

А. М. Лидов

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИКОНЫ.
ЧУДОТВОРНОЕ ДЕЙСТВО
С ОДИГИТРИЕЙ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ

Иеротопический подход позволил осознать существование особого явления византийской культуры и искусства, который мы назвали «пространственными иконами»¹. В недавно опубликованной статье «Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства» было показано, что, располагая в подкупольном пространстве храма, напротив друг друга, чудотворные иконы Мандилиона и Керамиона, храмоздатели создавали особый пространственный образ, своего рода икону, смысл которой не сводился ни к одному из изображений, а также к их простому соединению (ил. 1)². Путем сопоставления изображений нерукотворных реликвий достигался третий, более важный пространственный образ, восходящий к пространственной структуре императорского храма Богоматери Фаросской как константинопольского Гроба Господня³, и через него — к архетипическому образу Эдесской ниши, в которой произошло чудо нерукотворного воспроизведения Мандилиона в Керамионе.

¹ Лидов А. М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования (в настоящем сборнике). Надо отметить, что термин был впервые использован в нашей статье «Одигитрия Константинопольская» в 1992 г.

² Лидов А. М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 249–280; Lidov A. The Miracle of Reproduction. The Mandyllion and Keramion as a paradigm of sacred space // L'Immagine di Cristo dall' Acheropiita dalla mano d'artista / Ed. C. Frommel, G. Morello, G. Wolf. Citta del Vaticano, Rome, 2006.

³ Лидов А. М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень (The Theotokos of the Pharos. The Imperial church-reliquary as Constantinopolitan Holy Sepulchre) // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 79–108.

Исследование образа-парадигмы Мандилиона и Керамиона позволило оценить существенную ограниченность наших методологических подходов. Оно указало на необходимость обсуждать явление, которое можно было бы назвать «иконография вне изобразительных схем». Путем сочетания изображений создавалась икона сакрального пространства, которая, в свою очередь, становилась образцом для воспроизведения, как мы могли видеть в взаимопроникающей пространственной структуре «Эдесская ниша — Фаросская церковь — византийский храм». На наш взгляд, создание и использование подобных «пространственных икон» было очень важной сферой восточнохристианского духовного творчества, остающейся еще в целом непознанной. Эта пространственная образность не поддается формализации, поскольку она в принципе не является иллюстрацией конкретного текста. В то же время «иконы в пространстве» предполагали широкий спектр символических прототипов и смысловых ассоциаций. Традиционная методология иконографических исследований так или иначе подчиняется основополагающему принципу «текст — иллюстрация», объясняющему изображение путем обнаружения его прямого литературного источника или богословского тезиса. Однако данный подход не позволяет выявить целый пласт важнейших сюжетов, для описания которых у нас до сих пор нет адекватного научного языка⁴. Для простоты дела можно было бы вынести эти явления за границы предметного мира истории искусства и объявить абстрактной теорией, если бы во многих случаях «пространственные иконы» не определяли как общую символическую и художественную структуру конкретного памятника, так и многие совершенно конкретные его детали.

В этой статье мне хотелось бы рассмотреть еще один пример византийской пространственной иконы, типологически родственной Мандилиону и Керамиону, но воплощенной иными средствами в городской среде, вне иконографии конкретного храма. Речь идет о *Чудотворном действе с Одигитрией Константинопольской*, или, как его часто называли паломники, «вторничном чуде», которое происходило каждую неделю в самом центре византийской столицы, на площади перед монастырем Одигон, расположенном к юго-востоку от Святой Софии. О вторничном действе сохранилось множество свидетельств XII–XV вв. на греческом, латинском, древнерусском и староиспанском языках⁵. Оно

⁴ Постановку проблемы см.: Lidov A. Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art / Ed. B. Kuehnel. Jerusalem, 1998, p. 341–353, esp. 353.

⁵ Исторические свидетельства об иконе Одигитрии и ее вторничном действе были собраны в работе: Janin R. La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin. I. Le siège de Constantinople et le patriarcat oecumenique. III. Les églises et les monasteres. Paris, 1953, p. 212–214. Современный анализ главных источников см.: Angelidi C., Papama-

документировано в источниках едва ли не полнее, чем какое-либо другое событие в жизни Константинополя. На чудо, по замечанию паломника, стекался весь город. Действо рассматривалось как главное среди бесчисленных обрядов, происходивших в столице империи. Немалую роль здесь играл и статус самой иконы Одигитрии, которая воспринималась как палладиум града и государства, самый важный прижизненный и чудотворный образ Богоматери, созданный, по преданию, самим евангелистом Лукой⁶. Знаменательно, что она могла выступать как собирательный образ, представляющий всю православную иконную традицию, как мы видим на известной иконе «Торжество православия» из Британского музея (XIV в.), где именно Одигитрия воплощает тему победы иконопочитания (ил. 2).

Не случайно вторичное действо как важнейшее событие духовной жизни получило отражение в иконографии. С XIV в. оно появляется в циклах Акафиста. Главный пример — икона XIV в. «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля (ил. 3), где сцена вторичного чуда иллюстрирует кондак XIII «О, Всепетая Мати» (ил. 5), тогда как в клейме, расположенном строго симметрично, по другую сторону от трона Богородицы, иллюстрируется кондак I «Взбранной Воеводе победительная» (ил. 4)⁷. В нем изображается процессия с Одигитрией Константинопольской, которая начиналась сразу по завершении вторичного действия. Таким образом, два события с чудотворной иконой представлены как А и Ω всего цикла Акафиста, создавая иконографический документ первостепенной значимости.

Другим важнейшим документом является уникальная фреска конца XIII в., сохранившаяся в нартексе церкви Влахернитиссы в Арте⁸. Пло-

storakis T. The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* / Ed. M. Vassilaki. Athens, 2000, p. 373–387, esp. 378–379.

⁶ Современный анализ предания см.: *Walter Chr.* Iconographical Considerations // *The Letter of the Three Patriarchs to Emperor Theophilus and Related Texts* / Eds. J. A. Munitiz, J. Chrysostomides, E. Harvalia-Crook, Ch. Dendrinou. Camberley, 1997, lv–lvi; а также фундаментальное исследование всей традиции об иконах св. Луки: *Bacci M.* Il pennello dell' evangelista. Storia della immagini sacre attribuite a san Luca. Pisa, 1998.

⁷ Эти клейма специально рассматривались в работах: *Саликова Э. П.* Отражение исторических константинопольских реалий в иконографии иконы последней четверти XIV века «Похвала Богоматери с Акафистом» // *Проблемы русской средневековой художественной культуры* (ГММК. Материалы и исследования, VII), М., 1990, с. 45–56; *Громова Е. Б.* История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. М., 2005 с. 107–114, ил. 1, 3, 26.

⁸ *Achimastou-Potamianou M.* The Byzantine Wall Paintings of Vlacherna Monastery (area of Arta) // *Actes du XV^e Congrès international d'études Byzantines* (Athènes 1976). Athènes, 1981, II, 4–14.

хая сохранность изображения тем не менее позволяет осуществить реконструкцию всей сцены, которая надписана как «Радость (Χαρά) от Пресвятой Богородицы Одигитрии в Константинополе» и «Богородица Одигитрия» (ил. 6а, б). Композиция полна редчайших подробностей, детально передающих как происходящие обряды, так и эпизоды рыночной торговли на площади Одигон (ил. 7). При всем различии деталей во всех изображениях вторичного чуда повторяется один и тот же центральный мотив. В центре композиции представлен человек с распростертыми руками, который, как кажется, несет находящуюся у него над головой икону Одигитрии. Вокруг него представлены служители иконы в красных облачениях, а также молящиеся клирики и миряне.

Нельзя сказать, чтобы вторичное действо с Одигитрией Константинопольской не получило отражения в научной литературе. Различные аспекты затрагиваются в работах Д. Маджески, Н. Патерсон Шевченко, Б. Пенчевой⁹. Существуют и отечественные исследования. Можно вспомнить статью Э. П. Саликовой¹⁰, диссертацию Е. Б. Громовой, недавно появившуюся в виде монографии¹¹, мою работу об Одигитрии 1992 г., которая в рукописи была доступна многим коллегам¹², новую публикацию И. А. Шалиной¹³. При всей важности проделанной работы, которая позволяет не останавливаться на многих деталях, отметим, что главные вопросы остаются без убедительного ответа. Что из себя в целом представляло «вторичное чудо», по какому классу культурных явлений оно может быть описано? В чем состоял символический замысел происшедшего действия и почему оно имело такое огромное значение в духовной жизни Константинополя? По-видимому, именно отсутствие ясных ответов на эти вопросы породило любопытную ситуацию в науке. При невероятном обилии источников и очевидной значимости вторичное действо не попало ни в одну из общих историй Византии, ни в один из

⁹ *Majeska G.* Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 362–366; *Паттерсон Шевченко Н.* Служители святой иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 133–136; *Pentcheva B.* The ‘Activated Icon: The Hodegetria Procession and Mary’s *Eisodos* // Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium / Ed. M. Vassilaki. London, 2004, p. 195–208.

¹⁰ *Саликова Э. П.* Отражение исторических константинопольских реалий..., с. 45–56.

¹¹ *Громова Е. Б.* Проблемы иконографии Акафиста Богоматери в искусстве Византии и Древней Руси XIV века: Дис. ... канд. иск. М., 1990, с. 29–47, 87–95; *Она же.* История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. М., 2005, с. 107–114.

¹² *Лидов А. М.* Одигитрия Константинопольская // Чудотворные иконы в восточнохристианской культуре. Энциклопедия (рукопись, 36 с.).

¹³ *Шалина И. А.* Чудотворная икона Богоматерь Одигитрия и ее вторичные хождения по Константинополю // Искусство христианского мира, 7 (2003), с. 51–74; *Она же.* Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005, с. 243–274.

очерков ее культуры и искусства. Создается впечатление, что для огромного явления в существующей научной картине как бы не оказалось места. Не случайно желание исследователей перевести разговор с вторничного чуда на более понятное продолжение действия — шествие с иконой, вписав его в привычную категорию процессий.

Кстати, процессия с Одигитрией Константинопольской возникает раньше чудотворного действия. О ней как о некоей традиции говорится уже в житии св. Фомы Лесбосской X в.¹⁴, тогда как первое свидетельство о вторничном чуде относится к концу XII в.¹⁵ Знаменательно, что очевидцы XII–XV вв. описывают один и тот же практически не изменявшийся обряд. Уникальные по полноте описания «выходов» Одигитрии по вторникам сохранились в трех источниках XIV–XV вв.: «Хожении» Стефана Новгородца (1349 г.)¹⁶, путевых записках испанцев — Руи Гонсалеса де Клавихо (1403)¹⁷ и Перо Тафура.

Сообщение Перо Тафура, посетившего Константинополь в 1437 г. и много раз участвовавшего в вторничном действе, отличается наибольшей конкретностью¹⁸. Глазами чужестранца он отмечал редкие подробности: *«На следующее утро отправился я осматривать церковь Святой Марии, в которой погребено тело Константина, и есть там икона Нашей Госпожи Девы Марии, написанная святым Лукой, а с другой стороны Наш Господь распятый, написанный на каменной плите и украшенный по краям и по фону серебром, которого, говорят, несколько кинталов, а все изображение такое тяжелое, что не смогли бы поднять и шесть человек. И каждый вторник собирается множество людей, и отправляется туда до двадцати человек, одетых в*

¹⁴ Halsall P. Life of Thomaïs of Lesbos // Holy Women in Byzantium. Ten Saints' Lives in English Translation / Ed. A.-M. Talbot. Washington, D.C., 1996, p. 311, 291–292 (о дате жития). По преданию, пересказанному Никифором Каллистом в XIV в., процессию по вторникам установила еще императрица Пульхерия в V в. (*Nikephoros Kallistos Xanthopoulos*. *Historia Ecclesiastica*, XV, 14 // PG, t. 147, col. 44). Непреложным фактом является существование вторничного богослужения во второй половине XI в.; согласно сообщению «Анонима Меркати», торжественные процессии с иконой происходили по всему городу, сопровождались пением псалмов и гимнов при большом стечении народа (Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, с. 443).

¹⁵ Это описание оставлено датчанами, совершавшими паломничество в Святую Землю: *Scriptores minores historiae Danicae medii aevi* / Ed. M. C. Gertz, II, Kobenhavn 1918–1920, p. 490–491.

¹⁶ *Majeska G.* Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 36, 362; ПЛДР. XIV — середина XV века. М., 1981, с. 34–35.

¹⁷ *Ruis Gonzáles de Clavijo.* Embajada a Tamorlán / Ed. F. Estrada. Madrid, 1943, p. 54; *Руй Гонсалес де Клавихо.* Дневник путешествия в Самарканд ко двору Тимура (1403–1406). М., 1990, с. 42–44.

¹⁸ *Jimenez de la Espada M.* Andances e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435–1439). Madrid, 1874, p. 174–175.

длинные красные, словно у быков для охоты на куропаток, полотняные одежды, с покрытыми головами; люди эти из одного рода, другие не могут исполнять эту службу; они движутся с большой процессией, и люди в том одеянии подходят по одному к иконе, и кто ей нравится, тому она позволяет взять себя так легко, словно бы весила она одну унцию, и кладут ее на плечо, и с песнопениями выходят из церкви и направляются к большой площади, и там тот, кто несет ее, ходит с ней от одного конца до другого, и обходит [так площадь] пятьдесят раз, и кажется, что икона поднимает его над землей, причем он теряет сознание и бледнеет, не отрывая глаз от нее; затем он садится, подходит другой, берет ее и кладет себе на плечо, и делает то же самое, так что таким образом четыре или пять человек носят ее в течение того дня. В этот день бывает базар, и приносят туда множество вещей на продажу, и стекается множество людей; клирики берут вату, подносят ее к иконе и раздают ее присутствующим там людям, и с той же самой процессией возвращают они икону на свое место. И за все то время, что был я в Константинополе, не упустил я ни одного дня, чтобы побывать там, ибо действительно это — великое чудо»¹⁹.

В этом и других свидетельствах с разных точек зрения описывается одно и то же чудо: после того, как невероятно тяжелую икону, которую с трудом поднимают несколько человек, ставят на плечи представителю избранного рода служителей Одигитрии, она чудесным образом становится ничего не весящей — бесплотной.

Имеющие право носить икону были облачены в особые красные льняные одеяния, указывающие на принадлежность особому роду²⁰. Как ясно из датского свидетельства конца XII в., даже прикосновение к иконе являлось особой привилегией: «Из святости же и почтения, смешанного со страхом, никто из любящих сей век не дерзает коснуться до нее руками, но из тех, кто ведет уединенную жизнь в кельях, выбираются богобоязненные мужи, чтобы носить ее»²¹. Клавихо в начале XV в. также подчеркивал особый статус служителей иконы: «Говорят, что никто другой не может поднять его, кроме этого [человека], так как он происходит из рода, угодного Богу, и [потому] может поднять его»²². По всей вероятности, именно такое семейство

¹⁹ *Перо Тафур*. Реликвии Константинополя / Пер. Л. К. Масиеля Санчеса // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006, с. 243–245.

²⁰ *Паттерсон Шевченко Н.* Служители святой иконы..., с. 133–136.

²¹ *Scriptores minores historiae Danicae medii aevi*, p. 490–491 / Пер. Л. К. Масиеля Санчеса.

²² *Клавихо*. Указ. соч., с. 44.

изображено на миниатюре из Псалтыри Гамильтона²³ (ил. 10). Согласно свидетельству русской летописи, они принадлежали к роду святого Луки, другими словами, по преданию, являлись родственниками автора иконы Одигитрии — святого иконописца и евангелиста Луки²⁴. Высочайший статус этих служителей был акцентирован характерной деталью иконы «Торжество Православия» из Британского музея» (ил. 2): служители Одигитрии в особых красных одеяниях, поддерживающие икону с двух сторон, изображены с крыльями, как ангелы.

Согласно многим разным свидетельствам, именно эти служители Одигитрии могли, без всяких усилий, носить икону кругами, как бы вырезая на рыночной площади особое сакральное пространство. Рыночный контекст, отмеченный в описаниях и детально изображенный на фреске Арты (ил. 6), представляется сознательным элементом происходящего действия, превращающего «профанную» базарную среду в место священного богоявления. Обычная площадь преобразуется в пространство соборного моления, покаяния и непрерывного чудотворения: участникам раздаются кусочки ваты с чудотворным миром от иконы и происходят исцеления больных²⁵.

Однако ключевой момент вторичного чуда — видение «летающей» по площади Одигитрии, которая как бы сама носит своего служителя, находящегося в экстагическом состоянии с запрокинутой головой. Невероятный мистический характер открывавшегося зрелища описан датскими паломниками в Святую Землю в XII в.: «*В третий же день каждой недели вращаясь на глазах всего народа ангельским движением, словно захваченная каким-то вихрем, она кружит вместе с собой своего носильщика, так что из-за удивительной быстроты кажется созерцающим, что глаза их обманывают. Собравшиеся по обычаю своему бьют себя в грудь и восклицают: Kyrie eleison, Christe eleison*»²⁶.

²³ Berlin, Staatliche Museen, Kupferschickabinette, 78. A. 9 (Hamilton 119), fol. 39v. Новая интерпретация сцены см.: *Patterson Sevcenko N. Miniature of the Veneration of the Virgin Hodegetria // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, p. 388–389. См. также: *Havice C. The Hamilton Psalter in Berlin, Kupferschickabinett 78. A. 9* (Ph.D. Diss. The Pennsylvania State University, 1978), p. 120–135.

²⁴ «Служит племя Луцино до сего дня», говорится в русских летописях первой половины XV в., в том числе в Софийской I: ПСРЛ, т. 5. Л., 1925, с. 189–190.

²⁵ Помимо вполне ясного свидетельства Тафура, о получении «помирисимо» и помазании говорится в тексте «Хожения» Игнатия Смоленского, тогда как о том, что икона «больных исцеляет», сообщает русское Анонимное сказание XIV в., которому вторит Дьяк Александр, замечая, «кто с верою приходит здравие получает»: *Majeska G. Op. cit.*, p. 95, 139, 161.

²⁶ Это важнейшее свидетельство дошло до нас в главе XXVI «Об иконе святой Богородицы в Константинополе» сочинения «Об отбытии датчан во Святую Землю» (*De profectioe Danorum in Terram Sanctam*, конец XII в.): *Scriptores minores historiae Daniacae medii aevi*, p. 490–491 / Пер. Л. К. Масиеля Санчеса.

Стефан Новгородец красноречиво дополняет в XIV в. : «Единому человеку въставят на плеща въстаино, а он руке распростре, аки распят, такоже и очи ему запровържеть. Видети грозно: по буювищу мычет его семо и овамо, вельми сильно повертьывает им, а он не помнит ся куды его икона носит»²⁷. Перо Тафур отмечает то же явление: «Тот, кто несет ее, движется с ней от одного конца до другого, и обходит так площадь пятьдесят раз, и кажется, что икона поднимает его над землей, причем он теряет сознание и бледнеет, не отрывая глаз от нее»²⁸. Описания позволяют заключить, что во время вторичного чуда Одигитрия Константинопольская, как бы ожившая и бесплотная, летала над головами молящихся с огромной скоростью, при этом вращаясь вокруг собственной оси.

Мотив кругового вращения представляется принципиально важным. Символически осмысленный в патристике и еще раньше в платоновской древнегреческой традиции, он играл ключевую роль в византийском восприятии божественного присутствия²⁹. Эффект вращающегося храма прекрасно описан и проинтерпретирован в IX в. патриархом Фотием в проповеди на освящение храма Богородицы Фаросской: «Кажется же, что все другое находится в исступлении, в экстагическом движении (*ἐκστάσει*) и вращается сам храм. Ведь благодаря естественным и всевозможным обращениям [в разные стороны] и постоянным движениям, которые заставляя претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление (*πάθημα*) он переносит воображением в созерцаемое»³⁰. Многозначителен акцент, сделанный Фотием на внутреннем переживании, переносимом воображением на созерцаемое. Существенной особенностью этого мировосприятия является отсутствие противопоставления между зрителем и изображением, которые во вращающемся пространстве, соединяющем небо и землю, становятся единой субстанцией.

Независимо от нашей веры в чудеса, можно описать вторичное действие в современных понятиях «перформанса», отдавая себе отчет в условности этого рабочего термина. По всей видимости, действие не просто представляло чудесное явление Богородицы в своем граде, но и от-

²⁷ Majeska G. Op.cit., p. 36.

²⁸ *Перо Тафур*. Реликвии Константинополя / Пер. Л. К. Масиеля Санчеса // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006.

²⁹ О парадигме кругового вращения в византийской культуре см. в статье Николетты Исар в настоящем сборнике.

³⁰ Пер. В. В. Василика. См. приложение к статье: Лидов А. М. Церковь Богородицы Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 103.

сылало к вполне конкретному событию. На наш взгляд, чудотворное действие с Одигитрией являлось литургическим и иконическим воспроизведением осады Константинополя в 626 г. Согласно преданию, в этом году град был спасен от аваров и персов заступничеством Богородицы и ее чудотворной иконы³¹. В средневизантийский период это событие было рассмотрено как высочайший пример и образцовое чудо, которое потом повторялось многократно. Ставшее доминирующей мифологемой, оно повлияло на многие сферы византийской культуры. В нашем контексте знаменательно, что именно с этой осадой предание связало создание Акафиста и написание патриархом Сергием первого кондака «Взбранной Воеводе победительная»³². Вероятно, именно поэтому сцена появляется в циклах Акафиста.

Как мы помним, принципиальным элементом вторичного действия было повторяющееся круговое движение служителя с иконой по рыночной площади. В ритуале прослеживается ясная параллель с центральным эпизодом истории осады — защитительными процессиями вокруг Константинополя с несением чудотворного образа. Очевидцы события называют его нерукотворной иконой Христа (вероятно, имея в виду находившийся тогда в столице образ из Камулианы). Однако последующая традиция не позднее XI в. отождествила этот чудотворный образ 626 г. с Одигитрией Константинопольской, которой и было приписано чудесное спасение града от аваров и персов, равно как и последующие избавления от вражеских осад³³. Вторичный соборный плач «Господи, помилуй!», обращенный к Богородице и ее иконе, звучал как бы в пространстве осажденного града, взыскующего великого чуда.

По всей видимости, мы можем установить даже конкретный источник, который использовали создатели вторичного действия. Им могла быть проповедь на чудесное спасения град, прочитанная очевидцем событий Феодором Синкеллом в 627 г., в годовщину избавления от осады³⁴. В этом тексте мы находим объяснение, почему именно вторник был выбран для чудотворного действия с Одигитрией: «Он (патриарх) в слезах прошел по всей городской стене и, словно непобедимое оружие, показывал образ Божий... Этот день был первым днем осады и третьим днем недели

³¹ О формировании предания и его особенностях см. новое исследование: *Pentcheva B.* The supernatural protector of Constantinople: the Virgin and her icons in the tradition of the Avar siege // *Byzantine and Modern Greek Studies* 26 (2002), p. 2–41, esp. 22–27, 34–38.

³² *Van Dieten J. L.* Geschichte der Patriarchen von Sergios I. bis Johannes VI. Amsterdam, 1972, p. 174–178.

³³ *Pentcheva B.* The supernatural protector of Constantinople, p. 22–27, 34–38.

³⁴ *Makk F.* Traduction et commentaire de l'homélie écrite probablement par Théodore le Syncelle sur le siège de Constantinople en 626 // *Acta Universitatis de Attila Jozsef nominata, Acta antiqua et archaeologica* 19 (Opuscula byz. 3). Szeged, 1975, p. 9–47, 74–96.

(вторником)»³⁵. Таким образом, вторник становился днем воспоминания реального исторического события через его иконическое воспроизведение в чудотворном действе с Одигитрией, которая через божественную силу иконы гарантировала своему граду вечную защиту и покровительство.

Еще один очень странный мотив вторничного действия может быть связан с проповедью Феодора Синкелла. Согласно описаниям и всем изображениям, несущий икону слуга воспроизводит один и тот же жест: он простирал руки, как будто его распяли. По словам Стефана Новгородца, «он руке распростре, аки распят, такоже и очи ему запровържетъ»³⁶. Живая пластика жеста недвусмысленно напоминала о Распятии, которое, кроме всего, было изображено и на обороте самой иконы Одигитрии. Об этой детали существует несколько свидетельств. Помимо предельно точного свидетельства Перо Тафура, имеются армянский и греческие тексты. Греческое свидетельство содержится в «Истории Киккского монастыря» Георгия Монаха (ок. 1422 г.): согласно преданию, св. Лука, вдохновленный архангелом Гавриилом, «написал пречистый образ Одигитрии и распятого Христа на противоположной стороне иконы, так же как на обеих сторонах — Гавриила и Михаила, кадящих на Христа»³⁷. Армянский паломник (до 1437 г.) сообщает: «Икона, написанная евангелистом Лукой, на одной стороне которой изображена Богородица со Спасителем на руках, на другой стороне — Христос на кресте справа и Богородица слева»³⁸.

Вероятно, этот авторитетнейший константинопольский образ дал начало целой традиции двусторонних икон с изображениями Распятия или «Христа во гробе» на обороте³⁹. Один из ранних примеров — зна-

³⁵ Ibid., p. 81.

³⁶ Majeska G. Op. cit., p. 36. В русском переводе: «Одному человеку поставят икону на плечи стоймя, и он руки распрострет, словно его распяли, а глаза у него закатятся, так что смотреть страшно, и по площади бросает его туда и сюда, и вертит его в разные стороны, а он даже не понимает, куда его икона носит» (ПЛДР. XIV — середина XV века. М., 1981, с. 34–35).

³⁷ Vacci M. The Legacy of the Hodegetria: Holy Icons and Legends between East and West // Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium / Ed. M. Vassilaki London, 2004, p. 322.

³⁸ Brock S. A Medieval Armenian Pilgrim description of Constantinople // Revue des études Arménien, IV (1967), p. 86.

³⁹ Сохранилось значительное число таких двусторонних икон XIII–XIV вв. Ранний пример середины XIII в. находится в синайском собрании (Sinai. The Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K. Manafis. Athens, 1990, p. 119–120, figs. 58–59). Двусторонняя Одигитрия с Распятием XIV в. почитается как чудотворная в базилике Ахиропиитос в Фессалониках. Несколько икон этого типа хранятся в Византийском музее в Афинах: Acheimastou-Potamianou M. Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998, p. 44–47, № 10. Каталог двусторонних икон см.: Pallas D. Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus — das Bild [Miscellanea Byzantina Monacensia, 2]. München, 1965, p. 308–332.

менитая икона XII в. из Кастории (ил. 11)⁴⁰. Образы на двух сторонах иконы воспринимались одновременно в динамическом богослужебном контексте. Этот эффект сопряжения двух образов играл особую роль во вторичном действе. Как мы помним, икона летала и быстро вращалась в воздухе. Тем самым образы Одигитрии и мертвого Христа менялись перед глазами каждое мгновение и действительно могли восприниматься как нечто единое.

Образ Распятия, представленный жестом служителя Одигитрии и изображенный на ее обороте, помогают понять смысл мотива исчезающего веса, бесплотности иконы. И здесь ключ находим в проповеди Феодора Синкелла: *«Помните, что Моисей, поведши Израиль войной против Амаликитян, простер, — изображая собою крест, — руки небу, Аарон же и Ор руки законодателя поддерживали (Исх. 17: 8–12): ведь они были полны тяжестью, в чем таился намек на утрату законом своей силы, потерянной чрез помыслы о плотском. Потому Господь и послал в мир своего едиnorodного Сына, чей образ (ведомо, что был он нерукотворен, и трепетали его бесы) Моисей, пребывающий среди нас, вознес над собой беспорочными дланями. И нашего патриарха никому не было нужды подпирать, но, распиная себя ради всего града по примеру евангельского Христа, он в слезах прошел по всей городской стене и, словно непобедимое оружие, показывал образ Божий — и силам тьмы, смутно видневшимся на Востоке, и вражеским фалангам на Западе»⁴¹.*

Таким образом, рассказывая о шествии по стенам Константинополя, Феодор замечает, что патриарх, как новый Моисей, поднявший в своих руках икону, не нуждался ни в чьей помощи, поскольку нес в руках того, кто распял себя для мира. Распятие провозглашается принципиальным условием чуда, таинственно явленного на стенах Константинополя в момент древней осады и позднее во вторичном действе, когда невероятно тяжелая икона не только утрачивает свой вес, но и оказывается способна летать по кругу вместе со своим служителем. При этом образы Богоматери с младенцем и распятого Спасителя на обеих сторонах иконы отмечали невидимые границы временного и пространственного континуума, напоминавшего о самых великих чудесах христианства — Воплощении и Искупытельной Жертве.

На наш взгляд, проповедь Феодора Синкелла, могла быть использована неизвестными создателями вторичного действия как своеобразная основа сценария. Однако само действие никоим образом не сводилось к театрализованному представлению исторического события. Чудесное

⁴⁰ Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / Ed. M. Vassilaki. Athens, 2000, p. 484–485, № 83.

⁴¹ Mak F. Traduction et commentaire, 81 / Пер. А. Сагитов, К. Тасиц.

спасение от осады 626 г. было лишь одним из основных мотивов, который мог быть дополнен рядом других. Например, темой слепца, ведомого Богородицей к ее чудотворному источнику, происходящей из предания об основании монастыря Одигон⁴². Именно это предание объясняет странную позу носящего икону, который запрокидывает голову, представляя ослепшего и, вероятно, инсценируя чудо исцеления, с которым связывают происхождение имени Одигитрия («указывающая путь»). Создатели «вторичного действия» накладывают разные слои смыслов, которые, просвечивая один сквозь другой, соединяют разные временные и пространственные явления в одно многослойное целое, не подлежащее разделению на независимые части. Мы встречаемся здесь с тем же принципом, что и при создании византийских иконных образов. Только в данном случае речь идет об иконе, развернутой в пространстве.

В этой связи очень важной представляется категория «иконического времени», во многом определявшего образ чудотворного действия. Драматически взаимодействовали, как минимум, четыре пласта: вечное время небесных явлений, историческое время евангельских событий, конкретное время чудесного спасения 626 г. и, наконец, актуальное время вторичного действия, когда бы оно ни происходило с XII по XV вв. Каждый пласт предполагал свою пространственно-образную составляющую, с особым спектром символических и литературных ассоциаций. Все они сосуществовали в видимом космосе вторичного действия, но при этом не превращали его в иллюстрацию сколь угодно сложного текста.

Интересно, что иконический образ, создававшийся по утрам на площади перед монастырем Одигон и существовавший в течение нескольких часов, не заканчивался вместе с завершением чудесного «перформанса». Возникшая пространственная икона как бы переносилась в процессии через весь город во Влахерны, где хранилась важнейшая охранительная реликвия города — Риза Богоматери⁴³. О процессии сообщают многочисленные источники, начиная с X в. Пожалуй, самое подробное свидетельство оставлено Таррагонским Анонимом — латинским паломником, жившим в Константинополе в конце XI в. и специ-

⁴² Богоматерь-Путеводительница явилась двум слепцам, которых провела к своему чудотворному источнику, даровавшему прозрение. Об этом см.: Лидов А. М. Одигитрия Константинопольская (рукопись, 1992).

⁴³ Об истории и роли Влахерн и их реликвий в Константинополе см. новые исследования: Mango C. The Origins of the Blachernai Shrine at Constantinople // Acta XIII Congressus Internationalis archaeologiae christianae. Split-Porec 1994. Pars II. Città del Vaticano, 1998, p. 61–76; Weyl Carr A. Threads of Authority: the Virgin Mary's Veil in the Middle Ages // Robes and Honor. The Medieval World of Investiture / Ed. S. Gordon. New York, 2001, p. 59–93.

ально интересовавшимся культом Богоматери и ее святынями: «Она пользуется величайшим почитанием во граде Константинопольском, настолько, что на протяжении всего года в третий день каждой недели обносится она клириками с величайшими почестями по городу, а перед ней и за ней идет превеликое множество мужчин и женщин, воспевающих хвалу Богородице и держащих в руках своих горящие свечи. В этой процессии, которая, как я говорил, бывает в третий день недели во всякое время, ты заметил бы на людях многочисленные и разнообразные одежды, услышал бы сладкозвучные голоса не только клириков, но и мирян, а чему еще больше подивился бы и было бы тебе любо — это женщины, облаченные в шелковые одеяния и воспевающие церковные песнопения, идущие позади иконы Богородицы словно служанки, следующие за госпожой. И словами Псалмопевца юноши и девушки, стар и млад хвалят имя Господне, принявшего нас ради плоть от Марии. Перед тем благородным образом Богородицы несут другие святые золотые образа без числа из других церквей, словно служанок госпожи. Она же следует позади других, как если бы она была им всем госпожа, кроткая лицом, но проявляющая себя приказанием. Затем в церкви, у которой в тот день бывает остановка, народом устраивается торжество. Туда стекается народ, и как внесут славный образ с почестями в церковь, где в тот день остановка, совершают богослужение; совершив все с надлежащими церемониями, с великими почестями несут ее обратно в место ее пребывания»⁴⁴.

По сообщениям паломников, многолюдная процессия двигалась в клубах дыма от многочисленных воскурений, что нашло отражение и в иконографии фрески в Арте, изображающей женщин с особыми курильницами в руках (ил. 8)⁴⁵. Во время движения происходили чудеса — образ Богоматери на иконе как бы оживал, склоняясь перед образом Христа, встреченным на пути⁴⁶. Знаменательно, что святыни выносились из

⁴⁴ Таррагонский Аноним. О граде Константинополе / Пер. Л. К. Масиеля Санчеса // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006, с. 174–189.

⁴⁵ «В определенные дни, как рассказывают, переносят ее из квартала в квартал, причем собираются бесчисленные толпы людей обоего пола с každением, так что виден дым сжигаемого фимиама, возносящийся в небесную высь» (Scriptores minores historiae Danicae medii aevi, p. 490–491).

⁴⁶ «Находясь в вышеупомянутом городе, слышал я, что рассказывали еще об одном чуде этой иконы. Когда несли вышеупомянутый образ блаженной Богородицы через город и проходили рядом с базиликой святого Спасителя, у входа в которую находится Его, Христа, прекрасное изображение, обернулась сама собой святая Богородица к Сыну своему, помимо воли несущего ее, и повернулся образ матери, чтобы видеть лик Сына, желая узреть и почтить Сына, сделавшего ее царицей ангелов. Что до меня, то не видел я этого, ибо не присматривался, но, оставаясь там, услышал об

других храмов и присоединялись к грандиозной процессии, которая таким образом мистически охватывала весь город. При этом она несколько менялась каждую неделю, в зависимости от дня празднования в той или иной церкви происходила остановка (*statio*) и совершалось особое богослужение⁴⁷. Чудотворная пространственная икона, поутру «установленная» на площади перед монастырем Одигон и создававшая драматический образ осажденного города, как бы переносилась в процессии вместе с самим палладиумом, постепенно распространяясь на всю сакральную среду византийской столицы. Тем самым великий град Константинополь, со всем его населением и многочисленными храмами, становился на время огромной пространственной иконой. Трудно переоценить значение этой иконы в духовной жизни византийской столицы, которая через прославление своей высшей покровительницы и коллективное покаяние еженедельно восстанавливала связь с божественным миром. Участники действия, независимо от социального статуса — от императора до последнего раба, — являлись неотъемлемой частью этого сакрального пространства и иконического образа, который обеспечивал единство и благополучие империи и в сознании византийцев был много важнее всех храмовых декораций вместе взятых. Не случайно поэтому двуединое действие, состоящее из чуда перед монастырем Одигон и последующей процессии, воспринималось как высший образец во всем христианском и, особенно, в православном мире.

В предшествующей работе мы попытались собрать прямые и косвенные данные о воспроизведении этого пространственного образа (не только самой иконы), имевших место в разное время в Греции, Малой Азии, Италии и Древней Руси⁴⁸. Замечательное свидетельство находим в одном итальянском документе XIV в.: *«Греки по настоящее время не едят мяса по вторникам, также по вторникам они носят Одигитрию (Dimitria) в процессии по всему Константинополю с великой радостью; в честь Богоматери иконы носят везде в Греческой империи: городах,*

этом» (Таррагонский Аноним. О граде Константинополе / Пер. Л. К. Масиеля Санчеса). По всей видимости, речь идет о знаменитом чудотворном образе Христа Халкитиса — покровителе императорской династии. Он находился в «Медных воротах» Большого императорского дворца. Процессия от монастыря Одигон должна была проходить перед этими воротами.

⁴⁷ О традиции таких богослужений в Константинополе см.: *Janin R. Les processions religieuses à Byzance // Revue des études Byzantines*, 1 (1966), p. 69–88, 71; *Baldovin J. F. The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development, and Meaning of Stational Liturgy. Roma, 1987*, p. 167–226.

⁴⁸ Этому посвящена подробная статья: *Lidov A. The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space // The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance / Ed. E. Thunoe and G. Wolf. Rome, 2004*, p. 291–321.

замках и деревнях»⁴⁹. О широчайшем распространении вторничного действия говорится и в «Истории Киккского монастыря» Георгия Монаха (ок. 1422 г.): «Как было указано Ангелом Господним, который принес нерукотворные иконы во вторник, святые отцы предписали во благо всех христиан совершать празднование иконе Богоматери на улицах и площадях городов во вторникам с недели *Diakainesimos* до 11 ноября»⁵⁰.

Точно известно, что еженедельное действие с чудотворной репликой Одигитрии, как минимум с XII в., происходило в Фессалониках. Евстафий Солунский описал такую процессию в 1185 г. во время осады города норманнами⁵¹. Он сообщает о чуде, предсказавшем трагическую судьбу города. В конце процессии икона отказалась вернуться в свое святилище, остановив служителя иконы в дверях: икона стала такой тяжелой, что никто не мог ее сдвинуть с места. После усиленных молитв всех участников действия служитель легко перенес святыню, вернув ее в придел при храме Св. Софии Солунской. Примечательно, что мы встречаемся здесь с косвенным указанием на вторничное чудо в Константинополе, в котором икона обретала божественную легкость. В Фессалониках происходит своего рода инверсия этого события — икона обретает неземную тяжесть⁵². Чудесное изменение веса может быть позитивным или негативным знаком, по всей видимости, связанным с древним топосом взвешивания грехов. Очень важной представляется первая реакция присутствующих при чуде в Фессалониках, специально подчеркнутая автором текста — архиепископом Солуни: «Вначале подозревали, что служитель иконы устроил это (чудо) по собственной инициативе, как вид обмана, в который многие вовлечены»⁵³. Допустимо предположить, что архиепископ Евстафий имел в виду вторничное действие, которое могло иметь место и в Фессалониках.

Интересно, что в византийском сознании обряды с Одигитрией ассоциировались с действительными и воображаемыми осадами и процес-

⁴⁹ Текст дошел до нас в бенедиктинском лекционарии из Санта Джустина в Падуе (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, ms. lat. fol. 480, ff. 34^v–35^r), в котором хранились реликвии св. Луки, включая икону Богоматери XIII в., по преданию привезенную в Падую из Константинополя как произведение евангелиста: *Bacci M.* La “Madonna Costantinopolitana” nell’abbazia di Santa Giustina di Padova // *Luca Evangelista. Parola e immagine tra Oriente e Occidente* / Ed. G. Mariani Canova. Padova, 2000, p. 405–407; *Idem.* The Legacy of the Hodegetria: Holy Icons and Legends between East and West // *Images of the Mother of God*, p. 328.

⁵⁰ *Bacci M.* The Legacy of the Hodegetria, p. 331.

⁵¹ *Eustaphios of Thessalonike.* The Capture of Thessaloniki / Trans. J. R. Melville Jones. Canberra, 1988, p. 142–143 (греч. текст с англ. пер.).

⁵² *Lidov A.* The Flying Hodegetria, p. 292.

⁵³ *Eustaphios of Thessalonike.* The Capture of Thessaloniki, p. 142–143.

сиями вокруг городских стен. В житийном тексте XIV в., рассказывающем о чудесах от мощей св. Евгения Трапезундского, говорится, что во время одной из турецких осад Трапезунда «он (император) со слезами молил Богородицу и призывал св. Евгения. Он шел вдоль зубцовых завершений вокруг городских стен, обращаясь с плачем к Богу и умоляя о помощи. Архиепископ города, облаченный в священные одеяния архиерея, сам нес на плечах неоскверненный образ Пречистой Богородицы Одигитрии с Господом Иисусом Христом на груди, который указывает путь праведным. Игумен монастыря нес честную главу великого Евгения. Все священники и лучшие из клира сопровождали их с молитвой...»⁵⁴. В тексте не содержится прямых указаний на константинопольский обряд, однако он вызывает в памяти иконический образ вторичного действия, которое обрело новый смысл во время реальных событий в другом городе, мистически связанном со священной столицей.

Аналогичную попытку установления мистической связи между сакральными пространствами через воспроизведение действия с Одигитрией находим на венецианском Крите. Речь идет о главной чудотворной иконе острова — Богоматери Одигитрии Месопандитиссе, которая с XVII в. стала всемирно известна как спасительница Венеции от чумы и с 1687 г. находится в алтаре построенного для нее барочного храма Санта Мария делла Салюте⁵⁵. Икона, предположительно XII в., позднее многократно переписанная, являлась с репликой с Одигитрии Константинопольской. Согласно позднесредневековому преданию, она была написана св. Лукой, привезена в эпоху иконоборчества из византийской столицы на Крит, где почиталась в соборе Кандии — столице острова. Имя «Месопандитисса» связывали с рассказом о роли иконы в примирении греческой и венецианской общин острова в 1264 г. Из документов XIV в. известно о процессиях с иконой, установленных по вторникам, в которых участвовало как православное, так и католическое население Крита⁵⁶. Они продолжались вплоть до захвата острова турками. Вторичное действие с Одигитрией Месопандитиссой, имевшее характер государственного культа, состояла в движении чудотворной иконы-палладиума по всем греческим и венецианским церквам города. При этом существовала особая группа избранных служителей иконы. Налицо стремление воссоздать константинопольский обряд и приоб-

⁵⁴ Rosenqvist J. O. The Hagiographic Dossier of St Eugenios of Trebizond in Codex Athous Dionysiou 154. Uppsala, 1996, p. 320–323, 432–433, 450. Речь идет о палладиуме города — иконе Одигитрии Хрисокефалос (Златоглавой).

⁵⁵ Georgopoulou M. The Late Medieval Crete and Venice: an appropriation of Byzantine heritage // Art Bulletin, 77, fasc. 3 (September, 1995), p. 479–496.

⁵⁶ Papadaki A. Ceremonie religiose e laiche nell'isola di Creta durante il dominio Veneziano. Spoleto, 2005, p. 145–158.

щаться через него к сакральному пространству византийской столицы, что было сделано в данном случае с венецианской государственно-политической настойчивостью.

Внимание венецианцев к чудотворному образу было подготовлено всей предшествующей итальянской традицией, в которой как сама Одигитрия Константинопольская, так и ее вторичное действие пользовались огромным почитанием, зафиксированным не позднее XI в.⁵⁷ В эту эпоху прославление получает Неодигитрия (новая Одигитрия) из Россано, по преданию подаренная императором Алексеем Комниным. Примечательно, что на обороте этой двусторонней процессионной иконы имелся образ Распятия, несомненно восходящий к константинопольскому прототипу и позволяющий догадываться о повторении в Южной Италии византийских обрядов. Многочисленные реплики Одигитрии в Италии были известны под общим именем 'Madonna di Constantinopoli'⁵⁸. Их число невероятно умножилось после захвата Константинополя турками в 1453 г. в связи с распространением легенд о чудесном спасении Одигитрии и ее появлении одновременно в разных городах Италии. Светские братства служителей 'Madonna di Constantinopoli' в Кампании, Апулии, Калабрии и Сицилии совершали особые празднования Одигитрии по вторникам после Пасхи. В некоторых сохранившихся до XIX в. обрядах, например в Палаццо на Сицилии, в этот день два человека, одетые как греческие монахи, носили на плечах киот с чудотворной Одигитрией (Madonna dell' Itria)⁵⁹, сознательно воспроизводя на улицах селения сакральное пространство византийской столицы. В Неаполе специальный монастырь был основан в 1603 г. «для почитания священного образа по вторникам в соответствии с правилами, установленными св. Пульхерией в Константинополе»⁶⁰. В храме одного из селений Косенцы сохранилось изображение носящего икону Одигитрии, которое воспроизводило иконографию чудотворного действия на площади перед монастырем Одигон⁶¹. Словом, существующие данные позволяют считать, что не только сама икона Одигитрии, но и ее чудотворное действие по вторникам поль-

⁵⁷ Об итальянской традиции см. подробнее (с основной литературой): Lidov A. The Flying Hodegetria, p. 300–302.

⁵⁸ Bacci M. La Panayia Hodigitria e la Madonna di Constantinopoli // Arte Cristiana, 84 (1996), p. 3–12. См. главу его книги: L'eredità della Hodegetria: la Madonna di Constantinopoli nel Meridione d'Italia // M. Bacci. Il pennello dell' evangelista. Storia della immagini sacre attribuite a san Luca. Pisa, 1998, p. 403–420.

⁵⁹ Pitre G. Spettacoli e feste popolari siciliane. Palermo, 1881, p. 63–66. Автор в деталях описал обряд, который он видел своими глазами.

⁶⁰ Sinigalliesi D. L'iconografia della Madonna di Costantinopoli // Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto / Ed. V. Martini, A. Braca. Naples, 1994, p. 63–67;

Bacci M. The Legacy of the Hodegetria, p. 329.

⁶¹ Tavoloso E. San Benedetto Ullano. Grottaferrata, 1956, p. 38–42.

зовалось в Италии широкой известностью и почитанием. В нашем контексте особенно интересны попытки воспроизведения «вторичной пространственной иконы», не угасавшие на протяжении столетий. Они свидетельствуют о желании использовать элементы константинопольской иеротопии для воссоздания, хотя бы частичного, прославленного образа чудотворного пространства, дарующего небесное покровительство и высшую защиту.

Не менее красноречивы и русские примеры, о которых напомним для полноты картины. В домонгольской традиции наиболее яркий документ сохранился в Житии св. Евфросинии Полоцкой, которое исследователи датируют домонгольским периодом⁶². Согласно Житию, княгиня Евфросиния стремилась украсить свой новопостроенный храм образом Богородицы Одигитрии, о чем произносит особое моление: *«Помилуй мя, Господи, и сконча прошение мое, да бых видела пресвятую Богородицу Одигитрию в сей святей церкви»*⁶³. Княгиня Евфросиния отправила в Константинополь посла с просьбой прислать образ Богоматери Эфесской, как сказано в тексте — одну из трех истинных икон Евангелиста Луки. Император Мануил (Комнин) приказал доставить икону из Эфеса, а константинопольский патриарх Лука (Хрисовберг) с собором епископов благословил икону в храме Св. Софии и отдал посланнику княгини. Как полагают исследователи, изучавшие многоименные реплики этой иконы, известные как «Полоцкая», «Корсунская», «Торопецкая», св. Евфросиния получила список с древней Эфесской иконы, сделанный по заказу императора и патриарха около 1159 г.⁶⁴ Икона XIV в. «Богоматерь Торопецкая», сейчас хранящаяся в Русском музее, сохранила отдельные черты образа XII в., по всей видимости, действительно полученного из Константинополя⁶⁵ (ил. 12).

Для нас самым важным является свидетельство Жития об установлении по вторникам еженедельной процессии с чудотворной иконой Богоматери: *«(Княгиня) украси ю златом и камением многоценным, и устави по вся вторники носити ю по святым церквам»*⁶⁶. Путем установления вторичной процессии образ Богоматери Эфесской отожде-

⁶² Воронова Е. М. Житие Евфросинии Полоцкой // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 1. Л., 1987, с. 147-148; Воронова Е. М. Житийная повесть о Евфросинии Полоцкой как литературно исторический памятник XII в.: Дис. ... канд. фил. наук. Л., 1991.

⁶³ Повесть о Евфросинии Полоцкой // Древнерусские княжеские жития / Изд. В. В. Кускова. М., 2001, с. 153.

⁶⁴ Шалина И. А. Богоматерь Эфесская — Полоцкая — Корсунская — Торопецкая. Исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 200-251.

⁶⁵ Там же, с. 205, 219.

⁶⁶ Повесть о Евфросинии Полоцкой, с. 153.

ствлялся в Полоцке с иконой Одигитрии Константинопольской — самым известным образом св. Луки и палладиумом византийской столицы. При этом воспроизводилось вторичное действие константинопольской иконы, которая воспринималась как священный образец. При помощи процессии с иконой городская среда Полоцка уподобляется священному пространству византийской столицы — тем самым древнерусский город становился иконой этого Второго Рима и Нового Иерусалима. Не исключено, что могло воспроизводиться и вторичное действие с его еженедельным чудом.

Подтверждением этому предположению может служить изображение на московской пелене, которую исследователи связали с мастерской Елены Волошанки и датировали 1498 г.⁶⁷ (ил. 13). По их мнению, сцена отразила реальные исторические события празднования Входа Господня в Иерусалим в средневековой Москве или, согласно новой интерпретации, коронацию наследника великокняжеского престола, также имевшую место в 1498 г.⁶⁸ Изображенные персонажи были отождествлены с членами семьи великого князя Ивана III и с другими историческими лицами Москвы конца XV в. Недавно исторический характер сцены был поставлен под сомнение⁶⁹. Иконографии пелены была истолкована как идеальная композиция из цикла Акафиста. Не вдаваясь в подробное рассмотрение аргументов, заметим, что, на наш взгляд, «историческое» истолкование «Пелены Елены Волошанки» остается не опровергнутым и достаточно правдоподобным, хотя точная идентификация изображения с определенным событием является предметом дискуссий. Особая конкретность сцены бросается в глаза при сравнении пелены с действительно «идеальной» иконографией аналогичной композиции в одновременных росписях Ферапонтово⁷⁰.

⁶⁷ ГИМ, инв. № 15455 ш/РБ-5, размер 93,5×98,5. См.: *Щепкина М. В.* Изображение русских исторических лиц в шитье XV века (Труды ГИМ. Памятники культуры. Вып. XII). М., 1954. Точка зрения М. В. Щепкиной нашла поддержку у многих исследователей, в том числе во многих публикациях *Н. А. Маясовой*: Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь. М., 1991, кат. № 17, с. 60–61.

⁶⁸ *Евсеева Л. М.* Шитая пелена 1498 г. и Чин венчания на царство // Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990). СПб., 1999, с. 430–439. Автор обращает внимание на важнейшую особенность сцены — изображение трех фигур в коронах (старика, средовека и юноши), притом что только старик и юноша изображены с нимбами, и связывает это с коронацией Иваном III Димитрия-внука в обход старшего сына Василия.

⁶⁹ *Преображенский А. С.* Иконография «пелены Елены Волошанки» и проблема портретной традиции в московском искусстве рубежа XV–XVI веков // Искусствознание. 2003. Вып. 2, с. 201–228. Сомнения в историческом характере сцены в пользу идеального изображения одной из композиций Акафиста уже высказывались ранее: *Грабар А. Н.* Заметка о методе оживления традиций иконописи в русской живописи XV–XVI веков // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. XXXVI. Л., 1981, с. 289–294.

⁷⁰ *Нерсесян Л. В.* Дионисий иконник и фрески Ферапонтова. М., 2002, с. 38, ил. 28.

В контексте данной работы хотелось бы подчеркнуть некоторые моменты. В первую очередь обратим внимание, что изображено именно вторичное чудо, а не вообще некий обряд или процессия с иконой Одигитрии. На это ясно указывает характерная поза служителя, носящего икону, который разводит руки по сторонам в жесте, хорошо известном по более ранним изображениям вторичного чуда и его описаниям. Заметим, что вторичное чудо изображено в эпоху, когда в самом Константинополе действие уже не происходит, поскольку чудотворная Одигитрия была разрублена янычарами во время захвата города в 1453 г.

Большинство исследователей согласны с тем, что пелена была сделана в Москве на рубеже XV–XVI вв. и, вероятнее всего, предназначалась в качестве подвесной пелены для украшения чудотворной реплики с Одигитрии Константинопольской, хранившейся в Вознесенском монастыре Московского Кремля⁷¹ (ил. 14). Об этой иконе сохранилось ценнейшее свидетельство в летописи: «Згоре икона Одигитрее на Москве во церкви каменои святого Възнесения чудная святаа Богородица гречского писма, в ту меру сделана, яко же в Цареграде чуднаа, иже исходит во вторник да в среду на море. Толико образ тьи згоре да кузьн, а доска ся остала, и написа Денисеи иконник на тьи же дске в тьи же образ»⁷². Эту икону отождествляют с одним из точных списков константинопольской иконы Одигитрии («в тот же образ в долготу и в ширину»), присланных на Русь в 1381 г. архиепископом Дионисием Суздальским⁷³ и в 1482 г. обновленным после пожара иконописцем Дионисием⁷⁴.

Как известно из соборных чиновников XVI–XVII вв., Одигитрия из Вознесенского монастыря носилась в больших крестных ходах и играла важную роль в праздничных обрядах средневековой Москвы⁷⁵. Как неко-

⁷¹ Сейчас икона находится в собрании ГТГ. *Щенникова Л. А.* Икона «Богоматерь Одигитрия» из Вознесенского монастыря Московского Кремля и ее почитание в XV–XVII веках // *Ферапонтовский сборник*. Вып. V. М., 1999, с. 274–276, 289; *Щенникова Л. А.* Царьградская святыня «Богоматерь Одигитрия» и ее почитание в Московской Руси // *Древнерусское искусство. Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1990)*. СПб., 1999, с. 329–340.

⁷² ПСРЛ. Т. VI. Вып. 2. Софийская вторая летопись. М., 2001, стб. 314.

⁷³ Эта икона могла быть принесена в Москву суздальско-нижегородской княжной Евдокией Дмитриевной, женой Дмитрия Донского и основательницей Вознесенского монастыря (*Щенникова Л. А.* Икона «Богоматерь Одигитрия»..., с. 280–286; *Щенникова Л. А.* Царьградская святыня..., с. 337–338).

⁷⁴ Интересно, что икона XIV в. имела несохранившееся изображение на обороте (возможно, «Распятие?»), позволяющее думать, что, как и Одигитрия Константинопольская, ее реплика в России носилась в литийных шествиях и участвовала в различных обрядах.

⁷⁵ *Голубцов А. П.* Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Иконы. М., 1908; *Щенникова Л. А.* Чудотворные иконы Московского Кремля // *Христианские реликвии в Московском Кремле* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 230–244,

гда в Константинополе, к процессии, возглавляемой палладиумом государства — иконой Богоматери Владимирской, присоединялись чудотворные иконы, реликвии и литургические предметы из разных храмов. Кульминационным моментом была встреча Богоматери Владимирской и Богоматери Одигитрии, которая выносилась из Вознесенского монастыря по ходу процессии. В некоторых случаях обе иконы устанавливались на Лобном месте, где происходила особая служба, смыслом которой было не только освящение Красной площади, но и всего сакрального пространства царствующего града. Примечательно, что роль древней Одигитрии Константинопольской была распределена между двумя московскими «большими чудотворными» иконами: одна (Владимирская) почиталась как образ евангелиста Луки⁷⁶, другая (из Вознесенского монастыря), являясь точной копией «в меру и подобие», наследовала само имя, предание и тип изображения.

Византийская и древнерусская иконография, а также некоторые письменные источники свидетельствуют, что заметную роль в обрядах с чудотворными иконами играли подвесные пелены⁷⁷, в частности, «Подвесная пелена Елены Волошанки» с изображением вторичного чуда, вероятно, украшавшая икону Одигитрии из Вознесенского монастыря. Чтобы адекватно оценить ее значение, необходимо представить, как реально выглядели особо почитаемые чудотворные образы. Драгоценную информацию дает фотография начала XX в. с чудотворной иконой Богоматери Грузинской из суздальского Покровского монастыря (ил. 15), сохранившая полный убор иконы, заказанный царицей Марией Темрюковной — женой Ивана Грозного⁷⁸. Живописный образ был практически невидим, закрытый целой системой особых покровов и драгоценных украшений⁷⁹. Единственной частью образа с ясно читаемым изображением была подвесная пелена под иконой⁸⁰.

особ. 240–242. Новое исследование источников см.: *Саенкова Е. М.* Чиновники (Типиконы) Успенского собора Московского Кремля как источник по истории русского искусства позднего средневековья: Дис. ... канд. иск., МГУ. М., 2004.

⁷⁶ *Щенникова Л. А.* Чудотворная икона «Богоматерь Владимирская» как «Одигитрия евангелиста Луки» // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, с. 252–302.

⁷⁷ О византийской традиции и функции подвесных пелен см.: *Frolow A.* 'La Podesa': un tissu decoratif de l'église Byzantine // *Byzantion*, 13 (1938), p. 461–504.

⁷⁸ Подобные уборы не сохранились: после революции они были либо уничтожены, либо распределены по разнообразным коллекциям прикладного искусства. В целом явление было реконструировано и проанализировано в фундаментальном исследовании: *Стерлигова И. А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М., 2000.

⁷⁹ О византийской традиции подобных покровов см.: *Nunn V.* The Encheirion as adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period // *Byzantine and Modern Greek Studies*, 10 (1986), p. 73–102. Автор приводит эпиграммы, посвященные покровам Одигитрии

Представив себе действо с Одигитрией из Вознесенского монастыря, мы поймем, что именно подвесная пелена с изображением вторничного чуда была носителем главного символического смысла, тем зримым текстом, который прочитывался всеми участниками обряда. Он недвусмысленно говорил о роли иконы в создании особого сакрального пространства и важнейшей византийской пространственной иконе, память о которой была актуальна в Московской Руси. Если согласиться с исторической интерпретацией изображения пелены, можно предположить реальную попытку воссоздания вторничного чуда в Москве конца XV в., хотя об этом и не сохранилось других свидетельств. В эпоху, когда Москва становится новой столицей православного мира, а великий князь женится на византийской принцессе Софии Палеолог, такое предположение кажется более чем допустимым. Однако зыбкость аргументов не позволяет настаивать на этой гипотезе. При этом главное кажется несомненным. Речь идет о сохранении и актуализации памяти о вторничном чуде после падения Константинополя в 1453 г. Через икону-реплику, литийные богослужения в городской среде, подвесную пелену с изображением вторничного чуда сакральное пространство Москвы отождествлялось с Константинополем — священной столицей великой империи, Новым Иерусалимом и Вторым Римом. Как и в других местах христианского мира, пространственная икона выступала действенным подтверждением этой мистической связи, которая, помимо всего прочего, обеспечивала единство власти и народа, вместе молящих о спасении и покровительстве Богородицы.

Знаменательно, что в эту эпоху и в последующие столетия не только действо с Одигитрией Константинопольской, но и самые разные византийские иеротопические модели получают в Московской Руси исключительное развитие. Как ясно из многих документов и, в первую очередь, из соборных чиновников XVI–XVII вв., духовная жизнь и просто время русского человека были предельно заполнены разнообразными действиями с чудотворными иконами и реликвиями. Они происходили повсеместно в городской среде и создавали каждый раз индивидуальные сакральные пространства, в которых взаимодействовали священные предметы и реальные архитектурные виды, световозжигания и каждения, богослужебные обряды и люди, в них участвующие.

Помимо письменных источников, некоторое представление об этих действиях дает русская иконография XVII в., например иконы «Сретения

Константинопольской (№ 91, 96, 99–101), которые часто являлись вкладками членов императорской семьи. Некоторые из этих покровов почитались как чудотворные.

⁸⁰ О некой пространственной структуре, которая возникла вокруг почитаемой иконы, см. статью в настоящем сб.: *Стерлигова И. А.* Икона как храм. Пространство моленного образа в Византии и Древней Руси.

Богоматери Владимирской»⁸¹ (ил. 17). Мы видим изображения икон Богоматери Владимирской и Одигитрии, процессионный крест с главной реликвией Честного Древа, а также князя и митрополита, выходящих вместе с народом из Московского Кремля и поклоняющихся чудотворному образу. Однако даже из этого позднесредневекового изображения ясно, что смысл явления далеко не ограничивается рассказом о встрече знаменитой иконы. Сравнение с византийскими образами, например, с фреской XIV в. «Поклонение иконе Богоматери Одигитрии» из Маркова монастыря в Македонии (ил. 16), хорошо показывает присутствие в русской иконографии как византийских образцов, так и многих особенностей, связанных с собственно московской традицией. При этом оба изображения отражают единое явление, которое традиционно сводят к процессиям и литийным службам. Однако иеротопический подход позволяет увидеть в нем особую сферу творчества и рассмотреть эти действия как особые «пространственные иконы», созданные конкретными людьми в индивидуальных исторических обстоятельствах на основе византийских прототипов, среди которых выдающееся место принадлежало «Чудотворному действию с Одигитрией Константинопольской».

Подведем некоторые итоги. Реконструируемое чудотворное действие с Одигитрией Константинопольской должно быть рассмотрено как особое культурное и художественное явление, которое мы предлагаем назвать «пространственной иконой», созданной не позднее XII в. выдающимися художниками, которых, чтобы не путать с иконописцами, лучше назвать создателями сакральных пространств. Важно отметить, что они мыслили теми же иконными образами, только представленными в пространстве, в данном случае — на площади монастыря Одигон. Если не сводить искусство к «созданию предметов», то в истории византийской визуальной культуры необходимо найти место для этого типа «художественного творчества»⁸².

Содержанием творчества являлось создание пространственных образов, которые включали в себя, помимо обрядовой и изобразительной составляющей, особую конкретно разработанную драматургию света, организацию запахов, звуковой контекст. Эмоциональные переживания и литературные ассоциации, вызванные созерцанием реликвий и многочисленными чудотворениями, были вплетены в эту сложную духовную ткань.

⁸¹ *Лидов А. М., Сидоренко Г. В.* Чудотворный образ. Иконы Богоматери в Третьяковской галерее. М., 1999, № 18, с. 40–41.

⁸² Подробнее см.: *Лидов А. М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования (в настоящем сборнике).

Важнейшую особенность явления составляло то, что оно не предполагало принципиального различия между зрителем и изображением. В этой системе ценностей зритель становился неотъемлемой и создающей частью самого образа. Пространственная икона Вторичного действия включала всех молящихся на площади, вместе со служителями иконы и литургисающим клиром. В ту же пространственную систему входили всевозможные обряды, песнопения, каждения, равно как и сама многообразно украшенная икона Одигитрии с ее особой иконографической программой. Икона-реликвия несомненно выступала как стержень и конституирующая основа всего пространственного решения. К ней были обращены еженедельно возобновляемые моления о спасении и защите, она обеспечивала непрерывную связь между населением города и его небесной заступницей. Знаменательно, что после того, как создавалась пространственная икона на площади Одигона, она путем грандиозной процессии через весь город во Влахерны распространялась на весь Константинополь, который в этот момент становился иконным пространством, насыщенным чудотворящей энергией.

В заключение хотелось бы отметить, что вторичное действие — один из наиболее выдающихся, но далеко не единственный пример византийских пространственных икон и связанного с ними особого типа творчества, недавно названного иеротопией. Византийская традиция создания иконических сакральных пространств может быть реконструирована на многих примерах. Для нас особенно значимо, что она получила большое развитие на Руси после падения Константинополя, став частью его имперского наследия. Речь идет не только о попытках перенести на русскую почву пространственную икону вторичного действия, но и о целом ряде типологически близких проектов, некоторые из которых нашли отражение в соборных чиновниках XVI–XVII вв.

Alexei Lidov

Research Centre for Eastern Christian Culture, Moscow

SPATIAL ICONS.
THE MIRACULOUS PERFORMANCE
WITH THE HODEGETRIA OF CONSTANTINOPLE

In the present paper I will argue that the Hierotopic vision and approach may reveal a new layer of subjects never discussed before in the history of Byzantine art and culture¹. It concerns iconic images created in space, or in more traditional art-historical terms, a spatial ‘iconography’ beyond pictorial schemes. The combination of certain images in a church, or one image in ritual context, could create another iconic image, not formally depicted, but made implicit in a given sacred space between or around the actual pictures. Such icon creation is connected with an important and challenging premise: in the Byzantine minds, the icon was not merely an object and a flat picture on panel or wall, but a spatial vision emanating from the depiction into the environment in front of it. The Byzantine beholder could perceive the images as legitimate and recognizable icons in the space, although they were performed beyond material objects.

Elsewhere I have discussed some projects of such spatial icons within the Byzantine church. It concerns the Mandylion and Keramion paradigm (fig. 1) as well as the project of spatial imagery initiated by Leo the Wise in Hagia Sophia and². For the present paper a slightly different phenomenon has been selected — a spatial image which was created not inside the church but in the urban environment. It deals with a representative case of the Hodegetria of Constantinople and its Tuesday miraculous performance³. Among several rituals with miraculous icons in the capital of the Byzantine Empire this rite was undoubtedly the most important, the best known, and highly influential in the Eastern and Western traditions of the icon veneration. It was a performance with the famous icon of the Mother of God called the Hodegetria (‘Pointing

¹ *Lidov A.* Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history in the present volume.

² *Lidov A.* 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. Morello, G. Wolf. Citta del Vaticano, Rome, 2006; *Lidov A.* Leo the Wise and the miraculous icons in Hagia Sophia // *The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints of the Eighth to Sixteenth Centuries* / Ed. E. Kountoura-Galake. Athens, 2004, p. 393–432.

³ For a more detailed analysis of this performance see: *Lidov A.* The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space // *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance* / Ed. E. Thunoe and G. Wolf. Rome, 2004, p. 291–321.

the Way')⁴. According to Byzantine tradition, this icon was painted by St Luke the Evangelist himself and in the fifth century it was sent to Constantinople from Jerusalem as a major Christian relic. It played a role of a palladium of the empire and was perceived as a pattern-image of the Virgin in the entire Christian world (fig. 2)⁵.

This most venerated Hodegetria icon performed a regular miracle, which happened every Tuesday on the square in front of the Hodegon monastery in the centre of the Byzantine capital, not far from the Great Palace and Hagia Sophia. Twelfth to fifteenth centuries pilgrims and travellers from various countries have informed us in detail about this miraculous performance. They have left their written records about the Tuesday rite in Latin, Greek, Old Russian, Old Spanish, presenting different perception of the same event. Among the most detailed testimonies one may mention that of the mid-fourteenth century Russian Pilgrim Stephan of Novgorod⁶ and two Spanish travellers, Rui de Clavijo and Pero Tafur, who visited Constantinople in the first half of the fifteenth century⁷. There are some significant visual sources. Since late-thirteenth century the scenes of the Tuesday miracle appeared in Byzantine iconography. They could be depicted in a single composition on the narthex wall (the Blachernitissa church in Arta, Mainland Greece, figs. 6–9)⁸, or to be included in the Akathistos cycle, illustrating the verses of the most popular Byzantine hymn in praise of the Mother of God (the icon with 'The Praise of the Virgin with the Akaphistos cycle' from the Moscow Kremlin, figs. 3–5)⁹. At the core

⁴ For a recent discussion of the icon with references to main sources, see: *Angelidi C., Papamastorakis T.* The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. / Ed. M. Vassilaki. Athens, 2000, p. 373–387, esp. 378–379.

⁵ *Cormack R.* Icon of the Triumph of Orthodoxy // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, p. 340.

⁶ *Majeska G.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 36.

⁷ Jimenez de la Espada M. Andances e viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo avidos (1435–1439). Madrid, 1874, p. 174–175; *Pero Tafur.* Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos / Ed. G. Bellini. Rome, 1986, p. 174–175; *Idem.* Travels and Adventures / Trans. M. Letts. London, 1926, p. 141–142. Another important Old Spanish testimony of the Tuesday rite belongs to Clavijo: *Ruis Gonzáles de Clavijo.* Embajada a Tamorlán / Ed. F. Estrada. Madrid, 1943, p. 54; *Idem.* Embassy to Tamerlan 1403–1406 / Trans. G. Le Strange. London, 1928, p. 84.

⁸ *Achimastou-Potamianou M.* The Byzantine Wall Paintings of Vlacherna Monastery (area of Arta) // Actes du XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes 1976 (Athènes, 1981), II, p. 4–14.

⁹ Byzantium. Balkans. Rus'. Icons of the 13th to 15th century. Catalogue of exhibition // Ed. L. Lifshits (Moscow, 1991), № 36, 223; *Angelidi and Papamastorakis*, "The Veneration of the Virgin Hodegetria", p. 381. There are two scenes with the Hodegetria flanking the central image the Virgin enthroned. The procession scene to the left illustrates *kontakion I (prooemium II)*, addressed to the Virgin "To you, our leader in the battle and defender...".

of all the representations the painter repeated the same iconographic pattern. In the centre there is a figure of a person in the red vestment, who is stretching out his arms and, as it seems, bears a huge, richly decorated Hodegetria icon, depicted in the air above. To the left and right of this servant of the icon a dense crowd of people is represented in the attitude of adoration. The images reflected one and the same carefully elaborated performance of the Tuesday miracle, repeated over the centuries, as we may judge from written testimonies since the late twelfth-century Danish description of the Hodegetria rite¹⁰.

From this and other records we learn that the focal point of the rite was the reproduction weekly of the miracle. It consisted of carrying of the extremely heavy icon of the Hodegetria, which was placed by several people on the shoulders of one man who, then, showed himself able to carry it effortlessly. These icon-bearers in uniform red vestments were members of a special family of servants of the Hodegetria¹¹ (fig. 10). According to one source they belonged to ‘*the tribe of Luke*’¹², in other words, they presumably were perceived as relatives of the holy painter of the Hodegetria icon — St Luke the Evangelist. These servants ‘in red’ carried the icon round the market square several times, probably thereby carving out a sacred space within the square. The commercial environment, mentioned by Tafur (*There is a market in the square on that day, and a great crowd assembles*)¹³ and depicted in detail in the Arta fresco, was an integral part of the ‘miraculous’ project. The choice seems deliberate, the most profane place of a market square having been transformed into the most sacred. As we know from the Russian and Old Spanish descriptions, it has become a space of collective supplication, penitence and liturgical acclamation. From other accounts we learn that miraculous healings regularly occurred during the rite, and participants received special blessings — the clergy took small pieces of cotton-

the Tuesday rite to the right is connected with the *kontakion* XIII (*oikos* XXIV), praising the Virgin by words “O Mother hymned by all...”

¹⁰ De profectioe Danorum in Terram Sanctam (ch. XXVI) // *Scriptores minores historiae Danicae mediii aevii* / Ed. M. C. Gertz. Vol. II. Copenhagen, 1918–1920, p. 490–491.

¹¹ *Patterson Sevchenko N.* Servants of the Holy Icon // *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann.* Princeton, 1995, p. 547–550. Clavijo stressed the special status of this group: “*They [Greeks] say that to no others is it possible thus alone to lift and carry it save to this particular man (and his brothers). But this man is of a family any of whom can do so, for it pleased God to vouchsafe this power to them one and all*” (Ibid., 548).

¹² “*Sluzhit plemia Lutsino do sego dnia (the tribe of Luke serves [the icon] to this day)*”. This unique testimony, most probably, based on unknown Byzantine source, may be found in the Russian chronicles of the first half of the fifteenth century, among them, in the *Sophiiskaya I chronicle: Polnoie Sobranie Russikh Letopisei* (The Complete Collection of Russian Chronicles). Leningrad, 1925, vol. 5, p. 189–190.

¹³ See note 7.

wool and touched the picture, most probably to obtain the holy oil exuded by the icon¹⁴.

However, a crucial moment of the miraculous performance was the effect of the icon ‘flying’ in the air and moving its bearer in a circle. The extraordinary mystical character of the rite was clearly emphasized in the earliest known Latin description of the late twelfth century: “*On the third day of every week the icon was moved in a circle with angelic power in full view of the crowd, as though snatched up by some kind of whirlwind. And it carried about its bearer with its own circular movement, so that because of its surprising speed it almost seemed to deceive the eyes of the spectators. Meanwhile everyone, according to their tradition, beat their breasts and cried out "Kyrie eleison, Christe eleison (Lord have mercy, Christ have mercy)"*”¹⁵.

How can we describe the phenomenon in general terms? In our view, the Tuesday rite of the Hodegetria icon might be regarded as a liturgical performance representing a miraculous appearance of the Mother of God in the actual urban space of Constantinople. It seems a very important example of Byzantine Hierotopy, or the making of sacred space and, in my view, could be interpreted as a kind of iconic image created in space.

The rite was considered of prime importance in Constantinople. But there is still no clear answer to the question of the central symbolic idea behind this rite. Furthermore, it is not known why the rite took place on Tuesday. What did the people participating in this performance try to present?

In this paper I will argue that the Tuesday rite was a liturgical and iconic re-enactment of the siege of Constantinople in 626. In this year, the city was, according to tradition, saved by the intercession of the Virgin and her miracle-working icon¹⁶. In Middle and Late Byzantine periods people regarded this siege and the miraculous deliverance of the capital by the Mother of God as a key event of great symbolic significance and a kind of pattern to be reproduced in other cases. It influenced various fields of Byzantine culture. Characteristically, it was connected with the creation of the Akathistos Hymn.

As we learn from the descriptions, the principal element of the Tuesday rite was the repetitive circular movement of the bearer of the Hodegetria icon around the market square. This finds a clear parallel in the central episode of the siege story, in which a procession went around the walls of Constantinople with a miraculous image. An icon of the Virgin was carried

¹⁴ Most probably the same holy oil pilgrims could get inside the shrine, as Ignatius of Smolensk mentions: “...we venerated and kissed the Hodegetria icon. We received anointing with chrism (*pomirisimo*), and gladly were we anointed” (*Majeska*, Russian Travelers, p. 94–95).

¹⁵ De profectione Danorum in Terram Sanctam, p. 490–491.

¹⁶ *Van Dieten J. L.* Geschichte der Patriarchen von Sergios I. bis Johannes VI. Amsterdam, 1972, p. 174–178.

around the walls in subsequent sieges, and in later times this icon was identified with the Hodegetria of Constantinople, to whom the miraculous salvation of the city was specifically attributed¹⁷.

The choice of Tuesday for the Hodegetria rite could be also explained by one of the oldest accounts of the siege of 626. In the sermon by Theodore Synkellos, delivered at the first celebration in 627¹⁸, we may find this important testimony of a contemporary of the event: “*Like an invincible arm, he [the patriarch] bore this [icon] on all the city walls... that was on the first day of the siege and the third day of the week [Tuesday]*”¹⁹. Thus, probably, Tuesday became a day for the historical commemoration of the real event and its cosmic and iconic reproduction with the Hodegetria rite, mystically guarding and protecting the city through the Divine power of the icon.

One more strange and evidently very significant element of the Tuesday rite may be also connected with the earliest sermon of Theodore Synkellos. According to written accounts and in all the depictions of the scene the icon-bearer reproduced the same specific gesture. Stephan of Novgorod informs us: “*They place [the icon] on the shoulders of one man who is standing upright, and he stretches out his arms as if [being] crucified*”²⁰. Thus, the scene implicitly presents an image of Crucifixion, which was depicted on the reverse of the Hodegetria panel, as we know from the pilgrims’ accounts²¹ and from a number of copies of the Hodegetria icon, which had the image of

¹⁷ On this process see: *Pentcheva B.* The supernatural protector of Constantinople: the Virgin and her icons in the tradition of the Avar siege // *Byzantine and Modern Greek Studies*, 26 (2002), p. 2–41, esp. 22–27, 34–38. The tradition attributing the victory of 626 to the Hodegetria icon already existed in the eleventh century.

¹⁸ *Makk F.* Traduction et commentaire de l’homélie écrite probablement par Theodore le Syncelle sur le siège de Constantinople en 626 // *Acta Universitatis de Attila Jozsef nominata, Acta antiqua et archeologica* 19 (Opuscula byz. 3). Szeged, 1975, p. 9–47, 74–96. The English translation of some parts of this sermon, see: *Pentcheva*, The supernatural protector of Constantinople, p. 9–10 (with a reference to some new studies of the text).

¹⁹ *Makk F.* Traduction et commentaire, p. 81.

²⁰ *Majeska*, *Russian Travellers*, p. 36–37.

²¹ Pero Tafur in 1437 described the icon: “*In this church is a picture of Our Lady the Virgin, made by St. Luke, and on the other side is Our Lord crucified*” (see supra note 7). An Armenian pilgrim (before 1434) records: “*There is an icon painted by Luke the Evangelist, on one side of which is the Mother of God, and the saviour in her arms, and on the other side is another Christ on the cross on the right, and the Mother of God on the left*” (*Brock S. A.* Medieval Armenian Pilgrim description of Constantinople // *Revue des études Arménien*, IV (1967), p. 86). A Greek evidence one may find in the fifteenth century Gregory the Monk’s ‘Description of the Kykkos monastery’ (ca. 1422). According to him, St Luke inspired by the archangel Gabriel, “*painted the purest image of the Hodegetria, and Christ Crucified on the opposite side of the icon, as well as, on both sides, Gabriel and Michael censuring Jesus*” (*Bacci M.* The Legacy of the Hodegetria: Holy Icons and Legends between East and West Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium // *Ed. M. Vassilaki.* London, 2004, p. 322).

Crucifixion or Christ the Man of Sorrow on the back. An early example is the late-twelfth century icon from Kastoria in Greece (fig. 11)²². From the thirteenth century onwards we know several double-sided icons with the Crucifixion on the back²³. Two images of the double-sided icon had to be perceived simultaneously in the dynamic liturgical context. This effect of co-existence of two images was particularly significant in conjunction with the character of the Tuesday miracle itself. The icon was flying and whirling in the air, so the image in front of the beholders' eyes was changing every moment and actually could be perceived as a single one.

Through the image of the Crucifixion performed by the icon bearer and depicted on the icon reverse we are able to understand the meaning of the weightlessness of the icon. Theodore Synkellos' sermon stated: "*And our Moses [the patriarch] having raised in his pure hands the image (typos) of the only-begotten God at which the demons tremble (which, they say, is not made by human hands), — for he [the patriarch] did not need someone to support him, having crucified himself to the world [Gal. 6:14], according to the Gospel of Christ the Lord*"²⁴. The Crucifixion of Christ is declared a principal condition of the miracle, mystically presented on the walls of Constantinople during the ancient siege and later in the Tuesday rite, when a selected bearer needed no physical support in miraculously carrying a huge and extremely heavy icon of the Hodegetria, which is said to have moved its bearer in a circle. The images of the Virgin with Child and crucified Saviour on both sides of the icon marked the invisible borders of the mystical space, reminiscent of the major historical miracles of Christianity — the Incarnation and the Redemptive sacrifice.

The weekly Tuesday rite may well have functioned as an important supplication by the city for salvation and protection, reproducing through ritual a mystical link, continually renewed, between the townspeople and their main intercessor. The Mother of God confirmed her supernatural presence in the city's main palladium, the icon of the Hodegetria, with the help of a regular weekly miracle. The rite created a kind of spatial icon, or an iconic image

²² Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, p. 484–485, cat. № 83.

²³ The mid-thirteenth century double-sided icon from Sinai provides an early example (Sinai. The Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. Manafis. Athens, 1990, p. 119–120, figs. 58–59. The fourteenth century double-sided replica of the Hodegetria from the Achieropoietos basilica in Thessaloniki is venerated as a miraculous icon to present days. Some icons of this type are in the collection of the Byzantine Museum in Athens: *Acheimastou-Potamianou M.* Icons of the Byzantine Museum of Athens (Athens, 1998), p. 44–47, № 10. A catalogue of double-sided icons see: *Pallas D.* Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus — das Bild [Miscellanea Byzantina Monacensia, 2]. München, 1965, S. 308–332.

²⁴ *Makk*, Traduction et commentaire, p. 81; *Pentcheva*, The supernatural protector of Constantinople, p. 9–10.

in space, embracing the miraculous event, liturgical procession, special rituals of veneration, with the common people in attendance and the icon of the Hodegetria itself, representing the actual iconographic program on both sides of the panel.

The Tuesday rite, which took place in the early morning in front of the Hodegon monastery (the house of the Virgin's major icon), was intended to transfigure the profane environment of the market into an ideal image of the Divine city under the exclusive protection of the Mother of God. With this rite the urban procession started. It traversed the entire city, most probably ending up at the Blachernai church in the North-West corner of Constantinople. The major Byzantine church of the Virgin was located in that place with its most famous protective relic of the Virgin's Robe. Along the way other miraculous icons and relics from many Constantinopolitan churches joined the procession, which probably became an enormous religious demonstration, engaging a considerable part of the Byzantine capital's population²⁵. The urban procession was a prolongation, a kind of second act, of the miraculous performance at the Hodegon square. The same servants clad in red had the exclusive right to carry the Hodegetria icon through the city, as we may learn from the twelfth-century Danish account, describing both the rite and the procession.

In both acts of the performance the Hodegetria was perceived as a living being, an animated icon (in Greek terms, *empsychos graphe*), which was able to work miracles. According to the eleventh-century testimony, at a particular moment of the Tuesday procession the image of the Virgin turned by itself to an image of Christ, aiming at the special veneration of the Son and the Lord²⁶. The iconic space that was established at the Hodegon square had been transformed into a new one covering much bigger territory. Through the procession the miraculous power emanating from the Hodegetria icon of the Mother of God spread through the entire city, making it an enormous icon in space and bringing to the fore its status as earthly embodiment of the Heavenly Jerusalem.

As I have argued elsewhere, the spatial icon of the Tuesday performance could be transferred to other environments as happened with the holy ob-

²⁵ There are two late eleventh-century Latin descriptions of this procession, so called Anonymous Mercati and Anonymous Tarragonensis: *Ciggaar K. Une Description de Constantinople traduite par un pelerin anglais // Revue des études byzantines* 34 (1976), p. 211–267, 249; *Idem. Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55 // Revue des études byzantines* 53 (1995), p. 117–140, 127.

²⁶ *Ciggaar, Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55, 127.* The image of Christ might be identified with another most venerated miraculous icon of the Chalke Christ above the main entrance to the imperial Great Palace.

jects²⁷. In this way a mystical link between geographically distant areas was established, they were included in the Christian iconic whole and the hierarchy of sacred spaces rooted in the Holy Land and Constantinople perceived as the New Jerusalem — a venerated place of the Second Coming. The ‘spatial icons’ played the role of vehicles of divine energy radiating from the most sacred centres.

This paper aims to present a historical reconstruction of a very powerful but up to recently almost neglected ‘spatial icon’ — the Tuesday miraculous performance with the Hodegetria of Constantinople²⁸. This sophisticated project was probably created in the twelfth century by unknown authors who could use, as a kind of scenario, the Sermon of Theodoros Synkellos on the miraculous deliverance of Constantinople from the siege of 626. The creators of the Tuesday performance did not mean to present a historical drama reconstructing a particular event, but they used the paradigmatic story of 626 to make an iconic re-enactment of the Virgin’s appearance and miraculous protection over the city. This cosmic image of salvation included different layers of time, which interacted in the single whole: the eternal presence of the heavenly beings, the evangelic history, the model event of 626 as well as the actual time of the Tuesday performance whenever it happened in Constantinople from the twelfth to fifteenth centuries, or later in other parts of the Christian world.

The phenomenon described above might be considered as a special type of Byzantine creativity, that I term Hierotopy. Like image making and other cultural forms, it underwent historical changes and should be analysed as a kind of cultural and art-historical document, long neglected. The subject can not be reduced to the discussion of religious processions or rituals with icons. Moreover, one may argue that for the Byzantines the creation of such spatial imagery was one of the most important forms of their spiritual life, when everyone, beyond any hierarchy, could actually experienced him/herself as real participant of an iconic vision, mystically transforming the urban environment. From the socio-psychological point of view it looks more powerful than all church decorations taken together.

The Tuesday miraculous performance with the Hodegetria of Constantinople is just one characteristic example among several different models of Byzantine Hierotopy. I have attempted to demonstrate an opportunity to use the hierotopic vision and approach for concrete studies in Byzantine art and

²⁷ The traces of this spatial imagery might be found in Greece, Asia Minor, Russia and Italy. Several instances were collected and examined: Lidov A. The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space, p. 307–319.

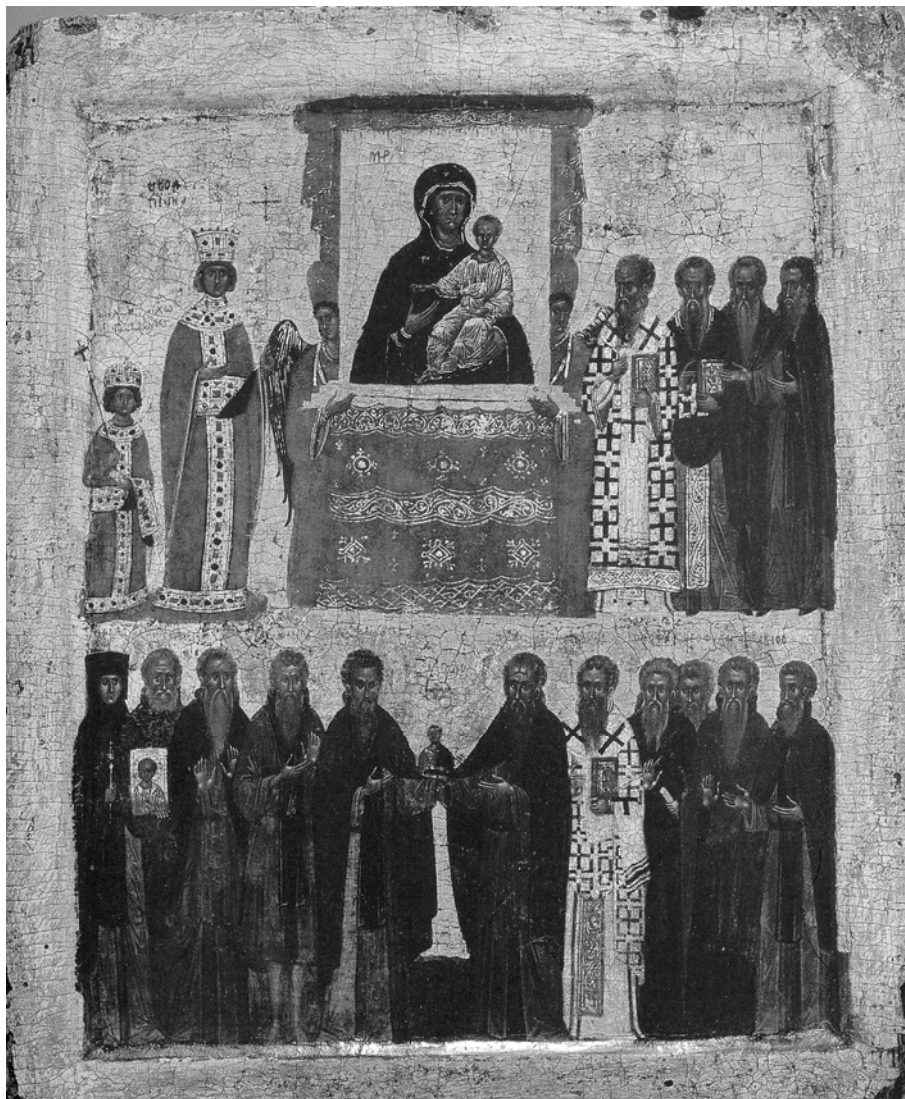
²⁸ To the best of my knowledge, this most important phenomenon, which considerably influenced the spiritual life of Constantinople, has been never included in the general histories of Byzantium, or any surveys of Byzantine culture and art.

cultural history. No less important seems a general statement that the images in space could be perceived by the medieval beholder as legitimate and recognizable icons though they were performed beyond the material objects. These spatial icons challenge our stereotypes because they can not be formalized as a kind of illustration of any particular text. At the same time they included a range of symbolic connotations, which co-existed in the changing dynamic context of the sacred performance in space. The traditional methodology of iconographic studies, based on the principle of 'text-illustration', has not taken account of this spatial imagery²⁹. However, in the realm of Byzantine culture, these 'spatial icons' played a crucial role and often determined both the general structure of symbolic and artistic projects as well as a great deal of concrete pictorial details.

²⁹ On this methodological issue, see: *Lidov A. Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art / Ed. B. Kuehnel. Jerusalem, 1998, p. 341–353, esp. 353.*



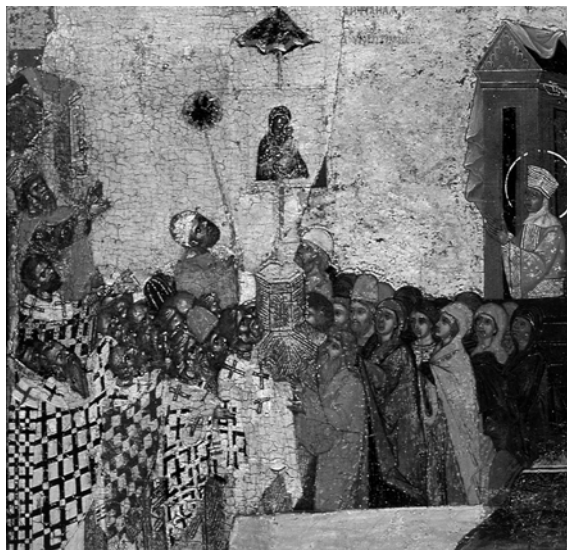
1. Подкупольное пространство с образами Мандилиона и Керамиона над восточной и западной арками. Собор Спасо-Мирожского монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в. / The domed space with Mandylion and Keramion above eastern and western arches. The cathedral of the Miroz monastery near Pskov, Russia, second quarter of the 12th century



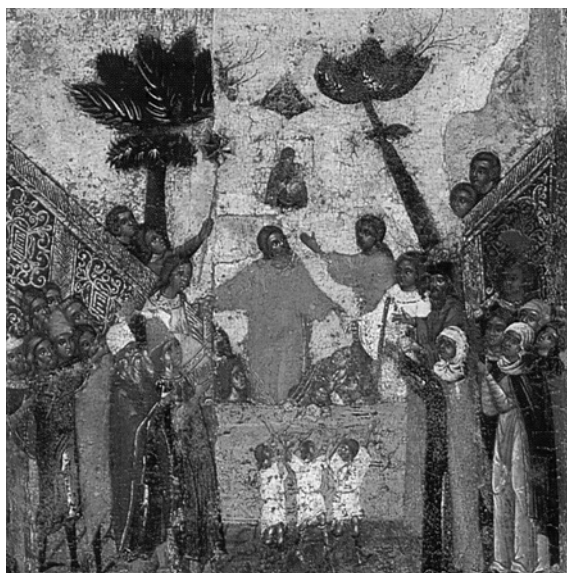
2. Икона «Торжество Православия». Британский Музей, Лондон. Конец XIV в. / The icon of the Triumph of Orthodoxy. The British Museum, late 14th century



3. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. Вторая половина XIV в. / The icon of the Praise of the Virgin with the Akathistos cycle. The Dormition Cathedral of the Moscow Kremlin, second half of the 14th century

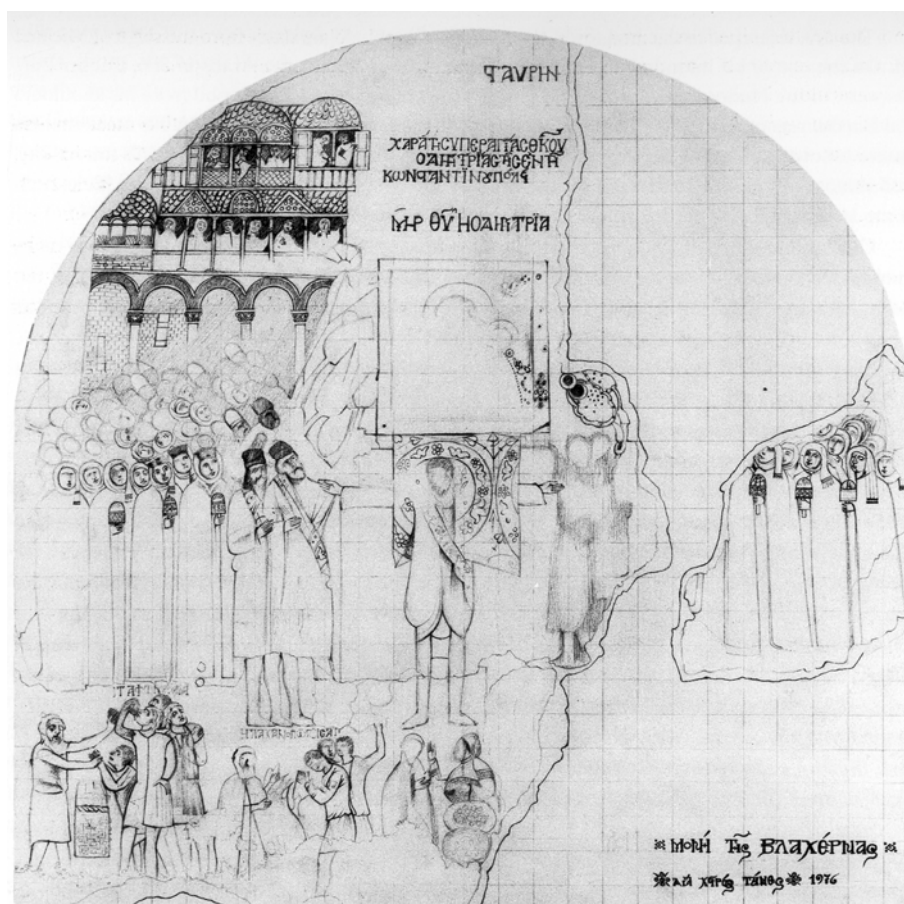


4. Процессия с Одигитрией Константинопольской. Клеймо из цикла Акафиста (кондак I «Взбранной Воеводе победительная») / The Procession with the Hodegetria of Constantinople. A scene from the Akathistos cycle (*prooimion II*)



5. Вторничное действо с Одигитрией Константинопольской Клеймо из цикла Акафиста (кондак XIII «О, Всепетая Мати») / The Tuesday rite with the Hodegetria of Constantinople. A scene from the Akathistos cycle (*oikos XXIV*)





6. Вторничное действо с Одигитрией Константинопольской. Руинированная фреска и ее реконструкция из монастыря Богоматери Влахернитиссы в Арте. Конец XIII в. / The Tuesday rite with the Hodegetria of Constantinople. The late 13th century fresco from the Blachernai monastery near Arta (Mainland Greece) and its reconstruction



7. Раздача воды (возможно, освященной воды из святого источника монастыря Одигон). Сцена на площади. Часть фрески в Арте / Distribution of the water (possibly, the holy water from the sacred spring of the Hodegon). A part of the composition in Arta



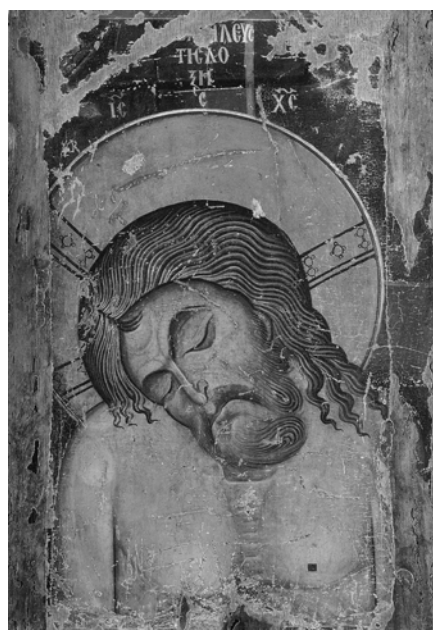
8. Женщины с курильницами справа от иконы Одигитрии. Сцена на площади. Часть фрески в Арте / Women with censors. A part of the composition in Arta



9. Поклонение иконе Одигитрии. Сцена на площади. Левая часть фрески в Арте / The veneration of the Hodegetria icon. The left part of the composition in Arta



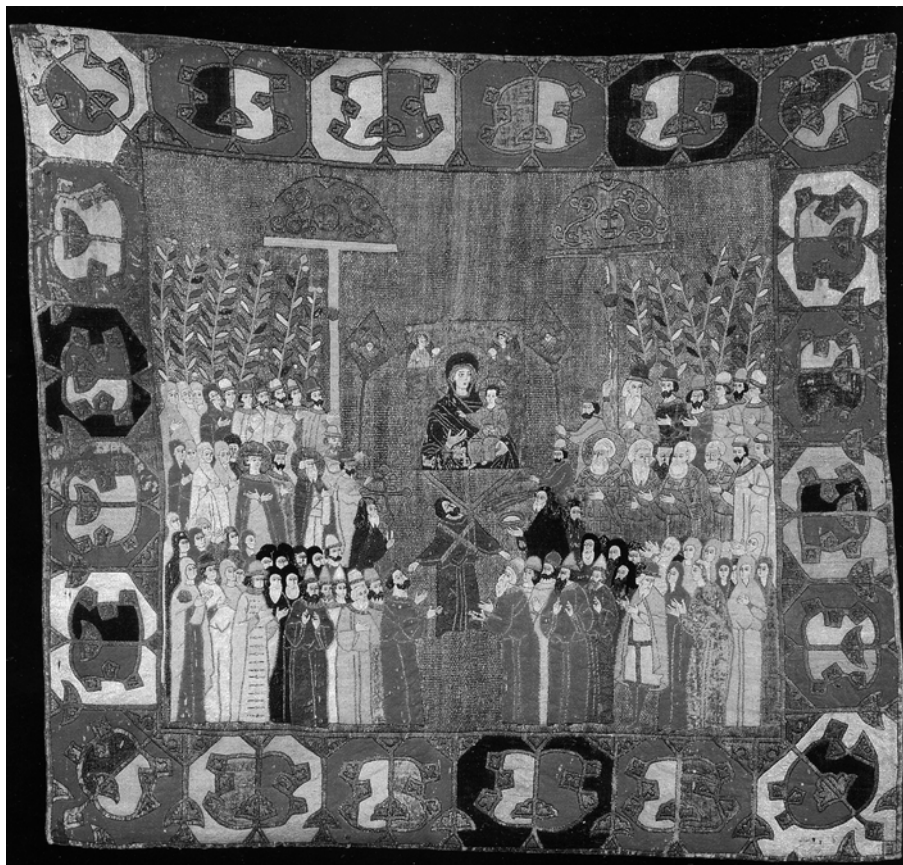
10. Поклонение чудотворной иконе Одигитрии Константинопольской в ее святилище. По сторонам — члены семьи служителей иконы в особых красных одеяниях. Миниатюра из рукописи «Псалтыри Гамильтона», конец XIII в. Берлин, Государственные музеи / The miniature of the Veneration of the Virgin Hodegetria in her shrine. Berlin, Staatliche Museen. Late 13th century [Kupfersichkabinette, 78 a 9 (Hamilton 119), fol. 39v]



11. Двусторонняя икона с изображением Богородицы Одигитрии и Христа во гробе. Археологический музей. Кастория, Греция. Поздний XII в. / The double-sided icon of the Hodegetria and of Christ the Man of Sorrow on the back. Archaeological Museum. Kastoria (Greece). Late 12th century



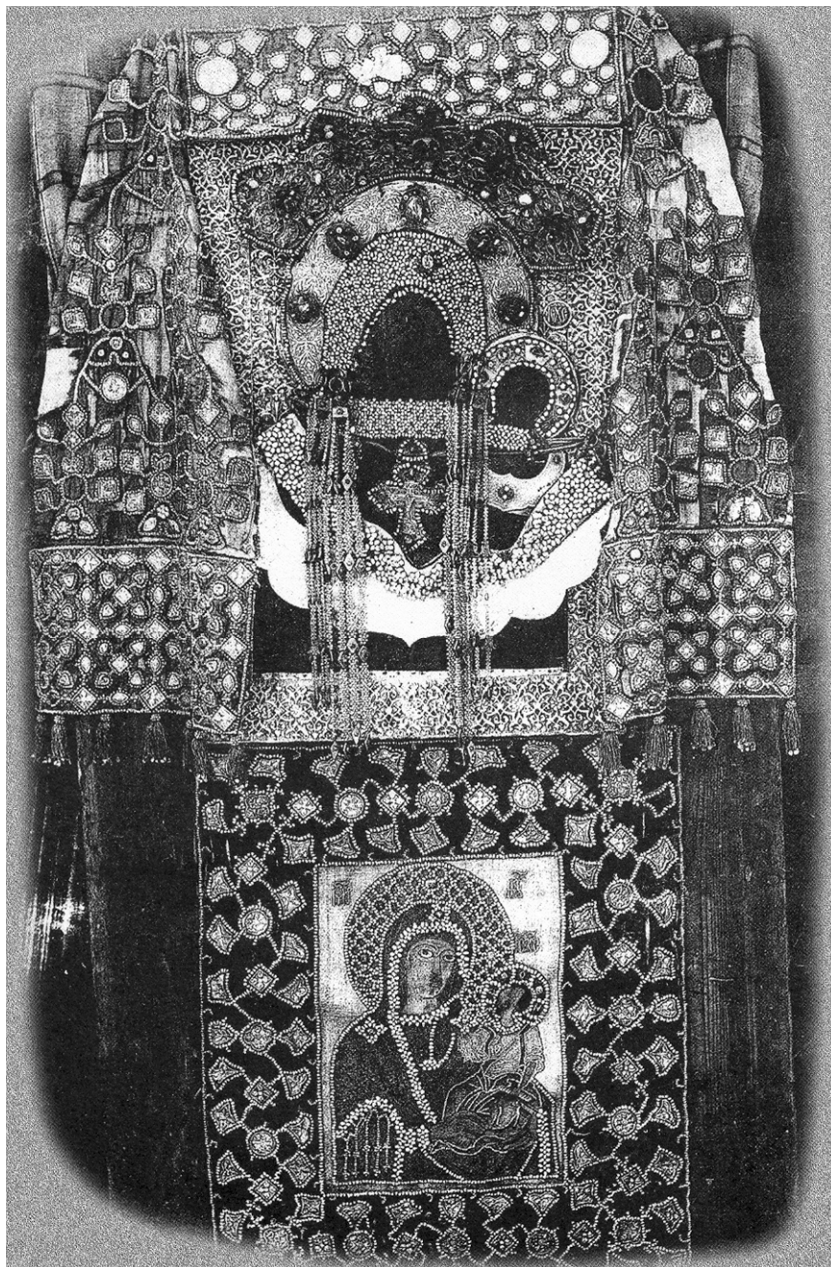
12. Богоматерь Торопецкая (реплика чудотворной иконы Богоматери Полоцкой). Гос. Русский Музей. Санкт-Петербург. XIV в. / The icon of the Virgin of Toropets (a replica of the Virgin of Polotsk). State Russian museum, Saint Petersburg. 14th century



13. Вышитая икона (подвесная пелена) с изображением вторничного действия Одигитрии Константинопольской. ГИМ. 1498 (?) / The embroidered icon (*podia*) with the Tuesday rite of the Hodegetria. State History Museum, Moscow. 1498 (?)



14. Точный список с Одигитрии Константинопольской. Византийская доска XIV в., прописанная по древнему рисунку иконописцем Дионисием в 1482 г. ГТГ / The 'precise' replica of the Hodegetria of Constantinople. The Byzantine panel of the 14th century, repainted by the icon-painter Dionisi in 1482. State Tretyakov Gallery, Moscow



15. Полный убор чудотворной иконы «Богоматерь Грузинская» из Суздаля, XVI в. Фото начала XX в. / The complete set of the original decoration of the miraculous icon "The Virgin of Georgia" from Suzdal, 16th century. A photo of early 20th century



16. Поклонение иконе Одигитрии. Фреска Маркова монастыря, Македония. XIV в. / The Veneration of the Hodegetria. A fresco of the Markov monastery, Macedonia. 14th century



17. Сретение Богоматери Владимирской. Русская икона. XVII в. ГТГ / The Meeting of the Virgin of Vladimir. A Russian icon. 17th century. State Tretyakov Gallery, Moscow