ⁶⁸ Переписные книги вологодских монастырей... С. 32.
- ⁶⁹ ПСРЛ. СПб., 1904. Т. 13. 1-я пол. С. 147.
- ⁷⁰ Мельник А. Г. Распространение почитания святых Зосимы и Савватия Соловецких в России XVI — начала XVII вв. // Соловецкое море. Историко-литературный альманах. Архангельск; М., 2010. Вып. 9. С. 40–50; *он же*. Практика почитания св. Алексея, митрополита всея Руси, в XVI веке // ТОДРЛ. СПб., 2014. Т. 62. С. 65–69; *он же*. Культ святых Бориса и Глеба как социальный феномен в России XVI века // Вестник Университета Дмитрия Пожарского. М., 2015. № 1. С. 97–107; *он же*. История распространения почитания св. Петра митрополита на Руси в XV–XVI веках // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 2016. Вып. 21. С. 5–21; *он же*. История распространения культа св. Варлаама Хутынского на Руси в XV–XVI вв. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2016. № 4. С. 136–140; *он же*. История распространения культа св. Леонтия Ростовского на Руси XV–XVI вв. // История и культура Ростовской земли. 2015. Ростов, 2016. С. 18–33; *он же*. История распространения культа св. Кирилла Белозерского на Руси XV–XVI вв. // Пятые Лихачевские чтения: Русская культура: история и экология. Музей-усадьба Л. Н. Толстого «Ясная Поляна», 2016. С. 182–189.

«Троица Ветхозаветная» из Успенского собора Московского Кремля

Атрибуция иконы

А. М. Лидов в своём научном творчестве предпочитает ставить широкие проблемы, касающиеся искусства византийского мира: его символики, его масштабных структур. Предлагаемая статья, напротив, касается совсем узкой темы: происхождения одной из русских икон, перемещённых, в ходе исторических пертурбаций, из одного крупного художественного центра в совсем другой. Представляется, однако, что затрагиваемые вопросы имеют отношение и к более широкой проблематике, связанной с историей византийского искусства палеологовского периода и его восприятием на русской почве.

Икона «Троица Ветхозаветная» (илл. 1) находится в местном ряду иконостаса Успенского собора Московского Кремля. Атрибуция этого произведения затруднена тем, что его первоначальное изображение закрыто слоем поздней живописи, исполненной в 1700 г. известным мастером Оружейной палаты Тихоном Филатьевым. Из-под этого слоя открыты лишь два фрагмента первоначального изображения: лики Сарры и правого ангела (илл. 3, 4). В научной литературе господствует мнение, что «Троица» — это московская икона, созданная около середины XIV в. Именно так она охарактеризована в каталоге икон Успенского собора, изданном в 2007 г.¹ Касаясь атрибуции иконы, следует вспомнить, что В. Н. Лазарев одно время видел в ней отголоски традиции византийских мастеров, работавших в Москве в середине XIV в.,² Э. К. Гусева сочла её памятником иконописи Пскова³, а автор этих строк рассматривала её как памятник ростовского круга⁴. В готовящемся к печати очередном IV томе новой «Истории русского искусства» икона, по сложившейся в последнее время традиции, атрибутирована как московская, хотя высказаны и некоторые аргументы в пользу совсем другого провенанса.

Подвергая сомнению атрибуцию кремлёвской «Троицы» как произведения московских мастеров, мы не можем не вспомнить, что московское художественное наследие XIV в. прак-



1. *Троица Ветхозаветная. Вторая четверть XIV в. (1330-е гг.). Успенский собор Московского Кремля*

тически не сохранилось — по многим причинам: нашествие Тохтамыша в 1382 г., перестройка кремлёвских храмов в конце XIV — начале XV вв., а затем в конце XV — начале XVI вв., страшный пожар 1547 г. От искусства ранней Москвы до нас дошли лишь те произведения, которые были в своё время вывезены из самой Москвы: например, лицевое Сийское Евангелие, которое по повелению его заказчика, князя Ивана Даниловича Калиты, было направлено в 1340 г. на Двину. В такой ситуации

с художественным наследием древней Москвы есть некоторая параллель с иконами и рукописями из храмов домонгольского Киева и близкого к нему Вышгорода: сохранилось только то, что было вывезено до татаро-монгольского нашествия⁵. Московское происхождение древних икон Успенского собора Кремля требует доказательств.

Оценивая композицию «Троицы», нельзя не обратить внимания на её сходство с композицией иконы «Спас на престоле»,

2.
Спас на престоле.
1337 г. Благовещенский собор Московского Кремля



1337 г. (ныне в Благовещенском соборе Московского Кремля), которая, согласно надписи на нижнем поле, была исполнена в 1337 г. неким художником Михаилом по заказу новгородского архиепископа Моисея⁶ (илл. 2). Живопись «Спаса» переделана (или обновлена, прописана) в XVI в., но вся композиция сохранна. Выдающаяся особенность этой композиции состоит в том, что Господь представлен не с обычным жестом благословения, обращённым к тем, кто предстоит перед иконным образом, а прикасается десницей к строкам раскрытого Евангелия, тем самым подчёркивая важность евангельской проповеди. Такая иконография восходит к одной из древнейших икон новгородского Софийского собора, огромному по размеру (242 × 148 см) «Спасу Златая риза», т. е. к иконе, парной к произведению XI в. — иконе «Апостолы Пётр и Павел» (Новгородский музей)⁷. Икона «Спас Златая риза» была увезена в XVI в., при царе Иване Грозном и митрополите Макарии, из Новгорода в Москву, где находится в местном ряду

3.
Праведная Сарра.
Деталь иконы «Троица
Ветхозаветная»



иконостаса Успенского собора Московского Кремля, в переделанном виде (живопись XVII в., повторяющая первоначальную иконографию, на древней доске)⁸. Необычный жест Спасителя не имеет аналогий в дошедших до нас византийских памятниках и известен только в произведениях русской традиции.

Особенность композиции иконы 1337 г. заключается в исключительно сильно выявленной объёмности, в необычайно энергичном использовании обратной перспективы, мощной округлости престола. Большую роль в этой структуре играет тема круга, или даже шара, силуэт которого образован очертаниями престола, а мысленным центром оказывается изображение раскрытого Евангелия, на котором возлежит благословляющая десница Спасителя. Такой композиционный мотив указывает на активное использование художником Михаилом традиций византийского палеологовского искусства.

Живопись «Троицы» в Успенском соборе Московского Кремля находится под толстым слоем поновления, но, судя по двум раскрытым участкам первоначального изображения — лику правого ангела и фигуре Сарры, раскрытой по плечи, — живопись Тихона Филатьева довольно точно повторяет основные контуры оригинала. Оценивая общую структуру иконы, мы обнаруживаем важные совпадения со структурой «Спаса на престоле». В обоих случаях в композиции подчёркиваются мотивы диагоналей и ярко выраженная шарообразность в расположении форм. И круглый стол, и размещение ангелов вокруг него,

и рисунок престолов, на которых восседают ангелы, — всё способствует созданию мотива круга или даже шара, в объёмности которого звучит та же интонация, что и в «Спасе на престоле» 1337 г. Престолы ангелов, структурирующие композицию, имеют не только спинки, но и боковые стенки, причём подлокотники престолов левого и правого ангелом образуют диагональные линии первого плана, какие видны и у престола в иконе художника Михаила. Мотив диагоналей в «Троице» подчёркнут

4.
Ангел. Деталь иконы
«Троица Ветхозавет-
ная»



и контурами крыльев. Смысловым и геометрическим центром композиции в живописи 1700 г. является круглое блюдо в центре стола с тремя рыбами — символом Христа, которое играет ту же роль, что в другой иконе выполняет десница Спасителя, возложенная на раскрытое Евангелие. Возможно, что в первоначальной живописи «Троицы» были изображены не рыбы, а потир, согласно распространённой традиции в иконографии «Троицы» средне- и поздневизантийского периодов.

Примечательно, что мотивы круга и многогранника, так ясно звучащие и в «Спасе на престоле», и в «Троице», впоследствии будут выявлены и в «Троице» Андрея Рублёва, которая несёт в себе не только новые качества великого периода в истории русского искусства, но и более ранние композиционные традиции.

Интересно сопоставить размеры «Спаса на престоле» и «Троицы» Успенского собора. По ширине эти иконы различаются («Троица» — 144 см, «Спас» — 106 см), что зависит от различия сюжетов и иконографии, но по высоте они очень близки: «Троица» — 168 см, а «Спас на престоле» — 163 см, на несколько сантиметров короче. Разница может объясняться попросту лишь тем, что на доске «Троицы» сохранились торцовые шпонки, а на доске «Спаса» — нет.

Есть серьёзные основания считать, что обе иконы принадлежали к одному и тому же ансамблю, были парными. Можно предположить, что обе иконы исполнены одним мастером (хотя переладка живописи «Спаса на престоле» мешается окончательно подтвердить это предположений). Не исключено и то, что художники «Спаса» и «Троицы» были членами единой артели иконописцев.

Для какой же церкви был создан этот ансамбль? По нашему мнению, это был храм в пригородном монастыре близ Новгорода — в Коломцах⁹. Храм этого монастыря был посвящён Св. Троице. Архиепископ Моисей являлся покровителем монастыря, а в период с 1329 по 1352 г. жил в нём. Заметим, что заказанный им, как гласит надпись, «Спас на престоле» был создан именно в пределах этого хронологического промежутка, а именно в 1337 г.

Могли ли в XVI в. москвичи, готовившие новгородские древности к вывозу в Москву, обратить внимание на имущество этого загородного монастыря? Безусловно, могли. Древности вывозились ими не только из Софийского собора, Никольского собора на Дворище, Юрьева монастыря, храма Св. Образа, но и из Никольской церкви на Городище, церкви Благовещения на Городище (Мстиславово Евангелие, впрочем, возвращённое), из Вяжицкого монастыря и много откуда ещё¹⁰. Между тем, Коломецкий монастырь был связан с памятью Моисея, знаменитого новгородского архиепископа XIV в., и мог привлечь внимание московских реквизиционеров.

Слабость предлагаемой нами атрибуции состоит в том, что, учитывая малое число сохранившихся новгородских произведений второй четверти XIV в., нам не удаётся предложить убедительную новгородскую стилистическую параллель для раскрытых фрагментов живописи кремлёвской «Троицы». Сопоставление со «Спасом на престоле» 1337 г. не годится, поскольку живопись этого памятника не является оригиналом. Показательно, однако, что составители каталога 2007 г. древних икон московского Успенского собора предложили в виде хронологической параллели нашей «Троице» лик Богоматери

из именно новгородской, хотя и относительно примитивной, иконы «Богоматерь с Младенцем» (Новгородский музей), происходящей из церкви Петра и Павла в Кожевниках¹¹. Заметим также, что пропорции раскрытого лика ангела из «Троицы» и лика «Спаса» схожи.

Нет сомнения, что и «Троица», и «Спас на престоле» отражают новое знакомство новгородской живописи второй четверти XIV в. с приёмами византийского искусства палеологовского периода. Это та разновидность художественного решения, в котором сказывается объёмность и плотность форм, пространственность композиции, энергия образов и их героическое начало. Среди известных новгородских памятников такого же типа можно указать на третью из икон с изображением Двенадцати праздников, 1342 г., написанных для новгородского Софийского собора (Новгородский музей). Там представлены «Сошествие во ад», «Вознесение», «Сошествие Св. Духа на апостолов», «Успение»¹². Этот праздничный ряд Софии Новгородской был исполнен в Новгороде, но византийскими художниками, о чём свидетельствуют, в числе прочих аргументов, чисто греческие киноварные надписи при изображениях. Правда, недостаточная сохранность живописи ликов в иконах этого праздничного чина мешает полноценному суждению о тонкостях трактовки его образов.

Между тем, другая разновидность художественного решения, когда акцент ставится на тонкой одухотворённости лика, на сложной характеристике внутреннего мира образа, обнаруживается со всей полнотой лишь в одном из сохранившихся новгородских произведений второй четверти XIV столетия — в изображении Христа в первой миниатюре Симоновской Псалтири, ГИМ, Хлуд. 3¹³. Сам факт существования такого памятника заставляет поставить вопрос, выходящий за рамки темы данной статьи: не новгородского ли происхождения также и икона «Спас Нерукотворный» в Успенском соборе Московского Кремля, которую принято относить к первой четверти XIV в.? Учитывая обоснованную передатировку первой миниатюры Симоновской Псалтири на вторую четверть XIV в. (вместе со всей рукописью)¹⁴, предположение о создании иконы «Спас Нерукотворный» в тот же период (или чуть раньше) в Новгороде кажется правдоподобным.

Остаётся пожалеть, что, скорее всего, мы никогда не увидим всей раскрытой композиции кремлёвской «Троицы», поскольку на древнем памятнике лежит живопись известного мастера Тихона Филатьева, а работа по разделению живописных слоёв, с сохранением как верхнего, так и нижележащего, в нашей реставрационной практике, сейчас, кажется, не производится.

- ¹ Иконы Успенского собора Московского Кремля. XI — начала XV века. Каталог. М., 2007. Кат. 8.
- ² *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М., 1971. С. 12
- ³ *Гусева Э. К.* Об особенностях изображения «Пресвятой Троицы» в живописи Пскова XIV–XVII вв. // Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию основания города. Тезисы докладов междуна. научн. конф. 23–26 сентября 2003 года. Москва, Псков, 2003. С. 7–8.
- ⁴ *Смирнова Э. С.* Иконы Северо-Восточной Руси. Ростов, Владимир, Кострома, Муром, Рязань, Москва, Вологодский край, Двина. Середина XIII — середина XIV века. М., 2004. Кат. 17.
- ⁵ Речь идёт о «Богоматери Владимирской» (ГТГ), вывезенной, как известно, в 1155 г. князем Андреем Боголюбским из Вышгорода во Владимир, а также, согласно предположениям, о некоторых рукописях.
- ⁶ *Смирнова Э. С.* Новгородская икона 1337 года «Спас на престоле» в Благовещенском соборе и её история // Московский Кремль XIV столетия. Древние святыни и исторические памятники. М., 2009. С. 184–205.
- ⁷ Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М., 2008. Кат. 1.
- ⁸ Иконы Успенского собора Московского Кремля... Приложение 1. Кат. 1.
- ⁹ *Зверинский В. В.* Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. Т. III. СПб., 1897. С. 81–82 (№ 1686).
- ¹⁰ *Маханько М. А.* Почитание и собирание древних икон в истории и культуре Московской Руси XVI века. М., 2015. С. 58–71.
- ¹¹ Иконы Успенского собора Московского Кремля... Илл. на с. 113.
- ¹² Иконы Великого Новгорода... Кат. 7–9.
- ¹³ *Потова О. С.* Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовским искусством // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972. С. 105–139; *Смирнова Э. С.* О времени создания Симоновской Псалтири (ГИМ, Хлуд. 3). Взгляд искусствоведа // Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания. К 510-летию создания Библейского сборника Матвея Десятого / Отв. ред. А. А. Алексеев. СПб., 2017. С. 300–303.
- ¹⁴ *Турилов А. А.* Об одной группе каллиграфических рукописей первой половины — середины XIV в. К вопросу о датировке Симоновской Псалтири // Искусство рукописной книги. Византия, Древняя Русь. Тезисы докладов Международной конференции. Москва, 17–19 ноября 1998 г. Москва, 1998. С. 35–38.

Пустыня и Храм

Метаморфозы сакрального бесплодия

Там, где с землею обгорелой
Слился, как дым, небесный свод, —
Там в беззаботности веселой
Безумье жалкое живет.
Под раскаленными лучами,
Зарывшись в пламенных песках,
Оно стеклянными очами
Чего-то ищет в облаках.
Ф. Тютчев. Безумие

Алексей Михайлович Лидов, которому посвящен этот том, принадлежит к поколению восьмидесятников. Его теория построения сакрального пространства, как мне кажется, органична для гуманитариев той эпохи. Образы сакрального, скрытые под поверхностью советской культуры, выступили наружу в восьмидесятые годы. Примером был фильм Тенгиза Абуладзе «Покаяние», сделавший популярной фразу «дорога к Храму».

До того, как «Тит злодей» разрушил Иерусалим, «дорога к Храму» была не метафорой, а реальностью. По этой дороге евреи ходили на три «паломнических праздника». Об обстоятельства хождения мы узнаем из песни паломников:

«Как вожделенны жилища Твои, Господь воинств! Истомилась душа моя, желая во двory Господни; сердце мое и плоть моя восторгаются к Богу живому. И птичка находит себе жилье, и ласточка гнездо себе, где положить птенцов своих, у алтарей Твоих, ГОСПОДИ сил, Царь мой и Бог мой! Блаженны живущие в доме Твоем: они непрестанно будут восхвалять Тебя. Блажен человек, которого сила в Тебе и у которого в сердце стези направлены к Тебе. Проходя долиною плача, они открывают в ней источники, и дождь покрывает ее благословением; идут от силы в силу, являются пред Богом в Сионе» (Пс 84/83:2–8).

В оригинале сказано: «долина *ха-баха*» (вероятно, долина бальзамовых деревьев). Но и Септуагинта, и Вульгата, и Вавилонский Талмуд («Эрувин» 19а) читают «долина плача», место, где мучаются и терпят нужду. На церковнославянском языке

это — «юдоль плачевна». Паломники тоскуют по Храму и храмовым дворам. Они бездомны. «И птичка находит себе жилье, и ласточка гнездо себе...» (Пс. 84/83:4). Впоследствии Иисус, будучи «в дороге», скажет: «Лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить голову» (Лк. 9:57–58). Здесь видят поговорку, популярную в античности. У Плутарха в биографии Тиберия и Гая Гракхов (9, 5) рассказывается, как Тиберий Гракх, «взойдя на ораторское возвышение, окруженное народом, говорил о страданиях бедняков примерно так: дикие звери, населяющие Италию, имеют норы, у каждого есть свое место и свое пристанище, а у тех, кто сражается и умирает за Италию, нет ничего, кроме воздуха и света, бездомными скитальцами бродят они по стране вместе с женами и детьми»¹.

По мнению Эдилы Коллинс, «такой простонародный пессимизм с легкостью встраивался в философскую дуалистическую, апокалиптическую или гностическую перспективу, в которой человечество лишено дома и покоя в этом мире, но находит и то, и другое в мире небесном»².

Бездомны те, кто стремится в Храм, но вход им заказан. После возвращения из Вавилонского плена неизвестный пророк, речи которого прибавлены к корпусу Исайи, утешает несчастных:

«Да не говорит сын иноплеменника, присоединившийся к ГОСПОДУ: „ГОСПОДЬ совсем отделил меня от Своего народа“, и да не говорит скопец: „вот я сухое дерево“. Ибо ГОСПОДЬ так говорит об скопцах: которые хранят Мои субботы и избирают угодное Мне, и крепко держатся завета Моего, тем дам Я в доме Моем и в стенах Моих место и имя лучшее, нежели сыновьям и дочерям; дам им вечное имя, которое не истребит. И сыновей иноплеменников, присоединившихся к ГОСПОДУ, чтобы служить Ему и любить имя ГОСПОДА, быть рабами Его, всех, хранящих субботу от осквернения ее и твердо держащихся завета Моего, Я приведу на святую гору Мою и обрадую их в Моем доме молитвы; всесожжения их и жертвы их будут благоприятны на жертвеннике Моем, ибо дам Мой назовется домом молитвы для всех народов» (Ис. 56:3–7).

В подлиннике — не «имя и место» (как в Септуагинте и Вульгате), но «рука и место» (*яд ва-шем*), с оттенком эвфемизма. Это то, что лишены скопцы³. Сегодня «Яд вашему» — мемориал жертв Холокоста в Иерусалиме. Подразумевается, что «скопцы» — евреи, погибшие, не оставив потомства (им дано «имя, лучшее, чем сыновьям и дочерям»), а «иноплеменники» — праведники народов мира, спасавшие евреев. Всем им дано «место» в мемориале.

Пророчество о скопцах находится в прямой оппозиции к стиху Второзакония (23:2/1): «У кого раздавлены ятра или отрезан детородный член, тот не может войти в общество ГОСПОДНЕ». К этому можно прибавить стих из 2 Книги Самуила (2 Цар. 5:8): «Посему и говорится: слепой и хромой не войдет

в Дом». Увечные священники не могли служить в Храме (Лев. 21:17–23). Библиисты спорят, допускались ли в Храм увечные миряне (скопцы в том числе)⁴. Христианство, обратившее свое лицо к грешникам и иноплеменникам, было приветливо также и к скопцам. «Деяния апостольские» (8:27–39) рассказывают нам о встрече апостола Филиппа с евнухом, который был «Ефиоплянином», «вельможей Кандакии, царицы Ефиопской, хранителем всех сокровищ ее». Евнух приезжал в Иерусалим для поклонения «и, сидя на колеснице своей, читал пророка Исаию». В Евангелии от Матфея Иисус говорит:

«Ибо есть скопцы, которые из чрева матерного родились так; и есть скопцы, которые оскотлены от людей; и есть скопцы, которые сделали сами себя скопцами для Царства Небесного. Кто может вместить, да вместит» (Мф. 19:12).

Сами себя оскотляли галлы, жрецы богини плодородия Кибелы, подражая ее любимцу Атгису. Маленькая поэма Катулла в переводе С. В. Шервинского так описывает эту операцию (63, 3–5): «Лишь вошел он в дебрь богини, в глубь лесной пустыни проник, — // Он во власти темной страсти здравый разум свой потеряв, // Сам свои мужские грузы напрочь острым срезал кремнем»⁵. Августин с возмущением рассказывал о «посвященных Великой Матери, забывших о всякой стыдливости мужчинах и женщинах, женоподобных людях, которые с напомаженными волосами, набеленными лицами, с расслабленными членами и женской походкой еще до вчерашнего дня расхаживали по площадям и улицам Карфагена, выпрашивая себе у толпы средств для мерзкой жизни» («О граде Божиим» 7, 26). Но и предшественник Августина на ниве богословия, великий Ориген, в молодости оскотил себя. По словам Евсевия Кесарийского («Церковная история» 6, 7), он сделал это, стремясь к самообузданию, поняв буквально слова Евангелия от Матфея (9:12): «Есть скопцы, которые оскотили себя для Царствия Небесного», и чтобы избавиться от клеветы язычников по поводу его общения с женщинами (ведь он был учителем в катехитической школе Александрии). Древний культ плодородия и библейские пророчества, бездомность язычников в Иерусалиме и бездомность Израиля в диаспоре — все это имело продолжение в эпоху «между двумя войнами», в двадцатом столетии.

* * *

Фильм Вуди Аллена «Полночь в Париже» (2011)⁶ изображает бездомность как сладкую сказку. Голливудский сценарист Гил Пендер в полночь из Парижа наших дней переносится в Париж начала двадцатых годов прошлого столетия и встречает Скотта Фитцджеральда, Эрнеста Хемингуэя, Томаса С. Элиота, Гертруду Стайн и многих других. Все они — экспаты или друзья экспатов. Если бы Гил Пендер оказался в Берлине, то встретил бы там Маяковского, Шкловского, Пастернака, Цветаеву, Эренбурга, Ходасевича, Кузьмина. В разных местах Европы ему могли бы повстречаться ирландцы Джойс и Беккет, покинувшие родину.

В Берлине в 1923 г. Шкловский написал повесть «Zoo» о зоопарке. Зоопарк — это компания русских *экспатов*, поселившихся вокруг берлинского Zoo.

Шкловский дал своей повести подзаголовок «Письма не о любви» и предварил ее посвящением: «Посвящаю Эльзе Триоле и даю книге имя Третья Элоиза». Элоиза — потому, что любимую женщину зовут Эльза. Третья — потому, что уже написаны вторая («Юлия или Новая Элоиза» Руссо) и первая («Письма Абеляра и Элоизы»). Пьер Абеляр (1079–1142), поэт, философ, музыкант и теолог, влюбился в племянницу парижского каноника Фульбера, тайно с ней обвенчался и спрятал в монастыре как послушницу. О дальнейшем мы узнаем из седьмой главы «Истории моих бедствий», созданной Абеляром в подражание «Исповеди» Августина. Абеляр пишет:

«Услышав об этом, ее дядя, родные и близкие еще более вооружились против меня, думая, что я грубо обманул их и посвятил ее в монахини, желая совершенно от нее отделаться. Придя в сильное негодование, они составили против меня заговор, и однажды ночью, когда я спокойно спал в отдаленном покое моего жилища, они с помощью моего слуги, подкупленного ими, отомстили мне самым жестоким и позорным способом, вызвавшим всеобщее изумление: они изуродовали те части моего тела, которыми я свершил то, на что они жаловались»⁷.

Элоиза постриглась в монахини. Дальнейшее общение двух возлюбленных было совершенно чистым, хотя Абеляр и не избежал абсурдной клеветы. Он даже привел пример Оригена, которые оскопил себя, чтобы избавиться от наветов. Отношения Шкловского с Эльзой столь же целомудренны. Она запрещает ему любить себя. Поэтому книга и называется: «письма не о любви». Все это можно было бы считать случайной или даже ложно понятой аллюзией, если бы тема скопчества, кастрации не была ключевой в те же годы у двух других *экспатов* — Элиота и Хэмингуэя.

В 1922 году (когда Шкловский еще жил в Берлине) была издана «Бесплодная земля» Элиота. К поэме Элиот написал «примечания», выступив комментатором собственного текста. Текст действительно сложен и содержит множество скрытых цитат. Во введении к «примечаниям» Элиот признался:

«Не только заголовок, но и план, и символизм поэмы я взял из книги мисс Джесси Л. Уестон «От ритуала к роману». Книга посвящена легенде о Граале... Я чрезвычайно обязан еще одной книге по культурной антропологии. Эта книга сильнейшим образом повлияла на все наше поколение. Я имею в виду «Золотую ветвь». Особенно часто я пользовался двумя томами: «Адонис, Аттис, Осирис». Любой, кто знаком с этими трудами, немедленно распознает в поэме аллюзии на ритуалы плодородия»⁸.

Из кельтского эпоса, смешавшегося с христианскими легендами, пришел Король-рыбак, хранитель Грааля, чаши, в которую собирали кровь Иисуса. За свой грех — нарушение целомудрия — он ранен в пах священным копьём, пронзившим

Иисуса. Он сидит и удит рыбу на берегу озера. Его рана превращает все королевство в бесплодную страну. Исцелить короля и сделать страну цветущей могут только рыцари Круглого стола, странствующие в поисках Грааля. «Бесплодная страна» Элиота — Англия после Первой мировой войны, берега Темзы и каналов в окрестностях Лондона. Там герой рыбачит «зимним вечером позади газового завода». Лондон — Карфаген. «В Карфаген я прибыл». В «Примечаниях» Элиот неточно раскрывает цитату из «Исповеди Августина»: «Тогда я прибыл в Карфаген, где котел нечестивой любви пропел мне уши» (3,1)⁹.

* * *

На легенде о короле-рыбаке построен великий роман Хемингуэя «И восходит солнце», в русском переводе — «Фиеста» (1926 г). Герой-рассказчик Джейк (Джейкоб) Барнс ранен в пах во время войны и стал импотентом. Он любит женщину, Брет Эшли, которая любит его, но любовь по необходимости не может получить завершения. Он рыбачит на речке в стране басков, в окрестностях Памплоны подобно королю-рыбаку. За мифом о Граале просвечивает игра библейскими образами и смыслами. У романа два эпитафия. Первый взят из «Екклесиаста» (1:4–6): «Поколение проходит, и поколение приходит, а земля пребывает вовеки. Восходит солнце, и заходит солнце, и спешит к месту своему, где оно восходит. Идет ветер к югу, и переходит к северу, кружится, кружится на ходу своем, и возвращается ветер на круги свои». Второй эпитафия — слова Гертруды Стайн: «Все вы — потерянное поколение». Имеется в виду поколение «между двумя войнами». В терминах раввинистического библейского толкования (*мидраша*) здесь присутствует *гзера шава* — аналогия. Екклесиаст говорит «поколение» и Гертруда Стайн говорит «поколение». Возникает темный, недосказанный смысл. Вдобавок в самих словах Стайн — намек на «поколение пустыни» — тех, кто умер, выйдя из Египта и не дойдя до Земли обетованной.

Но самое интересное — имя главного героя. Джейкоб — это Иаков. «У вас ужасно библейское имя, Джейк» — говорит Брет. Иаков, как мы помним (Быт. 32:24–32), боролся всю ночь с Богом, был ранен и получил от Бога имя Израиль. Место, куда Бог нанес рану, названо *каф йерейхо*. Синодальный перевод — «состав» (то есть сочленение) «бедр». Септуагинта передает смысл более точно — «плоскость его бедра». *Каф* — не что иное как плоскость ладони или стопы, что легко истолковать как эвфемизм. Ведь известно, что «рука» в библейских текстах замещает фаллос¹⁰. Иаков-Израиль получил рану в пах.

Между Брет и Джейком — связь, похожая на связь Абеяра с Элоизой после кастрации. Главная разница — Элоиза стала монашкой и живет в чистоте, а Брет спит со всеми подряд. Но Джейк любит Брет больше собственного достоинства, так что сам приводит к ней любовников. Вдобавок к своему скопчеству он лишен места, он — экспат. Билл Гортон, писатель, говорит ему:

«Ты всего-навсего газетчик. Экспатрированный газетчик. Ты должен быть полон иронии, как только встанешь с постели. Ты должен с раннего утра задыхаться от жалости... Ты экспатриант, и притом худшего сорта. Неужели ты не слышал об этом? Никто, покинувший свою родину, не написал ничего, достойного увидеть свет. Даже в газетах... Ты экспатриант. Ты оторвался от родной почвы. Ты становишься манерным. Европейские лжеидеалы погубят тебя. Пьянство сведет тебя в могилу. Ты помешался на женщинах. Ты ничего не делаешь, все твоё время уходит на разговоры. Ты экспатриант, ясно? Ты шатаешься по кафе... По одной версии тебя содержат женщины, по другой — ты не мужчина»¹¹.

В 1933 г. Хемингуэй возвращается к теме скопчества («Бог хранит вас, веселые господа»). Юноша просит врачей о кастрации, чтобы преодолеть «страшное вожделение». Получив отказ, он пытается оскопить себя сам, но вместо кастрации совершает ампутацию. Доктор Фишер жалеет юношу, но не хочет упрекать своего коллегу, доктора Уиллокса, в Рождество, «в день рождения нашего Спасителя». «Нашего Спасителя? А разве ты не еврей?» — спрашивает доктора Фишера доктор Уилкок.

Своего Джейка Барнса Хемингуэй зачем-то сделал католиком. Мы знаем, что Томас Элиот, рожденный в унитарянстве, прошедший через атеизм и отрицание веры, в 1927 г. стал англиканином. Еще в сборнике 1920 г., в «Воскресной заутрене мистера Элиота», он издевается над «расслабленным Оригеном», не выказывая никакой жалости к оскопившему себя богослову. Предчувствие поворота к вере мы находим в поэме Элиота «Полюе люди» (1925). Поэма, написанная как послесловие к «Бесплодной земле», является, на мой взгляд, версией песни паломников, проходящих Долиной плача. «Полюе люди» идут по «мертвой земле», по «земле кактусов»¹². «В этой долине умирающих звезд, // в этой полой долине сломанных челюстей наших потерянных царств, // в этом последнем из мест собрания, // мы пробраемся на ощупь // и избегаем слов...»¹³.

* * *

В 2002 г. Славой Жижек опубликовал книгу со странным названием: «Добро пожаловать в пустыню реальности»¹⁴. Название это повторяет фразу Морфеуса из культового фильма братьев Вачовски «Матрица» (1999). Морфеус произносит ее, сидя в кресле напротив программиста и хакера Нео. За спинами Нео и Морфеуса торчат развалины чикагских небоскребов. Люди превращены искусственным интеллектом в батарейки, распяты на трансформаторах, но им кажется, что они живут в Нью-Йорке конца XX столетия. Они существуют не в «пустыне реальности», а в виртуальном, иллюзорном мире Матрицы, созданном искусственным интеллектом восставших машин. Те, кто сумел вырваться из Матрицы, укрылись в Сионе — подземной крепости, обреченной на падение. В Сион они стремятся всей душой, проходя пещерными ходами в своих подземных кораблях.

Книга Жижека написана по поводу событий 11 сентября 2001 г. Разрушение Всемирного торгового центра казалось вторжением реальности в иллюзорный мир. На деле, замечает Жижек, это было вторжением иллюзорного мира в реальный. Кадры падающих башен-близнецов совпали с кадрами уже снятых прежде голливудских триллеров вроде «Дня независимости». Реальность так и не была осознана и понята объективно. Ее заменили стереотипы и клише либерального сознания. В конечно счете, по мнению Жижека, «линия разделения проходит уже не между правыми и левыми, а между глобальным полем „умеренной“ постполитики и крайне правой реполитизацией»¹⁵.

Кажется, это не что иное, как разделение между логосом и мифом в их последней ипостаси. Ницше в трактате «Об истине и лжи во вненравственном смысле» представляет нам человека «интуитивно мыслящего» и «человека-стоика». Первый «не умеет учиться у опыта и всегда попадает в ту же яму, в которую уже попадал раньше. И тогда, в страдании, он бывает таким же неразумным, как в счастье: он громко кричит и ничем не утешается». Второй («человек-стоик») в несчастье, как и в счастье, доказывает свое мастерство в притворстве: «Его лицо, не подвижное и переменчивое лицо человека, — это маска с достойною правильностью черт; он не кричит и никогда не изменяет своего голоса: если над его головой разверзается грозовая туча, он завертывается в свой плащ и медленными шагами продолжает идти под дождем»¹⁶. Ни первый, ни второй не способны увидеть истину.

Мифологические сюжеты в фильме «Матрица» лежат на поверхности, и я не буду их разбирать. Скажу только о странном совпадении, которое, кажется, не было отмечено. Вскоре после выхода фильма братья Вачовски стали сестрами. Их поступок можно трактовать в социологических и медицинских терминах, но возможно и иное объяснение. Культ плодородия включает в себя перемену пола. Герои и служители этого культа оскопляют себя (как Атгис и галлы). В «Метаморфозах» Овидия (III, 318–338) есть рассказ о фиванце Тиресии. Он стал из мужчины женщиной, убив в лесу двух спаривающихся змей. Через семь лет Тиресий повторил убийство и стал из женщины мужчиной. Когда Юнона заспорила с Юпитером, кто больше наслаждается в любви, оба обратились за ответом к Тиресию, знающему любовь с обеих сторон. Фиванец решил спор в пользу Юпитера, сказав, что женское наслаждение слаще. За это Юнона поразила его слепотой, а Юпитер дал ему дар провидца. Именно Тиресий являет собой авторский образ в поэме Элиота «Бесплодная земля». «Я, Тиресий, хоть и слепой, пульсирующий между двумя жизнями, // Старик со сморщенными женскими грудями могу видеть... [...] Я, Тиресий, старик со сморщенными сосками понял, что случилось, и предсказал остальное...»¹⁷. Преображение братьев Вачовски, случившееся за рамками фильма «Матрица», продолжает сюжет.

- ¹ *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания в трех томах / Изд. подготовил С. П. Маркиш. Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек. Т. 3. М.: Наука, 1964. (Серия «Литературные памятники»). С. 117.
- ² *Collins A. Y.* The Origin of the Designation of Jesus as “Son of Man” // *The Harvard Theological Review*. Vol. 80. No. 4. 1987. P. 401.
- ³ Слово *яд* («рука») впрямую означает «фаллос» в другом стихе того же пророка (57:8). См.: *De Hoop R.* The Interpretation of Isaiah 56:1–9: Comfort or Criticism? // *Journal of Biblical Literature*. Vol. 127. No. 4. P. 687.
- ⁴ *Olyan S. M.* “Anyone Blind or Lame Shall Not Enter the House”: On the Interpretation of Second Samuel 5:8b // *The Catholic Biblical Quarterly*. Vol. 60, No. 2. 1998. P. 218–227.
- ⁵ *Гай Валерий Катулл Веронский*. Книга стихотворений / Изд. подгот. С. В. Шервинский, М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1985. С. 47.
- ⁶ https://ru.wikipedia.org/wiki/Полночь_в_Париже
- ⁷ *Абеляр П.* История моих бедствий / Перевод с лат., примеч. и послесловие С. С. Неретиной. Рос. акад. наук, Ин-т философии. М.: ИФРАН, 2011. (Философская классика: новый перевод). С. 24.
- ⁸ *Eliot T. S.* *Collected Poems: 1909–1962*. Orlando; Austin; New York; San Diego; London: Harcourt, 1963. P. 70.
- ⁹ *Ibid.* P. 74.
- ¹⁰ О ране Иакова в Библии см.: *Boer R.* The Patriarch’s Nuts: Concerning the Testicular Logic of Biblical Hebrew // *Journal of Men, Masculinities and Spirituality*. Vol. 5. No. 2. 2011. P. 47.
- ¹¹ *Хемингуэй Э.* Фиеста. Вешние воды. / Пер. с англ. В. Топер, И. Дорониной. М.: АСТ, 2015. С. 120–121.
- ¹² *Eliot T. S.* *Op. cit.* P. 80.
- ¹³ *Ibid.* P. 81.
- ¹⁴ *Žižek S.* *Welcome to the Desert of the Real*. London and New York: Verso, 2002.
- ¹⁵ *Ibid.* P. 135.
- ¹⁶ *Ницше Ф.* Полное собрание сочинений. В 13 томах. Т. 1. Ч. 2. Несвоевременные размышления. Из наследия (1872–1873 годов). / Перевод с немецкого. М.: Культурная революция, 2014. (Институт философии Российской академии наук). С. 447–448.
- ¹⁷ *Eliot T. S.* *Op. cit.* P. 61, line 218–219, 229.

The collection is dedicated to the sixtieth anniversary of Alexey Lidov, a world-known art historian and byzantinist, a Member of the Russian Academy of Arts. It contains works of his colleagues related to Lidov's research interests. Apart from his numerous studies on Byzantine iconography, Lidov has contributed an original concept of hierotopy, which is a new field of studies in cultural history investigating theory and practice of creation of sacred spaces. The iconography and hierotopy of the Christian world are the subject of the 14 papers of this volume. These new studies discuss the phenomena of Byzantine and Old Russian architecture, origins of most important symbolic images, rare iconographic devices, and ritual practices related to the understanding of the space as the specific icon. The book reflects new ideas that have appeared in the world history of art due to hierotopy, and also a theoretical conceptualization of hierotopical terms offered by Lidov such as «spatial icons» and «image-paradigms». This book collects only the Russian-language articles. An English-language collection is now being prepared for publication in the USA.

CONTENTS

From the editors

Alexey Lidov. The First Draft of His Academic Life

Andrew Simsky

The Birth of Hierotopy from the Spirit of the Icon

Lidia Chakovskaya

The Menorah's Iconography. A History of the Symbol on Mattafiya Antigonus's Coin

Armen Kazaryan

The Iconography of the Six-Exedra Churches in Armenia. Architecture and Landscape

Lilia Evseeva

The Cycle of Miracles and Acts of Christ in the Mosaics of Monreale

Mikhail Boutyrsky

The Byzantine Coin as an Instrumentum Pietatis

Marcello Garzaniti

The Book on the Lectern. Codex and Writing in the Sacred Space of the Church

Olga Chumicheva

The Tricephalos Angel of the Holy Wisdom:

A History of One Allegoric Image

Vladimir V. Sedov

The Lighting Arrangements of Medieval Russian churches:

A Topography of Light in St. George's Cathedral

of the Yuriev Monastery in Novgorod

Sergei Kavtaradze

"In the Image of the Holy Tabernacle". A Probable Origin of the Russian Tent-like Churches

Michael Flier

The Iconography of Architecture in the Icons of the Intercession and Conceptions of Rulership in Ancient Rus'

Alexander G. Mel'nik

The Veneration of St. Dimitry of Prilutsk. A History of His Cult in the Late Fifteenth and Sixteenth-Century Russia

Engelina Smirnova

«The Old Testament Trinity» from the Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin. An Attribution of the Icon

Arkady Kovelman

Desert and the Temple: Metamorphoses of Sacred Infertility

The English-language Festschrift to be published by 'Routledge', London and New York

ICONS OF SPACE. STUDIES IN HIEROTOPY AND ICONOGRAPHY
Festschrift in Honor of Alexei Lidov for His 60th Birthday / Edited by Jelena Bogdanović, Michele Bacci and Vladimir Sedov

CONTENTS

Introduction

Michele Bacci

Sacred Spaces vs Holy Sites: On the Limits and Advantages of a Hierotopic Approach

Andrew Simsky

Image-Paradigms: The Aesthetics of the Invisible

Nicoletta Isar

Dazzling Radiance: A Paradigm and a Quiz in Byzantine Chorography and Hierotopy

Iakovos Potamianos

The Concept of Temenos and the Sectioning of Light

Jelena Bogdanović

The Iconicity of Byzantine Architecture

Fr. Maximos Constas

Rapture, Ecstasy, and the Construction of Sacred Space: Hierotopy in the Life of Symeon the New Theologian

Zinaida Yurovskaya

Back to the Top of the Mountain: A Syrian Protological Theme in the Late Antique and Medieval Representations of the World to Come

Annemarie Weyl Carr

Seeing Toponymic Icons Hierotopically

Maria Lidova

The Adoration of the Magi: From Iconic Space to Icon in Space

Ljubomir Milanović

Encountering Presence: Icon/Relic/Viewer

Danica Popović and Branislav Todić

The Shrines of the Holy King Stefan the First-Crowned in the Sacral Topography of Serbian Lands

Veronica Della Dora

Travelling Objects and Topographies of Salvation: Agencies and Afterlives of Two Post-Byzantine Proskynetaria

Ivan Biliarsky

The Sacred Space of the State and its Direction

Natalia Teteriatnikova

The Patriarchal Quarters in the South Gallery of Hagia Sophia: Where was the Patriarch's Throne?

Ivan Folletti

The Marvelous Hierotopy of the Golden Altar in Milan: A Visual Constantinopolitan Fascination?

Maria Evangelatou

Hierochronotopy: Stepping into Timeful Space through Bonanno's Twelfth-Century Door for the Pisa Cathedral
Alexei Lidov — Biography and List of Publications

ПРОСТРАНСТВО ИКОНЫ.
Иконография и иеротопия

Сборник статей к 60-летию
Алексея Михайловича Лидова

Редакторы-составители:
Микеле Баччи, Елена Богданович

Руководитель проекта *А. П. Притворов*
Редактор *Е. П. Крюкова*
Дизайн и верстка *Б. Г. Аразян, А. М. Игитханян*

Подписана в печать 10.02.2019
Формат 70×100/16. Усл. печ. л. 18,8
Гарнитура Garamond. Тираж 500 экз.

ООО «Феория»
Адрес: Москва, Савёловский проезд, дом 8 стр.2
Тел.: (495) 689-16-15
E-mail: office@feoria.net
www.feoria.net

Отпечатано с готовых файлов
в ОАО «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14