

П р о с т р а н с т в о

К у л ь т у р ы

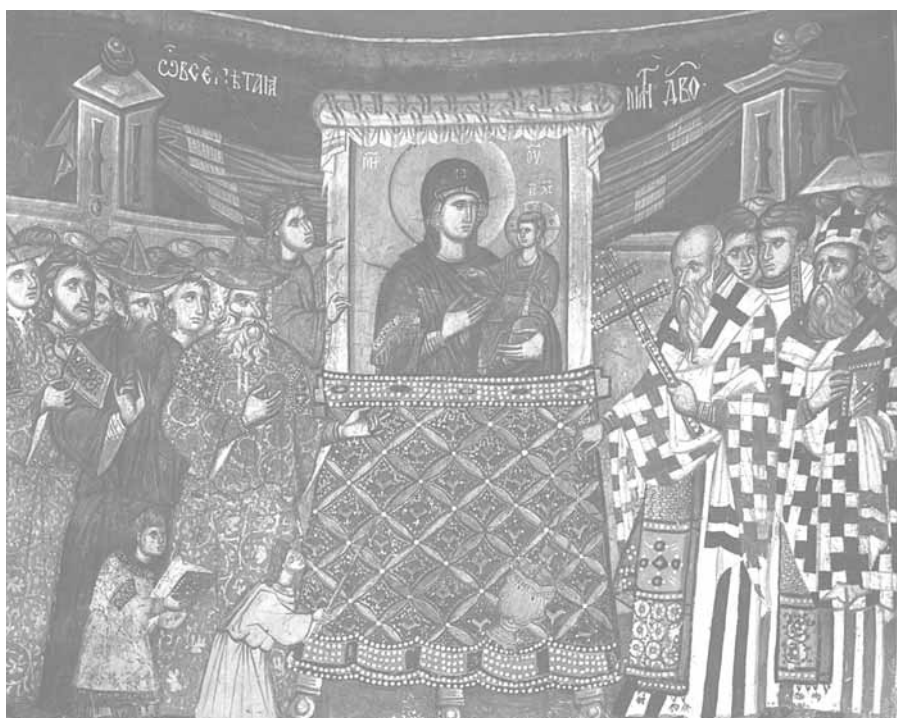
К у л ь т у р а

П р о с т р а н с т в а



Российская Академия Художеств

Научный Центр восточнохристианской культуры



*Поклонение иконе Одигитрии в Константинополе
Фреска Маркова монастыря, Македония
XIV в.*

Алексей Лидов

Иеротопия.

Пространственные иконы и образы парадигмы в византийской культуре



Дизайн. Информация. Картография
Москва, 2009

Часть опубликованных в данной книге исследований были подготовлены при поддержке Российского Фонда Гуманитарных Исследований в рамках проекта «Пространственные иконы в Византии и Древней Руси» (научно-исследовательский грант РФФИ № 08-04-00131а)

Alexei Lidov

Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture
Moscow 2009

The present book deals with the creation of sacred spaces in Byzantium, Medieval Russia and the Eastern Christian world. It is based on ten studies of last seven years in which three new notions — Hierotopy, Spatial Icons and Image-Paradigms, renovating the methodology of art history, have been suggested and discussed by the author. The three notions are interrelated but different. The term Hierotopy stands for the entire framework, intending to fix a special stratum of historical phenomena. The Hierotopy (or ierotopia), consisting of two Greek roots 'hieros' (sacred) and 'topos' (place, space, notion), means the making of sacred spaces regarded as a special form of creativity, and a field of historical research which reveals and analyses the particular examples of that creativity. The term 'Spatial Icons', concerning the iconic imagery presented as spatial visions, was conceived to describe the most important part of hierotopic phenomena, existing beyond flat pictures or any combination of art objects. The Image-Paradigm is an instrumentum studiorum to analyze this specific category of images.

А.М. Лидов

Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. — М.: Дизайн. Информация. Картография, 2009. — с., ил.

Книга посвящена истории и теории создания сакральных пространств в культуре и искусстве Византии. Она основывается на исследованиях последних лет, которые во многом продолжают работы автора о символике и иконографии византийского и древнерусского храма. При этом она отражает принципиально новый методологический подход и особую теорию художественной культуры. В основе теории лежат три взаимосвязанных понятия, введенных автором в гуманитарную науку и вынесенных в заглавие книги. Наиболее общей является концепция «иеротопии», согласно которой создание сакральных пространств должно быть рассмотрено как особая сфера творчества и самостоятельная область исторических исследований. В книге на основе всех доступных источников реконструируются конкретные проекты «пространственных икон» и выявляются характерные «образы-парадигмы», одновременно предлагается новый взгляд на целый пласт явлений художественной культуры, ранее не попадавших в предметный мир истории искусства.

Книга обращена к читателю, интересующемуся историей византийской традиции, истоками своеобразия русской культуры и новейшей теорией искусства.

- 7 **Иеротопия**
Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования

-
- 35 **Пространственные иконы**
Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской

-
- 67 **Церковь Богоматери Фаросской**
Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень

-
- 107 **Мандилион и Керамион**
Иконический образ сакрального пространства

-
- 133 **Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата**
Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии

-
- 159 **Чудотворные иконы Софии Константинопольской**
Император как создатель сакрального пространства

-
- 207 **Катапетасма Софии Константинопольской**
Византийские инсталляции и образ-парадигма храмовой Завесы

-
- 223 **Священство Богоматери**
Образ-парадигма византийской иконографии

-
- 257 **Святой Огонь**
Иеротопические и искусствоведческие аспекты создания «Новых Иерусалимов»

-
- 289 **Образы-парадигмы» как категория визуальной культуры**
Иеротопический подход к истории искусства

Предисловие

Книга посвящена истории и теории создания сакральных пространств в культуре византийского мира, не совпадавшего с границами империи и простиравшегося от Италии на западе до Армении на востоке, Новгорода на севере и Эфиопии на юге. Рассматриваемые памятники возникли как в собственно византийское тысячелетие (395-1453), так и в эпоху византийского наследия, продолжающуюся в православных странах вплоть до нашего времени. Однако не описание памятников является главной целью настоящей работы, хотя в ней и рассматриваются очень известные, малоизвестные и совсем неизвестные произведения восточнохристианского искусства. Смысл книги в попытке принципиально нового взгляда на целый пласт художественной культуры, ранее не попадавший в предметный мир истории искусства. Речь идет о способе видения, который возник не как абстрактная теория, а как результат длительных размышлений над явлениями византийской иконографии и сакрального пространства, не находящими объяснения в привычных терминах позитивистской науки.

Методологические поиски привели к необходимости сформулировать три новых понятия — «иеротопия», «пространственные иконы» и «образы-парадигмы», которые и вынесены в заглавие этой книги. Три понятия взаимозависимы, отражая одно большое явление пространственной образности, увиденное на разных уровнях. В основе замысла лежит концепция иеротопии, которая как и сам термин, составленный из греческих понятий «иерос» и «топос», были сформулированы автором этого текста в 2001 г. Создание сакральных пространств рассматривается как особый вид творчества, сравнимый по значению с творчеством литературным, изобразительным или музыкальным. Речь идет не о феноменологии священного или мистическом откровении, а о вполне конкретной деятельности по созданию пространственных образов и среды общения человека с высшим миром. Эта деятельность, рассмотренная исторически как совокупность разнообразных проектов, может составить новый раздел истории культуры. Ранее отсутствие особого термина-понятия не позволяло закрепить в научном сознании существование целого пласта явлений и исторических источников, которые лишь по касательной затрагивались в истории искусства, археологии, антропологии и религиоведении. Оценивая важность иеротопии для разных специальностей, необходимо отметить, что она имеет особое значение для искусствоведения, поскольку речь идет о форме художественного творчества, состоявшем в создании образов сакральных пространств. В этой пространственной образности в одно целое были сплетены архитектурные формы и священные изображения, литургическая утварь и обрядовые жесты, драматургия света и организация запахов,

звучащее слово и воспоминания о произошедших на этом месте чудесах и знаковых событиях.

Иеротопические замыслы чаще всего реализовывались в форме «пространственных икон». Речь идет о конкретных проектах создания иконических образов в пространстве. Эти «иконы» не совпадали с любыми привычными изображениями на плоскости, существуя вне изобразительных схем. При этом «пространственные иконы» задумывались по законам иконографии, к возможностям которой прибавлялись световые, звуковые, ритуально-пластические и иные эффекты, образующих «срежиссированное» целое. Для описания данного явления было предложено понятие «образ-парадигмы», который был видим и узнаваем, но при этом принципиально не изобразим в виде плоской картины или сочетания предметов. Проект продолжает и во многом основывается на предшествующих исследованиях автора о символике и иконографии византийского и древнерусского храма. Исследование предполагает исторические реконструкции конкретных проектов «пространственных икон», на основе которых могут быть разработаны новые методы анализа художественных явлений, ранее не попадавших в предметный мир истории искусства.



Иеротопия

Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования

Исследования последнего времени позволили понять, что важнейшее историко-культурное значение реликвий и чудотворных икон состояло в той роли, которую они играли в организации конкретных сакральных пространств¹. Реликвии и особо почитавшиеся иконы становились конституирующей основой, своеобразным стержнем в формировании определенной пространственной среды. Она включала как постоянно видимые архитектурные формы и разного рода изображения, так и регулярно менявшиеся элементы (литургические ткани и драгоценная утварь, световые эффекты и запахи, обрядовые жесты и молитвословия), каждый раз создававшие уникальный пространственный комплекс. В некоторых случаях такая среда могла складываться стихийно. Однако существует много примеров, особенно в древней традиции, когда мы вправе говорить о задуманных и последовательно реализованных проектах, которые могут и должны быть рассмотрены в ряду важнейших исторических документов.

На наш взгляд, почти полное отсутствие научных работ в данном направлении во многом связано с тем, что в современном языке нет адекватного термина-понятия, обозначающего эту сферу деятельности. Широко распространенный термин «сакральное пространство» имеет слишком общий характер, описывая практически всю сферу религиозного, поэтому несколько лет назад было предложено новое понятие — «иеротопия». Сам термин построен по принципу сочетания греческих слов «иерос» (священный) и «топос» (место, пространство, понятие), точно так же, как и многие слова, укоренившиеся в современном сознании за последние сто лет (к примеру, иконография). Суть понятия может быть сформулирована следующим образом: *иеротопия — это создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также как специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества*. Задача иеротопии на современном этапе состоит в осознании существования особого и весьма крупного явления, нуждающегося в определении границ его исследовательского поля и разработке специальных методов изучения.

Как представляется, наибольшую проблему в иеротопии составляет сама категория «сакрального», которая предполагает реальное «присутствие Божие» и неотделима от «чудотворного», то есть не связанного с деянием рук человеческих. Выдающийся теоретик культуры и антрополог М. Элиаде, посвятивший ряд книг феномену сакрального, ввел специальную категорию «иерофания»: «*Всякое священное пространство предполагает какую-либо иерофанию, некое вторжение священного, в результате чего из окружающего космического пространства выделяется какая-либо территория, которой придают качественно отличные свойства*»². В качестве характерного примера иерофании М. Элиаде приводит знаменитый библейский

София Константинопольская. Вид внутреннего пространства / Hagia Sophia in Constantinople. A view to the inner space

сюжет о «сне Иакова», рассказывающий о лестнице с ангелами, соединившей небо и землю, гласе Божьем и строительстве алтаря на святом месте (Быт. 28, 12–22).

Воспользуемся именно этим сюжетом для того, чтобы разграничить *иерофанию* и *иеротопию* и, соответственно, артикулировать специфику нашего подхода. В библейском рассказе описание собственно иеротопического проекта начинается с пробуждения Иакова. Вдохновленный сном-откровением, он начинает создавать сакральное пространство, должное превратить конкретное место в «дом Божий и врата небесные». Иаков устанавливает камень, служивший ему изголовьем, подобно памятнику, и как на первоалтарь возливает на него елей, производит переименование места, принимает обеты (Быт. 28: 16–22). Таким образом Иаков, как и все его последователи-храмоздатели, создает реальную пространственную среду, которая вызвана к жизни иерофанией, содержит образ откровения, но отличается как создание человеческих рук от божественного видения.

Приобщение к чудотворному, соотнесение с ним, определяет замысел пространственного образа, но само по себе божественное откровение находится вне сферы человеческого творчества, включающего, тем не менее, и воспоминание иерофании, и ее актуализацию всеми доступными средствами, и сохранение видимого, слышимого, осязаемого образа. По-видимому, именно постоянное сопряжение и интенсивное взаимодействие иерофании (мистического) и иеротопии (плода ума и рук человеческих) определяет самые существенные черты создания сакральных пространств, понятие как вид творчества. Заметим также, что подход, используемый М. Элиаде для анализа структуры мифа и его символики, имеет принципиально другой фокус и иное исследовательское поле в сравнении с нашими задачами, что, однако, не препятствует его использованию в иеротопических реконструкциях.

Иеротопия как тип деятельности глубоко укоренена в природе человека, который в процессе осознания себя духовным существом вначале стихийно, потом осмысленно формирует конкретную среду своего общения с высшим миром. Создание сакральных пространств можно сравнить с изобразительным творчеством, также относящимся к визуальной культуре и неосознанно проявляющимся на самых ранних этапах формирования личности. Однако в отличие от изображений, создаваемых в сложившейся культурной парадигме, включающей первые уроки рисования и академии изящных искусств, науку искусствоведения и художественный рынок, — создание сакральных пространств просто не было увидено и осмыслено как самостоятельное явление и, соответственно, не было включено в культурный и научный контекст новоевропейской цивилизации.

Позитивистская идеология XIX в., в рамках которой сформировалось большинство существующих ныне гуманитарных дисциплин, не видела в «эфемерном» сакральном пространстве предмета исследования: большинство дисциплин было связано с конкретными материальными объектами, будь то картины или памятники архитектуры, народные обряды или тексты. Также создание сакральных пространств не получило своего места и в сложившейся системе гуманитарного знания, структура которого была предопределена «предметоцентричной моделью» описания мира. Следовательно, не была сформулирована специальная область исследования и, со-

София Константинопольская. Пространство императорских врат / Hagia Sophia in Constantinople. A view to the Imperial Door



ответственно, не возникла легитимная дисциплина, предполагающая самостоятельную методологию и понятийный язык.

При этом нельзя сказать, что проблематика сакрального пространства в науке не обсуждалась: различные аспекты темы затрагиваются религиоведением, философией, культурологией, искусствоведением, археологией, этнологией, фольклористикой, филологией. Однако при этом решались задачи данных конкретных дисциплин, выделялась та или иная грань явления, не воспринимаемого как самодостаточное целое.

Исследование сакральных пространств несомненно предполагает использование некоторых традиционных подходов истории искусства, археологии, этнологии, литургики, богословия, философии религии и других дисциплин, не совпадая полностью ни с одним из них. Иеротопию невозможно свести только к миру художественных образов, как и к совокупности материальных предметов, организующих сакральную среду, или к описанию ритуалов и социальных механизмов их определяющих. Обряд в иеротопических проектах играет значимую роль, но не менее важными представляются и собственно художественная и богословско-литургическая составляющие, которые обычно не изучаются в рамках этнологии и социоантропологии. При этом иеротопический замысел невозможно описать как простое соединение различных форм художественного творчества, пользуясь хорошо известным концептом синтеза искусств, который приобрел исключительное значение в эпоху модернизма. Именно этот аспект вызывает возражение в выдающейся по глубине и оригинальности мысли работе о. Павла Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств»³, где ставится вопрос о высшей художественности всех компонентов богослужения вне постановки проблемы создания сакральных пространств. Божественное и эстетическое рассматриваются как единая стихия в духе неоромантического идеолога эпохи (ср. с цветомужкой А. Скрябина), являясь своего рода кульминацией процесса сакрализации эстетического, начавшегося в эпоху Возрождения⁴. В контексте иеротопии пространство не может быть представлено как сколь угодно сложный синтез артефактов, поскольку имеет принципиально иную порождающую матрицу.

Лишь иеротопический подход позволяет выявить эту матрицу, определявшую структурный замысел конкретного пространства, которому были соподчинены все видимые, слышимые и осязаемые формы. Важно осознать, что практически все предметы религиозного искусства изначально задумывались как конституирующие элементы «иеротопического проекта», включенные во взаимосвязанную структуру особого сакрального пространства. Однако за редкими исключениями мы практически не осознаем этой родовой особенности художественных памятников, очевидно многое определившей в их внешнем облике.

Утверждение в научном сознании понятия «иеротопия», самой возможности иеротопического подхода как дополнительной формы видения, на наш взгляд, позволит не только по-новому взглянуть на многие привычные явления, но существенно расширить область исторических исследований. Знаменательно, что целые формы творчества не получили своего места в науке и практически не описывались именно из-за отсутствия иеротопического подхода, не связанного с позитивистской классификацией предметов. К примеру, такое ог-

ромное явление как драматургия света оказалась вне границ традиционных специальностей, прямо не попадая в контекст ни истории искусства, ни этнологии, ни литургики. При этом мы точно знаем из письменных источников (например, византийских монастырских уставов), насколько детально разрабатывалась система световозжиганий, динамически менявшаяся в процессе богослужения⁵. В определенные моменты свет выделял отдельные изображения или священные предметы, организуя как восприятие всего храмового пространства, так и логику прочтения его наиболее значимых элементов⁶. В данном случае справедливо употребить слово драматургия, поскольку художественно-драматическая составляющая в этом творчестве была ничуть не меньше обрядово-символической⁷.

Сказанное относится и к сфере создания запахов, предполагающей каждый раз особое сочетание каждений, благоухания восковых свечей и ароматического масла в лампадах. Каждый участвовавший в православном богослужении знает, какую огромную роль в восприятии храмового пространства играет пахнущий ладаном дым кадильниц, который то появляется, то исчезает, создавая колеблющуюся призрачную среду, преображающую все видимые предметы и изображения. Могут заметить, что каждения регулируются утвержденными чинопоследованиями. Однако сами чинопоследования существенно менялись на протяжении веков⁸. Кроме того, конкретная ситуация каждого храма или городской среды определяет формы каждений в зависимости от местных традиций, характера архитектуры, особо почитаемых в данном храме святых мощей и чудотворных икон. Немаловажный фактор составляет образованность и одаренность священнослужителей, которая в этой сфере не менее важна, чем, например, в церковных песнопениях.

Словом, создание запахов предполагает индивидуальное творческое начало, которое в ряде случаев еще и концептуально продумано. Христианская культура унаследовала в этой сфере великие традиции Древнего Востока, воспринятые через богослужебную традицию ветхозаветного храма⁹. Обращение как к иудейским, так и древнеримским письменным источникам не оставляет сомнения, что индивидуальная драматургия света и запахов практически всегда была частью конкретного замысла сакрального пространства. Иеротопический подход позволит сформировать для этих явлений адекватное научное поле, в котором различные культурные явления смогли бы изучаться как составляющие единого проекта.

Решению этой на первый взгляд несложной задачи препятствует фундаментальный стереотип сознания. В основе позитивистского универсума лежит сам предмет, вокруг которого выстраивается весь процесс исследования, как бы далеко в разные стороны от этого предмета мы ни отходили. Однако сейчас становится все более ясно, что центром универсума в представлениях носителей древней и средневековой религиозной традиции было невещественное и одновременно реально существующее пространство, вокруг которого выстраивался мир предметов, звуков, запахов и иных эффектов. Иеротопический подход позволяет увидеть художественные объекты в контексте другой модели мира и прочесть их по-новому.

Не отрицая значения источниковедческого, стилистического и иконографического подходов, как и любого внешнего описания предметов, иеротопия позволяет открыть пока еще невообража-

ный источник информации, заложенный в интересующих нас художественных объектах. Вместе с тем повторим: иеротопический подход не является специфически искусствоведческим, хотя и способен существенно обновить методологию традиционной истории искусств. Речь идет о временном уходе с «предметоцентричного» поля для того, чтобы вернуться в эту сферу исследований с «новыми глазами» и увидеть, когда это возможно, в занимающем нас артефакте его фундаментальную составляющую, заложенную в породившей его пространственной концепции.

Размышления о границах истории искусства порождают вопрос: почему средневековое искусство оказалось сведено к «предметотворчеству», а роль художника ограничена сферой более или менее высокого ремесла? Не пора ли расширить контекст за счет введения особой фигуры создателя сакрального пространства^{10?} Речь идет не о создателе «художественных предметов», будь то архитектурные формы, скульптурная декорация, живописные работы, литургическая утварь или ткани, и не о лице, финансирующем проект. В определенном смысле создатель сакрального пространства являлся художником, чье творчество напоминает деятельность современных кинорежиссеров, организующих работу самых разных мастеров. С этой точки зрения создатели сакральных пространств должны быть рассмотрены как явление истории искусства.

Такие личности хорошо известны, но их истинная роль сокрыта за общим наименованием «заказчики». Однако отнюдь не все заказчики были создателями сакрального пространства, хотя во многих случаях их функции совпадали.

В западно-европейской традиции знаковой фигурой в этом отношении может быть признан аббат Сутерий, создавший в сороковых годах XII в. концепцию первого готического пространства в соборе Сен-Дени¹¹. Его функции не могут быть сведены ни к финансированию, ни к подбору кадров, ни к богословской программе, ни к разработке новых обрядов, ни к художественному проектированию, иконографическим или стилистическим инновациям, хотя он занимался всеми этими вопросами. Как ясно из трактатов самого Сутерия, свою главную задачу он видел в создании особой пространственной среды¹², что достигалось различными способами, включая как обычные художественные средства, так и особые «инсталляции» из реликвий, архитектурных устройств, свечей и лампад, «оживавших» в специальных богослужебных обрядах. Многочисленные стихотворные надписи, расположенные в наиболее значимых частях церкви, служили своего рода комментариями, раскрывающими замысел сакрального пространства. В этих комментариях содержится и ключ к пониманию драматургии света, определявшей новую пространственную концепцию собора Сен-Дени¹³. Знаменательно, что Сутерий прямо указывает на образцы в Иерусалиме и Константинополе, особенно в Святой Софии. Очевидно, что речь идет не об особенностях архитектуры или храмовой декорации, разительно отличавшихся от первого готического здания. По всей видимости, Сутерий имеет в виду образы пространства, которые создавались великими императорами и становились во всем христианском мире источником вдохновения и примером для подражания.

Действительно, пример Юстиниана как святого «строителя» Великой Церкви стал на века образцом для византийских императоров,



Мозаичная икона Богоматери «Chôra tou achôrêtou» справа от алтарной апсиды главного храма монастыря Хора (Кахрие Джами). Константинополь. Мозаика, начало XIV в. / Mosaic Icon with the Virgin «Chôra tou achôrêtou» to the right of the sanctuary of the cathedral of the Chora monastery (Kariye Camii). Constantinople. Mosaic, early 14th century

которые довольно часто выступали в роли создателей сакральных пространств. Роль Юстиниана, отбирающего главных мастеров и направляющего усилия тысяч ремесленников, была убедительно описана его современником и биографом Прокопием в VI в.¹⁴, а также красноречиво представлена в «Сказании о строительстве Святой Софии» (*Diegesis peritias Agias Sofias*), отразившем как исторические факты, так и мифологемы, существовавшие в Византии девятого-десятого веков¹⁵. Это не просто восхваление всемогущего правителя,



Богоматерь «*Chôra tou achôrêtou*» над входом в храм монастыря Хора (Кахрие Джамии). Константинополь. Мозаика, начало XIV в. / The Virgin «*Chôra tou achôrêtou*» over the entrance to the cathedral of the Chora monastery (*Kariye Camii*). Constantinople. Mosaic, early 14th century

но попытка показать истинную роль императора. Прокопий специально отмечает, что деятельность Юстиниана не сводилась лишь к финансированию — император вкладывал в создание Великой Церкви весь свой ум и душевные силы (*De Aedificis*, I. 67), участвуя в решении чисто архитектурных вопросов и в этом активно сотрудничая с зодчими Анфимием из Тралл и Исидором из Милета, которым он давал оригинальные советы (*De Aedificis*, I. 68–73).

В «Сказании о строительстве Св. Софии» полубогородный образ создателя уникального сакрального пространства сложился¹⁶ окончательно. Мы узнаем, что образ Великой Церкви был открыт императору ангелом, явившемся во сне-видении (*Diegesis*, 8). В другом эпизоде ангел, облаченный в императорские одеяния и пурпурные сандалии, является одному из зодчих, повелевая ему сделать три окна в алтарной апсиде как символ Святой Троицы (*Diegesis*, 12). Согласно «Сказанию», Юстиниан руководил всем украшением церкви, включая организацию алтарного пространства (*Diegesis*, 16, 17), систему многочисленных дверей и разделение пространства центрального нефа на четыре



Христос Хора («Пространство живых») над входом в нартекс монастыря Хора (Кариые Джами). Константинополь. Мозаика, начало XIV в. / Christ Chora over the entrance to the narthex of the Chora monastery (Kariye Camii). Constantinople. Mosaic, early 14th century

сакральные зоны при помощи так называемых «райских рек» (*Diegesis*, 26), следы которых еще сейчас видны на мраморном полу храма¹⁷. Кроме того, по приказу Юстиниана в купол и колонны Св. Софии были вложены прославленные реликвии, при помощи которых император создал особые пространственные зоны внутри церкви. Характерный пример — Колодец Самарянки, перенесенный по приказу императора из Самарии и установленный в юго-восточном углу храма, воспроизводя там конкретную часть Святой Земли. Все виды деятельности Юстиниана по созданию Святой Софии, от самых конкретных до высокохудожественных, могут быть осмыслены как единое целое — внутренне организованное, хотя, на первый, взгляд немного странное сочетание различных занятий.

Знаменательно, что такое же сочетание форм деятельности можно найти в Библии, описывающей создание Соломоном Ветхозаветного храма¹⁸. Именно с Соломоном состязается Юстиниан, строя свою «Великую церковь». Вспомним сюжет из «Сказания», когда во время церемониального входа в только что построенную Св. Софию Юстиниан вбежал на амвон, воздел руки и торжествующе возгласил: «Слава Богу, удостоившему меня совершить такое дело. Я победил тебя, Соломон» (*Diegesis*, 27)¹⁹.

Состязание с царем Соломоном, прославленным создателем величайшего храма, являлось устойчивой парадигмой поведения для средневековых правителей-храмоздателей, работающих над каким-либо крупным проектом²⁰. Принципиальное значение для этих сопоставлений имело то, что Соломон только реализовывал божественный проект, которым руководил сам Господь. Византийские

императоры, стремящиеся сравниться с Соломоном и даже превзойти его, всегда помнили, что ведущая роль в создании Храма или любого другого сакрального пространства принадлежит самому Господу. Всякий раз они лишь воплощали замысел, следуя наставлениям всемогущего Создателя. Более того, все правители помнили о высшем прототипе своей строительной деятельности, описанном в Книге Исход (Исх. 25–40), где именно Господь является создателем сакрального пространства Скинии. Он наставляет Моисея на горе Хорив, излагая ему весь проект скинии от общей структуры пространства до деталей технологии изготовления священных одежд. Характерно, что этот комплексный проект определяется в Библии словом *'taunit'*, что означает одновременно образ, модель и проект. Бог выбрал мастера Бецалея для практической реализации своего проекта, создавая на века модель отношений между создателями сакральных пространств и «создателями предметов», красноречиво названных в библейском тексте «умельцами» (Исх. 35: 30–35)²¹. Создание сакральных пространств земными правителями может быть рассмотрено как иконическое поведение по отношению к Владыке небесному. Далеко выходящее за границы обычных представлений о заказе, оно должно стать сюжетом более подробного исследования, предполагающего целый ряд исторических реконструкций конкретных сакральных пространств.

Один из таких замыслов, связанный с чудотворными иконами в Софии Константинопольской и императором Львом Мудрым (886–912), был недавно реконструирован²². Как позволяют судить прямые и косвенные свидетельства разнообразных источников, император Лев соединил в одной пространственной программе почитаемые реликвии и чудотворные иконы, настенные мозаики и располагавшиеся рядом с ними стихотворные надписи, особые обряды и образы из письменных и устных сказаний, которые возникали в памяти входящего при виде конкретных святынь. Все вместе, сознательно собранные и представленные как некое целое, они создавали особую пространственную среду Императорских врат Св. Софии — главного входа в главный храм империи. Важнейшей составляющей среды, ее невидимым стержнем, были постоянно происходившие в этом пространстве чудотворения, о которых сообщают многочисленные паломники. В некотором смысле сами границы среды были определены зоной особых чудотворений.

Главным действующим лицом в пространственной драматургии, воплощавшей доминирующую идею покаяния как пути к спасению, была чудотворная икона Богородицы Иерусалимской, говорившей с Марией Египетской и указавшей ей путь спасения и возможность искупления грехов²³. Знаменательно, что эта икона, ранее находившаяся у входа в базилику Гроба Господня в Иерусалиме, была расположена у Львом Мудрым так же у входа, но уже в Константинополе — у Императорских врат Святой Софии. Таким образом, устанавливалось мистическое единство пространств двух великих храмов: образ Иерусалимской святыни со своим ореолом литературных ассоциаций и символических смыслов переносился в Константинопольский храм, где становился частью другого пространственного образа — нового иеротопического проекта.

Идея перенесения сакрального пространства была ключевой в замысле византийского императора, и это только один пример раз-

*«Новый Иерусалим»
под Москвой. Вид
внутреннего прост-
ранства собора
с Гробом Господним.
XVII–XVIII вв. / New
Jerusalem near
Moscow. A view
of the cathedral's inner
space with the Holy
Sepulchre,
17th–18th century*

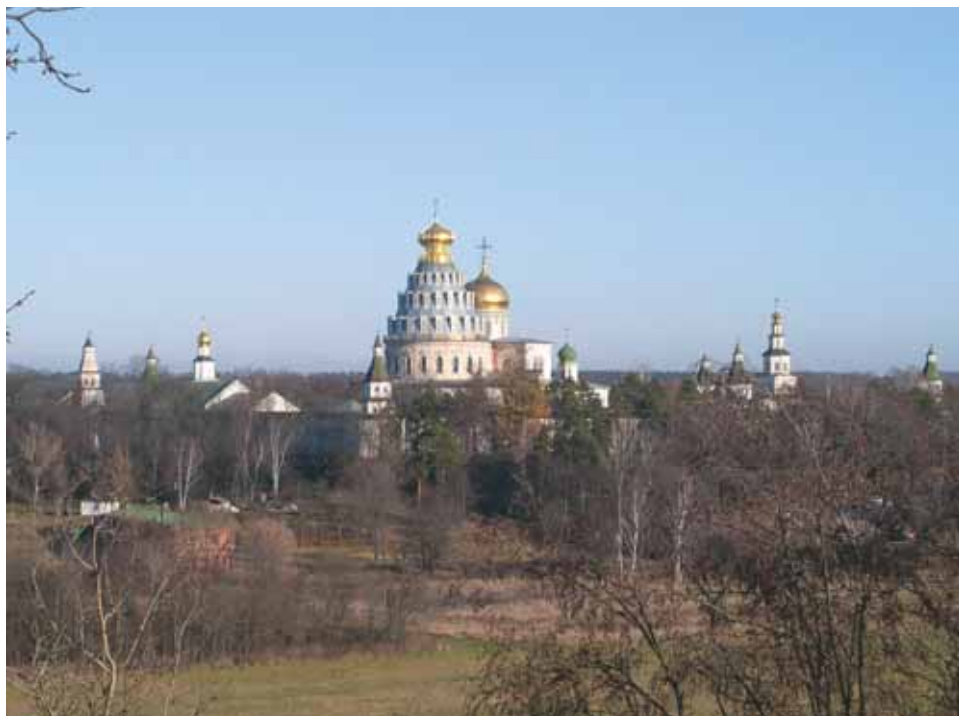


ветвленной практики, составляющей едва ли не главное направление средневековой иеротопии. С этим явлением связана сложнейшая проблема различия «святого места» и «священного пространства», которое мы иногда объединяем более общим понятием «топос»²⁴. Перенесение пространственного образа не означает исчезновение места, более того — топографическая вещественная конкретность определяет чудотворную природу и действительную силу пространственного образа. Иеротопическое творчество с разной степенью буквальности — от несколько эфемерного до почти копийного — устанавливает тончайшую систему взаимодействия неподвижного места-матрицы и «летающего» пространства, которое в любой момент могло найти материальное воплощение на новом месте. Здесь можно вспомнить череду проектов по воссозданию Святой Земли в странах Востока и Запада. В их числе назовем лишь Фаросскую церковь в Константинополе, где, как в византийском Гробе Господнем, были собраны все главные реликвии Страстей Христовых²⁵; знаменитое Campo Santo в Пизе, для которого в XIII в. из Иерусалима на кораблях была приве-

зена реальная «святая земля», покрывшая целое поле, окруженное затем уникальным кладбищем-галереей; наконец, прославленный проект патриарха Никона и царя Алексея Михайловича, соединивших в подмосковном «Новом Иерусалиме» иконический образ и буквальную реплику, синтезируя византийские и западные иеротопические традиции.

Интересно, что в рамках одного «большого пространства» могли сосуществовать несколько разновременных иеротопических проектов. Так, замысел Льва Мудрого начала X века был вписан в пространство Великой Церкви, в своей основе сформированное Юстинианом в VI столетии. Благодаря многочисленным паломникам мы знаем, что вся пространственная среда Святой Софии представляла собой своего рода сетевую структуру, состоящую из конкретных сакральных пространств, которые взаимодействовали в рамках единого целого. Напомним о некоторых из них. Это пространство вокруг алтарного престола, включавшее драгоценные поклонные кресты разных размеров, сень-катапетасму, отождествлявшуюся с завесой ветхозаветного храма, подвешенные к киворию вотивные короны и многое другое, что должно было восприниматься в едином пространственном образе-инсталляции, не сводимом к любому изображению на плоскости. Аналогичные по типу, но каждый раз совершенно индивидуальные по внешнему облику пространственные образы возникали в других частях храма: в юго-восточном компартименте около Колодца Самарянки²⁶, или вокруг иконы-реликвария с веригами апостола Петра в северном нефе, или рядом с юго-западным столпом, покрытым золоченой медью и хранящем

«Новый Иерусалим» под Москвой. Пространственная икона Святой Земли / New Jerusalem near Moscow. A spatial icon of the Holy land





*Campo Santo в Пизе.
XIII–XV в. / Campo
Santo in Pisa.
13th– 15th century*

мощи Григория Чудотворца и его почитаемую икону (в определенные дни рядом с этим столпом появлялся переносной престол и совершались специальные службы)²⁷.

Сознательно спроектированные микропространства активизировались в определенные моменты богослужений, становясь своего рода временными солистами в грандиозном пространственном хоре. Принципиальной характеристикой иеротопических проектов являлась динамическая составляющая, которая обычно не учитывается в рассуждениях о византийском искусстве, поскольку мы оперируем в основном археологическими остатками. Однако надо признать, что сохранившиеся формы были лишь частью, и не всегда самой важной, пространственного целого, пребывавшего в непрерывном движении. Перформативность²⁸, драматическая изменчивость, отсутствие жесткой фиксации образа формировали живую, духовно насыщенную, всегда конкретно воздействующую среду.

Знаменательно, что явление находящегося в движении пространства осмыслялось богословски и иногда получало отражение в иконографических программах, как о том свидетельствуют мозаики монастыря Хора (Кахрие Джаме) в Константинополе. Замысел пространства, как и иконографической программы начала XIV в., принадлежал Феодору Метохиту, который недвусмысленно указал на первоисточник не только своих образных решений, но и самого посвящения монастыря Хора: над входом в храм и у алтарной преграды, по оси запад — восток, размещены разные образы Богоматери с Младенцем, одинаково подписанные «*Cbôra tou achôretou*» («вместитище невместимого, или пространство Того, Кто вне пространст-



Столп с реликвиями св. Григория Чудотворца. Одно из сакральных пространств Софии Константинопольской. Северо-западная часть храма / *The Pillar with the Relics of St Gregory the Wonderworker. One of sacred spaces of Hagia Sophia in Constantinople. The North-West compartment of the naos*

ва»)²⁹, что, с одной стороны, указывало на чудо Воплощения, когда земная Дева вместила невместимого Бога, а с другой — утверждало пространственный смысл Божьего бытия. Этим образам вторили два мозаичных образа Христа в люнетах над двумя входами в нартекс и наос, которые также были одинаково подписаны «*Chōra tōn zōntōn*» («пространство живых»).

Понятно, что «хора» здесь не обозначает «страну, землю или деревню», но представляет важнейшее богословское понятие и одно из имен Божиих. Оно восходит к фундаментальной философской категории Платона³⁰, развитой неоплатониками и от них пришедшей в патристику. В богословии иконопочитателей (Патриарх Никифор) понятие «хора» становится краеугольным камнем, с помощью которого обосновывается принципиальное отличие иконы от идола. Идеальная икона всегда пространственна и всегда абсолютно конкретна, подобно тому как Христос может одновременно пребывать на небесах и предлагать свою плоть в таинстве Евхаристии. То, что соединяет эти две рационально несводимые величины, и есть «хора» — пространственное бытие Божие. В конечном итоге весь храм и все образы в нем призваны передать именно «божественную пространственность». Высокообразованный Феодор Метохит подчеркнул эту многовековую смысловую доминанту в своей иконографической программе, которая была лишь частью особого иеротопического проекта монастыря Хора.

Приведенный пример важен как еще одно доказательство того, что иеротопическое мышление не только имело глубокие корни в средневековой культуре, но и обладало артикулированной системой понятий³¹, которую мы не всегда способны воспринять. Речь, однако, идет о конституирующей основе, на которую в некотором смысле опирается вся византийская традиция богословия в образах³².

Пониманию иеротопических явлений существенно мешает утвердившееся позитивистское восприятие артефактов как самоценной и единственной данности. Однако необходимо признать, что подробные внешние описания подчас не только не помогают познанию, но искажают суть традиции, когда такое описание выполняется с помощью методов, разработанных для исследования других эпох и художественных процессов. Возникновению искажений, т.н. эффекту кривого зеркала, также способствовали позднесредневековые деформации самой традиции, выразившиеся в повсеместном введении иконописного подлинника (с XVI в.). Утверждение в сознании представления о схематичном рисунке как основе образа, на наш взгляд, радикально изменило византийскую концепцию иконы и положило начало процессу превращения изначально пространственного образа в раскрашенную прорись и картинку на плоскости.

Бытующая и доминирующая «парадигма плоской картинки» препятствует адекватному восприятию пространственной образности и связанных с ней иеротопических проектов. Принципиально важным кажется осознание того, что образ в иконе реализуется не внутри картинной плоскости, а перед ней, в пространстве между молящимся и изображением. Данное восприятие святых образов определяет понимание иконической природы пространства, в котором взаимодействовали разные художественные средства, апеллирующие к разным органам чувств.

В этой связи представляется важным подчеркнуть, что создание сакрального пространства — это практически всегда создание конкретной пространственной образности, которая по принципам репрезентации и типу восприятия близка византийской иконе³³. Данная взаимозависимость хорошо прослеживается в позднесредневековых проектах, таких как «Шествие на ослиати» в России XVI–XVII вв. Иеротопический замысел воссоздания в центре Москвы пространства евангельского Иерусалима вполне очевиден и не сводим к привычной категории городских процессов. Исследователи уже поставили проблему иконографии ритуала, который может быть воспринят как некая «живая картина» и динамическое (добавим, также и пространственное) воспроизведение иконы «Входа Господня в Иерусалим»³⁴. Все основные персонажи иконографии перевоплотились в группы участников московского действия, ставшего своего рода иллюстрацией к иконе праздника. Этот красноречивый пример показывает, насколько ясно осознавалась самими создателями иеротопических проектов нерасторжимая



Фасадные росписи на алтарной апсиде собора монастыря Сучевица, Румыния. XVI в. / Facade murals of the altar apse. Sucevitsa monastery, Romania. 16th century

связь пространственного образа и иконы, приобретшая в данном случае несколько демонстративный характер.

Отношения могли быть и более сложными, если в создании сакрального пространства участвовала чудотворная икона со своей иконографической программой, как в чудотворном действе с Одигитрией Константинопольской и многих других. В таких случаях изображение на плоскости с помощью различных приемов как бы оживало, становясь неотделимой частью иконно-пространственной



Шествие на ослиати. Вербное воскресенье 1639 г. Гравюра из книги Адама Олеария / Procession on the Ass. The Palm Sunday Ceremony on the Red Square, 1639. An engraving from the Book by Adam Olearius

среды, в которой сама святыня часто выступала главным, но далеко не единственным действующим лицом. Заметим, что описываемое явление, вполне художественное по своей природе, входит в противоречие с базисным принципом традиционной истории искусства, а именно — основополагающей оппозицией «зритель—изображение». Отношения между образом и воспринимающим его могут быть сколь угодно сложными, но неизменной остается их структурная противоположность, вокруг которой и выстраивается практически вся искусствоведческая методология.

Однако принципиальной чертой византийской иеротопии является включение «зрителя» в качестве неотъемлемой составляющей пространственного образа, в котором он становится полноправным действующим лицом, наряду с изображениями, светом, запахом, звуком. Более того, «зритель», обладающий соборной и индивидуальной исторической памятью, определенным духовным опытом и знаниями, в некотором смысле участвует в создании данного пространственного образа. При этом сам образ существует объективно как некая подвижная структура, меняющая свои элементы в зависимости от индивидуального восприятия — те или иные аспекты пространственного целого могли быть актуализированы или временно скрыты. Создатели сакральных пространств, несомненно, учитывали фактор подготовленного восприятия, в котором должны были соединиться все смысловые и эмоциональные нити задуманного образа. Возможно, именно поэтому сторонний зритель обычно не воспринимает византийскую пространственную образность, в лучшем случае — восхищается декоративной красотой «плоских икон».



Лимбургская ставро-
тека. Позолоченное
серебро, перегород-
чатая эмаль. Кон-
стантинополь. Собор
Лимбурга. X в. /
The Limburg stau-
rothek. Silver gild,
cloisonné enamel.
Constantinople. Treas-
ury of the Limburg
cathedral. 10th century

Примечательно, что византийские «пространственные иконы», столь необычные в новоевропейском контексте, находят типологическую параллель в новейшем искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций, которые и исторически, и содержательно не имеют с византийской традицией ничего общего. Однако базовый принцип, когда отсутствует единый источник изображения, а образ создается в пространстве под воздействием множества динамически меняющихся форм, делает их типологически родственными. Крайне важна и роль зрителя, который активно участвует в пересоздании пространственного образа. При всем различии технологий, эстетики, содержания, можно говорить об определенном типе восприятия образов. Затронутый аспект показывает, как далеко может уйти обсуждение принципов иеротопии.

Представляется очевидным, что проблему иеротопии невозможно ограничить византийской традицией. Вся история религиозной культуры в разных странах мира, в том числе древняя и средневеко-

вая, полна иеротопических проектов, которые могут и должны стать предметом сравнительных исследований. При этом справедливо поставить вопрос о разных слоях или уровнях, существующих в каждом сакральном пространстве. Можно выявить архетипический пласт, который является общим для всех традиций. Например, архетип Святой Горы, неизменно присутствующий в самых разных культурах.

Можно поставить вопрос о иеротопических группах, как это сделано для языковых семей, и выделение проблематики индо-европейской традиции в создании сакральных пространств представляется вполне плодотворной задачей. По крайней мере, существование такой традиции позволяет понять точно повторяющуюся структуру пространства в индуистских и христианских храмах, которая не может быть объяснена просто историческими заимствованиями.

Не менее важен вопрос о религиозных и национальных моделях создания сакральных пространств. Исламский подход существенно отличается от христианского, хотя обе эти восходящие к иудаизму религии гораздо ближе друг к другу, нежели к буддизму. Так, к примеру, в науке недавно была сформулирована проблема «храмового сознания», предполагающая обсуждение различных моделей пространства храма в рамках «авраамической» традиции³⁵.

Любопытные типологические расхождения могут быть замечены при сравнительном анализе западной и восточной христианских традиций. Как уже было отмечено, в Византии доминирует иконное понимание пространственной образности, при этом максимально стирается грань между неподвижным храмом и динамической внешней средой. Своего рода «храмовое пространство» выносится и воссоздается на площадях и улицах, в полях и горах, которые должны, хотя бы временно, преобразиться в икону священного универсума, некогда созданного Богом. В этом восстановлении пространственно-первообраза — один из сущностных смыслов обрядов и процессов, совершаемых вне храма. При этом сам храм понимается как некая прозрачная структура и подвижная духовная субстанция (вспомним о мощах, вкладываемых в стены и купола)³⁶. Своего рода манифестацию этого типа мышления мы видим в поствизантийских росписях Румынии, когда алтарная иконография воспроизводится на фасадах храмов и литургическая программа раскрывается во внешний мир, который тем самым осмысливается как храм-космос.

В этой связи знаменательно, что при обращении к прославленным святыням-образцам, таким как иерусалимский Гроб Господень, София Константинопольская или Успенский собор Киево-Печерской Лавры, как правило, воспроизводился не план, архитектурный объем или декорация, но образ-идея особо почитавшегося сакрального пространства, которая узнавалась современниками и органично включалась в новый контекст³⁷.

Во многих случаях обсуждение явлений визуальной культуры не может быть сведено лишь к позитивистскому описанию внешних форм или анализу богословских понятий. Некоторые явления могут быть адекватно осмыслены только на уровне образов-идей, которые мы предлагаем назвать образами-парадигмами, отдавая себе отчет в условности любого термина³⁸. Это новое понятие, не совпадающее ни с иллюстрирующим изображением, ни с идейным содержанием, представляется необходимым интеллектуальным инструментом, по-



Большой саккос митрополита Фотия. Золотое шитье. Византия. Музеи Московского Кремля. 1414–1417 / Major Sakkos of the Metropolitan Photios. Gold embroidery. Byzantium. Museums of the Moscow Kremlin. 1414–1417



могающим объяснить целый пласт явлений. Образы-парадигмы не были связаны с иллюстрацией какого-либо конкретного текста, хотя и обладали целым ореолом литературно-символических смыслов и ассоциаций. Невозможно усмотреть в них и простое воплощение богословского замысла, хотя глубина и многослойность мысли вполне очевидна. Образ-парадигма был видим и узнаваем, но при этом принципиально не формализован, будь то изобразительная схема или логическая конструкция. В этом отношении он похож на мета-

фору, теряющую смысл при пересказе или разделении на составляющие элементы.

Для византийцев подобное «не-рациональное» и одновременно «иеро-пластическое» восприятие мира могло быть наиболее адекватным способом постижения его божественной сути. При этом речь идет не о мистике, а об особом типе мышления, в котором наши современные категории художественного, ритуального и интеллектуального оказывались сплетены в одну ноуменальную ткань. По настоящее время понятие образа-парадигмы отсутствует в современном научном языке. Однако, на наш взгляд, без него наши рассуждения обречены оставаться плоскими и инородными к средневековым источникам, обсуждению стиля, иконографии или иеротопии — ограничиваться поверхностной фиксацией артефактов. Выявление этого пласта образности по немногочисленным материальным остаткам и письменным свидетельствам, равно как и разработка методологии его описания, представляет актуальную задачу истории визуальной культуры. Решение ее, на наш взгляд, позволит не только исторически адекватно проанализировать архитектурные программы храмов, но и понять концепции сакрального пространства, лежащие в основе средневековых городов и целых земель, которые подчас структурируются и обретают вполне реальные границы в связи с существовавшими в средневековых умах образами-парадигмами.

Византия создавала для всего восточнохристианского мира базовые модели организации сакральных пространств, которые в разных странах адаптировались и трансформировались с учетом национальных особенностей и просто климатических условий. Совершенно ясно, что «ледяная» архитектура, оформлявшая русские иеротопические проекты на Богоявление и другие зимние празднества, физически не могла появиться в Константинополе или на Балканах³⁹. Приведенный пример интересен еще и тем, что он показывает, как высокие константинопольские образцы создания сакральных пространств почти растворяются в народной среде: в целом ряде случаев хорошо видно, как «ученая» иеротопия органично соединяется со стихийной, идущей от естественной сакрализации жизненной среды.

Как живой организм, иеротопический проект мог меняться во времени — первоначальный замысел-матрица мог быть изменен или дополнен другими, сама концепция сакрального пространства могла подвергнуться значительным изменениям в духе времени. Ряд близких примеров дают соборы Московского Кремля, пространственный облик которых менялся несколько раз. К примеру, как следует из описей, на рубеже XVII–XVIII вв. из соборов убирают многочисленные богослужебные ткани, раскрывая иконы и настенные изображения, что приводит к созданию принципиально иного образа пространства, который мы иногда ошибочно принимаем за древний⁴⁰. Последовательное изучение разных исторических слоев сакрального пространства можно сравнить с реставрационным раскрытием иконы. Так же как и в этом случае, подчас мы обнаруживаем лишь ничтожные фрагменты первоначального иеротопического замысла, но и они способны стать драгоценной исторической информацией, иногда дать ключ к пониманию сохранившихся элементов древнейшего комплекса, будь то архитектурные формы, фрески, иконы, литургическая утварь или редкие обряды.



Пантократор в куполе собора Софии Киевской. Мозаика. XI в. / The Pantocrator in the dome of St. Sophia in Kiev. 11th century

Иеротопический подход может быть применен не только при исследовании сакральной среды храмов, городов или ландшафтов, но и для изучения пространственной образности в малых формах искусства и письменных текстах.

Отдельную практически неизученную проблему составляет сакральное пространство как византийских, так и русских рукописей. С одной стороны, пространственный замысел вполне очевиден: во многих рукописях фронтисписы оформлены как торжественные врата в сакральное пространство книги, а иногда представлена икона Небесного града-храма (Гомилии Иакова Коккиновафского XII в. или синайская рукопись Слов Григория Назианзина того же столетия)⁴¹. С другой стороны, до сих пор не разработан метод описания этого явления книжной культуры. Создатель рукописи располагал миниатюры не просто как плоскую декорацию и иконографическую программу, но зачастую устанавливал целую систему взаимосвязей между изображениями на развернутых листах книги, представляя образ сакрального пространства, который напоминал о священной

среде храма (не случайно образ храма возникает и на древних окладах). По всей видимости, во многих случаях можно говорить о вполне конкретном замысле, порождавшем индивидуальный пространственный образ и связывающий рукопись с богослужебным предназначением и конкретной средой бытования — обрядами, освящением, звучащим словом, литургической утварью.

Здесь напрашивается сравнение с литургическими одеяниями, подобными знаменитым византийским саккосам митрополита Фотия

«Потир патриархов». Сардоникс, перегородчатая эмаль. Константинополь. Сокровищница Сан Марко, Венеция. X в. / «Patriarchs' Chalice». Sardornix, cloisonné enamel. Constantinople. Treasury of San Marco, Venice. 10th century



начала XV в.⁴² Несущие многосложную систему изображений, они создавали микрокосм храмового пространства, который включался в среду большого храма и обретал свой истинный смысл в литургическом движении. Вышитые золотом иконы на колеблющихся тканях как бы оживали в ускользающем мерцании естественного света, разнообразных огней, отблесков богослужебной утвари, в слоистой атмосфере струящегося дыма благовоний. В общем и целом, это был динамический (перформативный) пространственный образ, частью которого был как сам священнослужитель, так и весь литургический контекст. Очевидно, что без рассмотрения пространственной природы образа, связанного с определенным иеротопическим проектом, изучая лишь технику, стиль и иконографию вышивок, окладов и т.д., мы будем оставаться очень далеко от понимания первоначального замысла вполне конкретных «музейных» предметов.

Наблюдение справедливо как в отношении литургической утвари, так и многих реликвариев. Напомним о константинопольском каменном потире X в. из венецианского Сан Марко (т.н. «Потир Па-

Реликварий-киворий
св. Дмитрия. Позоло-
ченное серебро.
Византия. Музеи
Московского Кремля.
1059–1067 /
Reliquary-ciborium
of St. Demetrios. Silver.
Byzantium. Museums
of the Moscow
Kremlin. 1059–1067



триархов»), где в глубине, на доньшке полупрозрачной чаши из сардоникса появляется золотой медальон с образом Христа Пантократора, исполненный в технике перегородчатой эмали⁴³. В момент причащения образ возникал в колеблющейся жидкой среде как видимое свидетельство евхаристического чуда преложения вина в Кровь Христову. Еще более красноречивое указание на пространственный характер образа — в прямом сопоставлении евхаристической чаши и купола византийского храма, также несущего образ Пантократора. В пространстве конкретной церкви эти два образа Пантократора становились разновеликими частями единого иеротического замысла.

Другой пример — знаменитый Лимбургский реликварий 968–985 гг.⁴⁴, в котором центральную реликвию Честного Древа обрамляют десять реликвий, в большинство своем происходящих из церкви Богоматери Фаросской — главного храма-реликвария, принадлежащего лично византийским императорам. Святыни царского храма, обрамляющие центральный Крест Честного Древа, создавали свое-

образную икону Страстей⁴⁵. Как известно из дополнения к «Книге церемоний» Константина Багрянородного, реликварии Честного Креста носились в особых императорских церемониях на полях сражений⁴⁶. Перед Императором шел кубиккулярый (постельничий), который нес висящий на груди реликварий. За ним шел знаменосец, несущий процессионный крест с частицей Честного Древа. Связь реликвий лично с Императором подчеркивалась статусом постельничего, не просто демонстрировавшего символ высшего могущества на своей груди перед готовыми к бою войсками, но и указывавшего на сакральное пространство императорской домово́й церкви, из которой были собраны частицы в реликварий. В подобных обрядах вся армия оказывалась сопричастной сакральному пространству Фаросской церкви, воплощенному в иконном образе реликвария.

Если иеротопический замысел Лимбургского реликвария становится понятен лишь после привлечения дополнительных свидетельств, то в ряде случаев достаточно рассмотрения самих предметов. Так, византийские реликварии св. Дмитрия воспроизводят не просто иконографию святого⁴⁷, но и устройство его святилища в Фессалониках, которое передается целым рядом плоских и объемных изображений, возникающих по мере раскрытия реликвария. Главным в замысле было создание образа почитаемого пространства, в котором происходили многочисленные чудотворения. Носимый на груди реликварий незримо связывал своего владельца с базиликой св. Дмитрия в Фессалониках. Подобные предметы невозможно объяснить лишь как иконографически оформленную реликвию, но только как пространственную икону, обретающую особую чудотворную силу через сочетание реликвии, изображений и священной среды. Число примеров можно значительно умножить.

Стремление воссоздать в малых формах икону-концепцию сакрального пространства отражало один из фундаментальных принципов восточнохристианского мышления. Однако для нас в данном контексте гораздо важнее оценить возможность и плодотворность применения иеротопического подхода не только к «большим пространствам».

Правомерно ставить вопрос и о наличии сакральных пространств в литературных текстах⁴⁸. В средневековой книжности, особенно в житийных текстах, мы подчас встречаем описания сакральной среды, в которой пребывает и которую творит святой. В некоторых случаях появляется возможность сравнить ее с сохранившимися природными и археологическими данными. Все привычные нам позитивные характеристики, как например расстояния, оказываются недействительными. Средневековый автор создает узнаваемый, но при этом иконический образ пространства, существующего вне привычной системы координат. Подобный иеротопический подход к моделированию пространства словами-образами Питер Браун предлагает назвать «хоротопом», по аналогии с уже классическим «хронотопом» Михаила Бахтина⁴⁹.

При этом речь идет не столько о непосредственном описании священных пространств, будь то рай, монастырь или храм, сколько о попытках чисто литературными приемами передать образ особой пространственной среды, которая внешне может даже не иметь общепринятых сакральных признаков⁵⁰. Из характерных примеров иеротопического творчества в литературе назовем популярнейшее во всех слоях русского общества XIX в. сочинение «Откровенные рас-



Нагрудный реликварий св. Дмитрия. Византия. Коллекция Дамбартон Оакс, Вашингтон. XIII–XIV вв. / The pendant reliquary of St. Demetrios. Gold, cloisonne enamel. Byzantium. Dumbarton Oaks, Washington, D.C. 13th–14th century

сказы странника духовному своему отцу», которое все посвящено описанию зримых и мистически возникающих сакральных пространств (из последних — усадьба помещика, показанная как икона Небесного Иерусалима)⁵¹. Это произведение, балансирующее на грани Средневековья и Нового времени, демонстрирует многообразие форм многовековой восточнохристианской традиции, в письменности которой создание сакральных пространств играло значительную роль. Собственно, и в больших пространствах храма или города, и в искусстве малых форм, и в литературных текстах присутствует один и тот же тип творчества, определенный особой пространственной образностью и иконическим пониманием мира.

При этом «Откровенные рассказы» создаются в эпоху, когда уже на протяжении нескольких столетий сфера иеротопического неуклонно сокращается. Это касается не только элитарной и народной, но и собственно церковной культуры. На протяжении второй половины XVII–XVIII вв. многие иеротопические по своей природе обряды, типа Шествия на ослиати, были выведены из богослужебной практики, а огромная сфера творчества сведена к нескольким строго регламентированным чинопоследованиям. Задумываясь о современном состоянии культуры, хочется верить, что научные реконструкции конкретных сакральных пространств, равно как и развитие образования в этой области, помогут возрождению иеротопического творчества как важнейшей формы духовной, религиозной, да и вообще социокультурной жизни, которая имеет глубокие исторические корни.

В настоящем небольшом тексте была сделана попытка сформулировать проблему. Естественно, здесь затронуты отнюдь не все аспекты темы, некоторые из них предстоит еще выявить и продумать. Сознательно не проводилось жесткого разграничения между «иеротопией как видом творчества» и «иеротопией как предметом исторического исследования». Более важным казалось описать явление в целом, оставив на будущее задачу структурных и терминологических уточнений предмета и метода. В заключение лишь заметим, что, на наш взгляд, иеротопия — не философская концепция, нуждающаяся в разветвленной теории, скорее — это способ видения, позволяющий осознать существование особого пласта культуры, который состоит из множества конкретных проектов, подлежащих детальной реконструкции. Как и другие формы человеческого творчества — это историческое явление, связанное с индивидуальными подробностями заказа и изменениями в духовной ситуации, которые складывались под влиянием многих факторов и обстоятельств. Один из главных выводов состоит в том, что сакральное пространство представляет собой особый тип исторического источника, методы исследования которого еще предстоит разработать.

- ¹ Имеются в виду научные программы Центра восточнохристианской культуры, нашедшие отражение в ряде публикаций. См.: Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996; *Лидов А.М.* Священное пространство реликвий // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000, с. 3–18; *Лидов А.М.* Реликвии как стержень восточнохристианской культуры // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003, с. 5–10.
- ² *Eliade M.* Le sacré et le profane. Paris, 1964. Эта же работа: *Элиаде М.* Священное и мирское / Пер. Н.К. Гарбовского. М., 1994, с. 25.
- ³ *Флоренский П.А.* Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб., 1993, с. 285–305.
- ⁴ Об этих явлениях в XIX–XX вв. см.: *Мурина Е.Б.* Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982; *Соколов М.Н.* Ab arte restaurata. О сакральности эстетического в «иеротопии» Нового времени // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств. / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009, с. 177–206.
- ⁵ Характерный пример дает Типикон константинопольского монастыря Пантократора: *Бутырский М.Н.* Византийское богослужение у иконы согласно Типику монастыря Пантократора 1136 г. // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996, с. 154–157; *Congdon E.* Imperial Commemoration and Ritual in the Typikon of the Monastery of Christ Pantokrator // *Revue des études byzantines*, 54 (1996), p. 169–175, 182–184. О световозжиганиях см. также: *Theis L.* Lampen, Leuchten, Licht // *Byzanz – das Licht aus dem Osten: Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis zum 15. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Paderborn / Ed. Chr. Stiegemann. Mainz, 2001, S. 53–64.
- ⁶ Речь идет как о световозжиганиях, так и об естественном солнечном свете, эффекты которого точно и изысканно использовались средневековыми храмоздателями: *Potamianos I.* Light into Architecture. Evocative Aspects of Natural Light as Related to Liturgy (Ph.D. Diss. University of Michigan, 1996).
- ⁷ О символично-литургических аспектах этой драматургии и громадном значении света в византийских описаниях важнейших храмов см.: *Isar N.* Choros of Light: Vision of the Sacred in Paulus the Silentary's poem Descriptio S. Sophiae // *Byzantinische Forschungen*, 28 (2004), p. 215–242.
- ⁸ Христианизации древнеримской императорской традиции в этой сфере посвящено исследование: *Caseau B.* Euodia: The Use and Meaning of Fragrance in the Ancient World and their Christianization, 100–900. (Ph. D. Diss. Princeton University, 1994.)
- ⁹ *Heger P.* The Development of Incense Cult in Israel. Berlin–New York, 1997. См. также: *Barker M.* Fragrance in the making of sacred space: Jewish Temple paradigms of Christian worship // Иеротопия. Сравнительные исследования..., с. 71–83.
- ¹⁰ Этой теме был посвящен доклад «Создатель сакрального пространства как феномен византийской культуры» на конференции «Художник в Византии» (Пиза, ноябрь 2003) — см.: *Lidov A.* The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano orientale* / ed. M. Bacci. Pisa, 2007, p. 135–176, fig. 64–74.
- ¹¹ *Panofsky E.* Abbot Suger and Its Art Treasures on the Abbey Church of St.-Denis. Princeton, 1979.
- ¹² См., например, 'De rebus in administratione sua gestis': *Ibid.*, p. 62–65.

- ¹³ Современный анализ неоплатонических истоков концепции аббата Сугерия см.: *Harrington L.M.* Sacred Place in Early Medieval Neoplatonism. New York, 2004, p. 158–164.
- ¹⁴ De Aedificis // Procopii Caesariensis. Opera Omnia. Lipsiae, 1962–1963; *Прокопий Кесарийский*. Война с готами. О постройках / Пер. С. П. Кондратьева. М., 1996, т. 21–78, с. 147–154.
- ¹⁵ *Scriptores originum Constantinopolitanarum* / ed. Th. Preger. Bd. 2. Leipzig, 1907.
- ¹⁶ *Dagron G.* Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria, Paris 1984.
- ¹⁷ *Majeska G.* Notes on the Archeology of St. Sophia at Constantinople: the Green Marble Bands on the Floor // *Dumbarton Oaks Papers*, 32 (1978), p. 299–308.
- ¹⁸ *Scheja G.* Hagia Sophia und Templum Salomonis // *Istanbul Mitteilungen*, 12 (1962), S. 44–58.
- ¹⁹ *Koder J.* Justinians Sieg über Solomon // *Thymiana*. Athens, 1994, p. 135–142.
- ²⁰ The Temple of Solomon. Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art / Ed. J. Gutmann. Missouls, 1976.
- ²¹ В новом научном переводе Ветхого Завета используется именно это слово, в отличие от канонического туманного «мудрые сердцем»: Ветхий Завет. Перевод с древнееврейского: Книга Исхода / Пер. и ком. М.Г. Селезнева и С.В. Тищенко. М., 2001, с. 102–103.
- ²² *Lidov A.* Leo the Wise and the miraculous icons in Hagia Sophia // *The Heroes of the Orthodox Church: New Saints of the Eighth to Sixteenth Centuries* / ed. E. Kountoura-Galaki. Athens, 2004, p. 393–432.
- ²³ *Лидов А.М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М. 1996, с. 44–71.
- ²⁴ *Smith Z.* To Take Place. Toward Theory in Ritual. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987; *Ousterhout R.* Flexible Geography and Transportable Topography // *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art* / Ed. B. Kuchnel. Jerusalem, 1998, p. 402–404. Обсуждение проблемы см.: *Wolf G.* Holy Place and Sacred Space. Hierotopical considerations concerning the Eastern and Western Christian traditions // *Иеротопия. Исследование сакральных пространств..*, p. 34–36.
- ²⁵ *Лидов А.М.* Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // *Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции*. М., 2005, с. 79–108.
- ²⁶ *Mango C.* The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. Copenhagen, 1959, p. 60–72.
- ²⁷ *Majeska G.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 213–214. Покрытый медными листами столп сохранился до сих пор и почитается как чудотворный как христианами, так и мусульманами.
- ²⁸ Категория «перформативности (performativity)» как динамический компонент культуры в последнее время привлекает все больше внимание гуманитариев разных специальностей, которые осознали существенную ограниченность текстуальных подходов и кризис базисной модели, трактующей явления культуры как неподвижные тексты.
- ²⁹ Недавний анализ явления см.: *Ousterhout R.* The Virgin of the Chora: the Image and its Contexts // *The Sacred Image. East and West* / ed. R. Ousterhout, L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995, p. 91–109; *Isar N.* The Vision and its 'Exceedingly Blessed Beholder': Of Desire and Participation in the Icon // *RES: Anthropology and Aesthetics*, 38 (2000). P. 56–73.
- ³⁰ В диалоге «Тимей» Платон называет «хора» в числе трех образующих мир категорий: «Итак, согласно моему приговору, краткий вывод таков: есть бытие, есть пространство (хора) и есть возникновение, и эти три рода возникли порознь еще до рождения неба». См.: *Платон*. Собрание сочинений. М., 1994, т. 3, с. 456.
- ³¹ О системе пространственных слов-понятий см.: *Isar N.* Chorography (*Chōra, Chorós*) — A performative paradigm of creation of sacred space in Byzantium // *Иеротопия. Создание сакральных пространств..*, pp. 59–90.

- ³² В этой связи хотелось бы обратить внимание на интересное понятие «иеропластиа (hieroplastia)», появляющееся в текстах Дионисия Ареопагита и обозначающее зримое представление духовных сущностей: *Lampe G.W.H. A Patristic Greek Lexikon*. Oxford, 1961, p. 670. С точки зрения иеротопии, этот термин мог отражать и деятельность по созданию сакральных пространств.
- ³³ См. подробнее в статье: *Лидов А.М.* Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств..., с. 325–372.
- ³⁴ *Flier M.* The Iconology of Royal Ritual in Sixteenth-Century Muscovy // *Byzantine Studies. Essays on the Slavic World and the Eleventh Century*. New York, 1992, p. 66.
- ³⁵ *Шукуров Ш.М.* Образ Храма / *Imago Templi*. М., 2002. Автор предлагает отличный от иеротопического ракурс обсуждения темы, концентрируя внимание на феноменологии и поэтике храма в духе идей Анри Корбена (H. Corbin) и его концепта «теменологии».
- ³⁶ *Teteriatnikova N.* Relics in Walls, Pillars and Columns of Byzantine Churches // *Восточнохристианские реликвии* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003, с. 74–92.
- ³⁷ См. тезисы докладов: *Баталов А.Л.* Моделирование сакрального пространства в позднесредневековой Руси // Иеротопия. Исследование сакральных пространств..., с. 156–159; *Толстая Т.В.* Структура сакрального пространства Успенского собора Московского Кремля: этапы развития // Иеротопия. Исследование сакральных пространств..., с. 143–147.
- ³⁸ Некоторые примеры образов-парадигм были рассмотрены в работах: *Лидов А.М.* Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // *Восточнохристианские реликвии* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003, с. 249–280; *Лидов А.М.* Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата: Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии // Иеротопия. Сравнительные исследования..., с. 110–143.
- ³⁹ *Беляев Л.А.* Иеротопия православного праздника. О национальных традициях в создании сакральных пространств // Иеротопия. Сравнительные исследования..., с. 270–291.
- ⁴⁰ *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор икон Царского храма // Царский храм. Святыни Благовещенского собора в Кремле. М., 2003, с. 63–78.
- ⁴¹ *Лидов А.М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А.Л. Баталов, А.М. Лидов. М., 1994, с. 21–22.
- ⁴² *Piltz E.* Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique. Stockholm, 1976; *Средневековое лицезовое шитье*. Византия, Балканы, Русь. Каталог выставки. М., 1991, с. 38–51.
- ⁴³ *Il Tesoro di San Marco*. Milano, 1986, cat. no 16, p. 167–173.
- ⁴⁴ *Ševčenko N.* The Limburg Staurothek and its Relics // *Thymiamia*. Athens, 1994, p. 289–294.
- ⁴⁵ Об иконическом образе переносного «маленького Фароса» см.: *Wolf G.* The Holy Face and the Holy Feet // *Восточнохристианские реликвии...*, с. 285–286.
- ⁴⁶ *De Ceremoniis*, I, 484, 24–485, 6; *Haldon J.* Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions. Vienna, 1990, p. 124; *Лидов А.М.* Церковь Богоматери Фаросской, с. 87.
- ⁴⁷ *Grabar A.* Quelques reliquaires de Saint Démétrios et le Martirium du saint à Salonique // *Dumbarton Oaks Papers*, 5 (1950), p. 3–28.
- ⁴⁸ Пространству и пространственности в литературе посвящены важные исследования: *Топоров В.П.* О мифопоэтическом пространстве (Lo spazio mitopoetico). Избранные статьи. Pisa, 1994.
- ⁴⁹ *Brown P.* Chorotope: Theodore of Sykeon and His Sacred Landscape // Иеротопия. Создание сакральных пространств..., с. 117–125.
- ⁵⁰ *Бланк К.* Иеротопия Достоевского и Толстого // Иеротопия. Сравнительные исследования..., с. 323–335.
- ⁵¹ *Басин И.В.* Образ Небесного Иерусалима в «Откровенных рассказах странника духовному своему отцу» // Иерусалим в русской культуре / Сост. А.Л. Баталов, А.М. Лидов. М., 1994, с. 219–222.



Пространственные иконы

Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской

Иеротопический подход позволил осознать существование особого явления византийской культуры и искусства, которое мы назвали «пространственными иконами»¹. В статье «Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства» будет 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 соединению². Путем сопоставления изображений нерукотворных реликвий достигался третий и 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.

Исследование образа-парадигмы Мандилиона и Керамиона позволило оценить существенную ограниченность наших методологических подходов. Оно указало на необходимость обсудить 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 детали в нем.

В этой статье мне хотелось бы рассмотреть еще один пример византийской пространственной иконы, типологически родственной

Поклонение чудотворной иконе Одигитрии Константинопольской в ее святилище. По сторонам — члены семьи служителей иконы в особых красных одеяниях. Миниатюра «Псалтыри Гамильтона». Государственные музеи, Берлин. Конец XIII в. / The miniature of the Veneration of the Virgin Hodegetria in her shrine. Hamilton Psalter. Staatliche Museen, Berlin. Late 13th century

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 документировано в источниках едва ли не больше, 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 в качестве собирательного образа, представляющего всю православную иконную традицию, как мы видим на известной иконе «Торжество православия» из Британского музея (XIV), где именно Одигитрия воплощает тему победы иконопочитания.

Не случайно Вторничное 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, где сцена Вторничного чуда иллюстрирует кондак XIII «О, Всепетая Мати», тогда как в находящемся строго параллельно клейме, по другую сторону от трона Богородицы, иллюстрируется кондак I «Взбранной Воеводе победительная»⁷. В нем изображается процессия с Одигитрией Константинопольской, которая начиналась сразу по завершении Вторничного действа. Таким образом, два события с чудотворной иконой представлены как А и В всего цикла Акафиста, создавая иконографический документ первостепенной значимости.

Другим важнейшим документом является уникальная фреска конца XIII в., сохранившаяся в нартексе церкви Влахернитиссы в Арте⁸. Плохая сохранность изображения тем не менее позволяет осуществить реконструкцию всей сцены, которая надписана как «Радость (Cara) от Пресвятой Богородицы Одигитрии в Константинополе» и «Богородица Одигитрия». Композиция полна редчайших подробностей, детально передающих как происходящие обряды, так и эпизоды рыночной торговли на площади Одигон. При некотором различии деталей во всех изображениях Вторничного чуда повторяется один и тот же центральный мотив. В центре композиции человек с распростертыми руками, который, как кажется, несет находящуюся у него над головой икону Одигитрии. Вокруг представлены служители иконы в красных облачениях, а также молящиеся клирики и миряне.

Нельзя сказать, чтобы Вторничное действо с Одигитрией Константинопольской не получило отражения в научной литературе. Различные аспекты затрагиваются в работах Д. Маджески, Н. Паттерсон-Шевченко, Б. Пенчевой⁹. Существуют и отечественные исследования. Можно вспомнить статью Э.П. Саликовой¹⁰, диссертацию

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



цию 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, позволяющей 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 лобопытную ситуацию в науке. При невероятном обилии источников и очевидной значимости Вторичное действие не попало ни в одну из общих историй Византии, ни в один из 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 Вторичного чуда на более понятное



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

продолжение действа — шествие с иконой, вписав его в привычную категорию процессий.

Кстати, процессия с Одигитрией Константинопольской возникает раньше чудотворного действа. О ней как о некой традиции говорит 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.: «Хождении» Стефана Новгородца (1349)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 во 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 Наши 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 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 к 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 её, кроме этого [человека], так как он происходит из рода, угодного Богу, и [потому] может поднять её»²². По всей вероятности именно такое семейство изображено на миниатюре из Псалтыри Гамильтона²³. Согласно свидетельству русской летописи, они

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)



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: служители Одигитрии в особых красных одеяниях, поддерживающие икону с двух сторон, изображены с крыльями, как ангелы.

Согласно многим 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, 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.

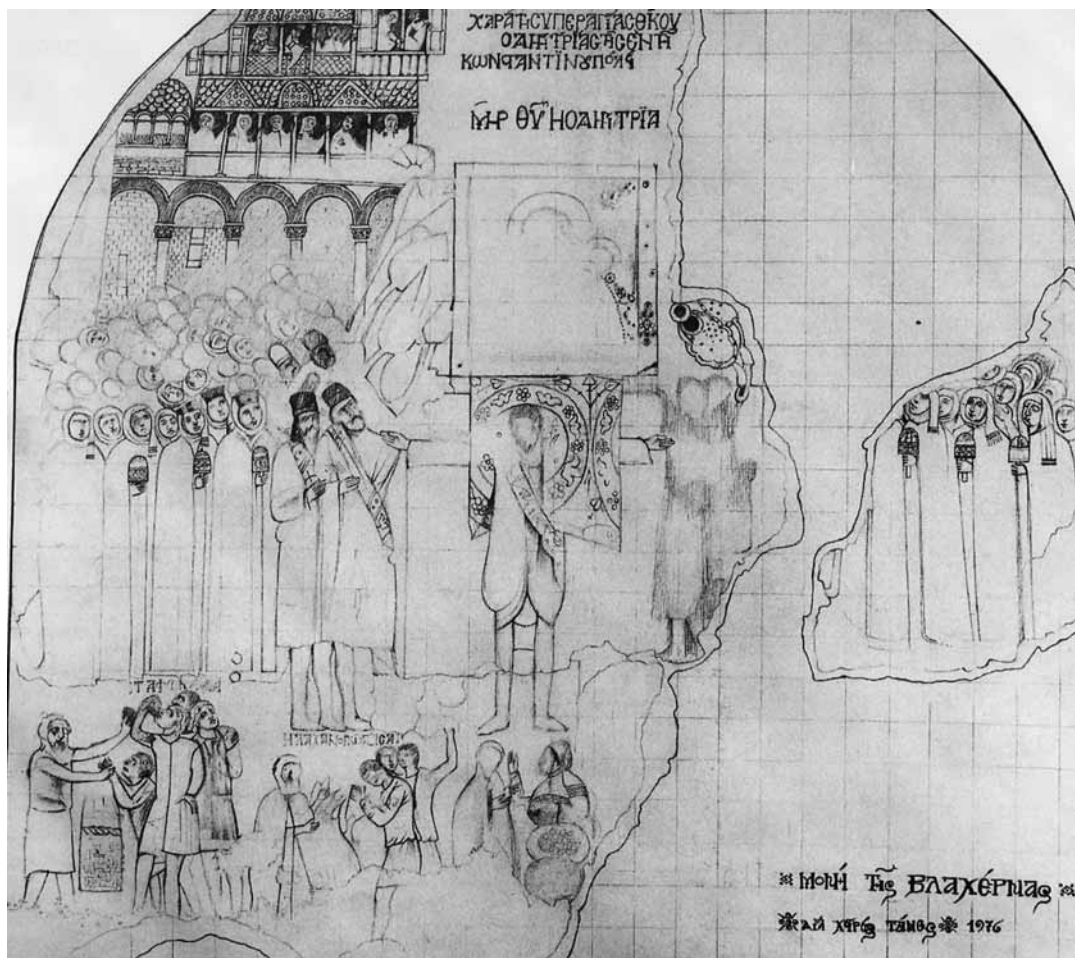
Однако ключевой момент Вторничного чуда — видение «летающей» по площади Одигитрии, которая как бы сама носит своего служителя, находящегося в экстатическом состоянии с запрокинутой головой. Невероятный мистический характер открывавшегося зрелища описан датскими паломниками в Святую Землю в XII в.: «В 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-

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)



за удивительной быстроты кажется созерцающим, что глаза их обманывают. Собравшись по обычаю своему бьют себя в грудь и восклицают: *Kyrie eleison, Christe eleison*²⁶. Стефан Новгородец красноречиво дополняет в XIV в.: «Единому человеку вставляют на плеча встайно, а он руке распростре, аки распят, такоже и очи ему запроствржет. Видети грозно: по буевищу 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 Вторничного 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 платонов-



ской 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 Богоматери Фаросской: «Кажется же, что все другое находится в иступлении, в экстатическом движении и вращается сам храм. Ведь благодаря естественным и всевозможным обращениям [в разные стороны] и постоянным движениям, которые заставляют претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление 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, Вторичное действие может быть описано в современных понятиях «перформанса», отдавая се-

Вторничное действо с Одигитрией Константинопольской. Руинированная фреска и ее реконструкция. Монастырь Богородицы 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



бе отчет в условности этого рабочего термина. По всей видимости, действо не просто представляло чудесное явление Богородицы в своем граде, но и отсылало к вполне конкретному событию. На наш взгляд, чудотворное действо 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 Вторничного действа было повторяющееся круговое движение служителя с иконой



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

по рыночной площади. Ритуал находит ясную параллель в центральном эпизоде истории осады — защитительные процессии 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. Вторничный 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 Вторничного действия. Им могла быть проповедь на чудесное спасения града, 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 (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 Вторичного действия может быть связан с проповедью Феодора Синкелла. Согласно описаниям и всем изображениям, несущий икону служитель воспроизводил один и тот же жест: он простирал руки, как будто его распяли. По словам Стефана Новгородца, *«он руке распостре, аки распят, такоже и очи ему запръвѣржет»*³⁶. Живая пластика жеста недвусмысленно напоминала о Распятии, которое, кроме всего, было изображено и на обороте самой иконы Одигитрии. Об этой детали

Сцены торговли
на рыночной площади
перед монастырем
Одигон. Нижняя часть
фрески в Арте /
Scenes of the market
trade on the Hodegon
square. The lower part
of the composition
in Arta



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): согласно преданию, вдохновленный архангелом Гавриилом, *«написал пречистый образ Одигитрии и распятого Христа на противоположной стороне иконы, так же как на обеих сторонах — Гавриила и Михаила, каждащих на Христа»*³⁷. Армянский паломник (до 1437) 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 — знаменитая икона XII в. из Кастории⁴⁰. 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, помогает понять смысл мотива исчезающего веса, бесплотности иконы. Ключ к пониманию находим в проповеди Феодора Синкелла: *«Помните, что Моисей, поведши Израиль войной против Амаликитян, простер, — изображая собою*

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



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 Западе⁴¹.

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 Богородицы с младенцем и распятого Спасителя на обеих сторонах иконы отмечали невидимые границы временного и пространственного континиума, напоминавшего о самых великих чудесах христианства — Воплощении и Искупительной Жертве.

На наш взгляд, проповедь Феодора Синкелла могла быть использована неизвестными создателями Вторичного действа как своеобразная основа сценария. Однако само действо никоим образом не сводилось к театрализованному представлению исторического события. Чудесное спасение от осады 626 г. — лишь один из основных мотивов, который мог быть дополнен рядом других. Например, темой слепца, ведомого Богородицей к ее чудотворному источнику, происходящей от 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 Одигитрии («указывающая путь»). Создатели Вторичного действа накладывают разные слои смыслов, которые, просвечивая один через 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 действа. 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 действа, 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 действа, но при этом не превращали его в иллюстрацию сколь угодно сложного текста.

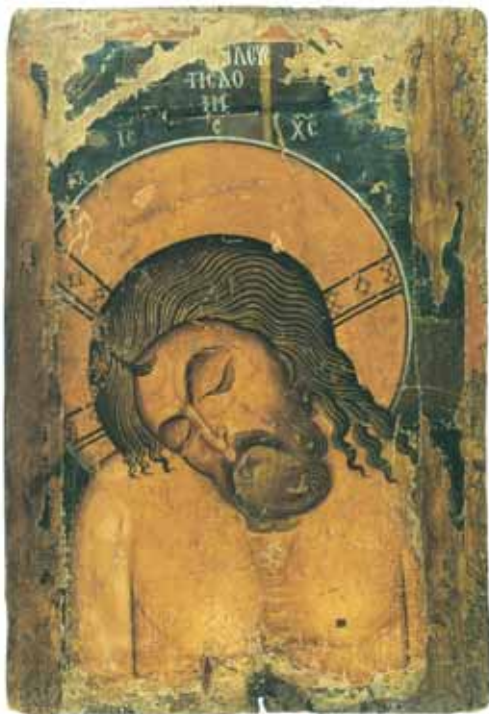
Интересно, что иконический образ, создававшийся по утрам на площади перед монастырем Одигон и существовавший в течение нескольких часов, не заканчивался вместе с завершением чудесного «перформанса». Возникшая пространственная икона переносилась в процессии через весь город во Влахерны, где хранилась важнейшая охранительная реликвия города — Риза Богородицы⁴³. О процессии сообщают многочисленные источники, начиная с X в. Пожалуй, самое подробное свидетельство оставлено Таррагонским Анонимом — латинским паломником, жившем в Константинополе в конце XI в. и специально интересовавшимся культом Богородицы 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 большие 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 хвалит 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 вносят 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 руках⁴⁵. Во время движения происходили чудеса — образ Богоматери на иконе как бы оживал, склоняясь перед образом Христа, встреченным на пути⁴⁶. Знаменательно, что святые выносились из 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, 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 иконоческого 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), имевшие 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 втор-*

никам они носят Одигитрию (*Dimitria*) в процессии по всему Константинополю с великой радостью; в честь Богоматери иконы носятся везде в Греческой империи: городах, замках и деревнях»⁴⁹. О широчайшем распространении Вторничного действия говорится и в «Истории Киккского монастыря» Георгия Монаха (ок. 1422): «Как было указано Ангелом Господним, который принес нерукотворные иконы во вторник, святые отцы предписали во благо всех христиан совершать празднование иконе Богоматери на

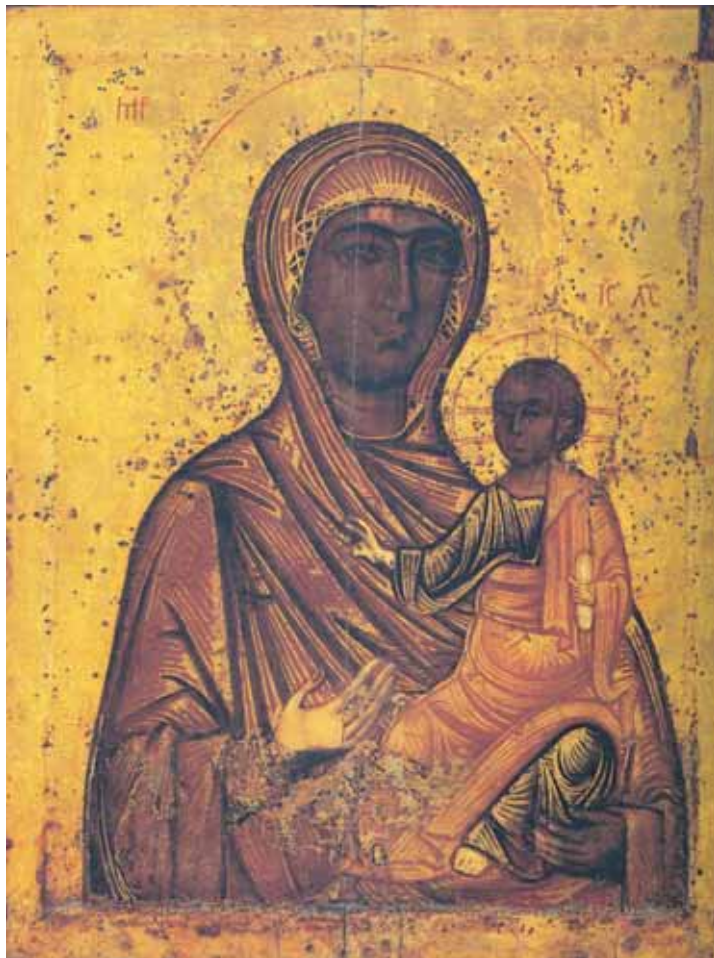


Двусторонняя икона с изображением Богоматери Одигитрии и «Христа во гробе». Археологический музей. Кастория, Греция. Конец XII в. / *The double-sided icon of the Hodegetria and of Christ the Man of Sorrow. Archaeological Museum. Kastoria (Greece). Late 12th century*

улицах и площадях городов по вторникам с недели *Diakainimos* 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 норманами⁵¹. 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 молений 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 взвешив-

Богоматерь Торопецкая (реплика чудотворной иконы Богоматери Эфесской — Полоцкой). ГРМ. XIV в. / The icon of the Virgin of Toropets (a replica of the Virgin of Efesos and Polotsk). State Russian Museum, Saint Petersburg. 14th century



вания 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 Вторичное действие, которое могло иметь место и в Фессалониках.

Интересно, что в византийском сознании обряды с Одигитрией ассоциировались с действительными и воображаемыми осадами и процессиями 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. Изумен 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 Вторничного 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 — Богородице 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 дела Салюте⁵⁵. Икона, предположительно XII в., позднее многократно переписанная, являлась репликой 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, провозимых по вторникам, в которых участвовало как православное, так и католическое население Крита⁵⁶. Они продолжались вплоть до захвата острова турками. Вторничное действо с Одигитрией Месопандитиссой, имевшее характер государственного культа, состояла в движении чудотворной иконы-палладиума по всем греческим и венецианским церквям города. При этом существовала особая группа избранных служителей иконы. Налицо стремление воссоздать константинопольский обряд и приобщиться 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 Вторничное действо пользовались огромным почитанием, зафиксированным не позднее XI в.⁵⁷ В эту эпоху прославление получает Неодигитрия (новая Одигитрия) из Россано, по преданию, подаренная императором Алексеем Комниним. 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 чудотвор-



Вышитая икона
(подвесная пелена)
с изображением
Вторничного действия
Одигитрии Константинопольской. ГИМ.
1498 (?) / Embroidered icon (podea)
with the Tuesday rite
of the Hodegetria.
State History Museum,
Moscow. 1498 (?)

ной 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 пользовалось в Италии широкой известностью и почитанием. В нашем контексте особенно интересны попытки воспроизведения «Вторничной 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 Житие св. Евфросинии Полоцкой, которое исследователи датируют домонгольским периодом⁶². Согласно Житию, княгиня Евфросиния стремясь украсить свой новопостроенный храм образом Богородицы Одигитрии, произносит особое моление: *«Помилуй мя, Господи, и сконча прошение мое, да бых видела пресвятую Богородицу Одигитрию в сей святей*

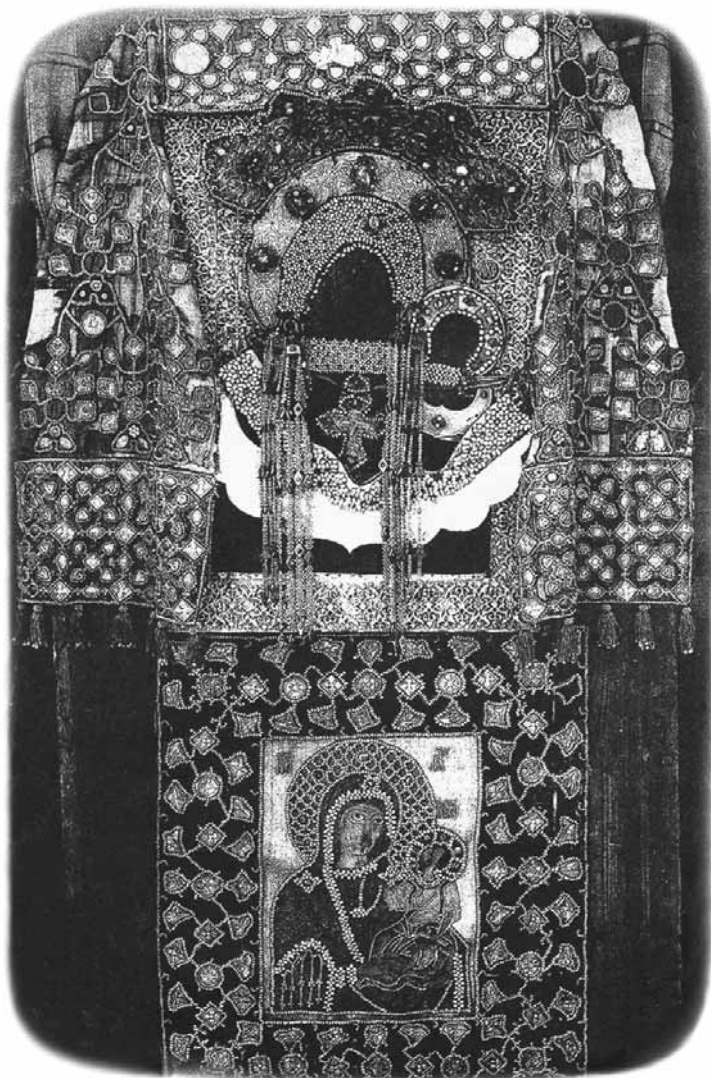
Точный список с Одигитрии Константинопольской. Византийская доска XIV в., прописанная по древнему рисунку иконописцем Дионисием в 1482 г. ГТГ / A 'precise' replica of the Hodegetria of Constantinople. The Byzantine panel of the 14th century, repainted by the icon-painter Dionisii in 1482. State Tretyakov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



*церкви»*⁶³. Княгиня Евфросиния отправила в Константинополь посла с просьбой прислать образ Богоматери Эфесской, как сказано в тексте, одной из трех истинных икон Евангелиста Луки. Император Мануил (Комнин) приказал доставить икону из Эфеса, а константинопольский патриарх Лука (Хрисоверг) 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.

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 церк-*

Драгоценный убор чудотворной иконы «Богоматерь Грузинская» из Покровского монастыря в Суздале. 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



вам»⁶⁶. Путем установления вторичной процессии, образ Богоматери Эфесской отождествлялся в Полоцке с искомой 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 ма-

стерской Елены Волошанки и датировали 1498 г.⁶⁷. 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 другими историческими лицами Москвы конца XV в. Недавно исторический характер сцены был поставлен под сомнение⁶⁹. Иконография 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.

В контексте данной работы хотелось бы подчеркнуть некоторые моменты. В первую очередь обратим внимание, что изображено именно Вторничное чудо, а не вообще некий обряд или процессия с иконой Одигитрии. На это ясно указывает характерная поза слугителя, носящего икону, который разводит руки по сторонам в жесте, хорошо известном по более ранним изображениям Вторничного чуда и его описаниям. Заметим, что Вторничное 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 Одигитрии Константинопольской, хранившейся в Вознесенском монастыре Московского Кремля⁷¹. Об этой иконе сохранилось ценнейшее свидетельство в летописи: *«Згоре икона Одигитрее на Москве во церкви каменои святого Възнесения чудная святая Богородица гречьского писма, в ту меру сделана, яко же в Цареграде чуднаа, иже исходит во вторник да в среду на море. Толико образ ты згоре да кузьн, а доска ся остала, и написа Денисеи иконник на ты же доске в ты 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. обновленных 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 некогда 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 кото-

рой 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 подвесные пелены играли заметную роль в обрядах с чудотворными иконами⁷⁷. «Подвесной пелене Елены Волошанки» с изображением Вторничного чуда, вероятно, украшавшей икону Одигитрии из Вознесенского монастыря, также принадлежало важное место. Чтобы адекватно оценить его, необходимо представить, как реально выглядели особо почитаемые чудотворные образы. Драгоценную информацию дает фотография начала XX в. с чудотворной иконы Богоматери Грузинской из суздальского Покровского монастыря, запечатлевшая 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.

Представив некое 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 должен был быть воспринят всеми участниками обряда. Он недвусмысленно говорил о роли иконы в создании особого сакрального пространства, важнейшей византийской пространственной иконе, память о которой была актуальна в Московской Руси. Если согласиться с исторической интерпретацией изображения пелены, кажется возможным предположить воссоздание Вторничного чуда в Москве конца XV века, 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 Богоматери.

Знаменательно, что в эту эпоху и последующие столетия не только действо с Одигитрией Константинопольской, но и самые разные византийские иеротопические модели получают исключительное развитие в Московской Руси. Как ясно из многих документов и, в пер-

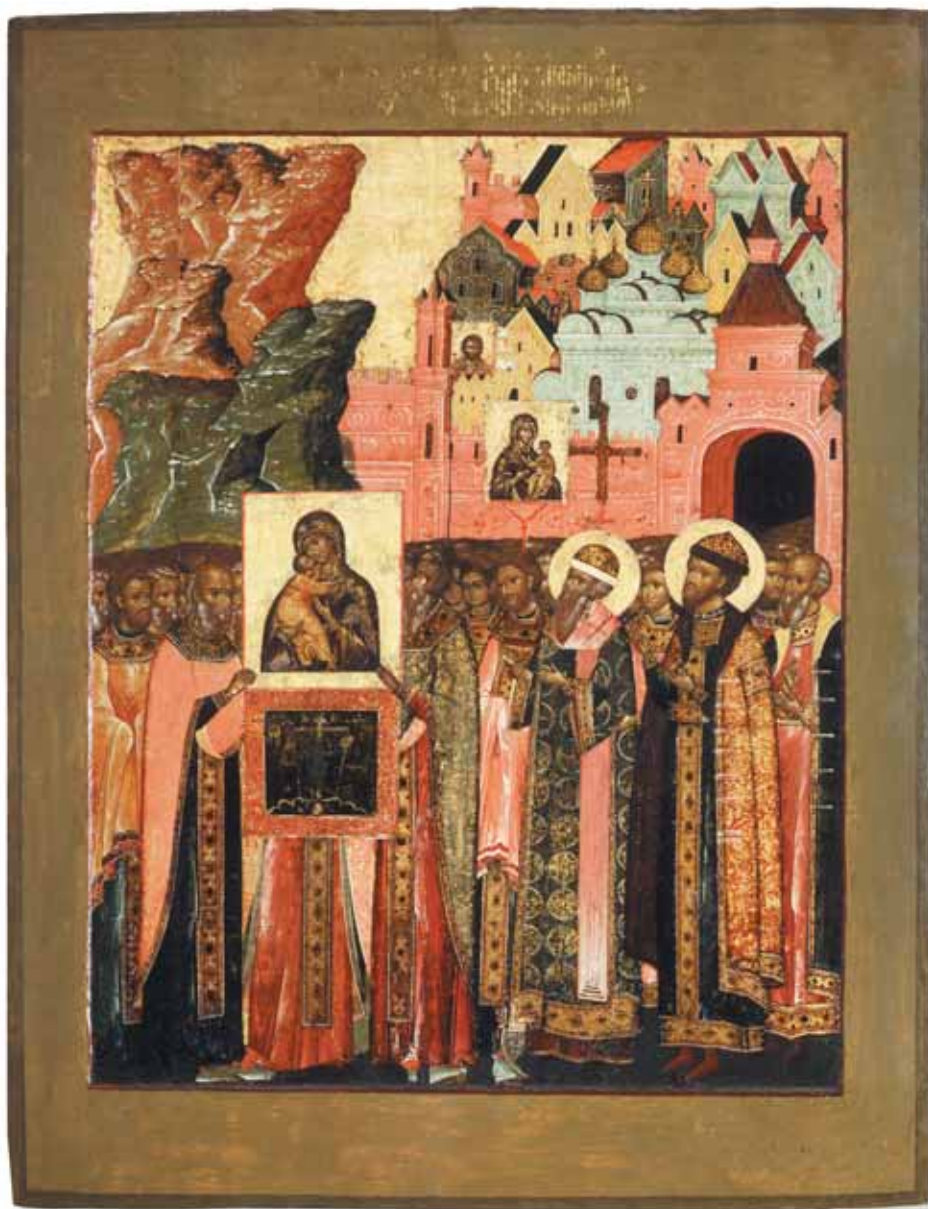
вую очередь, из соборных чиновников XVI–XVII вв., духовная жизнь и просто время русского человека были предельно заполнены разнообразными действиями с чудотворными иконами и реликвиями. Они происходили повсеместно в городской среде и создавали каждый раз индивидуальные сакральные пространства, в которых взаимодействовали священные предметы и реальные архитектурные виды, световозжигания и каждения, богослужебные обряды и люди, в них участвующие.



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

Помимо письменных источников, некоторое представление об этих действиях дает русская иконография XVII в., например иконы «Сретения Богоматери Владимирской»⁸¹. 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 в этом позднесредневековом изображении ясно, что смысл явления много больше, чем рассказ о встрече знаменитой иконы. Сравнение с византийскими образами, например с фреской XIV в. «Поклонение иконе Богоматери Одигитрии» из Маркова монастыря в Македонии, хорошо показывает присутствие в русской иконографии как византийских образцов, так и многих особенностей, связанных с собственно московской традицией.

При этом оба изображения отражают одно явление, которое традиционно сводят к процессиям и литийным службам. Однако иеротопический подход позволяет увидеть в нем особую сферу твор-



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

чества 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 предлага-

ем 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.

Важнейшую особенность явления составляло то, что оно не предполагало принципиального различия между зрителем и изображением. В этой системе ценностей зритель становился неотъемлемой и созидающей частью самого образа. Пространственная икона Вторичного действия включала всех молящихся на площади вместе со служителями иконы и литургисающим клиром. В ту же пространственную систему были включены 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, нашедших отражение в соборных чиновицах XVI–XVII вв.

- ¹ *Лидов А.М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств..., с. 9–31. 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 Mandylion and Keramion as a paradigm of sacred space // L'Immagine di Cristo dall'Acheropita alla mano d'artista / ed. C. Frommel, G. Wolf. Citta del Vaticano, Rome, 2006, pp. 17–41.
- ³ *Лидов А.М.* Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 79–108.
- 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, особенно p. 353.
- ⁵ Исторические свидетельства об иконе Одигитрии и ее вторичном 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., 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.
- 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. Dendrinos. Camberley, 1997, iv-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 XVe Congrès international d'études byzantines, Athènes 1976. Athènes, 1981, II, p. 4–14.
- ⁹ *Majeska G.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 362–366; *Паттерсон-Шевченко Н.* Служитель святой иконы // Чудотворная икона в Византии и на Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996, с. 133–136; *Pentcheva V.* 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.
- 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 вторичного богослужения во второй половине XI в., согласно сообщению «Анонима Меркати», торжественные процессии с иконой происходили по всему городу, сопровождалась пением псалмов и гимнов при большом стечении народа.
- ¹⁵ Это описание, оставленное 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 Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 362; ПЛДР. XIV — середина XV вв. М., 1981, с. 34–35.
- ¹⁷ *Ruís González de Clavijo.* Embajada a Tamorlán / Ed. F. Estrada. Madrid, 1943, p. 54; *Пуи 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, *Перо Тафур.* Странствия и путешествия / Пер. и ком. Л.К. Масиеля Санчеса. М., 2006, с. 174–175.
- 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. 245–246.
- 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.
- ²³ Berlin, Staatliche Museen, Kupfersichkabinette, 78. A. 9 (Hamilton 119), fol.39v. Новая интерпретация сцены, см.: *Patterson Ševčenko N.* Miniature of the Veneration of the Virgin Hodegetria // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, p. 388–389. См. также: *Hawice C.* The Hamilton Psalter in Berlin, Kupferstichkabinett 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 «помиримозо» и помазании говорится в тексте «Хождения» 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 Danicae medii aevi*, p. 490–491. Пер. Л.К. Масиеля Санчеса.

- ²⁷ *Majeska G.* Op. cit., p. 36.
- ²⁸ *Пепо Тафур.* Реликвии Константинополя..., с. 245–246.
- ²⁹ О парадигме кругового вращения в византийской культуре см. в статье Николетты Исар: *Isar N.* Chorography (Chōra, Chorós) — a Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium // Иерогония. Создание сакральных пространств..., с. 59–85.
- ³⁰ Пер. В.В. Василика. См. приложение к статье: *Лидов А.М.* Церковь Богматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с.103.
- 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 Dielen 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'homelie ecrite probablement par Theodore le Syncelle sur le siege 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.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 81.
- ³⁶ *Majeska G.* Op. cit., p. 36. В русском переводе: «Одному человеку поставят икону на плечи стоя, 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 *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.
- 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. почтается как чудотворная в базилике Ахиропитос в Фессалониках. Нескольким икон этого типа хранятся в Византийском музее в Афинах: *Acheimastou-Potamianou M.* Icons of the Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998, p. 44–47, no 10. Каталог двусторонних икон см.: *Pallas D.* Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus — das Bild [Miscellanea Byzantina Monacensia, 2]. München, 1965, S. 308–332.
- ⁴⁰ Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / Ed. M.Vassilaki. Athens, 2000, p. 484–485, no 83.
- ⁴¹ *Makk F.* Traduction et commentaire, p. 81 (Пер. А. Сагитов, К. Тасиц).
- 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.
- 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. 187–189.

- ⁴⁵ «В определенные дни, как рассказывают, переносят ее из квартала в квартал, причем собираются бесчисленные толпы людей обоего пола с ежедневием, 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 этом» (*Таррагонский Аноним*. О граде Константинополе..., с. 188–189. По всей видимости, речь идет о знаменитом чудотворном образе Христа Халкитиса — покровителе императорской династии. Он находился в «Медных вратах» 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 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.
- ⁴⁹ Текст дошел до нас в бенедиктинском лекционарии из Санта Джустина в Падуе (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, ms. lat. fol. 480, ff. 34v–35r), 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. Padua, 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.
- 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.
- 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* // *Bacci M.* Il pennello dell' evangelista. Storia della immagini sacre attribuite a san Luca. Pisa, 1998, p. 403–420.
- ⁵⁹ *Pitrè G.* Spettacoli e feste popolari siciliane. Palermo, 1881, p. 63–66. Автор в деталях описал обряд, который он видел своими глазами.
- ⁶⁰ *Simigalliesi D.* L'iconografia della Madonna di Costantinopoli // *Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto* / ed. V. Martini, A. Braca. Naples, 1994, 63–67; *Bacci M.* The Legacy of the Hodegetria, p. 329.
- ⁶¹ *Tavoloso E.* San Benedetto Ullano. Grottaferrata, 1956, p. 38–42.

- 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. (Дисс. 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. Там же, с. 205, 219.
- ⁶⁵ Повесть о Евфросинии Полоцкой, с. 153.
- ⁶⁷ ГИМ, инв. № 15455щ / РБ-5, размер 93,5 x 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 в ряде публикаций *Н. А. Маяковой*: 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), при том 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 *Нерсисян Л. В.* Дионисий иконник и фрески Ферапонтова. М., 2002, с. 38, ил. 28.
- 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 шестивях и участвовала в различных обрядах.
- ⁷⁵ *Голубцов А. П.* Чиновники Московского Успенского собора и выходы патриарха Никона. М., 1908; *Щенникова Л. А.* Чудотворные иконы Московского Кремля // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2000, с. 230–244, особ. 240–242. Новое исследование источников см. в диссертации: *Саенкова Е. М.* Чиновники (Типиконы) Успенского собора Московского Кремля как источник по истории русского искусства позднего средневековья. М., 2004 (дисс. киск. МГУ).
- 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: *Frolow A. 'La Potea': 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 исследовании: *Стерлигова ИА. 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 Константинопольской (№ 91, 96, 99–101), часто являвшиеся вкладышами членов императорской семьи. Некоторые из этих покровов почитались как чудотворные.
- ⁸⁰ О некоей пространственной структуре, которая возникала вокруг почитаемой иконы, см. статью: *Стерлигова ИА. Икона как храм. Пространство молельного образа в Византии и Древней Руси. // Иеротопия. Создание сакральных пространств., с. 612–637.*
- ⁸¹ *Лидов АМ., Сидоренко ГВ. Чудотворный образ. Иконы Богоматери в Третьяковской галерее. М., 1999, № 18, с. 40–41.*
- ⁸² Подробнее см.: *Лидов АМ. Иеротопия. Создание сакральных пространств., с. 22–24.*

ΣΕΥΡΕΙΝΣ ΓΑΙΣΙ ΥΝΑΚΙ ΗΘΑΙ Γ ΕΛΟΥ

ΕΙΧΕ
ΔΕ
ΑΓΓΑΣ
ΤΡΟ
ΜΟΣΚΑΙ
ΕΚΤΑΣΙΣ

ΔΕΥΤΕΙΔΕ ΤΟΝ ΤΟΠΟΝ
ΟΠΟΥ ΕΚΕΙΤΟ ΟΚΕ

Ο
ΤΑ
ΦΟΣ
ΤΟΥ
ΚΥ



ΚΑΙ ΟΙ
ΦΥΛΛΕΣ
ΣΟΝΤΕΣ
ΑΠΕΝΕ
ΚΡΥΘΗ
ΒΑΝ

ΑΓΓΑΣ ΣΕΥΡΕΙΝΣ ΚΡΥΘΗ ΕΡΑΝΟΥ

Церковь Богоматери Фаросской

Императорский храм-реликварий
как константинопольский Гроб Господень

Хорошо известна роль Константинополя как источника новых художественных форм и стилистических течений, распространявшихся по всему христианскому миру. Многие образцы иконографических решений также создавались в византийской столице. Однако существует еще один аспект влияния, который практически не рассматривался в науке. Речь идет об образах-архетипах сакрального пространства.

Напомним, что Константинополь мыслился как святой град, Второй Иерусалим — ожидаемое место Пришествия. Именно так он описывается средневековыми паломниками, которые двигались в городе от святыни к святыне как в некоей пространственной иконе, священный смысл которой был гораздо важнее архитектурно-археологических реалий. В этой системе измерений храмы не сводились к стенам и даже к явленным на них иконографическим программам, но воспринимались как уникальные средоточия реликвий и особо почитаемых иконных образов, активно действующих в данном конкретном пространстве¹. Знаменательно, что в купола, стены и колонны церквей закладывались мощи святых², которые превращали материальную архитектуру в своеобразный реликварий — драгоценную оболочку духовной субстанции, существующей в незримом, но внутренне организованном и непрерывно чудотворящем пространстве.

Внутри одного храма могла существовать целая система пространственных структур, которые были связаны между собой, но при этом воспринимались как отдельные сакральные образы. Например, в Софии Константинопольской это и пространство алтаря³, и зона императорского входа⁴, и скевофилакион⁵, и юго-восточный компартимент храма около Колодца самарянки⁶, и специально выгороженное место явления Богоматери⁷, а также многое другое. Сакральные пространства организовывались при помощи реликвий, икон, архитектурных устройств, специальной храмовой декорации, которые активно взаимодействовали с конкретными литургическими действиями, ориентированными именно на данный комплекс. Важной частью этого пространственного целого были особые песнопения, продуманная система каждений и драматургия световозжиганий. Постоянно меняющиеся, они определяли динамическую «перформативную» составляющую в общем символическом замысле. Создание подобных пространств было вполне осознанной программой, частью исторически конкретного и одновременно развивающегося, видоизменяющегося во времени проекта. Первоначальная модель-матрица могла быть дополнена или изменена в другую историческую эпоху, она актуализировалась в определенный момент суточного богослужения и литургического года. Для внешнего мира подобные пространства, несомненно, являлись архетипическими образцами, которые можно было рассматривать как своего рода иконные про-

«Явление Ангела женонам-мироносицам». Икона-реликварий с Камнем от Гроба Господня из Фаросской церкви. Позолоченное серебро, чеканка. Византия. Лувр, Париж. XII в. / The Holy Women at the Sepulchre. The Icon-Reliquary with a Stone of the Holy Sepulchre from the Pharos Chapel. Gilded silver. Byzantium. The Louvre, Paris. 12th century

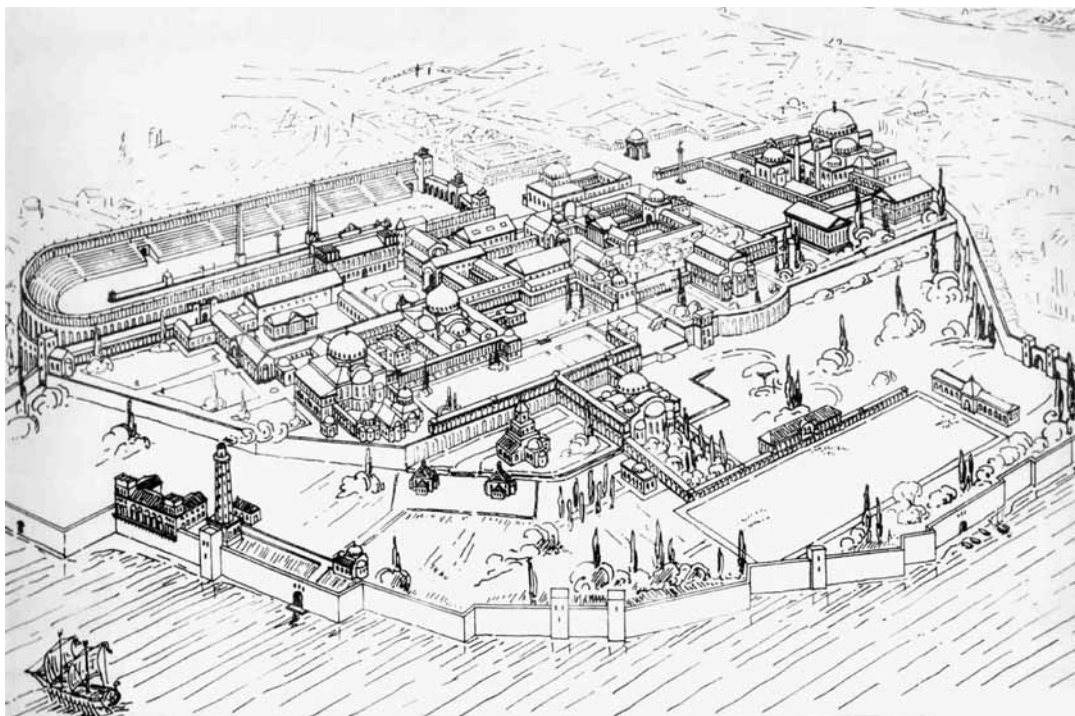
образы. Существенно, что речь не идет о прямом копировании, но о стремлении перенести и пересоздать образ особо почитаемого сакрального пространства, который, подобно реплике с чудотворной иконы, обеспечивал более тесную связь с высшим первоисточником — пространством Горнего Града, иконически воспроизведенного в зримых реалиях Иерусалима и Константинополя.

На наш взгляд, историческая реконструкция и интерпретация конкретных сакральных пространств может составить особую область знания, которую мы назвали «иеротопией»⁸. Она неизбежно потребует обновления методологии и отказа от некоторых стереотипных приемов исследования за счет расширения способа видения, в том числе и за границами традиционной истории искусства, поскольку исследуемое явление не всегда может быть описано привычными средствами исторического, стилистического или иконографического анализа. Сейчас делаются первые попытки обозначить предмет и методы исследования, которые могут быть обреты лишь эмпирическим путем — в работе по исторической реконструкции и последующей интерпретации конкретных проектов сакральных пространств.

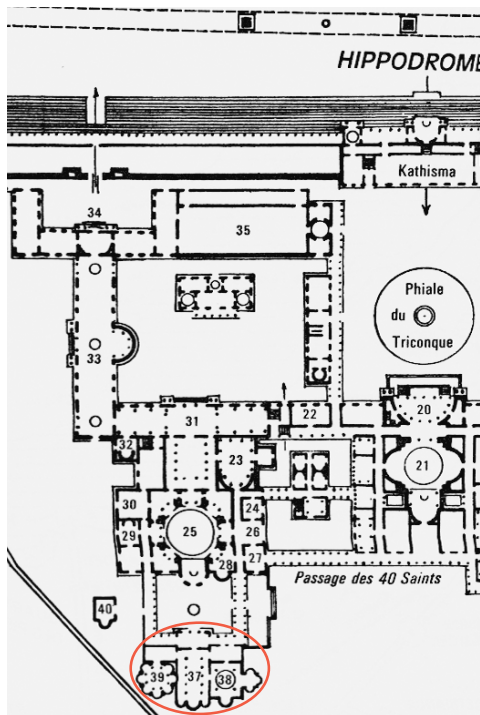
Дворцовый храм

Одна из реконструкций Большого императорского дворца в Константинополе / A possible reconstruction of the Great Palace in Constantinople

В настоящей работе будет рассмотрено, может быть, важнейшее по своему сакральному значению пространство Византийской империи — константинопольская церковь Богородицы Фаросской (**ἡ Ἁγίας Θεοτόκου τῆς Φαροῦ**), с 864 по 1204 гг. служившая местопребыванием главных реликвий христианства⁹. Этот некогда знаменитый



Часть плана-реконструкции Большого императорского дворца в Константинополе (37 — храм Богородицы Фаросской) / A part of the plan-reconstruction of the Great Palace in Constantinople (37 — the church of the Virgin of the Pharos)



храм не сохранился до наших дней. По всей видимости, он был основательно разрушен в период латинской оккупации Константинополя и с этого времени более не использовался. Не найдены даже руины, и само местонахождение небольшой церкви может быть указано лишь приблизительно. Возможно, именно поэтому исключительное значение этого святилища еще не вполне осознано в исторической науке: оно оказалось как бы в тени зримого величия Софии Константинопольской. При этом сохранилось значительное число письменных источников, которые позволяют осуществить историческую реконструкцию храма-реликвария¹⁰. В последнее время на волне большого интереса к теме реликвий храм Богородицы Фаросской оказался в фокусе внимания многих исследователей¹¹.

Этот храм входил в ту часть Большого императорского дворца, которая называлась «священный дворец» (to hieron palation), часто именовавшийся латинскими паломниками «Буколеон»¹². Храм стоял на высокой террасе неподалеку от Фароса (маяка с сигнальным огнем), от которого и получил свое название. Он располагался в символически важном месте, в сердцевине Большого дворца к юго-востоку от Хрисотриклиния (Золотой Палаты — главного тронного зала), где начинались и заканчивались основные императорские церемонии¹³. Между Хрисотриклинием и храмом Богородицы находилась терраса (iliakon), выполнявшая функцию двора-атриума, с которого был виден маяк¹⁴. Около южной стены находилась и омовальня (loutron). С севера к церкви Богородицы Фаросской примыкали императорские жилые покои¹⁵. Также с севера особой архитектурной пристройкой к нартексу храм соединялся с дворцовой сокровищницей. Поблизос-

ти от храма находились небольшие церкви-приделы Св. Ильи и Св. Климента, построенные Василием I (867–886), и церковь Св. Димитрия, воздвигнутая несколько позже Львом Мудрым (886–912)¹⁶.

Посвященная Богоматери церковь была важнейшей по статусу из примерно 30 церквей и приделов Большого дворца. Скорее всего, храм был построен в правление Константина V, первое упоминание его в источниках относится к 769 г. в связи с состоявшейся здесь помолвкой Льва IV и Ирины Афинской¹⁷. В 813 г. в храме ищет спасения император Михаил I с семьей после свержения его Львом V¹⁸, который сам был убит в этом храме семь лет спустя¹⁹. Скучные сведения, однако, позволяют догадываться, что уже в этот период храм служил домовой церковью византийских императоров. Вскоре после победы иконопочитания император Михаил III (842–867) перестроил храм, украсив его с невероятной роскошью. Византийские историки Симеон Логофет, Лев Грамматик, Продолжатель Георгия Амартола и Псевдо-Симеон повторяют одно и то же сообщение: «Михаил велел сделать из саркофага Константина парапеты для церкви Богоматери Фаросской, которую он построил»²⁰. Как ясно из проповеди патриарха Фотия, новый храм был освящен в 864 г.

Собрание реликвий

Вероятно, тогда же он стал местом хранения важнейших реликвий государства — императорским храмом-реликварием и одним из воплощений победы иконопочитания²¹. Как известно, императоры-иконоборцы воздерживались от почитания реликвий²². Собрание реликвий по всему восточнохристианскому миру, особенно на территориях, завоеванных мусульманами, стало одним из важнейших направлений деятельности императоров Македонской династии, которые вели многочисленные и часто успешные войны на восточных границах²³. Реликвии попадали в разные храмы Константинополь, однако главные реликвии, связанные с Искупительной Жертвой и Страстями Господними, помещались именно в храм Богоматери Фаросской, доступный для посещения многочисленных паломников на протяжении всей средневизантийской эпохи.

Уникальное по полноте собрание формировалось на протяжении нескольких столетий и уже в XI в. поражало воображение христианских паломников. Около 1200 г. Николай Месарит, скевофилак (хранитель имущества) церкви Богоматери Фаросской, оставил самое подробное свидетельство о 10 наиболее известных святынях Страстей Христовых, которые он описал в риторическом «Декалоге»²⁴, используя тоpos Десяти заповедей. Он последовательно перечисляет главные реликвии: Терновый венец, Гвоздь Распятия, Ошейник Христа, Гробные пелены, Лентион-полотенце, которым Христос вытер ноги апостолам, Копие, Багряница, Трость, Сандалии Господни, Камень от Гроба. Помимо десяти реликвий страстей Месарит сообщает о двух важнейших нерукотворных образах Христа на плате и черепице — Мандилионе и Керамионе, также хранившихся в дворцовой церкви²⁵.

Перечень Месарита далеко не полный, даже по разделу главных реликвий. Его существенно дополняют паломники. Известно более 15 паломнических свидетельств XI — начала XIII вв.²⁶, в большинстве своем это простые списки реликвий, но есть и более полные из-

вестия, как например в «Книге Паломник» Антония Новгородского²⁷, Анониме Меркати²⁸ или недавно опубликованном Таррагонском Анониме²⁹. Паломники упоминают два честных креста (Робер де Клари говорит о двух кусках Истинного древа размером в ногу)³⁰. Существовал сосуд с кровью Христовой, в церкви хранились части Мафория, Пояса, обуви Богоматери. Самый подробный перечень находим у Анонима Меркати, латинского паломника конца XI в., использовавшего византийский путеводитель по святыням³¹. Там после перечисления реликвий Христа и Богоматери говорится нечто поразительное с точки зрения средневековой системы ценностей: «и другие разные священные предметы Христа и Матери Его». Среди многочисленных мощей святых выделяется комплекс реликвий Иоанна Крестителя — его глава, правая рука, «тою царя поставляют на царство», по свидетельству Антония Новгородского, его волосы, часть одежды и обуви, железный посох с крестом³².

Отдельный и довольно сложный вопрос — история формирования этой невероятной коллекции. В нашем распоряжении всего несколько точно датированных фактов. Известно, что после 614 г. при императоре Ираклии реликвии Св. Губки и Св. Копья, хранившиеся ранее в Иерусалиме, отсылаются в Константинополь³³. В 944 г. торжественно переносится Св. Мандилион (Спас Нерукотворный), который 16 августа помещается в церкви Богоматери Фаросской³⁴ — событие становится ежегодным праздником православной церкви. В 967–968 гг. в дворцовом храме появляется Керамион из Эдессы³⁵, а при Иоанне Цимисхий в 975 г. были привезены Сандалии Христа из сирийского Мемпеца³⁶. Так же из Эдессы, но уже в 1032 г., императору Роману III присылают Письмо Христа к царю Авгарю³⁷. Последняя историческая дата, завершающая формирование комплекса Страстных реликвий Фаросской церкви, относится к 1169–1170 гг., когда император Мануил Комнин переносит в храм-реликварий Плиту Оплакивания из Эфеса³⁸.

Несмотря на малочисленность точных дат, мы можем быть уверены, что во второй половине X в. основные реликвии страстей уже находились в Фаросской церкви. Существует послание 958 г. Константина VII Багрянородного в армию, сражающуюся на Востоке. Он посылает святую воду, полученную от омовения реликвий Господних. Это не только важнейшее свидетельство существования особого обряда, который потом получит широчайшее распространение в русской церкви, но и перечень самих святынь, призванный продемонстрировать исключительную силу освященной воды. В обряде омовения были использованы Честное Древо, Копье, Возглавие (Titulus), Скипетр, Кровь, истекшая из Его бока, Туника, Пеленки, погребальная Плащаница³⁹.

Другим важным документом является знаменитая Лимбургская старотека — византийский императорский реликварий, который на основании исторических надписей датируется 968–985 гг.⁴⁰ Центральную реликвию Честного Древа (семь щепочек, вмонтированных в крест из сиккоморы) обрамляют десять реликвий в особых гнездах с надписями, большинство из которых происходит из Фаросской церкви, а именно Пеленки, Полотенце Омования ног, Терновый венец⁴¹, Багряница, Плащаница и Губка. До нас дошло описание еще одного реликвария Честного Креста, в 983 г. посланного императорами Василием II и Константином VIII в Армению. Главную реликвию, выс-

ший и исключительный дар византийских самодержцев, дополняли частицы Св. Губки, Лентиона, Пеленок Христа и Св. Гвоздя⁴².

Святость Фаросской церкви в форме императорского дара распространялась в пространстве христианской экумены. Можно говорить об устойчивой традиции, яркий пример которой — нагрудный реликварий с «Сошествием во ад» из Оружейной Палаты, созданный в Константинополе XII в. и позже присланный на Русь⁴³. Оборот иконы-энколпия с эмалевым изображением «Сошествия во ад» украшен греческой надписью, перечисляющей реликвию внутри этого ковчежца, а именно Хитон, Хламиду, Лентион, Плащаницу, Терновый венец и Кровь Христа. Собрание реликвий, включавшее и мощи избранных святых, указывает на святыни придворной Фаросской церкви и византийского императора как единственно возможного заказчика драгоценного энколпия. Только по его воле от великих святых Фаросской церкви могли быть отделены драгоценные частицы.

Почитание реликвий и богослужение

Реликвии Страстей Фаросской церкви особо почитались в определенные дни богослужебного года. «Книга церемоний» Константина Багрянородного (913–959) сообщает о почитании Честного Древа и Св. Копья⁴⁴. Важнейшим был обряд, совершавшийся в воскресенье Крестопоклонной недели Великого Поста, когда император с приближенными ночью собирались во дворце, чтобы поклониться Честному Кресту в храме Богоматери Фаросской⁴⁵. Еще раз тот же обряд имел место, когда воскресенье Великого Поста совпадало с празднованием Благовещения. После утрени 1 августа в праздник Происхождения Честных Древ император прикладывался к кресту-реликвиарию, выставленному в домовом храме для поклонения, после чего Крест выносился и перед церковью Св. Василия в Лавзиаке ему могли поклониться все члены синклита⁴⁶. Реликварий Честного креста, как позволяют судить некоторые греческие мины IX–XI вв., переносился в Софию Константинопольскую, участвовал в обрядах малого водоосвящения на 1 августа, носился в процессиях по городу до 14 августа, когда эта главная святыня возвращалась в Фаросскую церковь⁴⁷. Св. Копье особо почиталось в богослужениях Страстной седмицы, оно выставлялось для поклонения в Великую Пятницу⁴⁸.

«Книга церемоний» Константина Багрянородного доносит и отрывочные сведения о богослужениях, совершавшихся в Фаросской церкви. Здесь по воскресным дням император слушал литургию со специально приглашенными. При этом песнопения исполнялись евнухами из императорских опочивален и особым «императорским клиром» (*basilikos kleros*), вероятно, обслуживавшим Фаросскую церковь и окружающие приделы⁴⁹. Остальные придворные в это время могли находиться в церкви Св. Стефана на Ипподроме. В Фаросской церкви часто заканчивались процессии, церемониально двигавшиеся по Большому дворцу с посещением разнообразных храмов, Тронного зала и иных покоев. Так, накануне праздника Св. Ильи люди собирались вечером на Ипподроме, для них специально открывались ворота дворца, и вся процессия шла вглубь до храма Богоматери Фаросской, где служилась всенощная (в ближайшем соседстве с приделом Св. Ильи)⁵⁰. «Книга церемоний» отмечает и целый ряд специальных обрядов, происходивших в царском храме. Одним из наиболее

оригинальных был обряд раздачи императором яблок и корицы в Великий Четверг, который происходил в нартексе Богоматери Фаросской⁵¹.

В целом, исследователи «Книги церемоний» отмечают особое место Фаросского храма в литургическом календаре Страстной седмицы и почти полное отсутствие сведений о повседневных службах. Примечательно и то, что в храме, посвященном Богоматери, не упоминаются связанные с ней богослужения⁵².



Процессия с главными реликвиями Фаросской церкви во Влахерны в 1037 г. Миниатюра рукописи Хроники Иоанна Скилицы. Национальная библиотека, Мадрид (Gr. 2, fol. 210). XII в. / A Procession with major relics of the Pharos chapel in 1037. The miniature of the Chronicle by John Skylitzes. National Library, Madrid (Gr.2, fol.210). 12th century

Одно из интереснейших свидетельств о богослужениях дворцовой церкви дошло до нас в Типиконе константинопольского монастыря Пантократора⁵³. В церкви Богородицы Милостивой этого монастыря совершалось особое последование, названное «святоградским» (του αγιορολιτου), «по образцу великого храма, находящегося во дворце». По мнению литургистов, это был обряд палестинского происхождения, восходящий к богослужению храма Воскресения в Иерусалиме⁵⁴.

Облик храма

Рассмотрев кратко историю и богослужебные функции храма-реликвария, мы еще не затрагивали вопрос о его внешнем облике. Однако существуют редкие по полноте письменные источники, позволяющие реконструировать и внешний облик, и внутреннее устройство этого святилища. Среди главных источников выделяется Десятая гомилия патриарха Фотия, прочитанная в день освящения обновленно-

го храма в 864 г. и подробно описавшая основные черты храмовой декорации, включая новую иконографическую программу⁵⁵.

Как позволяют судить источники, храм Богородицы Фаросской был небольшой трехнефной и трехапсидной купольной церковью на колоннах, с нартексом и атриумом перед ним, исключительно богато оформленной. Снаружи фасады церкви были облицованы идеально белыми, гладко пригнанными мраморными плитами. Качество работы поразило Фотия, который увидел «в непрерывности единого камня, как бы расчерченного прямыми линиями» — новое чудо. Беломраморная облицовка с геометрическим рисунком — ценнейшее свидетельство для истории архитектуры о наружной декорации средневизантийского храма. Все внутреннее пространство храма обозревалось одним взглядом от входа. Как о важнейшем эффекте интерьера Фотий говорит о впечатлении вращения всего храма, что позволяет живо представить перетекающую систему арок, сводов, сферических поверхностей, характерных для византийского крестово-купольного храма, утверждающегося в архитектуре постиконоборческой эпохи.

Стены были облицованы многоцветными мраморами, мозаичный пол, выложенный с редким искусством, представлял причудливые фигуративные изображения. В свободных от мрамора верхних частях храма располагались золотые мозаики. Мраморная облицовка инкрустировалась золотом и серебром, по замечанию Фотия, лежащими на плитах как бы россыпью. Украшенные серебром капители опоясывались золотыми лентами. Все литургическое устройство храма было сделано из серебра, включая не только алтарный престол и киворий, но и разнообразные врата. Эта особенность поражала всех входивших в храм. Робер де Клари, один из захвативших город крестоносцев 1204 года, подчеркнуто выделяет храм-реликвиарий из многих богатейших храмов Большого дворца: *«В нем [во дворце] имелось с добрых 30 церквей, как больших, так и малых; и была там в нем одна, которую называли Святой церковью и которая была столь богатой и благородной, что не было там ни одной дверной петли, ни одной задвижки, словом, никакой части, которые обычно делаются из железа и которые не были бы целиком из серебра, и там не было ни одного столпа, который не был бы из яшмы, либо из порфира, либо из других богатых драгоценных камней. А настил часовни был из белого мрамора, такого гладкого и прозрачного, что казалось, будто он из хрусталя; и была эта церковь столь богатой и благородной, что невозможно было бы вам и поведать о великой красоте и великолети этой церкви»*⁵⁶.

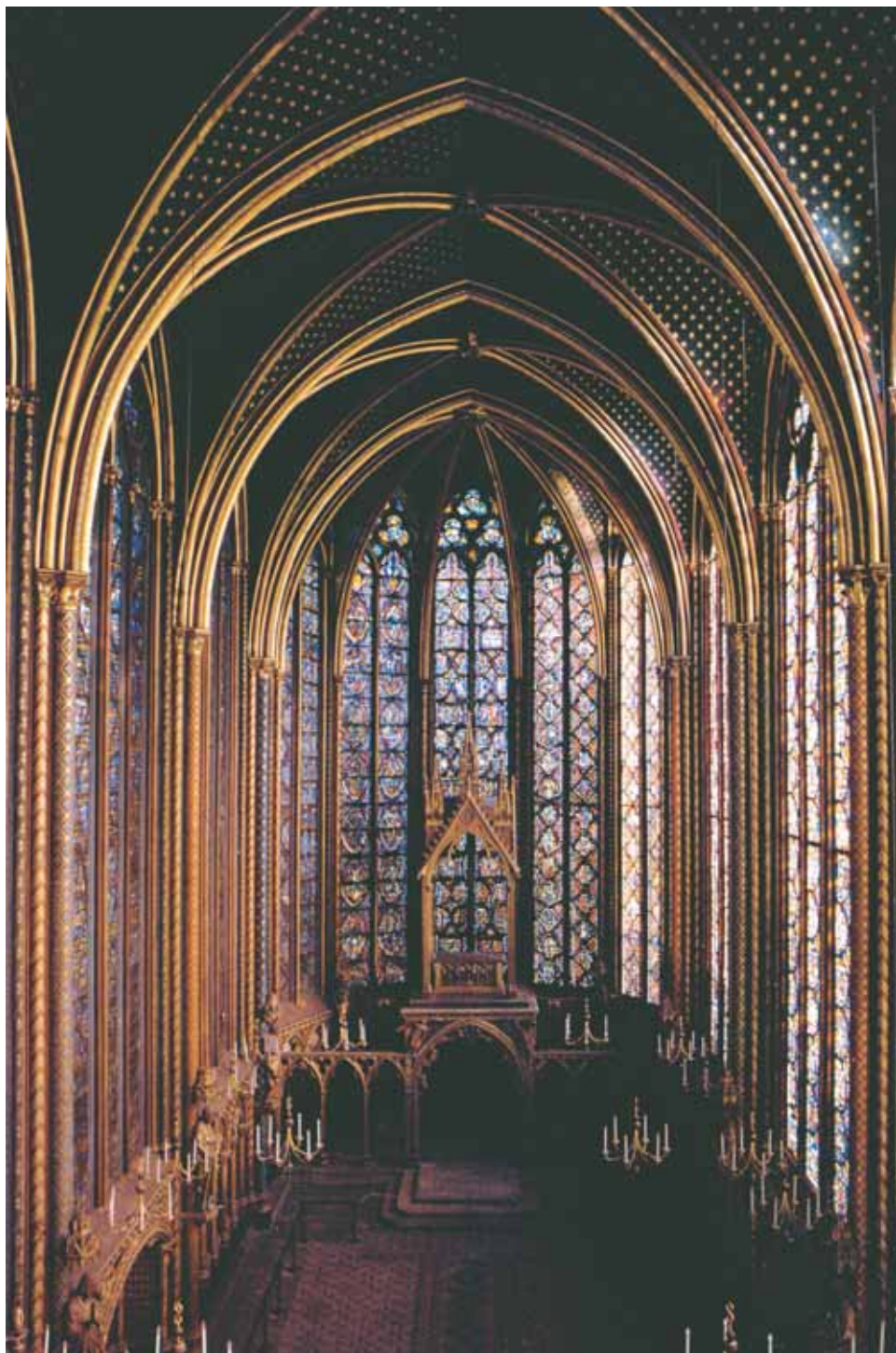
Едва ли об украшении какой-то еще византийской церкви мы знаем больше, чем о храме Богородицы Фаросской. Свидетельства Фотия IX в. и Робера де Клари дополняются три с лишним века спустя подробностями Николая Месарита, который в 1200 г. оставил редчайшее по полноте деталей описание престола и кивория (в его терминологии — катапетасмы) с золотыми драгоценными крестами, как бы летающими над трапезой серебряными голубями, так же усеянными драгоценными камнями и держащими в клювах крестообразные жемчужные колосья: *«...роскошный храм, дорогое серебро, драгоценные жемчуга, бесценный смарагд, величественные светильники, струящееся золото. Катапетасма храма была вся целиком серебряная, а колонны, ее поддерживающие — посеребрённые, по-*

злащенные, блистающие и сверкающие. Из четырехугольника [в основании] кататетасмы поднимается как геометрическая пирамида, кверху сужающаяся. Кресты животворящие и честные, покрытые золотом от края до края. Драгоценные камни, вставленные в них с изобилием, прикрепленные, вделанные жемчужины округлой формы и хорошо выточенные, голубки над святой трапезой поднимаются, не посеребренные, не позлащенные, но целиком блистающие светлым золотом с перегородками, крылья украшены изумрудами, сверкающие пронзненным жемчугом, слегка распушенные, ибо они летают в воздухе и вот-вот только присели отдохнуть. В клювах они держат не ветви оливы, но колосья из жемчугов, сложенные в виде крестного знаменья»⁵⁷. Таким образом, вся дворцовая церковь была уподоблена некоей драгоценности и явлению небесного мира, пронизанного золотым сиянием. Эта золотоносность пространства особо отмечена в византийских описаниях как доминирующая черта храма-реликвария.

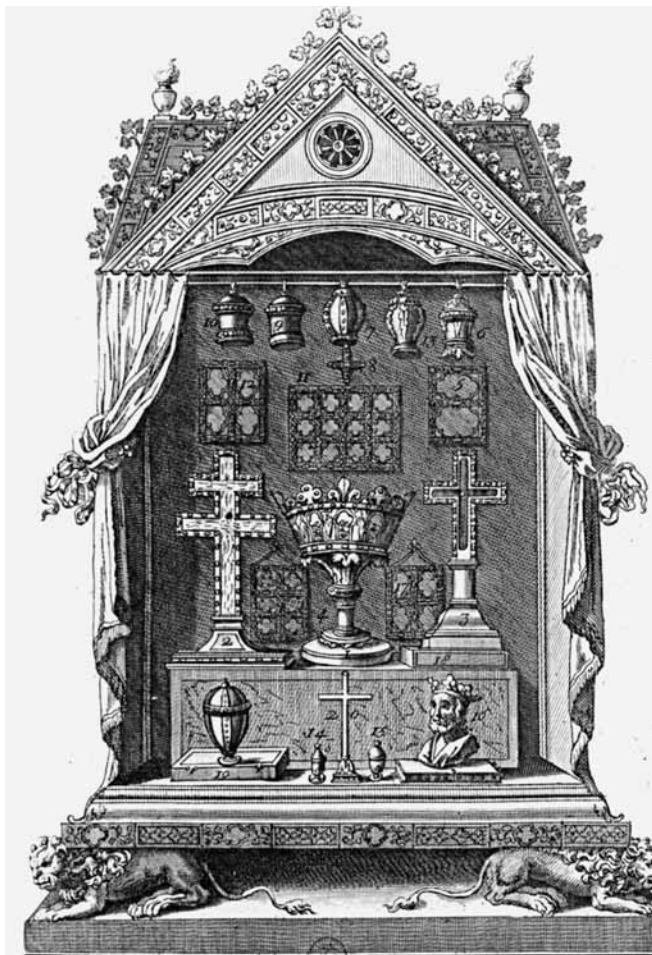
Иконографическая программа храма

Образ небесного мира создавала и система иконных изображений в мозаиках на стенах храма. Программа Фаросской церкви 864 г. — самая ранняя из известных декораций после победы иконопочитания (первые образы в Св. Софии появились в 867 г.)⁵⁸. Возможно, одновременно и в рамках единого замысла создавались мозаики расположенного рядом Хрисотриклиния. Эта программа, включавшая портрет Михаила III, известна по описанию в византийской эпиграмме⁵⁹. Однако тронный зал, хотя и имел сакральный смысл, не являлся собственно храмом. Есть все основания полагать, что церковь Богоматери Фаросской представляет собой первый известный пример иконного убранства крестово-купольного храма, что определяет ее исключительное значение в истории византийских иконографических программ.

В куполе был представлен образ Христа. Из текста Фотия не ясно, был ли это полуфигурный Пантократор или тронный образ. Он лишь отмечает идейный смысл — «попечение Создателя о нас», который наблюдает и управляет миром. Ниже, под куполом, «изображен сонм ангелов, дорносящих владыку всех». Ангелы возносят Вседержителя, при этом текст экфрасиса предполагает литургические ассоциации этого прославления. Апсида, «поднимающаяся от алтаря, блистает образом Девы, распростирающей пречистые руки над нами и дарующей царю спасение и победу над врагами». Ясно, что речь идет об образе Богородицы Оранты, возможно самом авторитетном, исходя из времени создания и значения храма, во всей византийской иконографической традицией. Кроме того, патриарх Фотий отмечает образы мучеников и апостолов, пророков и патриархов, наполняющих весь храм. Видимо, некоторые фигуры держали в руках свитки с надписями на тему явленной Святой Земли и храма как дома Божьего. Приводимые в десятой гомилии цитаты на свитках — «Коль возлюбленны селения Твоя, Господи сил, желает и скончается душа моя во двory Господни» (Пс. 83, 2–3); «Яко чудно место сие. Несть сие, но дом Божий и сия врата небесная» (Быт. 28, 17) — позволяют предполагать, что среди изображенных святых могли быть царь Давид (Пс. 83, 2–3) и праотец Иаков (Быт. 28, 17).



Вид на алтарь с киворием для демонстрации реликвий. Sainte-Chapelle, Париж. XIII в. / A view to the altar under the Ciborium for the demonstration of relics. Sainte-Chapelle, Paris. 13th century



Реликвии Фаросской церкви в Grande Chasse из Sainte-Chapelle. Французская гравюра 1793 г. / Relics of the Pharos Chapel in the Grande Chasse from Sainte-Chapelle. A French engraving of 1793

Фотий ничего не говорит о сюжетных сценах, однако в науке утвердилось мнение, что евангельский цикл существовал в дворцовой церкви. При этом ссылаются на главу 14 из рассказа Николая Месарита⁶⁰. По мнению издателя текста Хайзенберга речь в ней идет о подробном первоначальном цикле. Манго, комментируя гомилию Фотия, отметил ряд странностей и анахронизмов в описании Месарита, что позволило ему предположить возможность появления этого цикла в комниновскую эпоху⁶¹. Однако, на наш взгляд, описание Месарита относится не к изображениям на стенах, но ко всему пространству храма, насыщенному реликвиями Святой Земли. Приведем этот фрагмент полностью: «Сей храм, сие место — другой Синай, Вифлем, Иордан, Иерусалим, Назарет, Вифания, Галилея, Тиверия, умовение ног, тайная вечеря, гора Фавор, преторий Пилата и место Краниево, по-еврейски называемое Голгофа. Здесь рождается, здесь крещается, отправляется в путешествие по морю, ходит по суше, чудотворит необычайное, смиряется вновь у умывшей Ему ноги Марии. Она склоняется и не одного, не двух, не многих Лазарей смердя-

Терновый венец, Честное Древо, Святой Гвоздь. Три величайшие реликвии Фаросской церкви, сейчас хранящиеся в сокровищнице собора Парижской Богоматери (фото А.М. Лидова) / The Crown of Thorns, the True Cross, the Holy Nail. Three great relics of the Pharos Chapel, now in the treasury of Notre-Dame de Paris (photo by A. Lidov)



щих воскрешает из мертвых, но тысячи тел, одержимых смертью и находящихся на пороге смерти, и души, погрязшие во грехе, столькие дни и столькие часы из гроба возводит и возвращает здоровье, являя таким образом нам пример молитвы — когда должно плакать и сколько молиться. Здесь растинается и видящий да узрит подножие. Вот погребается — и камень, отваленный от гроба к этому храму — в свидетельство о Слове. Здесь воскресает — и сударион с гробными пеленами — в удостоверение»⁶². Николай Месарит рассматривает храм как символический образ Св. Земли и литургическое пространство, в котором свершается Домостроительство спасения. Его описание находит близкие аналогии в литургических комментариях эпохи, в первую очередь, в «историческом» истолковании Николая Андидского. Конкретность описания определяется как литургическими вкусами времени, так и присутствием в храме прославленных реликвий, на которые в тексте содержатся прямые указания (Камень от гробницы, Гробные пелены). Таким образом, церковь Богоматери Фаросской, инкрустированная мрамором до уровня сводов,

скорее всего представляла лишь единоличные иконные изображения Христа, ангелов, Богородицы и святых, точно так же как и одновременная иконография Хрисотриклинии.

В средневизантийскую эпоху Фаросская церковь — заветная цель каждого паломника, приходящего в Константинополь. По своему значению она сравнима только со Святой Софией. Однако, в отличие от огромной Софии, это небольшой храм, обозреваемый одним взглядом⁶³. По нашему мнению, именно он мог служить идеальной, одновременно выстроенной и драгоценно украшенной, моделью византийской крестово-купольной церкви, снабженной образцовой иконографической программой.

Пространство реликвий

Значение этой церкви как архетипического образца для всего православного мира усиливалось ее высшим императорским статусом, а также тем, что в это перенасыщенное иконными образами и драгоценным сиянием пространство были введены главные реликвии христианского мира, доступные для обозрения и поклонения. Хотя во время особых богослужений реликвии могли менять свое расположение, их постоянным местом пребывания был, по всей видимости, придел в восточной части южного нефа. Согласно «Повести императора Константина», именно там помещают Мандилион 16 августа 944 г. Важное косвенное подтверждение находим в рассказе Месарита, где упоминается о претраде со столбиками, отделяющей «диаконник» от южного нефа. Разговаривая в храме с восставшей толпой, он прислоняется к этим столбикам, как бы отражая атаку на эту часть храма. Диаконник-реликварий Фаросской церкви мог послужить образцом в организации этого компартамента в других частях православного мира. Это место в храме имело уникальное обрамление, как ясно из другого свидетельства Месарита: *«Вернувшись в храм после блистательной, мог бы сказать некто, победы, мы увидели, что южный придел снова находился в опасности. Это было сооружение со скатами, из прозрачного камня и деревянных перекрытий, пропускавшее солнечные лучи по утрам словно через невидимые поры стеклышек»*⁶⁴. Описание наводит на мысль о необычной конструкции, уникальной инсталляции из дерева и стекла (или хрусталя), в которой огромную роль играл преломляющийся свет солнечных лучей. Реликвии должны были находиться в мистически сияющей, переливающейся золотоносной среде. Знаменательно, что большинство реликвий, в отличие от заключенных в ларцы Мандилиона и Керамиона, были доступны для созерцания, что в конце XI в. специально отмечается Таррагонским Анонимом⁶⁵.

В реконструируемом контексте можно вспомнить отмеченный патриархом Фотием необычный эффект вращающегося храма, играющего, очевидно, очень важную роль в пространстве Фаросской церкви: *«Когда же кто-нибудь, с трудом оторвавшись, проникает в самый храм, то какой же радости и волнения и страха он исполняется! Как если бы взойдя на самое небо без чьей-либо помощи откуда-то, и как звездами, осияваясь многообразными и отовсюду являющимися красотами, он весь будет поражен. Кажется же, что все другое находится в иступлении, в экстатическом движении и вращается сам храм. Ведь благодаря естественным и всевозмож-*

Терновый венец из сокровищницы собора Парижской Богоматери, в стеклянном запечатанном футляре конца XIX в. / *The Crown of Thorns in the treasury of Notre-Dame de Paris, in the late nineteenth century glass case*



ным обращениям [в разные стороны] и постоянным движениям, которые заставляет претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление он переносит воображением в созерцаемое»⁶⁶. Слова, использованные Фотием, недвусмысленно вводят архетипическую тему священного «танца» (choros)⁶⁷, который превращает статическое и материально оформленное пространство храма в бесконечно меняющуюся, иррациональную и при этом внутренне организованную сакральную среду. Воспринятая целиком, она представляла своего рода икону. Не исключено, что этот эффект имел не только эстетический, но и символический смысл, создавая при помощи нисходящего вращающегося света образ Горнего Иерусалима — града со стенами из драгоценных камней, сходящего с небес в конце времен (Отк. 21–22).

Возможно, уникальная экспозиция в юго-восточной части Фаросской церкви представляла собой пространственную икону Гроба Господня, подтвержденную всей полнотой материальных свидетельств Страстей Христовых. Насколько сознательной была эта программа, позволяет судить еще один текст Николая Месарита — его надгробное слово по случаю смерти брата Иоанна. Из текста следует, что в юности Иоанн пытался отправиться в Святую Землю, поездка сорвалась, и Николай Месарит приводит слова их отца к Иоанну, который внушал сыну, что нет необходимости идти в далекую Палестину, поскольку Святая Земля уже находится в Константинополе: «Христос прославился в Иудее, но он присутствует и среди нас. Там гробница Господня, но у нас пелены и плащаница. Там место Кранивео, но крест с подножием здесь, здесь предлагаются и венец с тер-

ниями, губка, копье и трость... Неописываемое... запечатленным на полотне и отображенным на черепице... Это место, мой сын, есть Иерусалим, Тивериада, Назарет, гора Фавор, Вифания и Вифлеем»⁶⁸. Интересно, что последнее предложение почти дословно совпадает с другим описанием Фаросской церкви того же Николая Месарита⁶⁹. В обоих случаях говорится не об изображениях на стенах, но о реальном присутствии реликвий. Именно они создают иконные образы Святой Земли, делают Фаросский храм самодостаточным образом-архетипом Гроба Господня, который мог служить полноценной заменой своего иерусалимского прототипа.

В этой связи можно вспомнить об особом «святоградском» богослужении, совершавшемся в дворцовой церкви и, по мнению литургистов, восходившем к чинопоследованию иерусалимского храма Воскресения (Гроба Господня)⁷⁰. И, хотя мы не знаем деталей обряда, само обращение к иерусалимскому «святогробскому» образу в домовом императорском храме достаточно красноречиво.

На наш взгляд, существующие данные позволяют поставить вопрос о существовании конкретного святогробского прототипа, к которому восходил константинопольский храм-реликварий. Выделенное пространство для реликвий существовало на галереях комплекса Гроба Господня в Иерусалиме. О нем сообщают паломники VII–IX вв. Латинский Бревиарий (Breviarius de Hierosolyma), составленный до 614 г. (до разрушения храма персами), сообщает о *sacrarium de basilica sancti Constantini*, в котором находятся реликвии Страстей Христовых⁷¹. Патриарх Софроний Иерусалимский (ок. 630) восходил в это помещение при церкви Обретения Креста, «чтобы увидеть в нем Трость, Губку и Копье»⁷². Аркульф в конце VII в. говорит об особой экседре (exedra), которая находится между Голгофской церковью и Мартириумом (базиликой Константина): *«IX. Об экседре, находящейся между церковью Кальварии и базиликой Константина, где хранятся чаша Господня и губка, с которой Он вися на древе, вкусил оцет и вино. Между этой Голгофской базиликой и мартириумом находится некая экседра, где есть чаша Господня, которую он, благословив собственноручно на вечери, накануне страданий, сам, участвуя в трапезе, передал трапезующим апостолам. Эта серебряная чаша имеет мерю Галльский секстарий и имеет в себе две ручки, прикрепленные друг против друга с обеих сторон. В этой чаше находится губка, которую расцвдши Господа, наполнив оцтам и обложив иссопом, поднесли к Его устам. Из той же чаши, как говорят, Господь по воскресении пил, трапезуя с апостолами; ее видел Святой Аркульф и через открытое отверстие покрывающего ее ларца, собственноручно касался ея и лобызал: к этой чаше все городское население приходит с великим уважением»*⁷³. Аркульф специально отметил местонахождение святилища на своем плане комплекса Святого Гроба⁷⁴: экседра находилась сразу за Голгофой около входа в храм Обретения Креста.

Византийский паломник IX в. Епифаний указывает, что священное пространство (то *hieron*) для реликвий расположено над вратами базилики Константина: *«А между темницей и распятием есть двери святого Константина, там находятся три креста. Над дверью есть святилище, где лежит Чаша, из которой Христос Бог наш пил уксус и желчь; она из зеленого камня, окованного серебром. На том месте стоит Лохань, в ней Христос омыл ноги ученикам, она из мрамора. Здесь же лежат Копие, и Губка, и Трость, и Венец, и Плаща-*

ница чистая по образу плащаницы, которую видел Апостол Петр с небес сходящую...»⁷⁵. С IX в. придел-реликварий более не упоминается паломниками, вероятно, в связи с тем, что сами реликвии страстей перевозятся в Константинополь, где помещаются в церковь Богоматери Фаросской⁷⁶. Знаменательно совпадение перечня реликвий у Епифания и у последующих константинопольских паломников. Среди редкостей обращает на себя внимание Лохань для омовения ног, которую отметил и Антоний Новгородский при описании Фаросских реликвий⁷⁷. Описания позволяют думать, что иерусалимский реликварий, находившийся на галереях сразу за величайшей недвижимой реликвией Горы Голгофы, представлял собой своеобразное полукруглое сооружение, напоминавшее придел с открытым хранением (инсталляцией?) орудий Страстей Господних. Особое пространственное устройство южного придела-реликвария Фаросской церкви могло иконически восходить к авторитетнейшему сакральному пространству, расположенному вблизи Гроба Господня. Задумывая дворцовый храм как константинопольский Святой Гроб, его создатели могли апеллировать не только к идеальному, но и вполне конкретному образцу, который был широко известен в христианском мире, но к десятому веку уже не существовал в Иерусалимском храме.

Знаменательно, что реликвии в дворцовом храме находились в движении, они переносились в зависимости от дней празднований, выносились в Св. Софию, во Влахерны, в другие части Большого дворца. Они могли выноситься для участия в специальных богослужебных процессиях. В правление Михаила IV в 1037 г. случилась страшная шестимесячная засуха. Стремясь предотвратить катастрофу, император организовал литию-шествие с молением о дожде из Большого дворца во Влахерны⁷⁸. Реликвии находились в драгоценных ковчегах, которые братья императора несли на своих руках. Миниатюра XII в. из Мадридской рукописи Хроники Иоанна Скилицы (Национальная библиотека, Мадрид, гр. 2, fol. 210 v) запечатлела это важное историческое событие⁷⁹. Текст рукописи вверху и внизу миниатюры извещает: *«Братья василевса устроили литанию. Иоанн нес Святой Мандиллон (agion mandylion), великий домоestik — Послание Христа Авгарю, протовестьирий Георгий нес святые пелены (agia spargana). Они шли пешими от Великого дворца до храма Пресвятой Богородицы во Влахернах. И здесь патриарх служил вторую службу. Однако дождь не начался»*. На миниатюре мадридской рукописи во главе процессии в направлении к Влахернскому храму идут двое в длинных, напоминающих стихари, рубашках. Они несут на длинных шестах процессионные кресты, видимо включавшие в себя реликвии Св. Древа. За ними три фигуры (упомянутые в тексте братья императора) с ларцами-реликвариями на покровенных руках. За членами императорской семьи изображены архиереи, указывающие на богослужебный характер церемонии, и далее молящийся народ. Процессия с святынями связывает важнейшие сакральные центры византийской столицы. Христос, благодать которого пребывает в чудотворных реликвиях, торжественно и раболепно вносится в пространство града. Члены императорской семьи, несущие пешими Нерукотворный Образ, демонстрируют свою покорность истинному владыке и высшему защитнику.

Другой пример пространственного использования фаросских реликвий — Лимбургский реликварий, который, по всей видимости,



Внутренняя сторона крышки иконы-реликвария с Камнем от Гроба Господня из Фаросской церкви. Темпера, золотая краска. Византия. Лувр, Париж. XII в. / Inner side of the lid of the Icon-Reliquary with a Stone of the Holy Sepulchre from the Pharos Chapel. Byzantium. The Louvre, Paris. 12th century



Внешняя сторона крышки иконы-реликвария с Камнем от Гроба Господня из Фаросской церкви. Позолоченное серебро, чеканка. Византия. Лувр, Париж. XII в. / Front of the lid of the Icon-Reliquary with a Stone of the Holy Sepulchre from the Pharos Chapel. Gilded silver. Byzantium. The Louvre, Paris. 12th century

сопровождал императоров в военных походах⁸⁰. Святыни царского храма, обрамляющие центральный Крест Честного Древа, создавали некую икону Страстей, символизирующую мощь империи⁸¹. Как известно из дополнения к «Книге церемоний» Константина Багрянородного, реликварии Честного Креста участвовали в особых императорских церемониях на полях сражений. Перед императором шел кубиккулярый (постельничий), который «нес Честной и Животворящий Крест в ларце (theка), висящем на его шее»⁸². За ним шел знаменосец, несущий процессионный крест с частицей Честного

Древа. Связь реликвий лично с императором подчеркивалась статусом постельничего, не просто демонстрировавшего символ высшего могущества на своей груди перед готовыми к бою войсками, но и указывавший на сакральное пространство императорских покоев и расположенной рядом домовый церкви, из которой были собраны частицы в реликварий. В подобных обрядах вся армия становилась сопричастна сакральному пространству Фаросской церкви, воплощенному в иконном образе реликвария.

Реликвии Фаросской церкви и Sainte-Chapelle

После разорения 1204 г. реликвии «святой капеллы», как ее называли крестоносцы, остаются достаточно цельным комплексом, который за огромные деньги выкупает у константинопольского императора Балдуина II французский король Людовик IX Святой, в 1239–41 гг. они переносятся в Париж, где строится готическая реплика византийской Богоматери Фаросской — знаменитая Sainte-Chapelle, освященная в 1248 г.⁸³ Она была построена как придворный королевский храм-реликварий, специально предназначенный для хранения и демонстрации константинопольских святынь, которые превращали Париж в новый сакральный центр христианского мира⁸⁴.

Создавая придворную «святую капеллу», Людовик Святой пытался не только построить новое хранилище, но и воспроизвести важнейшее сакральное пространство Византии во французской столице. У этого проекта была высокая цель, стоящая любых затрат: обладание главными реликвиями и монументальным реликварием по образцу константинопольского императорского храма утверждало первенство Франции в христианском мире. Знаменательно, что даже само название «Sancta Capella (Sainte-Chapelle)», которое использовал король Людовик во всех ссылках на парижский храм, начиная с его освящения в 1248 г., является ничем иным как традиционным латинским именованием Фаросской церкви. Интересно, что иконо-пространственная идея нашла отражение и в самом способе демонстрации реликвий в Sainte-Chapelle. Они были помещены в большой ларец Grande Chasse, размещенный на втором ярусе особого алтаря-кивория. В дни торжественных богослужений ларец со всеми святынями раскрывался перед глазами верующих, которые молились на эту великую икону христианства, оказываясь сопричастными воплощенному в ней пространству Святой Земли. Воспроизводя в Париже константинопольский Гроб Господень, овеянный имперской славой, Людовик Святой устанавливал символическую преемственность сакральных пространств, восходящую как к древним реалиям евангельского Иерусалима, так и к эсхатологическому образу Небесного Града, который явится в конце времен.

К несчастью, большинство реликвий бесследно исчезли в 1793 г., уничтоженные революционерами-богоборцами. Однако несколько важнейших реликвий, переданные для научных целей в Национальную библиотеку, сохранились до наших дней⁸⁵. Это в первую очередь Терновый венец в неоготическом обрамлении XIX в. в сокровищнице Нотр Дам де Пари, где сейчас также находятся большой фрагмент Святого Древа и Гвоздь Распятия.

Реликварий с Камнем от Гроба

Единственный сохранившийся византийский реликварий, происходящий из Фаросской церкви, — это реликварий XII в. с Камнем от Гроба Господня, хранящийся сейчас в Лувре⁸⁶. Он представляет собой чеканную икону позолоченного серебра (42,6 x 31 см). На лицевой стороне изображено «Явление Ангела женам-мироносицам», на обороте — вставляющаяся крышка с драгоценно украшенным процветшим крестом, также чеканным. Заметим, что изображение «Явления Ангела» до предела насыщено надписями, что составляет важную отличительную особенность этого образа, в принципе не характерную для комниновской иконографии⁸⁷. По краю идет обрамляющая надпись с пасхальным песнопением, представляющим собой парафраз евангельского рассказа о явлении ангела (Мф 28, 1–7)⁸⁸. Она начинается со слов «В сиянии явился ангел пред женами» и заканчивается «...воспевая: Господь воскрес». Кроме того, подписаны все изображения в композиции: над ангелом начертано «Подойдите, посмотрите место, где лежал Господь» (Мф 28,6), над женами — «Их объял трепет и ужас» (Мк 16,8), над Гробом — «Гроб Господень», над воинами — «стражи как мертвые».

По всей видимости, эта особенность связана с желанием документировать реликвию не только изображением, но и словом. Одновременно создавался звуковой, евангельский и литургический контекст восприятия святыни, которая становилась пространственным образом, органично вписанным в «Святую Землю» императорского храма-реликвария. В этой связи знаменательна надпись, выполненная золотом на внутренней стороне крышки, примыкавшей к самой реликвии, на синем фоне воспроизводятся слова ангела Мариами: «Вот место, где он был положен» (Мк 16,6). Надпись отождествляет конкретную реликвию и само сакральное пространство, следуя характерно византийской системе представлений, известной нам по рассмотренным выше описаниям Николая Месарита.

Византийское восприятие данной реликвии включало и целую систему пространственно-временных ассоциаций, превращающих предмет во вневременной образ глобального значения. По счастью, мы имеем редчайшую возможность сравнить сохранившийся памятник с его византийским описанием в так называемом «Декалоге» Николая Месарита: *«Этого декалога последний номер — камень, высеченный из Гроба, камень, языческие алтари покинувший, и сокрушивший, и истончивший в персть. Камень этот, другой камень Иакова, воскресения Христова из мертвых свидетельство. Камень этот краеугольный краеугольного Христа, народы, различные богопознанием, возжегший, в единой соединивший вере, крепкой и неколебимой. Камень, ставший гробом Богочеловека. Им побиваем мы мысленного Голиафа и умерщвляем смерть»*⁸⁹. Месарит даже не упоминает драгоценное обрамление реликвии, но его видение позволяет лучше понять икону-реликварий из Фаросской церкви. Реликвия Святотробского Камня встраивается в систему священной истории и связанных с ее событиями сакральных пространств. Как «другой камень Иакова» он вызывает в памяти момент соединения неба и земли в видении небесной лестницы и образ камня, легшего в основу первого алтаря (Быт. 28, 18).



Мандилион и Керамион на подкупольных арках. Собор Мирожского монастыря, Псков. Вторая четверть XII в. / The Mandyllion and Keration on the domed arches. The cathedral of the Mirozh monastery, Pskov. 12th century

Не менее важно, что в Фаросском реликварии поклонная икона и реликвия соединялись в одно неразрывное целое, которое могло восприниматься как образ-микрокосм всего сакрального пространства константинопольского храма. Это качество приобретало особое значение в дни пасхальных богослужений, когда, по всей видимости, икона-реликварий выносилась для специального поклонения. Возможно, она даже изначально задумывалась как необходимый элемент праздничного литургического действия, в контексте которого сама реликвия, ее иконографическое воспроизведение и сопровождающие надписи обретали свой высший смысл, вливаясь в живое и меняющееся сакральное пространство. Заметим, что не только символически, но и чисто эстетически золотая чеканная икона была созидающим элементом и органичной частью насыщенной золотом среды Фаросской церкви. Здесь мы сталкиваемся с очень важным византийским принципом пространственного осмысления «сакрального объекта», вступающего в глубокое противоречие с нашим стереотипным представлением

об иконе как изображении на плоскости и реликварии как сугубо материальном предмете. Реликвия не только несла образ сакрального пространства, но и в определенном смысле являлась его неотъемлемой частью, которая могла быть перенесена в сколь угодно отдаленные края христианского мира⁹⁰.

Мандилион и Керамион

Можно привести и более убедительный пример пространственного переосмысления икон-реликвариев, наглядно демонстрирующий роль Фаросской церкви как важнейшего архетипа-образца сакрального пространства. Речь идет о размещении в Фаросской церкви икон-реликвий Мандилиона и Керамиона. Как известно, плат с нерукотворным образом Христа (Мандилион) был торжественно перенесен из Эдессы в Константинополь и помещен в церкви Богоматери Фаросской 16 августа 944 г. В 968 г. в Фаросской церкви появился Керамион — нерукотворный отпечаток Мандилиона, чудесно появившийся на черепице⁹¹. Известны многочисленные упоминания о пребывании нерукотворных образов в дворцовой церкви. Однако нам известно лишь одно свидетельство, позволяющее представить расположение реликвий в пространстве храма. Оно дошло до нас в описании Робера де Клари, непосредственного участника захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г. Рассказывая о достопримечательностях «Святой церкви» дворца, он сообщает: *«Там были два богатых сосуда из золота, которые висели посреди церкви на двух толстых серебряных цепях; в одном из этих сосудов была черепица, а в другом — кусок полотна»* (гл. LXXXIII)⁹². Знание структуры византийского храма позволяет предполагать, что Мандилион и Керамион были подвешены к двум подпружным аркам напротив друг друга. В столь необычном расположении реликвий нельзя не усмотреть особый замысел, нуждающийся в объяснении.

Мандилион и Керамион, помещенные лицом друг к другу, должны были, видимо, вызвать в памяти великое чудо, случившееся в нише над воротами Эдессы — воспроизведение нерукотворного лика на закрывшей эту нишу черепице. По «Повести императора Константина» (ок. 944), между образами, от момента закрытия ниши до чудесного обретения реликвий несколько веков спустя, горел неугасимый светильник как знак не прекратившегося богослужения⁹³. Помещенные в центре храма как бы висящими в воздухе, две реликвии создавали мистическое пространство свершающегося чуда — воспроизведения Нерукотворного образа, зримо явленного откровения и своего рода Теофании. Сакральное пространство эдесской надвратной ниши, создаваемое двумя иконами, приобретало монументальное измерение в пространстве дворцового храма-реликвария. Немаловажным был и литургический контекст — чудо возникновения нерукотворного образа сопоставлялось с чудом преложения святых даров в Евхаристии. Византийский идеал послеиконоборческого времени был реализован в этой программе с возможным совершенством: Икона и Евхаристия соединились в цельном пространственном образе. На наш взгляд, именно данный авторитетный и священный образец лежал в основе одной из центральных тем всей византийской храмовой декорации XI–XV вв., а именно — размещения на восточной и западной подкупольных арках изображений Мандилиона и Керамиона. Один



Спас Нерукотворный (Мандилион). Лицевая сторона иконы из Новгорода. ГТГ. XII в. / The Holy Mandylion. Front of the double-sided icon from Novgorod. State Tretyakov Gallery. 12th century

из самых известных и ранних примеров дошел до нас в иконографической программе росписей Мирожя второй четверти XII в.⁹⁴ С помощью оригинального иконографического решения, своего рода пространственной иконы, образ-архетип Фаросской церкви включался в сакральное пространство многочисленных храмов, расположенных на всем протяжении православного мира. Он обеспечивал символическое единство каждого храма с пространством константинопольского Гроба Господня и его иерусалимского прототипа. Существенным был и тоpos чуда над воротами Эдессы, которая воспринималась как избранный священный град, получивший личную защиту и покровительство Христа в его прославленном письме к Авгару⁹⁵.

Двусторонняя икона из Новгорода

Пространственный образ Фаросской церкви находит свое воплощение в иконографии. К примеру, новгородскую икону XII в. «Спас Нерукотворный» с «Поклонением кресту» на обороте, сейчас храня-



Поклонение Святому Кресту. Оборот иконы из Новгорода. ГТГ. XII в. / The Veneration of the Holy Cross. Back of the double-sided icon from Novgorod. State Tretyakov Gallery. 12th century

щуюся в Третьяковской галерее⁶⁶, Ханс Бельтинг и Иоли Калаврезу связали с реликвиями церкви Богоматери Фаросской. Бельтинг считает двусторонний образ иконой Великой пятницы, предназначенной для страстной литургии⁹⁷. По его мнению, новгородская икона восходит к византийскому образцу начала XII в. и воспроизводит две важнейшие византийские реликвии — Мандилион и Крест-реликварий в меру Христа из скевофиликаона Св. Софии. Калаврезу идет в своей интерпретации еще дальше. Она считает, что на иконе изображены все главные реликвии Фаросской церкви: Честное Древо, Терновый венец, Копие, Трость, Губка, Гвозди⁹⁸. Увлеченная своим истолкованием, Калаврезу даже бело-золотой фон иконы готова интерпретировать как воспроизведение особой мраморно-золотой декорации дворцовой церкви. Последнее — несомненное преувеличение, однако в подходе есть смысл, который, на наш взгляд, может быть углублен.

В динамическом контексте литургии обе стороны процессионной иконы воспринимались одновременно. Образ Мандилиона на

лицевой стороне оказывался включенным в ряд реликвий Страстей, представленных в единой иконной композиции на обороте. Программа иконы актуализировала память о реальном присутствии реликвии Мандилиона в Фаросской церкви. При помощи образов на двусторонней иконе важнейшее сакральное пространство императорского храма-реликвария вводилось в литургический контекст новгородской церкви. Можно предположить, что по замыслу создателей икона должна была воплотить идею о связи и преемственности сакральных пространств. Знаменательно, что в неизвестной нам церкви двусторонняя икона могла сосуществовать с монументальными образами Мандилиона и Керамиона на подкупольных арках, становясь в этом случае своего рода подвижным комментарием, акцентируя в конкретном сакральном пространстве определенные исторические и символические аспекты главного образа-архетипа. Знаменательно, что реконструкция возможного пространственного контекста позволяет лучше понять и особенности художественного образа на новгородской иконе⁹⁹.

Орудия Страстей

Интересную параллель дает иконография византийских росписей. В сцены Оплакивания во фресках церкви Св. Пантелеймона в Нерези (около 1164) и церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (около 1296) включены изображения реликвий Страстей, хранившихся в Фаросском храме, а именно Копье, Трость, Гвозди, демонстративно разложенные около тела мертвого Христа. Примечательно, что в иконографию более поздней охридской сцены включен изобразительный мотив мраморной плиты, на которой возлежит тело Христа. В интересующем нас контексте знаменательно, что реликвия «Плита Оплакивания» при императоре Мануиле Комнине была торжественно перенесена из Эфеса в Константинополь в 1169–70 гг. и до смерти императора хранилась в Фаросской церкви¹⁰⁰. И именно после перенесения реликвии в византийскую столицу новый иконографический мотив Плиты появляется в иконографии Оплакивания¹⁰¹. Введенные в сюжетную сцену реликвии являлись важным символическим мотивом, который не только драматизировал образ Искупительной Жертвы, но и устанавливал внутреннюю связь между конкретным храмом и важнейшим сакральным пространством императорского реликвария. Характерно, что во время написания охридской фрески изображенных реликвий страстей уже не было в Константинополе (примерно за полвека до того они были перенесены в Париж), а сама Фаросская церковь, вероятнее всего, уже была разрушена. Однако иконографы со все возрастающей настойчивостью, варьируя изобразительные решения, напоминают о мистическом присутствии реликвий Фаросской церкви в сценах Оплакивания. Яркий пример — фреска из церкви Св. Димитрия в Пече, где Орудия Страстей собраны в большую корзину, а над всем действием возвышается Честной Крест с Терновым венцом на средокрестье¹⁰². Реликвии Фаросской церкви воспринимаются как иконический образ Гроба Господня, восстанавливающий память об утраченном сакральном пространстве в Константинополе и высшем праве Византии на главные святыни христианства.

Христос во гробе

В иконографии Оплакивания огромную роль играло изображение еще одной великой реликвии, а именно Пелен, в которые было обернуто тело Христа при погребении. Плащаница изображена в виде ткани, лежащей на Камне Оплакивания, иногда в дополнение появляется изображение свернутого плата на переднем плане. Паломники неоднократно упоминают погребальную плащаницу (синдон) Хрис-



Оплакивание с реликвиями Страстей. Росписи церкви Св. Пантелеймона в Нерези, Македония. Около 1164 г. / The Lamentation with the Relics of the Passion. Frescoes of St. Panteleimon's church in Nerezi, Macedonia. About 1164

та в храме Богородицы Фаросской. Некоторые говорят о двух предметах — «плащанице и плате погребения его» (Аноним Меркати, XI в.)¹⁰³. Хранитель реликвий Николай Месарит красноречиво свидетельствует о святыне в 1200 г.: «Гробные пелены Христа (*entatbioi sindones*)¹⁰⁴. Они — из льна, дешевого простого материала, еще дышащие миром, возвышающиеся над тлением, ибо невместимого, мертвого, обнаженного, умащенного после Страстей обвивали»¹⁰⁵.

Важнейшее свидетельство о Плащанице относится к 1204 г., когда после захвата города крестоносцами ее видел Робер де Клари: «И среди всех прочих чудес был там еще один монастырь, который назывался именем святой девы Марии Влахернской; в этом монастыре был саван (*li sydoines*), которым был обернут наш Господь; этот саван приоткрывали каждую пятницу, так что можно было хорошо видеть лик Нашего Господа, и никто — ни грек, ни француз — никогда не узнал, что случилось с этим саваном, когда город был взят»¹⁰⁶. Сообщение крестоносца содержит три важнейших факта, о которых молчат другие свидетельства: 1) Плащаница публично демонстриро-

валась по пятницам; 2) на ней можно было видеть образ Христа; 3) в 1204 г. Плащаница находилась во Влахернах или специально перенеслась туда из Фаросской церкви по пятницам¹⁰⁷.

Известие Робера де Клари нашло подтверждение у современных исследователей. Американский физик Джон Джексон, подробно исследовавший специфические поперечные складки на лицевой и оборотной сторонах Туринской плащаницы, пришел к выводу, что плащаница при помощи специального приспособления регулярно показывалась верующим¹⁰⁸. При этом фигура Христа поднималась вертикально и была видна примерно по пояс. Джексон создал специальный макет устройства, которое, по его мнению, использовалось в Константинополе для демонстрации отпечатка тела Христова¹⁰⁹. Образ, видимый по пятницам — дням поминовения Страстей Господних, мог послужить источником иконографии «Христа во Гробе», предположительно возникшей под влиянием богослужебного действия, описанного Робером де Клари.

К аналогичным выводам пришла и И.А. Шалина, уделившая специальное внимание пространственным аспектам образа¹¹⁰. По ее гипотезе, плащаница с образом Христа могла показываться в церкви Богоматери Фаросской на фоне реликвии Честного креста, также находившейся в императорском храме-реликварии. Во время богослужений Страстной недели подобное сочетание двух величайших реликвий могло служить главным иконным образом Великой Пятницы, которую стремились воспроизвести в других храмах православного мира. В этой связи вспоминается канонический обряд выноса литургической плащаницы в Великую Пятницу, существовавший в Константинополе и распространившийся по всему восточнохристианскому миру¹¹¹. Изначальная связь этих тканей, несущих образы мертвого Христа, с первоархивной погребальной плащаницы из Фаросской церкви кажется вполне вероятной. Кроме того, в дни тех же страстных богослужений на аналоях храмов лежала икона «Христос во Гробе» (Akra Tapeinosis), на которой Христос, с опущенными вдоль тела руками, был изображен на фоне большого креста. Разновременные евангельские события Распятия и Оплакивания мистически соединялись в едином изображении двух константинопольских реликвий.

Прозрачен свхарактеристический смысл этих страстных образов, которому уделено значительное внимание в иконографических исследованиях¹¹². Однако для нас важен вероятный пространственный аспект. Так же, как в выявленных и проанализированных выше сюжетах с Мандилионом и Керамионом и с Орудиями Страстей, речь идет не просто об иллюстрации некоего текста или особом иконографическом мотиве, но об установлении посредством иконного образа связующего звена между сакральным пространством конкретного храма и его первообразом в церкви Богоматери Фаросской. По реконструируемому нами замыслу, тема константинопольского Гроба Господня, подобно его иерусалимскому прототипу, должна была возникать в отдельной сакральной среде как некий образ-видение. Анализируемое явление не может быть описано в традиционных понятиях копирования изображений. Отмечая иконографические детали, мы лишь фиксируем самые внешние признаки глубокого и сложного замысла, который состоял в иконическом воспроизведении важнейшего образа-архетипа сакрального пространства.

Богоматерь Икокира

По всей видимости, одним из ключевых элементов пространства Фаросской церкви была главная икона Богоматери с красноречивым именем Икокира (Госпожа Дома)¹¹³. Эта важнейшая икона, покровительница императорского дома и «госпожа» дворцового храма, лишь недавно привлекла внимание исследователей. Икону упоминает Николай Месарит, называя ее греческое имя и торжест-



Оплакивание с реликвиями Страстей. Росписи церкви Перивлепты в Охриде. Македония. Конец XIII в. / The Lamentation with the Relics of the Passion. Frescoes of the Periblepta (St. Clement's) church in Ohrid, Macedonia. Late 13th century

венно характеризую Фаросскую церковь: «*Сего дома Бога, дворца Господа Пантократора, храма Владычицы Икокиры*»¹¹⁴. Из определения ясно, что храм не просто был посвящен Богоматери, но считался святилищем конкретной чудотворной иконы. Вероятно, именно об этой иконе говорится в связи с событиями 1034 г., когда во время свадьбы с Михаилом IV императрица Зоя послала реликвии Фаросской церкви — Древо Св. Креста, Мандилион, Письмо Христа к Авгару и икону Богоматери — мятежному патрикию Константину Даласину как гарантию его безопасного возвращения в Константинополь. Примечательно, что икона Богоматери была включена в число главных реликвии империи, которые в острой политической ситуации использовались как залог. Святые служили своеобразными гарантами клятвы, их огромная материальная стоимость и бесценная духовная значимость были призваны подтвердить императорское обещание¹¹⁵.

Однако самые подробные сведения о Богоматери Икокире содержатся в латинском сочинении «О ересях и злоупотреблениях гре-

ков» Льва Тосканского (Leo Tuscus), пизанца, служившего переводчиком при дворе Мануила Комнина и тем самым посвященного в детали дворцовой жизни. Он свидетельствует: «Итак, в церкви упомянутого дворца, где хранятся святыни, за алтарем помещена икона святой Богородицы, которую в силу особых преимуществ называют Господой дома (*vocant dominam domus* — лат. пер. греч. *Oikokyra*). Подобно тому как на время Четырдесятницы и до святой Субботы оберегают, покрыв завесами, места Святого Мандилиона и Святого Керамиона (*sancti mantellis, sanctique Koramidii*), и её с начала поста вплоть до великой субботы постоянно держат в закрытой комнате, прикрыв двери завесой. Молятся иконе святой Богородицы, чтобы детей родить, а через нее обращаются к самой Матери Господа, чтобы стала крестной, следующим образом. Соединяют себя с иконой тонкой тканью, чтобы она приняла дитя из рук священника подобно крестной. Этот предрассудок, или самими сотворенный, они проповедями прославляют. Не пренебрежет ли Богом тот, кто дерзнет утверждать, что говорит икона, дает ли за дитя ручательство, или отказывается засвидетельствовать крещение?»¹¹⁶.

Икона Богородицы Икокиры занимала самое почетное место в храме, переполненном высшей святостью, — она располагалась за алтарным престолом, и, по всей видимости, могла служить образцом для всех запрестольных образов православного мира. Текст сообщает об особых обрядах дворцового храма, когда три главных чудотворных иконы империи скрываются на время Великого поста от глаз верующих и, в первую очередь, от членов императорской се-

Плащаница с образом Христа. Возможный способ представления реликвий в Константинополе. Реконструкция Дж. Джексона / *The Shroud with the Image of Christ. A possible reconstruction of this relic's presentation in Constantinople (by John Jackson)*



*Христос во Гробе.
Роспись жертвенника
собора монастыря
Каленич, Сербия.
Начало XV в. / Christ
the Man of Sorrow
in the prothesis of
the Kalenić monas-
tery, Serbia.
Early 15th century*



мы, поскольку речь идет о домовом храме. Мандилион и Керамион, которые, как мы помним, находились в ларцах и были подвешены на цепях в подкупольном пространстве, вероятно, просто закрывались покрывами, икона же Богородицы выносилась из храма в особую комнату, входившую, возможно, в расположенные рядом императорские покои¹⁷. Явление — раскрытие всех трех чудотворных образов в Великую Субботу — должно было восприниматься как откровение, божий дар и грандиозный праздник. Приведенный факт позволяет заметить, что характер сакрального пространства Фаросской церкви существенно менялся в разные периоды богослужебного года. Однако сами эти изменения могли восприниматься как некая парадигма — образец для подражания.

Нам ничего не известно об иконографическом типе Богородицы Икокиры, однако представляется существенным сам факт бытования почитаемой иконы в контексте важнейших Страстных реликвий. В самой осторожной форме сформулируем вопрос: не связана ли иконографическая тема Богородицы Страстной с культом Икокиры



Богоматерь Страстная. Икона-фреска из росписей Лагудера на Кипре. 1192 г. / The Virgin of the Passion. The fresco-icon from the Lagoudera monastery, Cyprus. 1192

в императорском храме-реликварии? Напомним, что этот особый образ Богоматери с младенцем, которой ангелы подносят реликвии страстей (Крест, Копие, Трость, Губку), имеет константинопольское происхождение и получает распространение в комниновскую эпоху. В концепции образа легко заметить пространственную составляющую (слетающие с небес ангелы) и парадоксальное сопоставление временных пластов — ласкание младенца и демонстрация свидетельств Его будущей Жертвы. Как и в рассмотренных выше примерах, связанных с Фаросской церковью, налицо стремление увязать в одном образе икону, реликвии и их взаимодействие в пространстве. Впрочем, отсутствие более конкретных данных позволяет сохранить эту мысль только в статусе предположения и сюжета для дальнейших размышлений.

Знаменательно, что ткани, прикрепленные к чудотворной иконе, являются абсолютно сакральными предметами, занимающими ключевое место в особых императорских обрядах. Лев Тосканский подробно сообщает об экзотическом обряде из чина Крещения царственных младенцев в дворцовой Фаросской церкви путем передачи новорожденного младенца Богоматери Икокире как крестной матери: «Соединяют себя с иконой тонкой тканью, чтобы она приняла дитя из рук священника подобно крестной». Чудотворная икона воспринимается как живое существо, принимающее непосредственное участие в обряде и через прикрепленную к иконе ткань взаимодействующее со священнослужителями. Подобные ткани, закрывавшие икону или висящие под ней, иногда почитались византийцами как отдельные чудотворные предметы, которым приписывались исцеле-

ния членов императорской семьи, они прославлялись также в сохранившихся стихотворных эпиграммах¹¹⁸.

Свидетельство Льва Тосканского фиксирует огромную роль завес, в значительной степени организовывавших сакральную среду Фаросской церкви. Здесь мы имеем дело с важнейшей традицией, подробно описанной в римских церквях IV–IX вв.¹¹⁹ Она не прерывается на протяжении веков и находит поразительные соответствия в инвентарях русских монастырей XVI–XVII вв. Можно предположить, что в «царских храмах» значение завес перед иконами было исключительно велико. Они представляли собой разнообразный по типам, многосложный и постоянно меняющийся комплекс, что было убедительно показано в недавних исследованиях описей Благовещенского собора Московского Кремля¹²⁰. Снятие завес, своего рода «раздевание» икон, начавшееся во второй половине XVII в. и завершившееся в следующем столетии, кардинально изменило первоначальную структуру и иконический образ царского храма, который и в этой важной особенности своего убранства мог следовать великому образцу константинопольского императорского храма-реликвария. Кремлевский придворный собор — лишь одно из подтверждений того, что императорский храм-реликварий продолжает свою жизнь и после его разрушения в XIII веке. Речь, естественно, идет не об архитектурных копиях. Фаросский храм превращается в мифологему храма-реликвария, образ-архетип сакрального пространства, который живет в умах авторов конкретных архитектурных и иконографических проектов.

Сформулируем основной вывод предлагаемой вниманию читателя работы. На наш взгляд, исключительная роль дворцового храма Богоматери Фаросской, хранящего основные реликвии Страстей Христовых, была определена тем, что он замещал в византийской столице иерусалимский Гроб Господень. Священная пустота иерусалимского Гроба восполнялась в Константинополе всей полнотой материальных свидетельств, принадлежавших не захватчикам иноверцам, но помазанникам Божиим. Собирая драгоценные реликвии в самом центре своего дворца рядом с личными покоями, византийские императоры создавали новую точку отсчета и систему координат для всего христианского мира. Византийский Гроб Господень в формах драгоценного крестово-купольного храма с идеальной иконной программой должен был стать высшим и недостижимым образцом для подражания. Именно Фаросская церковь обеспечивала символическую и мистическую связь между протохрамом над местом погребения и воскресения Спасителя и всеми храмами православного мира. Сакральное пространство Богоматери Фаросской может быть рассмотрено как абсолютно доминирующий образ-архетип, оказавший огромное влияние на умы храмоздателей всего христианского мира.

- ¹ Об этом подходе подробнее см.: *Лидов А.М.* Священное пространство реликвий // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2000, с. 8–10.
- ² *Teteriatnikova N.* Relics in Walls, Pillars and Columns of Byzantine Churches // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003, с. 74–92.
- ³ Детальное описание см.: Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году / Под ред. Хр. Лопарева // ППС, т. XIII, вып. 3 (1899), с. 8–15, LXXIII–LXXXI; *Majeska G.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 220–226.
- ⁴ Символическая программа этого сакрального пространства проанализирована в работах: *Лидов А. М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 1996, с. 44–75; *Lidov A.* Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia // The Heroes of Orthodoxy. Byzantine Saints, 8th–16th centuries / ed. E. Kountoura-Galaki. Athens, 2004, pp. 393–432.
- ⁵ *Taft R.* Quaestiones disputatae: The Skeuophylakion of Hagia Sophia and the Entrances of the Liturgy Revisited // *Oriens Christianus*, 81 (1997), p. 1–35; *Majeska G.* Notes on the Skeuophylakion of Hagia Sophia // Византийский Временник, 55 / 2 (1998), p. 212–215.
- ⁶ *Mango C.* The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople. Copenhagen 1959, p. 60–72.
- ⁷ Книга Паломник..., с. 15, LXXXI.
- ⁸ *Лидов А.М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006, с. 9–31.
- ⁹ Статья основывается на материалах двух докладов, тезисы которых опубликованы: *Лидов А.М.* Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как архетип сакрального пространства // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции. Москва, 17–19 октября 2000 г. СПб., 2000, с. 37–40; *Лидов А.М.* Церковь Богоматери Фаросской как константинопольский Гроб Господень // Историческая роль Константинополя. Тезисы докладов XXVI Всероссийской научной сессии византинистов. М., 2003, с. 59–62.
- ¹⁰ *Ebersolt J.* Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies. Paris, 1910, p.104–109; *Guilland R.* L'église de la Vierge du Phare // *Byzantinoslavica* 12 (1951), p. 232–234 (*idem.* Études de topographie de Constantinople byzantine. Berlin-Amsterdam, 1969. Vol. I., p. 311–325); *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin. I. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Paris, 1953. Vol. III, p. 241–245. Jenkins R.J.H., Mango C. The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius // *Dumbarton Oaks Papers*, 9–10 (1956), p.131–140.
- ¹¹ *Kalavrezou I.* Helping Hands for the Empire. Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court // *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* / Ed. H. Maguire. Washington, 1994, p. 55–57. Проблематика Фаросской церкви нашла отражение в докладах Лидова, Баччи, Шалиной, Вольфа и других

- исследователей на московском симпозиуме 2000 г.: Реликвии в искусстве и культуре..., с. 28–29, 34–37. См. в сб. материалов симпозиума: *Vaccì M. Relics of the Pharos Chapel: a view from the Latin West // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 2003, с. 234–248, а также статьи А.М. Лидова, И.А. Шалиной, Gerbard Wolf в том же сборнике. Ряд важных материалов о реликвиях из Фаросской церкви, оказавшихся в парижской Sainte-Chapelle, был опубликовано в каталоге выставки, приуроченной к XX конгрессу византинистов (Париж, 2001): Le trésor de la Sainte-Chapelle / ed. J. Durand et M.-P. Laffitte. Paris, 2001. На круглом столе о Страстных реликвиях в рамках того же конгресса был прочитан подробный доклад: *Magdalino P. L'église du Phare et les reliques de la Passion à Constantinople (VIIe/VIIIe–XIIIe siècles) // Byzance et les reliques du Christ / ed. J. Durand, B. Flusin. Paris, 2004, p. 15–30.**
- ¹² Сведения о храмах священного дворца собраны в книге: *Miranda S. Les palais des empereurs byzantins. México, 1965, p. 104–107;*
- ¹³ О структуре Христотриклиния и окружающих его помещений, см. подробное и не потерявшее своей актуальности исследование: *Беляев Д.Ф. Byzantina. Кн. I. СПб., 1893, с. 10–45.*
- ¹⁴ Там же, с. 21.
- ¹⁵ Об этих покоях сохранилось замечательное свидетельство Анны Комниной, рассказывающей о заговоре против ее отца императора Алексея (ок. 1105 г.): «Эта императорская опочивальня, где спали императоры, расположена в левой стороне дворцового храма Богоматери (многие называли его именем великомученика Димитрия); с правой же стороны храма находился атрий с полом, выложенным мрамором. Выходящие туда ворота храма были открыты для всех желающих. Через них-то и решили заговорщики проникнуть внутрь храма, а затем взломать дверь императорской опочивальни, войти в нее и мечом заколоть самодержца» (Анна Комнена. *Алексиада* (XII, 6). Пер. Я.Н. Любарский. М., 1965, с. 331).
- ¹⁶ *Guilland R. Études de topographie de Constantinople byzantine... I, p. 313–325.* Святые места Богоматери Фаросской и Св. Дмитрия имели общую дверь, через которую можно было пройти из одного храма в другой (De Ceremoniis, I, 31, Bonn ed., S. 171).
- ¹⁷ *Theophanes*, ed. De Boor, 444. Магдалино допускает возможность существования храма в конце VII в. (*Magdalino P. L'église du Phare et les reliques de la Passion*, p. 15).
- ¹⁸ Продолжатель Феофана, 19.
- ¹⁹ Vita Ignatii // PG, 105, col. 493.
- ²⁰ *Jenkins R.J.H., Mango C. The Date and Significance...*, p. 135.
- ²¹ Магдалино допускает, что храм мог быть построен как реликварий для иерусалимских святынь уже в конце VII в. в связи с арабскими завоеваниями и новой необходимостью создания «Святой Земли» в Константинополе (*Magdalino P. L'église du Phare et les reliques de la Passion*, p. 24–27).
- ²² *Worley J. Iconoclasm and Leipsanoclasm: Leo III, Constantine V and the Relics // Byzantinische Forschungen*, 8 (1982), p. 253–279.
- ²³ *Flusin B. Les reliques de la Sainte-Chapelle et leur passé impérial à Constantinople // Le trésor de la Sainte-Chapelle / ed. J. Durand et M.-P. Laffitte. Paris, 2001, p. 26–27.*
- ²⁴ *Heisenberg A. Die Palasrevolution des Johannes Komnenos. Würzburg, 1907, p. 29–32; Николай Месарум. Реликвии церкви Богоматери Фаросской / Пер. А.Ю. Никифоровой, пред. А.М. Лидова. // Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006, с. 198–206.*
- ²⁵ «Представлю же теперь и самого Законодавца, запечатленного словно на первообразном полотне и начертанного на мягкой глине будто неким нерукотворным живописным искусством»: *Heisenberg A. Die Palasrevolution des Johannes Komnenos...*, p. 32; *Николай Месарум. Реликвии церкви Богоматери Фаросской...*, с. 129.

- ²⁶ Сводную таблицу упоминаний реликвий паломниками см. в приложении к статье М. Баччи: *Vacci M. Relics of the Pharos Chapel: a view from the Latin West*, с. 234–248.
- ²⁷ «*Се же во царских Златых полатях: крест честный, венец, губа, гвозди, кровь лежаще иная, баряница, копие, трость, новой святыя Богородице и пояс и срачица Господня, плат шейный и лентшон и калиги Господня, глава Павлова и апостола Филиппа тело, Епимахова глава и Феодора Тирона мощи, рука Иоана Крестителя правая, и тою царя ставят на царство; и посох железен, на нем крест Иоана Крестителя, и благословляют на царство; убрус, на нем же образ Христов, и керамиде две; и лоханя Господня мораморона и другая лоханя меньшая, мраморяна же, в ней же Христос умыл нозе учеником, креста два велика честная, же все во единой церкви в малей во святей Богородицы»: Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году / Под ред. Хр. Лопарева // Православный Палестинский сборник, т. XIII, вып. 3 (1899). С. 18–19, XLIX.*
- ²⁸ После рассказа об Эдесских реликвиях (Мандилионе, Керамионе, Письме Христа) перечисляются: «*Таз, где омыл Христос ноги учеников своих. Линтеон, которым был подпоясан Христос. Терновый венец, Плащ, Бич, Трость, Губка, Древо Креста Господня, Гвозди, Копие, Кровь, Ризы, Пояс, Обувь, Плащаница и Плат погребения его. Камень, который положили на голову Господа. Одежда Святой Марии Богородицы, ее Мафорий, часть ее Пояса, обувь ее и другие разные и священные предметы Христа и матери его. Голова святого Иоанна Крестителя. Рука его целоком. Немного его волос. Часть его одежды и обуви. Жезл Моисея. Часть Милоти святого Илии Пророка. Голова святого апостола Павла совершенно целая, оковы его. Рука святого апостола Андрея. Рука святого Стефана Первомученика. Череп святого Фомы Апостола и палец его, который он вложил в Тело Господа. Голова святого Луки Евангелиста. Мощи прочих апостолов от XXII и LXXI. Мощи святого Власия, епископа и мученика. Мощи святых мучеников Косьмы и Дамиана. Мощи святого Петра, Александрийского патриарха и мученика. Бедро святого отца Григория, архиепископа Назианзина. Мощи святого Пантелеймона Мученика. Мощи святого мученика Феодора. Одежда святого мученика Димитрия. Голова святого мученика Григория, епископа Великой Армении. Мощи святых патриархов Авраама, Исаака и Иакова, головы их и останки разных пророков. Мощи многих святых без числа, также святых дев. Шкафы и ларцы наполнены мощами святых»: *Ciggaar. K. Une Description de Constantinople traduite par un pelerin anglais // Revue des études byzantines*. 34 (1976), pp. 211–267. См. рус. пер. Л.К. Масиеля Санчеса: Описание святых Константинополя в латинской рукописи XII века / / Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, с. 439–440.*
- ²⁹ «*Во дворце же императора находится большая часть Креста Господня, а также один гвоздь, которым Он был распят, и терновый венец, которым Он был увенчан, трость, которую Он держал в руке, сандалиш, которые были у Него на ногах, копье, которым был пронзен Его бок, камень, который лежал у головы Его во гробе, умывальница, в которой обмыл Он ноги учеников, письмо, которое написал Он своей рукой и послал царю Авгарю... (подробный рассказ об Эдесском образе)... Там находится десница блаженного Иоанна Крестителя, и в день Богоявления благословляется ею вода; там находится, как сообщают греки, голова блаженного Павла, и в день рождения апостолов священники, воспевая хвалебные гимны, в сопровождении людской толпы переносят ее в церковь Апостолов, в которой бывает в тот день величайшее стечение народа со всего города, патриарх же совершает там святое торжество богослужения. Еще говорят, что во время каждого из этих торжеств на челе [святого] вырастает один волос»: *Ciggaar. K. Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55 // Revue des études byzantines*, 53 (1995), pp. 117–140, 120–121. Рус. пер. см.: *Таррагонский Ано-**

- ним. «О граде Константинополе». Латинское описание реликвий XI века / Пер. Л.К. Масиеля Санчеса // Реликвии в Византии и Древней Руси., с. 177–178.
- ³⁰ *Rober de Clari*. La conquete de Constantinople / ed. P. Lauer. Paris 1956, p. 82; Робер де Клари. Завоевание Константинополя. М., 1986, с. 59.
- ³¹ *Ciggaar K.* Une Description de Constantinople traduite par un pelerin anglais // Revue des études byzantines. 34 (1976), 241–267.
- ³² Там же. С. 19. О реликвиях Иоанна Крестителя см.: *Kalavrezou I.* Helping Hands for the Empire., p. 55–57.
- ³³ *Ebersolt J.* Les sanctuaries de Byzance. Paris, 1921, p. 10, 24.
- ³⁴ *Patlagean E.* L'entrée de la Sainte Face d'Edesse à Constantinople en 944 // La religion civique à l'époque médiévale et moderne. Rome, 1995, p.21–35; *Лидов А.М.* Святой Мандилион. История реликвии // *Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н.* Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005, с. 15–39.
- ³⁵ Историк Лев Диакон сообщает: «Заняв город (Эдессу), император Никифор взял священную черепицу и, благоговейно уложив ее в изготовленный из золота и драгоценных камней ларец, отдал на сохранение в храм Богородицы, находившийся при дворце» (*Лев Диакон*. История (IV, 10). М., 1988, с. 40). О двух разных реликвиях Керамиона из Иераполиса и из Эдессы, оказавшихся во дворце, см.: *Лидов А.М.* Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии, с. 251–252.
- ³⁶ *Лев Диакон*. История (X,4), с. 86.
- ³⁷ *Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum* / ed. H. Thurn. Berlin–New York, 1973, p. 386–387.
- ³⁸ *Mango C.* Notes on Byzantine monuments. III. Tomb of Manuel I Comnenus // *Dumbarton Oaks Papers*, 23–24 (1970), p. 372–375. Об огромном государственном-политическом значении этого события, когда спустя почти полтора века император восстанавливает традицию перенесения святогробских реликвий в Константинополь, см.: *Magdalino P.* L'église du Phare et les reliques de la Passion, p. 29.
- ³⁹ *Vari R.* Zum historischen Exzerptenwerke des Konstantinos Porphyrogenetos // *Byzantinische Zeitschrift*, 17 (1908), S. 83.23–36.
- ⁴⁰ *Ševčenko N.* The Limburg Staurothek and its Relics // *Thymiama*. Athens, 1994, p. 289–294.
- ⁴¹ Это древнейшее свидетельство о пребывании Тернового венца в Константинополе, опровергающее принятую дату его появления в византийской столице только в 1063 г.
- ⁴² *Frolow A.* La Relique de la Vrai Croix. Paris, 1961, no 151.
- ⁴³ *Стерлигова И.А.* Икона-мощевик «Сошествие во ад» // Христианские реликвии в Московском Кремле / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000, с. 36–39. Более подробное исследование памятника с уточненным свискогробских реликвий см.: *Стерлигова И.А.* К атрибуции двух драгоценных иконок из Благовещенского собора Московского Кремля // *Художественные памятники Московского Кремля. Материалы и исследования*. Вып. XVI. М., 2003, с. 72–76.
- ⁴⁴ *Thümmel H.* Kreuz. Reliquien und Bilder im Zaremonienbuch des Konstantins Porphyrogenetos // *Byzantinische Forschungen*, XVIII (1992), S. 119–126, 123–124.
- ⁴⁵ *De Ceremoniis* (Bonn ed.), I, 29, 161. Об установлении этого обряда после 630 г. в Иерусалиме см.: *Frolow A.* La Relique de la Vrai Croix., p. 192.
- ⁴⁶ *De Ceremoniis* (Bonn ed.), II, 8, 539.
- ⁴⁷ *Сергий, архиеп.* Полный месяцеслов Востока. Владимир, 1901, III, с. 294–296; II, с. 232 с. п.; *Желтов М.* Реликвии в византийских чинопоследованиях // Реликвии в Византии и Древней Руси., с. 74–75.
- ⁴⁸ *De Ceremoniis* (Bonn ed.), I, 179–182; II, 242.
- ⁴⁹ *Magdalino P.* L'église du Phare et les reliques de la Passion., p. 22.
- ⁵⁰ *De Ceremoniis* (Bonn ed.), I, 19, 115.
- ⁵¹ *De Ceremoniis* (Bonn ed.), 178.

- ⁵² *Magdalino P.* L'Église du Phare et les reliques de la Passion..., p. 21–22.
- ⁵³ *Gautier P.* Le Typikon du Christ Sauveur // *Revue des études Byzantines*, 32 (1974), 77: 797–798.
- ⁵⁴ *Пентковский А. М.* Ктиторские типиконы и богослужебные синаксари Евергетидской группы // *Богословские труды*, 38 (2003), с. 311.
- ⁵⁵ *Mango C.* The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. Cambridge (Mass.), 1958, p. 177–190.
- ⁵⁶ *Rober de Clari.* La conquete de Constantinople / ed. P. Lauer. Paris, 1956, p. 82; *Робер де Клару.* Завоевание Константинополя. М., 1986, с. 59–60.
- ⁵⁷ *Heisenberg A.* Die Palasrevolution des Johannes Komnenos..., p. 29–32.
- ⁵⁸ *Jenkins R./H., Mango C.* The Date and Significance..., p. 139–140.
- ⁵⁹ *Anthologia graeca*, I. 106: *C. Mango. The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents.* Englewood Cliffs, 1972, p. 184. Иконографическая программа появилась между 856 и 867 гг.
- ⁶⁰ *Heisenberg A.* Die Palasrevolution des Johannes Komnenos..., S. 32.
- ⁶¹ *Jenkins R./H., Mango C.* The Date and Significance..., p. 136–139; *Mango C.* The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople..., p. 182–183.
- ⁶² *Николай Месарит.* Реликвии Страстей в церкви Богоматери Фаросской..., с. 205.
- ⁶³ Антоний Новгородский специально отметил в конце перечня Фаросских реликвий: «Все во единой церкви в *малей* во святей Богородице» («Книга Паломник»..., с. 19). Однако малость храма была относительной, поскольку на Страстной седмице в нем могли разместиться императорская семья с клиром и придворными, а Николай Месарит сообщает о ворвавшейся в храм толпе.
- ⁶⁴ *Heisenberg A.* Die Palasrevolution des Johannes Komnenos..., S. 32. *Николай Месарит.* Реликвии..., с. 206.
- ⁶⁵ *Таррагонский Аноним.* О граде Константинополе..., с. 177.
- ⁶⁶ Пер. В.В. Василика. См. приложение к статье: *Лидов А.М.* Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // *Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции.* М., 2005, с. 104–108.
- ⁶⁷ О теме священного танца в византийской культуре см.: *Isar N.* The Dance of Adam: reconstructing the Byzantine choros // *Byzantinoslavica*, LXI (2003), p. 179–204.
- ⁶⁸ *Magdalino P.* L'Église du Phare et les reliques de la Passion..., p. 27
- ⁶⁹ См. выше прим. 60.
- ⁷⁰ См. прим. 50 и 51.
- ⁷¹ Латинский паломник сразу после рассказа о Гробе Господнем и его кувуклии сообщает, что в *сакрариуме* базилики Константина находятся «Трость и Губка, и Чаша, которую Господь благословил и дал пить из нее своим ученикам, говоря: Се есть Тело мое и моя Кровь». Текст Бревиария датируется широко, от середины V в. до 614 г.: *Wilkinson J.* Jerusalem Pilgrims before the Crusaders. Warminster, 1977, p. 60, 182–183.
- ⁷² *Baldi D.* Enchiridion Locorum Sanctorum. Jerusalem, 1982, p. 641. В том же столетии армянский паломник также указывает на галереи: «Там, в верхнем ярусе находится Копье, Губка и Чаша Христа, отделанная золотом» (*Мовсес Каланкатуаци.* История страны Алуанк / Пер. с древнеарм., пред. и ком. Ш.В. Смбатян. Ереван, 1984, с. 142.
- ⁷³ См.: Аркульфа рассказ о святых местах, записанный Адаманом ок. 670 года / Издал и перевел И.Помяловский // *Православный Палестинский Сборник*, т. XVII, вып. 1. СПб., 1898, с. 67–68.
- ⁷⁴ Там же, рис. V, с. 63.
- ⁷⁵ Повесть Епифания о Иерусалиме и сущих в нем мест первой половины IX в., / под ред. В.Г. Василевского // *ППС*, т. IV, 2, кн. 11. СПб., 1886, с. 1, 10, 16, комментарий, с. 49–58.
- ⁷⁶ Если мы готовы поверить «Повести временных лет», то уже в правление Льва Мудрого (886–912) эти святыни находились в Большом дворце, где демонстрировались русским послам. См.: *ПЛДР*. XI–XII вв. М., 1978, с. 52.

- ⁷⁷ «Книга Паломник». Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году, с. 18–19. Заметим, что великая реликвия Чаши Тайной вечери (легендарный Грааль средневекового Запада), которую иногда истолковывали как Чашу с укусом из Распятия, не попадает в константинопольский дворец.
- ⁷⁸ Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum / ed. H.Thurn. Berlin–New York, 1973. 400. 41–44.
- ⁷⁹ Grabar A., Manoussacas M. L'illustration du manuscrit de Skylitzé de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Venise, 1979, fig. 246, p. 108.
- ⁸⁰ Такое вероятное использование реликвария рассмотрено в исследовании: Ševčenko N. The Limburg Staurothek and its Relics, p. 292–294.
- ⁸¹ О иконическом образе переносного «маленького Фароса» см.: Wolf G. The Holy Face and the Holy Feet // Восточнохристианские реликвии..., с. 285–286.
- ⁸² De Ceremoniis, I, 484.24–485.6; Haldon J. Constantine Porphyrogenitus. Three Treatises on Imperial Military Expeditions. Vienna, 1990, p.124.
- ⁸³ Исследование и подробный каталог всех реликвий, привезенных в Париж см.: Durand J. La translation des reliques impériales de Constantinople à Paris; Les reliques et reliquaries byzantins acquis par saint Louis // Le trésor de la Sainte-Chapelle / ed. J. Durand et M.-P. Laffitte. Paris, 2001, p. 37–112.
- ⁸⁴ Одно из новейших исследований, трагяющих замысел Sainte Chapelle и указывающих на ее связь с Фаросской церковью, см.: Weiss D. Art and Crusade in the Age of Sainte Louis. Cambridge, 1998.
- ⁸⁵ Сохранились Терновый венец, часть Крестного древа и Св. Гвоздь (в ризнице Notre-Dame de Paris) и реликварий от Камня Гроба Господня (в Лувре). Новейшее описание как исчезнувших, так и сохранившихся реликвий см.: Le trésor de la Sainte-Chapelle / ed. J. Durand et M.-P. Laffitte. Paris, 2001.
- ⁸⁶ Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Paris, 1992, p. 333–334, no. 248; Le trésor de la Sainte-Chapelle..., p. 72–77. После перенесения в Париж большая часть константинопольских реликвий была помещена в хрустальные сосуды в соответствии с новыми готическими вкусами Людовика Святого. В своих византийских реликвариях остались лишь Честной Крест, Мандилион и Камень от Гроба.
- ⁸⁷ Заметим, что именно благодаря этим надписям реликварий избежал судьбы большинства реликвий Sainte-Chapelle, уничтоженных в 1793 г. Как памятник древней палеографии реликварий был передан в Национальную библиотеку.
- ⁸⁸ Ibid., p. 73. Греческий текст надписи см.: Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, p.333, no.248.
- ⁸⁹ Heisenberg A. Die Palasrevolution des Johannes Komnenos..., p. 32; Николай Месарум. Реликвии Страстей в церкви Богородицы Фаросской..., с. 204–205.
- ⁹⁰ Об этом явлении см.: Lidov A., The Flying Hodegetria. The Miraculous Icon as Bearer of Sacred Space // The Miraculous Image in Late Medieval and Renaissance Culture / ed. E. Thunoe, G. Wolf. Rome, 2004, pp. 273–304.
- ⁹¹ О двух реликвиях Керамиона, перенесенных Никифором Фокой в Большой дворец из Иераполиса и Эдессы см.: Лидов А.М. Святой Мандилион. История реликвии // Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н. Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2004. pp. 28–32.
- ⁹² Rober de Clari. La conquete de Constantinople / ed. P. Lauer. Paris 1956, p. 82; Робер де Клару. Завоевание Константинополя. М., 1986, с. 59–60.
- ⁹³ Гл. 32 «Поверив в истинность этого видения, епископ пришел утром с молитвой на это место и, разыскав, нашел этот божественный образ неповрежденным, а светильник не погасшим за столько лет. На поставленной же перед светильником для сохранности черепице отпечаталось другое подобие того подобия — оно и поныне хранится в Эдессе» (пер. А.Ю. Виноградова): Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н. Спас Нерукотворный в русской иконе..., с. 423.
- ⁹⁴ Подробный анализ этого явления см.: Лидов А.М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии..., с. 249–280. См. главу в этой книге.

- ⁹⁵ О топосе Эдесской ниши и ее значении в иконографии см.: Там же, с. 261–267.
- ⁹⁶ Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Т.I: Древнерусское искусство X — начала XIV века. Москва, 1995, № 8, с. 50–54.
- ⁹⁷ *Belting H.* Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion fruher Bildtafeln der Passion. Berlin, 1981, S. 182–183, Abb. 68–69 (*Belting H.* The Image and its Public, p. 118–120).
- ⁹⁸ *Kalavrezou I.* Helping Hands for the Empire. Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court // *Byzantine Court Culture from 829 to 1204.* Ed. H. Maguire. Washington, 1994, p. 57. Совсем недавно сюжет получил развитие в работе Герхарда Вольфа, который подчеркнул пространственный характер образов на обеих сторонах новгородской иконы: *Wolf G.* Holy Face and Holy Feet. Preliminary considerations in front of the Mandyliion of Novgorod // *Восточнохристианские реликвии...*, с. 281–290.
- ⁹⁹ Об этом см.: *Лидов А.М.* Мандилион и Керамион..., с. 265–267.
- ¹⁰⁰ После смерти Мануила Комнина в 1180 г. реликвию, которую он на собственных плечах вносил в Фаросскую церковь, перенесли к его гробу в константинопольском монастыре Пантократора. О реликвии в связи с монастырем Пантократора, см.: *Mango C.* Notes on Byzantine monuments. III. Tomb of Manuel I Comnenus // *DOP*, 23–24 (1970), p. 372–375.
- ¹⁰¹ *Spatbarakis I.* The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos // *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann.* Princeton, 1995, p. 435–446.
- ¹⁰² *Ibid.*, p. 440, fig. 10.
- ¹⁰³ Описание святынь Константинополя..., с. 439 (см. прим. 28)
- ¹⁰⁴ Мф. 27, 59; Мк. 15, 46; Лк. 23, 53 и 24, 12.
- ¹⁰⁵ *Николай Месарим.* Реликвии..., с. 66–67.
- ¹⁰⁶ *Робер де Кларв.* Завоевание Константинополя..., с. 66–67.
- ¹⁰⁷ Не исключено, что Плащаница была перенесена во Влахерны на время осады, дабы находиться рядом с другой величайшей «градозащитной реликвией» — Ризой Богоматери.
- ¹⁰⁸ *Джексон Дж. Р.* Туринская плащаница в Константинополе. Естественно-научные данные об иконографии «Христос во гробе» // *Реликвии в искусстве и культуре...*, с. 37.
- ¹⁰⁹ Доктор Джексон продемонстрировал это устройство в действии во время моего посещения Центра по исследованию Туринской плащаницы в Колорадо Спрингс. Реконструкция построена на математических расчетах и методах, разработанных в родной для автора сфере аэрофотосъемки.
- ¹¹⁰ *И. А. Шалина.* Икона «Христос во гробе» и Нерукотворный образ на Константинопольской плащанице // *Восточнохристианские реликвии...*, с. 305–336.
- ¹¹¹ О влиянии этого обряда на византийскую иконографию см.: *Pallas D.I.* Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus — das Bild [Miscellanea Byzantina Monacensia, 2]. München, 1965, S. 197–289.
- ¹¹² *Pallas D.I.* Passion und Bestattung Christi in Byzanz, S. 197–280; *Belting H.* The Image and its Public..., p. 91–129.
- ¹¹³ *Bacci M.* Relics of the Pharos Chapel. A view from the Latin West // *Восточнохристианские реликвии...*, с. 242. *Bacci M.* La Vergine Oikokyra, Signora del grande Palazzo. Lettura del un passo di Leone Tusco sulle cattive usanze dei greci // *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Serie IV. Vol. III, 1–2* (1998), p. 261–279.
- ¹¹⁴ *Николай Месарим.* Реликвии..., с. 198.
- ¹¹⁵ *Dobschütz.* Christusbilder..., S. 176; *Лидов А.М.* Святой Мандилион. История реликвии..., с. 28–29.
- ¹¹⁶ In Ecclesia utique dicti Palatii, ubi sanctae constituunt reliquiae, sanctae Dei Genitricis imago post altare sita, quam quodam excellentiae privilegio vocant dominam domus; statim a capite ieiunii in conclavi clauditur usque ad magnum Sabbatum, panno illius portae operiuntur, similiter autem sancti mantellis, sanctique Koramidii locos, Quadragesimae tempore, usque ad illud Sabbatum

- velaminibus tectos custodiunt: *Leo Tuscus*. De haeresibus et praevaricationibus Graecorum // PG, t. 145, col. 548 С; Лев Тосканский. Об обрядах церкви Богоматери Фаросской / Пер. Л.К. Масиеля Санчеса, пред. и ком. А.М. Лидова // Реликвии в Византии и Древней Руси..., с. 24.
- ¹¹⁷ М. Баччи (*Vacci M. La Vergine Oikokura...*, p. 278–279) считает, что это могла быть императорская спальня, непосредственно примыкавшая с севера к Фаросской церкви, как о том ясно свидетельствует Анна Комнина (см. прим. 15).
- ¹¹⁸ Традиция византийских иконных завес исследована в работе: *Nunn V. The Encheirion as adjunct to the Icon in the Middle Byzantine Period* // *Byzantine and Modern Greek Studies* 10 (1986), p. 73–102, 94–95.
- ¹¹⁹ Характерный пример — система завес в Санта Мария Маджоре: *Le Liber Pontificalis. Text, introduction et commentaire par L. Duchesne, t.1. Paris 1981, p.60–63; The Lives of the Ninth-Century Popes (Liber Pontificalis). The Ancient Biographies of Ten Popes from A.D. 817–891 / translated and commentary by R. Davis, Liverpool, 1995, p. 27.*
- ¹²⁰ *Стерлигова ИА. Драгоценный убор икон Царского храма // Царский храм. Святые Благовещенского собора в Кремле. М., 2003, с. 63–78.*



Мандилион и Керамион

Иконоический образ сакрального пространства

Настоящая работа посвящена исследованию и интерпретации одного из основополагающих образов в византийской храмовой иконографии. Речь идет о традиции, согласно которой две древнейшие чудотворные иконы-реликвии Христа, а именно Мандилион (нерукотворный образ на плате, «Святой Убрус») и Керамион (нерукотворный образ на черепице, «Святое Чрепие»)¹, изображаются напротив друг друга на лицевых сторонах восточной и западной подпружных арок крестово-купольного храма. Располагаясь непосредственно под куполом на самых видных местах, они образуют стержневую структуру в системе росписи.

Подобное расположение Мандилиона и Керамиона было уже хорошо известно в иконографических программах XII в., здесь можно вспомнить росписи Мирожя во Пскове второй четверти столетия, Джурджеви Ступови в Сербии (70-е годы) и программу церкви Спаса на Нередице около Новгорода 1199 года. Нет сомнений в византийском происхождении этой изобразительной структуры, которая, по всей видимости, должна быть рассмотрена в контексте многочисленных изменений, происходивших в византийской иконографии во второй половине XI в.² Также достаточно очевидно, что подобное новшество не возникало стихийно, но являлось особой символической концепцией, поддержанной на вершине константинопольской иерархии. Это ясно подтверждает широта распространения изобразительной структуры, равно как ее популярность в палеологовскую эпоху. Высочайший статус иконографического решения был официально закреплен в «Ерминии» Дионисия Фурнографита, обобщившей византийскую и поствизантийскую практику³. Примечательно, что и для современных иконописцев изображение Св. Убруса и Св. Чрепия на подкупольных арках является почти обязательной частью программы.

Однако до сих пор не существует внятного объяснения этой важнейшей особенности. Какой замысел лежал в основе достаточно необычного решения — расположения строго напротив друг друга двух прославленных византийских реликвий, нерукотворных Мандилиона и Керамиона.

История явления чудотворных образов описана в византийской «Повести императора Константина об Эдесском образе» (далее «Повесть»). Этот важнейший текст был заказан или даже написан императором Константином VII Багрянородным в связи с триумфальным перенесением реликвии Мандилиона из Эдессы в Константинополь в 944 г.⁴ «Повесть», собравшая все известные на то время данные, стала в Византии главным источником информации о Мандилионе и Керамионе, на котором все остальные тексты так или иначе основывались.

Подкупольное пространство с Мандилионом (Св. Убрусом) над восточной подкупольной аркой. Собор Спаса-Мирожского монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в. / The domed space with the Holy Mandylion over the eastern domed arch. The cathedral of the Miroz monastery near Pskov, Russia. Second quarter of the 12th century

Что касается явления Мандилиона, то автор «Повести» излагает два совершенно разных предания, восходящих к более древним источникам, ни одному из которых он не в силах отдать предпочтение. Согласно первому сказанию, Христос дал свое изображение Анании, посланному эдесским царем Авгарем: *«Но поскольку Спаситель знал, что тот заботится и печется также и о том, как привести в исполнение другой наказ своего господина, то есть принести подобие Его образа, то, умыв водою лицо, а затем вытерев с него влагу поданным Ему полотенцем, соизволил божественным и неизреченным образом запечатлеть на нем Свои черты. И, подав его Анании, Он велел отдать Авгарю, чтобы тот получил его в утешение своего страдания и болезни»* («Повесть», 13).

Согласно другому преданию, Нерукотворный образ возник во время молитвы Христа в Гефсиманском саду: *«Когда Христос должен был идти на вольную смерть, когда, являя человеческую немощь, Он явился борющимся и молящимся, когда и пот капал с него, подобно каплям крови, как указывает евангельское повествование, тогда, говорят, взяв у одного из учеников этот ныне видимый кусок полотна, Он вытер им ручейки пота, и тотчас на нем отпечатался этот зримый отпечаток Его Боговидного образа. Его-то Фома, передав после Его восхождение на небеса Фадею, и велел послать Авгарю, исполняя содержавшееся в письме обещание»* («Повесть», 17).

Что касается Керамиона, то «Повесть» не только рассказывает два разных предания, но и сообщает о двух разных реликвиях. Одна из них появилась на пути в Эдессу, когда Анания, остановившись на ночлег в городе Иераполис, спрятал драгоценный Мандилион в куче черепицы за городом. В полночь столп огня явился над тем местом, где был спрятан Мандилион. Как сообщает «Повесть», испуганные жители Иераполиса, *«обыскав это место, нашли не только положенное туда Ананией [полотно], но и, на одной лежавшей поблизости черепице, другой, необычайный и превосходящий всякое разумение отпечаток, на черепок с ткани, божественного отображения неписанно с неписанного облика. Увидев его [т.е. отпечаток], они исполнились удивления и изумления как из-за этого, так и из-за того, что нигде не нашли горевшего огня, но казалось, что пламя испускается сиянием Его образа. Вытерев черепицу, они оставили божественный отпечаток у себя, как некое священное наследие и драгоценное сокровище, сочтя бывшее с ним видение божественным действием, а прообраз и его служителя, испугавшись удержать их, отослали к Авгарю. И ныне хранится и почитается жителями этого городка образ на черепице — неписанный от неписанного образа и нерукотворный от нерукотворного»* («Повесть», 14).

Другая реликвия Керамиона появилась много позже. Когда внук Авгара вновь обратился в язычество, Мандилион был спрятан в нише над главными воротами Эдессы, а сама ниша заложена керамической плитой. О месте тайника забыли до времени Персидской осады VI в., когда оно было явлено в видении епископу Эдессы, который открыл нишу над воротами и обрел *«божественный образ неповрежденным, а светильник не погасшим за столько лет. На поставленной же перед светильником для сохранности черепице отпечаталось другое подобие того подобия — оно и поныне хранится в Эдессе»* («Повесть», 32).

Подкупольное пространство с Керамионом (Св. Чрепием) над западной подкупольной аркой. Собор Спасо-Мирожского монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в. / The domed space with the Holy Keramion over the western domed arch. The cathedral of the Miroz monastery near Pskov, Russia. Second quarter of the 12th century



Византийская история о двух Керамионах была до последнего времени не вполне ясной. Было известно, что Керамион перенес в Константинополь император Никифор Фока вскоре после перенесения Мандилиона — в 966 или 968 годах. Но какой из двух — «иераспольский» или «эдесский» — оставалось непонятным. Сопоставление доступных источников, включая важное сказание «О перенесении чудотворного Керамиона из Иерополиса»⁶, позволяет прийти к выводу, что обе реликвии были перенесены в Константинополь Никифором Фокой. Примечательно, что Антоний Новгородский в 1200 г. упоминает о двух Керамионах в большом императорском дворце за несколько лет до исчезновения обеих реликвий в результате захвата Константинополя крестоносцами⁷. Первый Керамион, почитавшийся в Иерополисе, был перенесен в 966 г. и, в конце концов, помещен в церкви Всех святых Большого дворца⁸. Эдесский Керамион появился в Константинополе в 968 и был помещен в императорском храме-реликварии Богоматери Фаросской, где с 944 г. уже находился эдесский Мандилион. Письменные и ико-

нографические свидетельства позволяют считать, что статус эдесской реликвии был выше, чем у образа из Иераполиса. Приоритет предания о чудотворной нише в Эдессе получил отражение в цикле сказания о Мандилионе на полях серебряного оклада иконы из Генуи, которая, являясь даром византийского императора, отразила Константинопольскую традицию почитания⁹.

Можно с большой степенью уверенности полагать, что Керамион, изображаемый напротив Мандилиона на западной подкуполь-

Мандилион. Собор Спасо-Мирожского монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в. / The Mandyllion. The cathedral of the Miroz monastery near Pskov, Russia. Second quarter of the 12th century



ной арке византийских церквей, представляет собой Эдесскую реликвию, с 968 г. хранившуюся в церкви Богородицы Фаросской. Отождествление образа и конкретной реликвии значимо само по себе, но оно не объясняет исключительно важного положения Керамиона над западной подкупольной аркой, равно как и особого замысла, лежащего за декларативным противопоставлением двух нерукотворных образов Христа.

Наиболее авторитетное и широкое толкование этого замысла было предложено А.Н. Грабаром, основные идеи которого были впоследствии развиты другими исследователями¹⁰. Согласно этой концепции, Мандилион и Керамион имели догматическое значение, зримо представляя идею Воплощения. В связи с Эдесским Мандилионом этот аргумент был развит иконопочитателями в эпоху иконоборчества. Древнейшие нерукотворные образы в наиболее яркой форме указывали как на реальность пребывания Господа на земле, так и на неразрывную связь божественного прототипа и его святых изображений. Грабар также выделял два других аспекта символики Мандилиона в византийских церквях. Изображенная около алтарных престолов, первая икона Христа становилась евхаристическим символом¹¹. Кроме того, чудотворные *acheiropoietai* (нерукотворные), некогда спасшие град Эдессу, могли восприниматься как апотропеические (охранительные) образы, защищающие церковь и верующих¹².

Эрнст Китцингер, посвятивший Мандилиону в программе мозаик Монреале (Сицилия, конец XII в.) одну из своих статей, принимает за основу это истолкование Грабара. Он связывает появление Ман-

дидиона с развитием иконографической темы Пантократора в византийской храмовой декорации XII в.¹³ По его мнению, изображение реликвий Мандилиона и Керамиона, которые принадлежали самому императору и находились в его личном храме, указывало на особую связь между Вседержителем на небесах и императором на земле. Владение главными «нерукотворными образами» мистически гарантировало безопасность и процветание всей империи. Согласно этой теории, Мандилион и Керамион должны были служить сво-

Керамион. Собор Спасо-Мирожского монастыря во Пскове. Вторая четверть XII в. / The Keramion. The cathedral of the Miroz monastery near Pskov, Russia. Second quarter of the 12th century



образными защитными оберегами, обрамляющими и дополняющими образ Пантократора в куполе.

Литургический аспект символики Мандилиона, отмеченный Грабаром, был сравнительно недавно рассмотрен в статьях Тани Вельманс¹⁴ и Шарон Герстель¹⁵. Эти авторы сфокусировали внимание на евхаристических ассоциациях, порождаемых Мандилионом, который постоянно изображался над алтарной апсидой или внутри ее литургических программ как один из образов Евхаристической Жертвы. По мнению Герстель, в течение XII в. значение этого символического аспекта постепенно возрастает, вытесняя первоначальную концепцию Воплощения. Отмеченная автором тенденция к все более натуралистическому изображению плата была призвана подчеркнуть не только внешнее сходство, но и символическую связь образа Мандилиона с литургическими тканями, используемыми в таинстве Евхаристии.

Один из литургических аспектов символики Мандилиона и Керамиона был рассмотрен в моей работе, анализирующей особое явление полиморфизма в византийской иконографии, получившее распространение с середины XI в.¹⁶ Согласно предложенной гипотезе, стремление сопоставить в одном ряду разные образы Христа могло быть связано с идеями византийских богословов после Схизмы 1054 г. Многообразие иконографических типов Христа позволяло зримо представить вновь актуальную тему единства Святой Троицы и Евхаристической Жертвы, на которой концентрировалось внимание православных богословов в контексте полемики с латинянами. Символический параллелизм между чудом возник-

Мандилион и Керамион как «духовные скрижали». Миниатюра из рукописи «Лествицы» Иоанна Лествичника (Vatican, Cod. Ross. 251, fol. 12v). Начало XII в. / The Mandylion and Keramion as the 'spiritual tablets'. The miniature from the Byzantine manuscript of John Climacus «Heavenly Ladder» (Vatican, Cod. Ross. 251, fol. 12 v). Early 12th century



новения нерукотворных образов и чудом преложения Святых Даров в Евхаристии рассматривался в этом контексте.

Среди наиболее оригинальных и глубоких современных интерпретаций темы Мандилиона и Керамиона должны быть названы работы Герберта Кесслера¹⁷. Развивая общую теорию христианской иконографии как «духовного видения» Кесслер утверждает: «Всегда, когда Мандилион и его чудотворная реплика (Керамион) изображались вместе, они с особой силой вызвали мысль о самом божественном первообразе, присутствующем за ними»¹⁸. Миниатюра начала XII в. из ватиканской рукописи «Лествицы» Иоанна Лествичника (Ватиканская библиотека, Cod. Ross. 251, fol. 12 v) была подробно проанализирована в контексте этой идеи. Мандилион и Керамион, названные в надписи «духовные скрижали» (*plakes pneumatikai*), напоминали о совершенном первообразе — лике самого Христа, присутствующего за этими нерукотворными образами и всеми другими иконами¹⁹. Лик Христа, ясно представленный на белой ткани плата и как бы зеркально отраженный на красном фоне керамичес-

кой плиты, подтверждал, по мнению Кесслера, важнейший аргумент иконопочитателей: все иконные образы, независимо от материала, на котором они созданы, отражают единый божественный первообраз, *«подобно печати на воске»*.

Мы рассмотрели только самые важные и актуальные интерпретации. Как кажется, все они могут быть так или иначе приняты. В многослойной и полисемантической структуре византийской иконографии разные смысловые аспекты могли существовать одновременно и быть акцентированы более или менее ясно в зависимости от определенного символического контекста. В то же время ни одна из этих теорий, включая мою собственную гипотезу о полиморфизме, не объясняла конкретного замысла, стоящего за появлением Мандилиона и Керамиона в храмовой иконографии. Когда и почему эта важнейшая структура была введена в византийские программы? Почему она не появилась сразу после победы над иконоборчеством, если это было лишь отражением позиции иконопочитателей? Почему, наконец, среди многочисленных образов Христа, выразивших те же идеи Воплощения и Евхаристической Жертвы, именно пара икон-реликвий была выбрана для того, чтобы стать своеобразным стержнем, доминирующей структурой в иконографической программе крестово-купольного храма?

В этой работе будет сделана попытка ответить на эти вопросы, фокусируя внимание на реальности присутствия реликвий Мандилиона и Керамиона в сакральном пространстве Фаросской церкви в Константинополе. Как мы помним, Мандилион был принесен в эту императорскую капеллу 16 августа 944 г. в конце триумфального действия, сопровождавшего явление эдесской реликвии в Константинополе²⁰. Керамион появился там 24 года спустя. Мандилион, как сообщает нам «Повесть Константина», был первоначально помещен *«на правой стороне к востоку»* («Повесть», 64), то есть в южном алтарном приделе, который мы обычно называем диаконник. По всей видимости, это пространство служило местом специального хранения важнейших реликвий храма. Вначале своей константинопольской истории Мандилион был доступен для поклонения и создания реплик, как становится ясным из Жития Павла Латрского, написанного в X в.²¹ Согласно «Истории» Григория Кедрина, в 1036 г. Мандилион участвовал в церковной процессии вместе с другими реликвиями из Фаросской церкви во Влахерны. Событие нашло отражение в миниатюре рукописи «Мадридского Скилицы» XII в. (fol. 210v)²².

Однако ко второй половине XI в. в условиях хранения и репрезентации Мандилиона и Керамиона как главных реликвий дворцового храма произошли, по всей видимости, существенные изменения. Таррагонский Аноним, латинский паломник второй половины XI в., сообщает: *«Этот драгоценнейший плат, отмеченный ликом и прикосновением Господа Иисуса, почитается больше, нежели остальные святыни дворца, сохраняется с большим тщанием, так что всегда заключен в золотой ковчег и заперт надежнейшим образом. И тогда как все остальные святыни дворца в то или иное время бываю показываемы верующим, этот плат, хранящий изображение лика нашего Искупителя, никому не показывают и никому не открывают, даже самому императору Константинопольскому»*²³.

Возникает вопрос, где находился этот «драгоценный ковчег» в церкви Богородицы Фаросской? Среди многочисленных текстов, подтверждающих присутствие Мандилиона в храме-реликварии, только один конкретизирует его местоположение. Это текст «Завоевание Константинополя» Робера де Клари, лично принимавшего участие в захвате города крестоносцами в 1204 г. и оставившего много уникальных свидетельств о достопримечательностях византийской столицы. Описывая главные реликвии Фаросской церкви, названной в оригинальном старофранцузском тексте *Sainte Capele*, он с топографической точностью и конкретностью военного человека сообщает об увиденном: «Там были два богатых сосуда из золота (*vaissiaus d'or*), которые висели посреди церкви (*capete*) на двух толстых серебряных цепях; в одном из этих сосудов была черепица (*tuile*), а в другом — кусок полотна (*touaille*)» (гл. LXXXIII, 1–5)²⁴.

Знание структуры византийского храма позволяет предполагать, что Мандилион и Керамион были подвешены к двум подпружным аркам и размещены напротив друг друга. Нам представляется более чем вероятным, что иконографическая тема, известная с XII в., восходила к реальному, возникшему в XI в. прототипу в главном императорском храме-реликварии²⁵. Создатели восточнохристианских программ воспроизводили размещение двух икон-реликвий и тем самым средствами иконографии передавали конкретное устройство храма Богородицы Фаросской, создавая иконный образ этого особого сакрального пространства.

Как объяснить это необычное решение? На наш взгляд, ответ может быть найден в особом статусе Фаросской церкви, ставшей в византийской традиции важнейшим образом-архетипом сакрального пространства. Этот сюжет мною рассмотрен в отдельной работе, так что здесь позволю себе ограничиться основными выводами²⁶.

Церковь Богородицы Фаросской (*Theotokos tou Pharou*) была расположена в центре Большого императорского дворца около тронного зала (*Chrysotriklinos*) и императорских покоев²⁷. Построенная в VIII в., она была перестроена и заново освящена в 864. Это маленькая церковь, с одним куполом, на четырех колонках, с тремя апсидами и нартексом. По всей видимости, в византийской столице она являлась своеобразным образцом-моделью крестово-купольного храма, которую видели все, приходившие сюда поклониться главным христианским святыням. Кроме того, согласно имеющимся данным, это была первая константинопольская церковь, получившая после победы иконопочитания новую систему иконных образов. С этой точки зрения, Фаросская церковь также являлась важнейшим образцом. Мозаичные иконы были представлены в драгоценнейшем, поражавшем даже искушенных византийцев, обрамлении. Мраморы инкрустированы драгоценными металлами, многие архитектурные элементы сделаны из золота и серебра. Общую картину дополняли драгоценные литургические сосуды и сияющее золото мозаичных фонов. Сияющая и мистически блистающая красота дворцовой церкви являла образ божественного мира.

Все вместе должно было создавать драгоценное обрамление и духовную среду для главных реликвий христианства, которые византийские императоры не только собирали здесь, но и настойчиво демонстрировали всему миру. Доступность этих святынь была частью религиозно-политической концепции, согласно которой они обес-

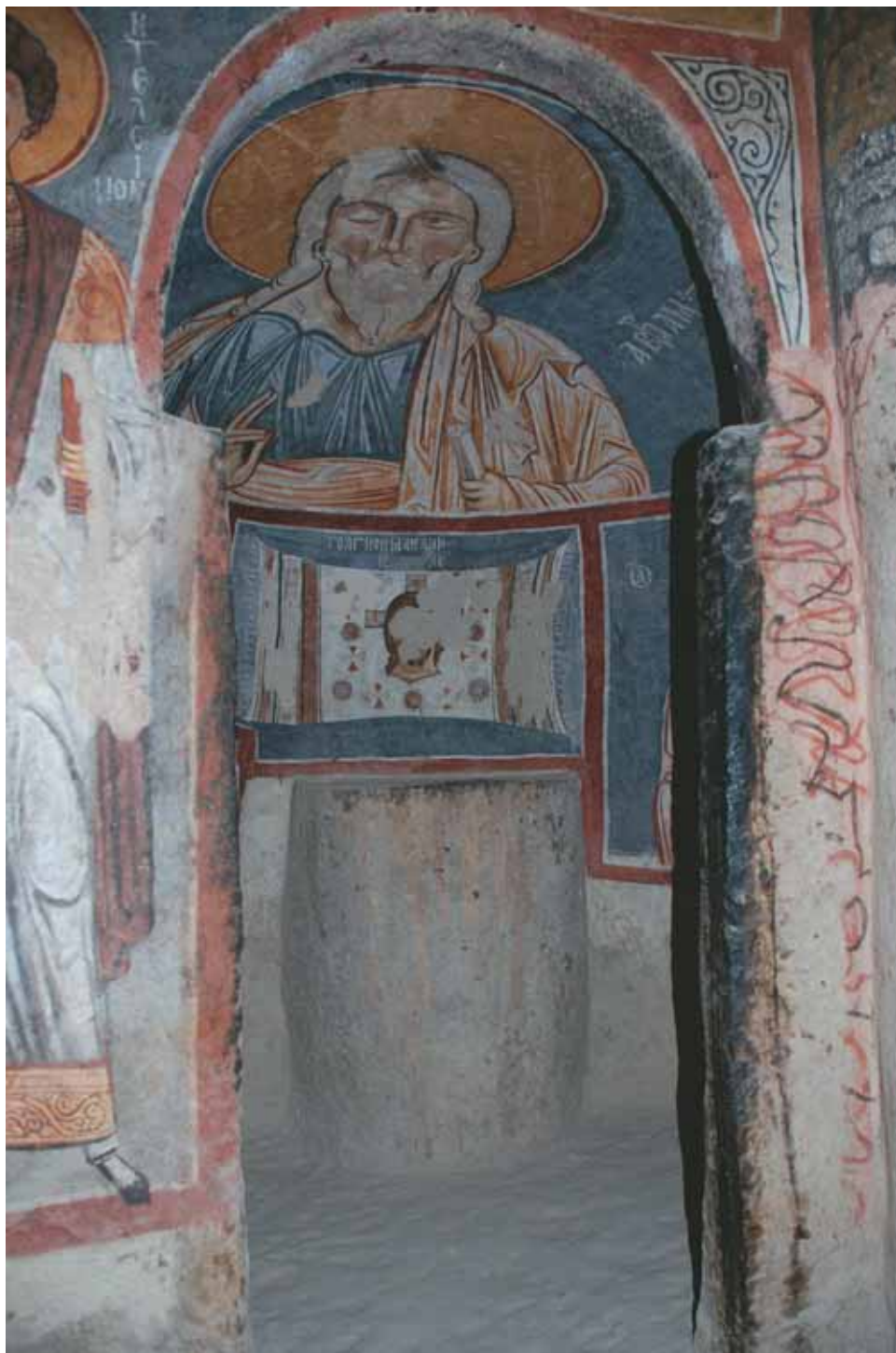
печивали чудотворную защиту империи и служили знаком высшей власти, обеспечивая мистическую связь между земными правителями и небесным владыкой. Знаменитые святые находились как в Святой Софии, так и в других храмах Константинополя. Но Фаросская церковь выделялась и на этом священном фоне, поскольку именно здесь были сосредоточены самые прославленные реликвии Страстей Господних, включая большие части Святого Креста, Терновый венец, Копие и Гвозди, Багряницу и Погребальные пелены²⁸. Все вместе они со-

Обретение Мандилiona и Керамиона епископом Эдессы. Сцена на серебряном окладе иконы Мандилiona из Генуи. Константинополь. XIV в. / The invention of the Mandylion and Keramion by the Edessa bishop. A scene from the silver frame of the Genova Mandylion. Constantinople. 14th century



здавали уникальный образ Искупительной Жертвы, неотъемлемой частью которого были Мандилion и Керамион²⁹.

На наш взгляд, Фаросская церковь по своему значению в византийской столице может быть сравнима лишь с храмом Гроба Господня в Иерусалиме. Так же как и иерусалимский Святой Гроб, храм-реликварий являлся центром «Святой Земли» и своеобразной точкой отсчета в сакральном пространстве византийской столицы и всей христианской империи. Знаменательно, что до того как этот храм был разрушен крестоносцами Четвертого похода, многие паломники начинали свое поклонение святыням Константинополя именно с посещения Фаросской церкви, подобно тому как в Иерусалиме все начиналось с поклонения Гробу Господню. Величайшие святые, сконцентрированные в одном небольшом сакральном пространстве, создавали первообраз Святого Града. Мы встречаемся здесь с той же идеей перенесения сакрального пространства (посредством архитектурно-иконного образа), которая породила многочисленные и разнообразные реплики Святого Гроба в странах средневековой



Св. Мандилион в апсиде над алтарным престолом. Каранлик Килисе, Гёреме, Каппадокия. XI в. / *The apse-niche with the Mandyliion over the altar-table. Karanlik kilise, Göreme, Cappadocia. 11th century*

Европы³⁰. Однако статус Фаросской церкви был неизмеримо выше, чем у всех известных «иерусалимских копий». Напомним, что в средневизантийский период единственно доступной Страстной реликвией земного Иерусалима была сама гробница, обрамлявшая священную пустоту исторического места погребения и воскресения,³¹ тогда как в константинопольском храме с невероятной полнотой были представлены все возможные материальные свидетельства Искупытельной Жертвы. Иерусалимское происхождение реликвий напоминало о мистическом родстве и нерасторжимом единстве двух христианских столиц. Собирая по всему миру реликвии Страстей, императоры не только выступали хранителями святых, но и утверждали священное первенство Константинополя как Нового Иерусалима и земного воплощения Небесного Града.

Важной частью общего замысла была принадлежность Фаросского храма лично императору (место его частных богослужений рядом с императорскими покоями). Его присутствие было столь же осязаемо и конкретно, как наличие святых предметов, соприкасавшихся с самим Христом. Это уникальное сочетание высшей святости и высшей власти сделало константинопольский дворцовый храм авторитетнейшим прототипом для придворных церквей-капелл (*capella palatina*) всего христианского мира.

Вспомним лишь самый знаменитый пример — королевскую Sainte-Chapelle в Париже³², которая, при всей непохожести ее готической архитектуры на крестово-купольную церковь, является попыткой воспроизведения константинопольского храма-реликвария. Как известно, король Людовик IX Святой приобрел за фантастические суммы главные реликвии Фаросской церкви, незадолго до того захваченные крестоносцами. Для константинопольских святых он и построил придворную «святую капеллу», пытаясь воссоздать ее византийское сакральное пространство во французской столице³³. У этого проекта была высокая цель, стоящая любых затрат: обладание главными реликвиями и монументальным реликварием по образцу константинопольского императорского храма утверждало первенство Франции в христианском мире. Знаменательно, что даже само название «*Sancta Capella*» (*Sainte-Chapelle*), которое использовал король Людовик во всех ссылках на парижский храм, начиная с его освящения в 1248 г., является ничем иным как традиционным латинским именованием Фаросской церкви.

В данном контексте становится более понятным смысл сопоставления Мандилиона и Керамиона в восточнохристианских храмах. Путем воспроизведения важного структурного элемента Фаросской церкви, создатели иконографических программ устанавливали символическую связь между каждой конкретной церковью и императорским храмом-реликварием, понятим как византийский Гроб Господень. Два нерукотворных образа Христа не просто напоминали о прославленных реликвиях, но также создавали образ важнейшего сакрального пространства Византии, отождествлявшегося с Гробом Господним и явленным Небесным Иерусалимом.

Вышесказанное позволяет объяснить связь между изображением Мандилиона и Керамиона в православных храмах и необычным устройством Фаросской церкви. Однако остается необъясненным происхождение этого устройства в самой константинопольской церкви. В чем состоял замысел создателей сакрального пространства, поме-



Пантократор и Мандилион над главным входом из нартекса в храм Софии Охридской. Македония. Середина XI в. / The Pantocrator and the Mandylion at the entrance to the cathedral of Saint Sophia in Ohrid. Macedonia. Mid-11th century

стивших реликвии Мандилиона и Керамиона напротив друг друга в подкупольном пространстве главного храма-реликвария Византийской империи?

Кажется весьма вероятным, что расположение Мандилиона и Керамиона лицом друг к другу должно было создать символический образ великого чуда воспроизведения образа Христа на черепице, закрывавшей Мандилион в нише над воротами Эдессы. Эта ниша была создана как святилище для чудотворного образа самим царем Авгаром на том месте, где стояла статуя греческого божества, охранявшего вход в город. «Повесть Константина» сообщает: «И вот Авгар, разрушив ее и предав уничтожению, установил на месте, где она стояла, этот нерукотворный образ Господа нашего Иисуса Христа, прикрепив его к доске и украсив и поныне видимым золотом, а также надписав золотом следующие слова: "Христе Боже, надеющийся на Тебя не погибнет". И он приказал, чтобы каждый, кто пройдет через эти ворота, вместо той старой бессмысленной и бесполезной статуи воздавал подобающий почет и должное по-



Мандилион. Деталь росписи Софии Охридской. Македония. Середина XI в. / The Mandylion at the entrance to the cathedral of Saint Sophia in Ohrid (a detail)

клонение и честь многочисленному чудотворному образу Христову и только так входил в город Эдессу» («Повесть», 25).

Ниша и находившийся в ней Мандилион, как мы помним, были чудесным образом обнаружены в VI в. во время персидской осады. Согласно «Повести», «Поверив в истинность этого видения, епископ пришел утром с молитвой на это место и, разыскав, нашел этот божественный образ неповрежденным, а светильник не погасшим за столько лет. На поставленной же перед светильником для сохранности черепице отпечаталось другое подобие того подобия — оно и поныне хранится в Эдессе» («Повесть», 32). Важным мотивом сказания стала неугасимая лампада, расположенная перед Мандилионом и спустя несколько столетий обретенная все еще горячей между двумя нерукотворными образами. Значение

этого эпизода подчеркивается и в изображениях сказания о Мандилионе, например, на уже упоминавшемся окладе Генуэзской иконы в нескольких сценах изображена огромная лампа над Святым Ликом³⁴. Топос узнаваем, неугасимая лампада символизирует непрекращающееся богослужение.

Согласно предлагаемой гипотезе, именно образ Эдесской ниши стремились воспроизвести создатели сакрального пространства Фаросской церкви. Явленные под куполом и как бы висящие в воздухе, две реликвии создавали мистическое пространство, напоминавшее о свершившемся чуде возникновения нерукотворного образа, увиденного как откровение и своего рода Богоявление. Сакральное пространство Эдесской надвратной ниши, созданное двумя иконами, приобретало новый монументальный масштаб в императорском храме-реликварии.

Не менее важен и литургический контекст. Чудо явления нерукотворного образа было соотнесено с таинством преложения святых даров, с евхаристическим чудом преображения хлеба и вина в Тело и Кровь Христову. Можно вспомнить, что в крестово-купольном храме причащение верующих происходило в подкупольном пространстве под образом Пантократора с дополняющими его Мандилионом и Керамионом на границах купольной чаши. Эти три образа Христа являлись ключевыми для литургического прочтения всей иконографической программы. В целокупности они воплощали чудо Евхаристии и обожение человеческой плоти через причащение. Напоминание о чуде возникновения нерукотворного образа в эдесской нише придавало этой важнейшей концепции дополнительное иконное измерение. Таким образом нерасторжимое единство чудотворного и литургического было ясно подчеркнуто, а каждый принимающий причастие под куполом становился сопричастным и чуду, произошедшему в эдесской нише.

На некоторых образах Керамиона мы находим надпись IC XC NIKA³⁵, что прямо отражает такое понимание. Это не просто напоминание о видении Константина Великого и победной теофании, но также аллюзия на евхаристический хлеб — просфору, на которой уже в средневизантийскую эпоху традиционно писались эти слова³⁶. В данном контексте форма Керамиона могла напоминать квадратного Евхаристического Агнца, вырезанного из круглой просфоры. Реальное присутствие Христа, пребывающего как в чудесно преобразившемся евхаристическом хлебе, так и в своей нерукотворной иконе, ярко воплощалось через эту контаминацию просфоры, иконы и реликвии.

Византийский идеал постиконоборческой эпохи реализован в этой программе с максимально возможным совершенством: Икона и Евхаристия соединились в едином образе сакрального пространства. Таким образом, устройство Фаросской церкви идеально воплотило этот важнейший символический замысел, почему и стало образцом для всей традиции византийской храмовой иконографии, начиная с XII в. Этот образ-архетип сакрального пространства соединял легендарную Эдесскую нишу, историческую Фаросскую церковь и актуальный крестово-купольный храм. Мандилион и Керамион создавали пространственную структуру, которая сама по себе воспринималась как иконный образ и образец для подражания.

Топос Эдесской ниши может показаться слишком специфическим, чтобы играть такую важную роль в византийской традиции, однако мы готовы предъявить новые доказательства. Эдесский топос может быть обнаружен практически во всех древнейших изображениях Мандилиона. Так, в церквях Каппадокии XI в.³⁷ Мандилион располагается над нишей для святых даров (Gereme 21³⁸ и Sakli kilise³⁹), или внутри южной апсиды-ниши, непосредственно над алтарным престолом (Karanlik kilise⁴⁰), или в нише над главным входом в цер-



Мандилион. Фреска в центре алтарной апсиды церкви Архангела Михаила в Рила, Болгария. XI–XII вв. / The Mandylion in the centre of the altar apse of the Archangel Michael church in Rila, Bulgaria, 11th or 12th century

ковь (Karabash kilise), роспись которой точно датируется 1060/61 гг.⁴¹. Один из самых выразительных примеров находим в росписях Sakli kilise⁴², где Мандилион изображен над аркой, служившей входом в южный придел. Топосы ниши и эдесских врат соединяются здесь в одном пространственном образе. Интересно, что Мандилион, помещенный высоко над аркой, в этой росписи фланкируют изображения тронной Богоматери из Благовещения и пророка Исаяи⁴³. Тема входа, обретения иного мира, в данной иконографической программе символически дополняется важнейшими идеями Воплощения и Богоявления. Даже самый краткий обзор всех ранних каппадокийских программ подтверждает, что византийские иконографы XI в. не только помнили о чуде, случившемся над вратами Эдессы, но и сознательно акцентировали тему чудотворной ниши, выявляя и заложенные в этом символическом образе литургические смыслы.

Каппадокийские примеры красноречивы. Однако есть еще более яркий пример, который, насколько я знаю, никогда не рассматривался в связи с проблематикой Мандилиона. Речь идет об образах над главным входом, ведущим из нартекса в наос собора Святой Софии в Охриде. Изображения принадлежат к первому слою росписей, заказанных, вероятнее всего, около 1055 г. архиепископом Львом Охридским⁴⁴. В своей программе росписей он осуществил

целый ряд новых иконографических решений, главным образом связанных с Великой Схизмой 1054 г., в истории которой архиепископ Лев сыграл одну из ведущих ролей⁴⁵. Есть все основания полагать, что в Софии Охридской мы имеем древнейший точно датированный пример изображения Мандилиона в византийской храмовой иконографии. Не менее важно, что тема была введена человеком, который, по всей видимости, оказал огромное влияние на развитие всей византийской иконографии XI в.

Поклонение Мандилиону. Входная миниатюра Лобковского Пролога. Новгород. ГИМ, (Хлудов 187, л. 1). 1282 г. / 'The Veneration of the Mandylion'. The miniature from the Lobkov's Synaxarion, Novgorod. State History Museum, Moscow. (Chludov 187, fol. 1). 1282



Эдесский топос воплощен здесь предельно ясно. Речь идет уже не о иконографической аллюзии, но о реальной, выложенной в кирпиче и архитектурно оформленной нише, которая не имеет никакой другой функции, кроме как служить обрамлением для вписанного в нее погрудного образа Пантократора. Мандилион расположен непосредственно над нишей. Образ Христа изображен на прямоугольной белой ткани с бахромой по боковым краям и орнаментальными лентами, имитирующими куфическое письмо (fig. 8). Отличительная деталь этого образа — изображение не только шеи, но и плечей Христа — заслуживает специального рассмотрения. Пока удалось найти только еще одно подобное изображение в недавно раскрытых фресках церкви Архангела Михаила в Рила (Болгария), датируемых XI–XII вв.⁴⁶ Мандилион расположен в центре второго регистра алтарной апсиды на нижнем регистре с фронтальными святыми архиереями. Нерукотворный образ Христа, что совершенно необычно, представлен между двумя полуфигурами апостолов, повернутых в три четверти к Христу и обрамленных особыми рамками, наподобие икон. Как кажется, архаичная программа с апостолами во втором регистре указывает на самую раннюю из возможных дат — XI в. Что касается самого Мандилиона, то достаточно хорошо различимы вертикальные полосы на плате и кисти по боковым краям, равно как оплечный образ благословляющего Христа в крестчатом нимбе. Самая необычная деталь — изображение Христа безбородым и с короткими волосами, то есть в иконографическом типе Еммануила. Перед нами удивительная попытка соединить в одном изображении несколько разных образов

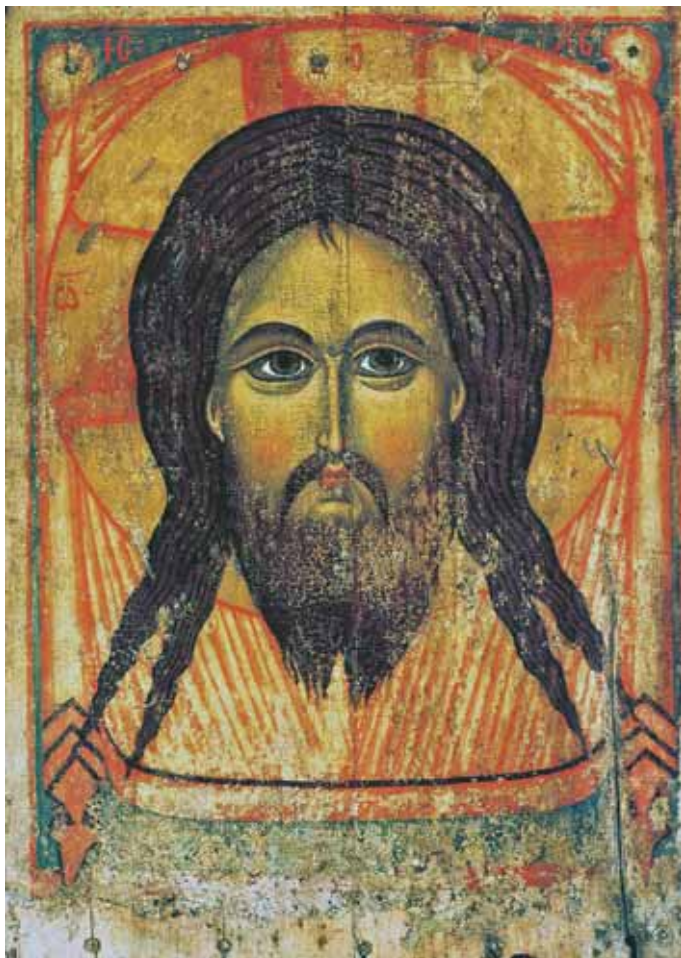
Христа. На наш взгляд, это связано не только с желанием подчеркнуть евхаристическую символику образа над алтарем (смысл Еммануила), но и с самым ранним этапом становления храмовой иконографии Мандилиона, когда этот образ еще не сформировался окончательно и нуждался в своего рода иконографической поддержке со стороны более узнаваемых иконографий.

Ранний этап развития иконографии Нерукотворного образа на плате позволяет объяснить и демонстративное сопоставление Мандилиона и Пантократора над воротами Софии Охридской, равно как и размещение чудотворного плата над архитектурной нишей, а не в ней. Заметим, что подобное расположение икон Христа может быть соотнесено с купольной программой, где Мандилион также часто дополняет образ Пантократора. Единство образов подчеркивают позы фланкирующих ангелов, одновременно поклоняющихся двум иконам Христа. Новый образ Мандилиона, развернутый как некое знамя, артикулирует охранительные и литургические смыслы в более традиционном образе Вседержителя. Фронтальные фигуры ангелов, изображенные на своде перед входом в храм, устанавливают теофанический контекст и воплощают идею храма как Небесного града. Система изображений при входе создает образ идеального храма-города с ясным указанием на топос эдесских врат. Эдесса могла служить подобным прототипом высочайшего уровня, поскольку это был единственный земной город, который официально получил защиту и благословение от самого Христа, закрепленное в тексте его знаменитого Письма к царю Авгару, которое пользовалось широчайшей известностью в христианском мире⁴⁷. С этой точки зрения статус Эдессы мог быть сравним только со статусом Иерусалима.

Эдесский топос можно обнаружить и в иллюминированных рукописях. Характерный пример — древнерусская миниатюра «Поклонение Спасу Нерукотворному» из так называемого Лобковского Пролога 1282 г. (Хлудов 187, fol. 1. ГИМ. Новгород, 1282. 7,6 x 17 см)⁴⁸. В центре миниатюры — изображение Мандилиона на орнаментальной ткани с полукруглым верхом, как бы вписанное в аркообразную рамку. Тип изображения лица, именуемый «Мокрая борода», традиционен для древнерусского искусства. Все известные изображения нерукотворного образа XII–XIV вв. принадлежат к этому типу, характеризующемуся удлиненной, заостряющейся к низу и разделяющейся на две части бородой, форму которой предание связывало с чудом возникновения нерукотворного образа от мокрого лица Христа.

В этой миниатюре можно отметить целый ряд иконографических особенностей. Появление павлинов по обеим сторонам арки, видимо, связано с традиционной иконографией византийских заставок. Павлины символизировали Воскрешение и подчеркивали идеи вечности и спасения, составляющие важные символические грани чудотворного Мандилиона. Присутствие шестикрылых ангелов (Ис. 6:2) акцентировало теофанические аспекты образа. Как и в литургических текстах на праздник 16 августа, Мандилион истолковывается как зримое явление Второго лица Святой Троицы. Красный цвет напоминает об огненной природе сопровождающих Бога небесных сил. Позади херувимов и серафимов представлены архангелы в позе поклонения — все вместе они указывают на ие-

Спас Нерукотворный
(Мандилион). ГТГ.
Начало XIV в. /
The Mandylion icon,
Russia. State Tretya-
kov Gallery, Moscow.
Early 14th century



рархию небесных сил, окружающих Вседержителя. Жесты архангелов напоминают о покровенных руках в сцене «Причащения апостолов», ставшей с середины XI в. центральной темой византийских алтарных апсид, и тем самым напоминают о евхаристическом смысле Мандилиона. В данном иконографическом контексте он предстает как главный литургический образ, часто размещаемый в алтарях храмов в ближайшем соседстве с образами поклоняющихся ангелов. Можно предположить, что создатель миниатюры 1282 г. стремился передать идею алтарного пространства и литургического действия.

Наиболее интересная и важная для нас деталь — изображение двух арок: большой, обрамляющей Святой Лик, и маленькой под ним. Эти необычные архитектурные элементы были призваны ввести в иконографию заставки тему входа и врат. Большая арка заключала в себе идеальные образы алтарной апсиды и, в то же время, ниши. Весьма вероятно, что автор миниатюры, изображая Мандилион над арочным входом, имел в виду расположение пер-

воначальной реликвии, являющейся, согласно преданию, охранительным образом и палладиумом города, в нише над воротами Эдессы. В начале литургической рукописи он мог воплощать тот же символический смысл, представляя своеобразные символические врата в сакральное пространство книги.

В самой осторожной форме можно предположить, что пространственный образ-архетип мог оказывать заметное влияние на художественную структуру древнерусских икон Спаса Нерукотворного.

Спас Нерукотворный (Мандилион). Икона Симона Ушакова. Середина XVII в. / Simon Ushakov. The Mandyllion icon. Russia. Mid-17th century



Общая эволюция этого типа в византийском и русском искусстве с XII по XVII вв. может быть описана как постепенная утрата связи с топосом Эдесской ниши и его пространственным контекстом, как развитие от несколько отстраненного образа, пребывающего в невидимом сакральном пространстве, к предметно-конкретной живописи. Известнейшая новгородская икона XII в. из Третьяковской галереи⁴⁹ — яркий пример ранней традиции. Сплошной золотой фон иконы, без какого-либо изображения плата, вероятно, восходил к облику древней реликвии, покрытой золотым окладом⁵⁰. Лик на сияющем и мерцающем золотом фоне создавал пространственный образ. Подобный подход находит подтверждение в общем замысле двусторонней иконы, на обороте которой представлены все главные реликвии Страстей Господних из Фаросской церкви (Истинное

Древо, Терновый венец, Копие, Трость с Губкой, Гвозди)⁵¹. В динамическом контексте литургии обе стороны процессионной иконы воспринимались одновременно, и образ Мандилиона на лицевой стороне включался в ряд реликвий Страстей, представленных в единой иконной композиции на обороте⁵². Программа иконы, возможно, списка с утраченного византийского оригинала⁵³, актуализировала память о реальном присутствии реликвии Мандилиона в Фаросской церкви. При помощи образов на двусторонней иконе важнейшее сакральное пространство императорского храма-реликвария вводилось в литургический контекст новгородской церкви.

Можно предположить, что по замыслу создателей икона должна была воплотить идею о связи и преемственности сакральных пространств. Знаменательно, что в неизвестной нам церкви двусторонняя икона могла сосуществовать с монументальными образами Мандилиона и Керамиона на подкупольных арках и играть в этом случае роль своего рода подвижного комментария, акцентируя в конкретном сакральном пространстве определенные исторические и символические аспекты главного образа-архетипа. Знаменательно, что реконструкция возможного пространственного контекста позволяет лучше понять и особенности художественного образа на новгородской иконе.

По сравнению с ранним новгородским ликом, иконописцы XIV–XV вв. обращают гораздо больше внимания на изображение ткани плата⁵⁴, часто богато украшенной. Меняется и трактовка самого лика, написанного в контрастно выступающем рельефе по отношению к ткани. Драматургия сопоставляемых «материй» плата и лица еще оставляет место для пространственных ассоциаций, но в изображении уже доминирует конкретная предметность.

Эта тенденция достигает своей кульминации в иконах XVII в., в первую очередь, в образах Спаса Нерукотворного, написанных Симеоном Ушаковым, который был как наиболее оригинальным, так и наиболее влиятельным иконописцем эпохи⁵⁵. Симон Ушаков написал свою первую икону Мандилиона в 1658 г. и после много раз повторял этот ставший чрезвычайно популярным образ. Успех данного образа, несомненно, определялся его новой художественной концепцией, включавшей в себя эмоциональную чувствительность и жизнеподобный психологизм, репрезентативную телесность лика, светотеневую моделировку, изображение лица в высоком рельефе, выделяющемся на темном фоне. Ушаковский Мандилион стал центральным явлением в художественной и религиозной жизни XVII в. Как известно, старообрядцы отвергли его «западную» стилистику. Протопопу Аввакуму принадлежит знаменитое сравнение образа Христа на таких иконах с «немчинным одутловатым», однако иерархи православной церкви полностью их одобрили. В то же время они отказались признать очевидную связь новых икон с современным искусством барокко и «прозападный» характер религиозного образа. Более того, иконы Ушакова были провозглашены истинно византийскими, восходящими к древнейшим греческим образцам. Даже именующие надписи на иконах — «ТО АΓΙΟΝ ΜΑΝΔΥΛΙΟΝ» — делались по-гречески, демонстративно указывая на принадлежность изображения к византийской традиции, которая, в свою очередь, восходила к облику самой реликвии нерукотворного образа. Ведущий теоретик ико-

нописания Иосиф Владимиров разработал целую концепцию, согласно которой именно эта новая живопись адекватно отразила древнейший образ Христа, чудесно возникший на плате. Согласно этой концепции, Христос явил здесь сияющий облик своей истинной плоти, прекрасной и светоносной. Натуралистический характер изображения был провозглашен отражением чудотворной природы, а собственно византийские пространственные образцы были отвергнуты как схематичные, старомодные и духовно примитивные. Именно тогда история Мандилиона и Керамиона как пространственной иконы приходит к своему завершению, а восточнохристианская традиция отказывается от важнейшей составляющей в своей образной системе.

В заключение хотелось бы заметить, что исследование образа-архетипа Мандилиона и Керамиона позволяет осознать некую существенную ограниченность наших методологических подходов. Тема указывает на необходимость обсуждения явления, которое можно было бы назвать «иконография вне изобразительных схем». Путем сочтения изображений создавался иконный образ сакрального пространства, которое, в свою очередь, становилось образцом для воспроизведения, как мы могли видеть во взаимопроникающей пространственной структуре «Эдесская ниша — Фаросская церковь — византийский храм». На наш взгляд, создание и использование подобных образов-парадигм было очень важной сферой восточнохристианского духовного творчества, которая остается еще в целом непознанной. Эта пространственная образность не поддается формализации, поскольку она в принципе не является иллюстрацией конкретного текста. В то же время эти «иконы в пространстве» включали в себя широкий спектр символических прототипов и ассоциаций. Традиционная методология иконографических исследований так или иначе подчиняется основополагающему принципу «текст-иллюстрация», что не позволяет выявить целый пласт важнейших сюжетов, для описания которых у нас до сих пор нет адекватного научного языка⁵⁶. И это при том, что во многих случаях «пространственные иконы» могли определять как общую символическую и художественную структуру определенного памятника, так и многие совершенно конкретные детали в нем. Дальнейшее размышление в этом направлении неизбежно приводит к постановке вопроса о существовании и необходимости исследования особого вида духовного творчества, которое было названо иеротопией (создание сакральных пространств). Хочется верить, что иеротопический подход даст ключ к исторической реконструкции и научной интерпретации целого круга явлений, только одно из которых было рассмотрено в настоящей работе.

- ¹ С XII в. византийские изображения регулярно надписываются как «ТО АГИОН МАНДИЛИОН» и «ТО АГИОН КЕРАМИ(ДИ)ОН»
- ² *Лидов А.М.* Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А.М. Лидов. Санкт-Петербург, 1994, с. 17–35; *Лидов А.М.* Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после Схизмы 1054 года // Древнерусское искусство. Искусство Византии и Древней Руси. Памяти А.Н. Грабара. Санкт-Петербург, 1998, с. 155–177, 170.
- ³ Описывая сложившуюся иконографию подкупольного пространства, он рекомендует: «Ниже (под куполом), на изогнутой поверхности парусов, напиши четырех евангелистов, и между ними на вершинах арок, напиши на восточной — Святой Мандилион и на арке напротив — Святой Керамион». Издание греческого текста см.: *Papadopoulo-Kerameus A. Denys de Fourn.* Manuel d'icographie chretienne. St. Petersburg, 1909, p. 215. Научный комментированный перевод: *Hetherington P.* The 'Painter's Manual of Dionysius of Fourn. An English translation with Commentary, of Cod. Gr. 708 in the Saltykov-Schedrin State Public Library. London, 1974, p. 84.
- ⁴ Эрнст фон Добшоц издал корпус греческих текстов о Мандилионе, который и в наше время остается основным источником информации: *Dobschütz von E.* Christusbilder. Untersuchungen zur chrislichen Legende. Leipzig, 1899. Hft. I, S. 102–196, 158*–249*; Hft. II, S. 29**–156**.
- ⁵ Здесь и далее «Повесть» цитируется в переводе А.Ю. Виноградова, который опубликован в книге: *Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н.* Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005, с. 415–429.
- ⁶ Греческий текст (BHG 801n) опубликован: *Halkin A.* Inedits Byzantine d'Ohrida, Candie et Moscou. Bruxelles, 1953, p. 253–260.
- ⁷ Перечисляя реликвии в «царских золотых полатах» он упоминает «убрус, на нем же образ Христов и керамиде две»: Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа новгородского в 1200 году. Под ред. Хр. М. Лопарева. СПб., 1899, с. 19.
- ⁸ *Лев Диакон.* История (IV,10). М., 1988, с. 40.
- ⁹ На серебряном окладе XIV в., заказанном для одной из древних копий Мандилиона, отсутствует чудо в Иераполисе, однако в нескольких сценах представлено чудо обретения Мандилиона и Керамиона в Эдессе: *Dufour Bozzo C.* Il Volto Santo di Genova. Roma, 1974, tav. XIX–XX.
- ¹⁰ *Grabar A.* La Sainte Face de Laon. Le Mandyliion dans l'art orthodox. Prague, 1931, p. 24–32.
- ¹¹ «Le même sens du symbole de Dieu le Fils incarné en tant que victim eucharistique a dure être attribué aux images du Mandyliion, toutes les fois qu'on le représentait auprès du sanctuaire»: *Grabar A.* La Sainte Face..., p. 29.
- ¹² Lidie Hademann Misguich подчеркнула недавно символическую связь Мандилиона и Керамиона с темой Прохода (Passage) в программах византийских церквей, она включила нерукотворные образы Христа в особую иконографическую группу «образов прохода», которые одновременно являются и теофаническими, и защищающими: *Hadermann-Misguich L.* Images et Passages. Leur relations dans quelques églises byzantines d'après 843 // Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée, /ed. J.M. Sansterre et J.-C. Schmitt. Bruxelles-Rome, 1999, p. 30–33.

- ¹³ *Kitzinger E.* The Mandyliion at Monreale // *Arte profana e arte sacra* / ed. A. Iacobini, E. Zanini. Rome, 1995, p. 575–602.
- ¹⁴ *Velmans T.* Valeurs sémantiques du Mandyliion selon son emplacement ou son association avec d'autres images // *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zur 65. Geburtstag.* Amsterdam, 1995, p. 173–184, esp. 181–183.
- ¹⁵ *Герстель Ш.* Чудотворный Мандилион. Образ Спаса Нерукотворного в византийских иконографических программах // *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси.* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996, с. 76–89, 536–537. См. также главу в ее книге: *Gerstel S.* Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary. Seattle and London, 1999, p. 68–77.
- ¹⁶ *Лидов А.М.* Образы Христа, с. 170.
- ¹⁷ *Kessler H.* Configuring the Invisible by Coping the Holy Face // *The Holy Face and the Paradox of Representation* / Ed. H. Kessler and G. Wolf. Bologna, 1998, p. 129–152; *Kessler H.* Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Philadelphia, 2000, p. 47, 60–63, 64–87.
- ¹⁸ *Kessler H.* Spiritual Seeing, p. 83.
- ¹⁹ В своей каталожной статье о ватиканской миниатюре (Il Volto di Cristo, a cura di G. Morello e G. Wolf. Roma, 2000, p.93) Кесслер впервые отмечает третье изображение Христа. Оно представлено между Мандилионом и Керамионом в виде почти неразличимого рисунка под сине-голубой краской фона. По мнению Кесслера, византийский миниатюрист таким способом пытался изобразить божественный архетип двух икон. Некоторые поставили открытие Кесслера под сомнение. Недавно я имел возможность внимательно рассмотреть обсуждаемую миниатюру в Ватиканской библиотеке и могу лишь подтвердить присутствие третьего образа Христа, который во всех деталях совпадает с ликом на изображении Керамиона. Однако остается открытым вопрос, являлся ли третий лик сознательным иконографическим замыслом или просто подготовительным наброском, позднее замазанным полупрозрачной сине-голубой краской фона.
- ²⁰ Подробный анализ этого действа, см.: *Patlagean E.* L'entrée de la Sainte Face d'Edesse à Constantinople en 944 // *La religion civique à l'époque médiévale et moderne.* Rome, 1995, p.21–35; *Лидов А.М.* Святой Мандилион. История реликвии // *Евсеева Л.М., Лидов А.М., Чугреева Н.Н.* Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005, с. 25–28.
- ²¹ Это Житие, составленное после смерти святого в 955 г., сообщает, что Павел Латрский просил императора Багрянородного сделать для него копию Мандилиона путем приложения к реликвии куска ткани. Желание святого было исполнено, однако только он сам мог различить на своем плате новый образ Христа.: *Vita S.Pauli Junioris (II. 4–7)* // *Th. Wiegand.* Der Latmos. Berlin, 1913, S. 127.
- ²² *Grabar A., Manoussacas M.* L'illustration du manuscrit de Skylizé de la Bibliothèque Nationale de Madrid. Venice, 1979, fig. 246, p.108. Содержание миниатюры проанализировано в работе: *Лидов А.М.* Святой Мандилион, с. 28–29.
- ²³ *Ciggaar K.* Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55 // *Revue des études byzantines*, 53 (1995), p. 120–121; *Таррагонский Аноним.* «О граде Константинополе». Латинское описание реликвий Константинополя XI в. / Пер. Л.К. Масиеля Санчеса // *Реликвии в искусстве и культуре восточнохристианского мира.* /Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000, с. 158–159. Согласно — преданию, попытка увидеть лик на плате привела к страшному землетрясению, после которого «заклучили тот святой плат в золотой ковчег и тщателью закрыли, и прекратилось землетрясение, и успокоился гнев небес. С тех пор никто не слышал, чтобы открывали тот ковчег и взирали на то, что там находится, ибо все верят и боятся, что поражено будет все страшным землетрясением, если попытаются открыть его».
- ²⁴ *Rober de Clari.* La conquete de Constantinople / ed. P. Lauer. Paris, 1956, p. 82; *Робер де Клару.* Завоевание Константинополя. М., 1986, с. 59–60.

- ²⁵ Это явление было впервые проанализировано в докладе: *Лидов А.М.* Реликвия как иконный образ в сакральном пространстве византийского храма // Реликвии в искусстве и культуре, с. 28–29.
- ²⁶ *Лидов А.М.* Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликвариум как константинопольский Гроб Господень. // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 79–101. См. главу в этой книге.
- ²⁷ Исторический обзор источников о Фаросской церкви см.: *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Paris, 1953, I, t. 3, p. 241–245. См. также: *Лидов А.М.* Церковь Богоматери Фаросской, с. 79–101.
- ²⁸ *Vacci M.* Relics of the Pharos Chapel: a view from the Latin West // Восточнохристианские реликвии. / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 2003, с. 234–248.
- ²⁹ Существует важнейшее свидетельство Николая Мессарита, хранителя храма-реликвария, риторически описавшего в своей проповеди 1200 г. главные святыни Богоматери Фаросской: Heisenberg A. Die Palasrevolution des Johannes Komnenos. Würzburg, 1907, p. 29–32; Николай Мессарит. Реликвии Страской в церкви Богоматери Фаросской / Пер. А.Ю. Никифоровой // Реликвии Византии и Древней Руси: письменные источники / Ред.-сост. А.М. Лидов М., 2006, с. 202–206.
- ³⁰ Благодарю О.С. Попову, которая обратила мое внимание на эту аналогию.
- ³¹ Об этом см.: *Беляев Л.А.* Гроб Господень и реликвии Святой Земли // Христианские реликвии в Московском Кремле. / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 2000, с. 95.
- ³² Одно из новейших исследований, трактующих замысел Sainte Chapelle и указывающих на ее связь с Фаросской церковью, см.: *Weiss D.* Art and Crusade in the Age of Sainte Louis. Cambridge, 1998.
- ³³ О византийских реликвиях Sainte-Chapelle см. новый научный каталог выставки: *Le trésor de la Sainte-Chapelle* / ed. J. Durand. Paris, 2001.
- ³⁴ *Dufour Bozzo C.* Il Volto Santo, tav. XIX–XX.
- ³⁵ Изображение Керамиона из росписей Нередицы (1199) дает яркий пример этой особенности.
- ³⁶ Надпись, известная с IV в., стала общепринятой формулой в средневизантийский период. Как отмечает исследователь византийских просфор, «Просфора отличается от обычного хлеба только прямоугольным отпечатком, содержащим слова IC XC NIKA (Иисус Христос побеждает), в свою очередь восходящим к евхаристической формуле Иоанна Златоуста»: Galavaris G. Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps. Madison and London, 1970, p.65 ff.
- ³⁷ *Thierry N.* Deux notes à propos du Mandylion // *Zograf* 11 (1981), p. 16–19; *Jolivet Lévy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et ses abords. Paris, 1991, p. 85–87, 126–127, 134, 268.
- ³⁸ *Thierry.* Deux notes, p. 16–17; *Jolivet Lévy.* Les églises byzantines, p. 126–127, fig. 79/2. Небольшая ниша справа за алтарной преградой могла выполнять в этой маленькой пещерной церкви функцию жертвенника.
- ³⁹ *Thierry.* Deux notes..., p. 18; *Jolivet Lévy.* Les églises byzantines..., p. 85. Ниша сделана на северной стене перед входом в пространство северной апсиды.
- ⁴⁰ *Thierry.* Deux notes cit, p. 16; *Jolivet Lévy.* Les églises byzantines, p. 134. Над Мандилионом в конхе апсиды можно видеть фронтальное поясное изображение Праотца Авраама, который здесь, по всей видимости, должен был напомнить о «Гостеприимстве Авраама», символически представляющей Святую Троицу.
- ⁴¹ На фрагменте фрески сохранились остатки изображения плата, которые и позволили идентифицировать образ как Мандилион. *Jolivet Lévy.* Les églises byzantines, p. 268. Размещение Мандилиона или Керамиона в нише над входом в храм было известно и в восточнохристианской иконографии XII в. В качестве характерных примеров можно привести росписи главного храма грузинского пещерного монастыря Вардзия (последняя четверть XII в.) или образ Керамиона в наосе, над северными дверьми, в росписях храма Панагии Арактиотиссы на Кипре (1192).

- ⁴² *Thierry*. Deux notes cit, p. 17; *Jolivet Lévy*. Les églises byzantines, p. 85–87.
- ⁴³ Иконографическая программа было недавно интерпретирована Кесслером: *Kessler*. Spiritual Seeing, p. 47.
- ⁴⁴ *Gelzer H.* Der Patriarchat von Achrida. Leipzig, 1902, S. 6.
- ⁴⁵ *Лидов АМ.* Схизма и византийская храмовая декорация, с. 17–35; *Lidov A.* Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 // *Byzantion*, 68/2 (1998), p. 381–405. О решающей роли Льва Охридского в богословской полемике с латинянами в связи со Схизмой 1051 года см.: *Smith MH.* «And Taking Bread...»: Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris. 1978, p. 107.
- ⁴⁶ *Прашков Л.* Нови открытия в декорацията на средновековната црква «Св. Архангел Михаил» в град Рида // *Проблеми на изкуството* (2001, no 1), с. 4–5. Автор склонен датировать стиль фресок концом XII в.
- ⁴⁷ О реликвии Письма Христа к Авгару см.: *Sigal J.B.* EDESSA «The Blessed City». Oxford, 1970, p. 62–65, 73–76. См. также главу «Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата» в этой книге.
- ⁴⁸ Рукопись Пролога с краткими житиями святых по дням церковных празднований была предназначена для церкви Спаса Нерукотворного в Новгороде. Редкая иконография входной миниатюры может быть связана с посвящением церкви, в которой Лобковский Пролог читался во время богослужений: *Вздорнов ГИ.* Лобковский Пролог и другие памятники письменности Великого Новгорода // *Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси.* Москва, 1972, с. 255–282. О датировке рукописи с новой библиографией см.: *Столярова В.* Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаментных кодексов XI–XIV веков. Москва, 2000, № 17 с. 132–135.
- ⁴⁹ Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Т. I: Древнерусское искусство X–начала XIV века. Москва, 1995, № 8, с. 50–54.
- ⁵⁰ См. Повесть императора Константина., с. 421 (Повесть, 25); *Стерлигова И.А.* Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М., 2000, с. 138.
- ⁵¹ См. прим. 25 и обсуждение Фаросской церкви выше. О реликвиях этой церкви см. два новых научных каталога: *Христианские реликвии в Московском Кремле.* / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 2000; *Le trésor de la Sainte-Chapelle.* Paris, 2001.
- ⁵² Эта особенность отмечена: *Kalavrezou I.* Helping Hands for the Empire. Imperial Ceremonies and the Cult of Relics at the Byzantine Court // *Byzantine Court Culture from 829 to 1204.* / Ed. H. Maguire. Washington, 1994, p. 57. Сюжет получил развитие в работе Герхарда Вольфа, который подчеркнул пространственный характер образов на обеих сторонах новгородской иконы: *Wölf G.* Holy Face and Holy Feet // *Восточнохристианские реликвии.* / Ред.-сост. А.М. Лидов. Москва, 2003., с. 281–289.
- ⁵³ *Belting H.* The Image and its Public in the Middle Ages. New York, 1990, p. 118–120.
- ⁵⁴ Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Т. I, кат. № 40, с. 108–109; кат. № 51, с. 125–126.
- ⁵⁵ *Чугреева НН.* Нерукотворный образ Спасителя в XVII веке // *Евсеева ЛМ, Лидов АМ, Чугреева НН.* Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005, с. 154–161.
- ⁵⁶ Эта методологическая ограниченность была ранее отмечена в работе: *Lidov A.* Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach // *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art,* / ed. B. Kuehnel. Jerusalem 1998, p. 353.



Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата

Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии

В этой работе рассматривается особое явление христианской иеротопии — «слияние» в один пространственный образ чудотворной иконы, божественного текста и священных врат. Анализ явления показывает, что оно не вписывается ни в одну из сформулированных в науке категорий и требует введения понятия, которое мы предлагаем назвать «образами-парадигмами». На наш взгляд, только с помощью этого понятия может быть выявлено и адекватно интерпретировано то пространственное иконическое образотворчество, которая и составляет суть иеротопии.

Согласно традиции, окончательно утвердившейся к VII в., Святой Лик (Мандилион, Св. Убрус) был чудесно возникшим нерукотворным «автопортретом», созданным самим Христом¹. Письмо к Авгару, топарху-царю сирийского града Эдессы, было единственным известным в традиции текстом, написанным самим Христом — его божественным автографом². Этот уникальный статус определил совершенно исключительную роль, которую играли Святой Лик и Святое Письмо в христианской культуре. Предания о двух главных реликвиях были тесно переплетены. Обе появились в сходных обстоятельствах и на протяжении веков почитались в граде Эдесса. Обе реликвии были перенесены из Эдессы в Константинополь и хранились в церкви Богоматери Фаросской — императорском храме-реликварии в составе Большого дворца в Константинополе. Обе святыни воспринимались как апотропеи и защитительные обереги, которые могли соединяться в одно целое. Это особое явление мистического слияния реликвий и будет рассмотрено в предлагаемой работе. Будет показано, что оно оказало значительное влияние на византийскую храмовую иконографию и практику иконопочитания. Кроме того, неразрывная связь двух реликвий с пространством ниши над вратами Эдессы на века создала устойчивый образ-парадигму, своего рода пространственную икону, владевшую умами людей средневековья.

Мне бы хотелось начать с конкретного примера, который стал импульсом к написанию данного исследования. Речь идет о редком изображении Мандилиона в росписях каппадокийской пещерной церкви Сакли Килесе в Гёреме XI в., привлечшем внимание исследователей как один из самых ранних и характерных примеров Мандилиона в восточнохристианских иконографических программах³. Образ расположен над аркой в алтарной преграде. Слева изображена тронная Богоматерь из сцены «Благовещения», представленного на соседней арке к северу. Справа — пророк Исайя в рост, правой рукой благословляющим жестом он указывает на Мандилион, а в левой держит открытый свиток с тестом его знаменитого пророчества об Эммануиле, родившемся от Девы (Ис. 7:14). Надпись дает ключ к пониманию иконографии: Мандилион между Богородицей и Исайей символизирует Воплощение и зримо подтверждает божественное присутствие

Царь Авгар, получающий Мандилион как письмо на свитке. Створка диптиха. Монастырь Св. Екатерины на Синае. Около 944 г. / Diptych with Abgar holding the Mandylion as a scroll with the Letter. The encaustic icon of the monastery of St. Catherine at Sinai. About 944



Святой Мандилион между Богоматерью и пророком Исайей над аркой алтарной преграды. Сакли килисе, Гёреме. Каппадокия. XI в. / The Holy Mandylion between the Virgin and the Prophet Isaiah over the arched passage-way in the sanctuary barrier. Sakli kilise, Göreme, Cappadocia. 11th century



на земле. Иной аспект замысла был связан с теорией иконопочитания: согласно положениям Второго Вселенского собора, икона исполняет пророческий замысел и является прямым воплощением слов Исаяи «о Деве, которая примет во чреве и родит Сына»⁴.

Символизм Мандилиона в Сакли Килисе был в целом правильно интерпретирован, однако существует важная особенность, которая, насколько мне известно, еще никогда не обсуждалась в научной литературе. Речь идет о семи кругах-медальонах по сторонам Лица Христа, написанных красноватой краской на контрастирующем белом фоне. Три и четыре медальона, разделенные вертикальными линиями, похожи на две таблицы по обе стороны от лица. Акцентирование мотива не позволяет предположить, что это лишь декоративный элемент, скорее, это отражение некоего особого замысла. Характерная форма медальонов подсказывает ответ — вероятнее всего, они изображают семь печатей. Однако почему печати появляются на плате с Нерукотворным образом? Литературные истоки иконографического мотива можно найти в предании, согласно которому Письмо Хри-

Латинская надпись с текстом переписки Христа с Авгаром из Дейва Марина, Италия. VII–VIII вв. / The Latin inscription with the Letters of Christ from Deiva Marina, Italy. 7th–8th century



Надпись с текстом переписки Христа с Авгаром, находящаяся в воротах города Филиппи, Греция. V в. / The inscription with the Letters of Abgar and of Christ at the gate of the city of Philippi, Greece. 5th century

ста к Авгару было запечатано семью печатями, принадлежавшими самому Христу и несшими семь священных знаков, каждый из которых отражал один из аспектов Богочеловека⁵.

Таким образом, создатель особого иконографического извода Сакли Килисе стремился не просто изобразить Святой Лик, но и напомнить о Святом Письме. Если предлагаемое объяснение верно, то образы Христа и Его Письма слились в единую икону, изображающую две великие реликвии.



Важно понять, какое дополнительное значение приобретал образ Мандилиона за счет аллюзии на Письмо Авгару. Несомненно, присутствие темы Письма акцентировало апотропеическую (защитную) функцию образа Спаса Нерукотворного. С раннехристианского времени Письмо рассматривалось как один из самых влиятельных защитительных оберегов-реликвий всего христианского мира.

Предание о переписке Христа с царем Авгаром дошла до нас в раннем и очень подробном рассказе в знаменитой Церковной истории Евсевия Кесарийского (ок. 260–340), который утверждал, что использовал подлинные сирийские документы из архивов Эдессы⁶. Текст Письма Христа, по Евсевию, заканчивался обещанием «прислать одного из своих учеников излечить его болезнь и вместе спасти его и всех его близких»⁷. Письмо было призвано заменить Христа, который не мог прийти и исцелить Авгара в Эдессе. Однако в этой ранней версии текста чудотворная сила принадлежит еще не самому предмету-реликвии, но посланному ученику, чудотворяющему от имени Христа.

Существенное дополнение появилось в Письме в IV в. В конце текста читаем: «Твой град находится под моим благословением, и ни один враг не овладеет им»⁸. Таким образом, Эдесса стала единственным городом в мире, получившим от самого Христа личное благословение и небесную защиту, гарантированную божественным обещанием.

К концу IV в. роль Письма как защитительного оберега хорошо осознавалась в Эдессе, как о том свидетельствует знатная латинская паломница Эгерия, посетившая город в 381–384 гг. По преданию, которое ей поведал епископ города, во время персидской осады Авгар взял Письмо и, *«придя к воротам города, совершил всенародное мо-*

ление со всем своим воинством, говоря: "Господи Иисусе, Ты обещал нам, что никто из врагов не войдет в этот город. Но услыши нас, ибо персы в этот самый момент нападают на нас". После того, как царь произнес эти слова, держа в поднятых руках Письмо, внезапно спустилась сильная тьма на подступивших к городу персов и закрыла его от них»⁹. С того времени, каждый раз, как персы появлялись перед Эдессой, Письмо выносилось и читалось перед вратами, и враг неизбежно отступал.

Обнаружение Мандилиона в нише над вратами Эдессы. Детали двух сцен серебряного оклада иконы Мандилиона из Генуи. Византия. Начало XIV в. / The discovery of the Mandylion in the niche at the Edessa gate. Details of two scenes of the silver frame of the Genua Mandylion. Byzantium. Early 14th century



Эгерия сообщает об особом почитании самих врат, через которые Письмо было принесено в Эдессу. Епископ города привел Эгерию к этим вратам, где он молился, вычитывая Письмо подобно богослужебному тексту. По свидетельству епископа, с того момента, как Письмо было пронесено через ворота за стену города, «до сегодняшнего дня они следят за тем, чтобы через эти ворота не проходил кто-либо нечистый, ни человек в сильном горе, и чтобы через них не проносили тело умершего»¹⁰. Знаменательно, что к концу IV в. само Письмо рассматривалось как защитная реликвия, связанная с особым сакральным пространством врат. Жители Эдессы создали место исключительной святости, в котором совершались особые богослужения и регулярно воспроизводилось особое благословение Христа городу. Как своего рода евлогию (памятное благословение) от Эдессы Эгерия получила копию Письма Христа к Авгарю, которую она нашла более полной, чем та, которую читала прежде (видимо, в это время последняя фраза Письма была еще неизвестна на Западе).

Можно заметить, что Письмо Христа почиталось в Эдессе в трех аспектах: как сам святой текст, содержащий всемогущее благословение Христа, как особый предмет-реликвия и, наконец, как сакральное пространство врат, освященных пронесенным через них Письмом. Три уровня почитания позволяют говорить о сложении сакрального комплекса, который мог восприниматься как нерасторжимое целое.

Дополнительная фраза к Письму сохраняла свое значение и два столетия спустя. В середине VI в. византийский историк Прокопий,

рассказывая об Эдессе и Письме Христа, замечает: «[Христос] также добавил, что город никогда не будет взят варварами. Об этом конце письма было совершенно не известно тем, кто описывал историю того времени, поскольку они об этом нигде даже не упоминают. Эдеситы же говорят, что нашли его в таком виде и начертали письмо на городских воротах вместо какой либо другой защиты»¹¹.

Таким образом, Письмо к Авгару имело вид монументальной надписи на воротах с недвусмысленным защитным смыслом — сакральный текст воспринимался сильнее любой «другой защиты». Благословляющая надпись могла восприниматься как священная декларация, определяющая весь образ сакрального пространства «Святых Врат». Уже в V в. защитительные надписи с текстом Письма Христа к Авгару получили широкое распространение в христианском мире не только на Средиземноморье, но и в глубинных районах¹².

Наиболее характерный пример относится к V в.: в Филиппах в Македонии сохранились фрагменты монументальной надписи, в древности выгравированной на городских воротах, точно так же, как и в Эдессе¹³. Однако Письмо Христа с защитным благословением было адресовано не городу Филиппи, но именно Эдессе. Это парадоксальное несоответствие может быть объяснено в понятиях иконоического видения: повторением священной надписи на вратах македонского города авторы замысла стремились продемонстрировать, что Филиппи в определенном смысле является иконой Эдессы как святого града, получившего благословение самого Христа. Особое сакральное пространство эдесских врат могло быть скопировано и перенесено в географически сколь угодно удаленное место. Здесь мы встречаемся с той же логикой, которая относилась к перенесениям и новым воспроизведениям иерусалимского Гроба Господня, с самых ранних времен появляющимся в самых разных местах христианского мира.

Не менее важным был и апотропеический смысл Письма, приведший к его широчайшему использованию в частной практике в качестве магического текста. Например, в V в. святая надпись высекается над дверьми частного дома в Эфесе¹⁴. В тот же период амулеты с полным текстом или цитатами из Письма Христа к Авгару, написанными на самых разных материалах (золото, папирус, глина, пергамент), распространяются во всей христианской ойкумене¹⁵. Это начало невероятно популярной традиции, широко известной в средневековье (в том числе и в Древней Руси) и сохранившейся вплоть до настоящего времени в некоторых регионах христианского Востока. К примеру, в современной Грузии существует традиция ношения так называемых «авгарозов» — ладанок с вышитым фрагментом Письма¹⁶. Защитное благословение граду Эдессе было трансформировано в личный оберег, обладатель которого мистически соединялся с пространством Эдессы, приобщаясь к высшей сакральной ценности этого лучшего на Земле убежища.

Во второй половине VI в., когда Письмо Христа Авгару уже приобрело статус известнейшей реликвии и палладиума Эдессы, начался новый процесс. Предание о Святом Мандилионе постепенно приобретало все большее значение. Напомним, что Евсевий Кесарийский и Эгерия в IV в. и Прокопий в VI в. в своих детальных рассказах о Письме Авгару ни разу не упомянули образ Христа. Первое свиде-

тельство о «нерукотворном образе» появляется в конце VI в. в «Церковной истории» Евагрия, который рассказывает о чудесном обретении Мандилиона во время Персидской осады 544 г. (согласно преданию, реликвия, спрятанная после смерти Авгара, была забыта на несколько столетий). В VII–IX вв. Мандилион и Письмо одновременно почитались в Эдессе. Однако статус Святого Лица в качестве городского палладиума постепенно становился более высоким, чем статус Письма. Когда в 944 г. у византийцев появилась возможность получить главную реликвию города, они запросили не Письмо, а именно Мандилион.

Для нас важно, что мифология Мандилиона впитала многие темы более древнего культа Святого Письма. С этой точки зрения интересно проанализировать *Narratio Constantini* («Повесть императора Константина») — самый важный источник сведений о Мандилионе, написанный или, как минимум, отредактированный самим Константином Багрянородным вскоре после перенесения платы из Эдессы в Константинополь в 944 г.¹⁷

Narratio подчеркивает связь Мандилиона с сакральным пространством городских ворот — древним топосом, развившимся в связи с почитанием Святого Письма. Мандилион был помещен в нише над городскими воротами самим Авгаром, для чего он уничтожил стоявшую здесь языческую статую-апотропею: *«И вот Авгарь, разрушив ее и предав уничтожению, установил на месте, где она стояла, этот нерукотворный образ Господа нашего Иисуса Христа, прикрепив его к доске и украсив и поныне видимым золотом, а также надписав золотом следующие слова: "Христе Боже, надеющийся на Тебя не погибнет"»*¹⁸. *И он приказал, чтобы каждый, кто пройдет через эти ворота, вместо той старой бессмысленной и бесполезной статуи воздавал подобающий почет и должное поклонение и честь многочудному чудотворному образу Христову и только так входил в город Эдессу»* (*Narratio* 25)¹⁹. Эта ниша и спрятанный в ней Мандилион, как мы помним, были чудесным образом обретенными в VI в. в решающий момент персидской осады²⁰.

Значение темы подчеркивается в иконографических циклах Мандилиона, как, например, на окладе Генуэзской иконы, где в трех сценах изображена огромная ниша на колонне перед воротами Эдессы²¹. Древний топос Святого Письма узнается, однако главный герой меняется. Святая надпись заменяется образом-реликвией, которая еще и украшается золотым окладом с красноречивой надписью, прославляющей всемогущество Бога. Характерно, что надпись на окладе повторяет фразу, заключающую текст Письма Христа в одной из версий послания к Авгару (*Epistula Avgari*). Чудотворные силы иконы и надписи, таким образом, оказываются сплетены в одно неразрывное целое. *Narratio* подчеркивает святой смысл прохода в город именно теми воротами, которые становятся местом особого почитания. Ниша с Мандилионом истолковывается как чудотворное пространство, в котором вечно горит лампада и появляется новый Нерукотворный образ на черепице.

Письмо постепенно утрачивает свой статус главной реликвии, однако при этом сохраняется память о тесной связи Письма и Нерукотворного образа. Примечательно, что *Narratio* упоминает о перенесении в Константинополь в 944 г. не только Мандилиона, но и Письма Христа Авгару, по всей видимости, копию знаменитой

χαίρομεν ἡμεῖς
 τῶν ταύτων ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς



ΚΩΝΣΤΑΝ
 ΤΙΝΟΥΣ
 ΧΩΣ ΒΑΛΙΛ
 ΛΙΩΝ Η ΒΑ
 ΝΙΛΙΩΣ ΡΩ
 ΜΑΙ ΔΙΗΤΗ

εις ἀπόδειξιν ἀφ' ἀφροί
 ἔφοριων τῆρι τῆρι
 ἀσφαρον ἀποταλῆς
 χιρο τῆρι θοί εἰς ἕξ
 τῶν θῶν ζωίσι ζιζυμετε
 καλλιτε τῆρι τῆρι
 τῶν τῶν κωνσταντῆρι
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς
 ἡμεῖς ἡμεῖς ἡμεῖς



Handwritten signature or mark at the bottom right.

Цикл «История Авгара». Миниатюры Московского мениология. ГИМ, (Син. гр. 183, л. 233 об.). 1063 г. / *The cycle of four miniatures with the Abgar's story. The Menologion of the Moscow History Museum (Cod. Syn. Gr. 183, fol. 233v). 1063*

реликвии, оставшейся в Эдессе до 1032 г. Это Письмо хранилось вместе с Мандилионом в ларце, который автор *Narratio* сравнивает с новым Ковчегом Завета. Заметим попутно, что оба предмета были помещены на алтарный престол Святой Софии Константинопольской (*Narratio*, 56, 61–62). Есть все основания полагать, что присутствие Письма в истории Мандилиона и связанных с ним образов было существенной частью византийской концепции.

Этот аспект, в частности, позволяет переосмыслить иконографию синаяского диптиха с Мандилионом, созданного вскоре после 944 г. и отразившего важные византийские идеи²². Жест царя выглядит несколько искусственным и демонстративным: Авгар держит плат со Святым Лицом как некий развернутый свиток, напоминая тем самым, что он одновременно получил две великих реликвии Христа.

Идея сосуществования Святого Лица и Святого Письма была актуализирована в Византии после 1032 г., когда «эдесский оригинал» Письма Христа был перенесен в Константинополь. Согласно Иоанну Скилице, византийский генерал Георгий Маниак захватил Эдессу

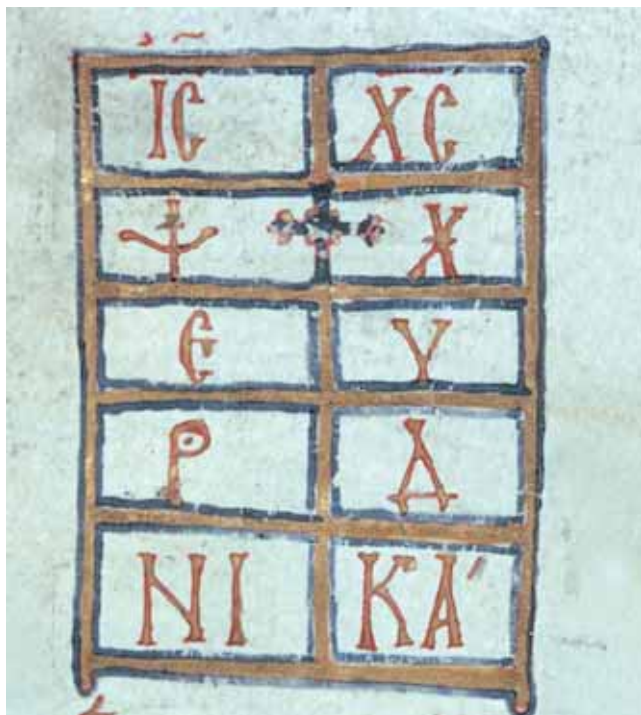
Авгар получает одновременно Мандилион и Святое Письмо. Сцена серебряного оклада иконы Мандилиона из Генуи. Византия. Начало XIV в. / *Abgar receives the Holy Face and the Holy Letter at once. A scene of the silver frame of the Genua Mandylion. Early 14th century*



и послал реликвию Письма императору Роману III²³, поместившему ее в церкви Богоматери Фаросской — главном храме-реликварии всего христианского мира, где уже находились Мандилион (с 944 г.) и Керамион (с 968 г.). Таким образом, византийские императоры собрали полный комплект наиболее ценных реликвий Христа из Эдессы, занявших свое место среди других великих реликвий Страстей, таких как Терновый венец, Святые Гвозди, Копие и Плащаница. Возможно, в связи с этими событиями появилась и новая версия о переписке Христа с Авгарем, вскоре получившая широчайшее распространение во всем христианском мире.

Речь идет о так называемом *Epistula Avgari*. В конце Письма в этом тексте появляется значительная новая часть²⁴. Прежде всего, Христос ясно подтверждает чудотворную силу самого Письма, которое способно спасти каждого в любых обстоятельствах и исцеляет от всех болезней. Христос также делает важнейшее утверждение: Письмо написано его собственной рукой и запечатано его собственными печатями — числом семь. Весьма вероятно, именно это является литера-

Миниатюра с изображением семи печатей Христа. Свиток-амулет из Библиотеки Пирпонт Морган в Нью Йорке. XIV в. / *The miniature with the image of seven seals of Christ. The Amulet-Roll of the Pierpont Morgan Library in New York. 14th century*



турным источником необычного Мандилиона с печатями из росписей XI в. в Сакли Килисе, с которого мы начали наш рассказ.

Кроме того, мы узнаем из *Epistula Avgari*, что каждая печать имела свой знак или букву, несущую определенный смысл. Из знаков возник акроним Φ Y C E U R A: первый знак креста и каждая из шести букв обозначали различные свойства Христа как Сына Божия. Новая версия Письма Христа представляла готовую апотропическую формулу для использования в амулетах²⁵. Свиток-амулет XIV в. из Библиотеки Пирпонта Моргана в Нью-Йорке включает не только новую версию *Epistula Avgari*, но и особую гарантию действенности всех знаков: каждый, кто носит эти знаки или напишет их на своих домах или вещах, будет защищен от всех опасностей и страданий²⁶.

Однако наиболее выразительной особенностью нью-йоркского свитка-амулета является изображение магических печатей-знаков, которые появляются в середине послания Христа к Авгару²⁷. Все буквы вписаны в решетку из десяти квадратов, которая представляет собой схему, использовавшуюся в амулетах еще в глубокой древности. Три центральных ряда являют семипечатие (знак креста и шесть букв акронима Христа). Особая природа образа подчеркнута буквами IC XC NI KA в верхнем и нижнем регистрах, как бы обрамляющих священную аббревиатуру. Изображение выглядит как типичный амулет и огромная печать, составленная из многих меньших печатей, символически представляющих все Письмо Христа к Авгару. Еще важнее, что этот образ может быть воспринят как икона Христа, созданная буквами, каждая с особым значением, выявляющим многогранную природу Христа.

Примечательно, что обрамляющая надпись ИС ХС НИ КА возникает в иконографии Святого Лица, например на изображении Керамиона 1199 г. из росписей Нередицы. Как отмечалось ранее, это было не просто напоминанием о Видении Константина Великого и победной теофании, но аллюзией на византийский евхаристический хлеб, на котором эти слова традиционно отпечатывались²⁸. В этом контексте прямоугольная схема могла также напоминать квадратный евхаристический Агнец, вырезанный из круглой просфоры. Реальное

Святой Керамион. Фреска над западной подкупольной аркой. Церковь Спаса на Нередице, Новгород. 1199 г. / *The Holy Keramion over the western domed arch. A mural of the Saviour church on Nereditsa near Novgorod. 1199*



Миниатюра с Рукой Господа над семью буквами печатей. Гелатское Евангелие. Грузия. Институт рукописей, Тбилиси. XII в. / *The miniature with the Hand of God over seven letters-seals. The Gelati Gospels, Georgia. The Institute of Manuscripts, Tbilisi. 12th century*

присутствие Христа и в чудотворно преображенном евхаристическом хлебе, и в чудотворной нерукотворной иконе, и в ее «криптограмме» из свитка-амулета было ясно подчеркнуто через это наслоние «взаимопросвечивающих» образов. Защитная решетка со священными буквами из нью-йоркского свитка создавала иконический образ, в котором словесное и зримое сливались в единое целое.

Подобное решение имело свои истоки — например, в грузинском Гелатском Четвероевангелии XII в. (Тбилиси, Институт рукописей, Cod Q-908), которое завершалось текстом *Epistula Avgari*, сопровождаемым подробным циклом о переписке Христа с Авгарем из 10 миниатюр²⁹ (fol. 287n–292v). Там же встречается приведенный выше магический акроним Христа $\Psi \Upsilon \Sigma \Theta \Upsilon \rho \Lambda$, не вписанный однако в решетку или какую-либо иную амулетную схему. Но непосредственно над надписью, специально выделенной большими буквами, находится миниатюра, изображающая сегмент неба на золотом фоне и протянутую из него Руку Господа, благословляющую святые буквы священного имени — всеильные печати Христа (fol. 289r), изображенного дающим Письмо вестнику Авгара на предыдущей странице того же разворота рукописи (fol. 288v). В варианте XII в. из Гелатского Евангелия святая надпись и иконический образ ясно сопоставлены, но еще зримо разделены на две части. С этой точки зрения икона-акроним-решетка из свитка-амулета Библиотеки Пирпонта Моргана в Нью-Йорке представляет следующий этап развития этого особого синкретизма.

На наш взгляд, подобный тип образности мог быть источником вдохновения для создателя образа Мандилиона с печатями в Сакли

Килисе. Его намерение состояло в представлении Святого Лица и Святого Письма в неразделимом образе, дублирующем чудотворные силы обеих реликвий и напоминающем о защитном символизме семи печатей, которые, в свою очередь, могли быть рассмотрены как особый образ Христа. Характерно, что в Византии XI в. это было весьма актуальной идеей, отражающей растущее влияние Письма Христа к Авгару, недавно перенесенного в Константинополь и воссоединившегося с Мандилионом в сакральном пространстве Фаросской церкви. Знаменательно, что в циклах Мандилиона Авгар, получающий Плат и Письмо, мог быть изображен в двух сопоставленных сценах, как в старейшем цикле из четырех миниатюр в Московском менологии 1063 г.³⁰ Иногда обе реликвии объединены в одной композиции,

Христос со свитком, запечатанном семью печатями. Мозаика алтарной апсиды. Сан Витале, Равенна. VI в. / Christ with the Scroll of seven seals. Mosaic of the altar apse. San Vitale, Ravenna. 6th century



Св. Никифор, держа-
щий круглый образ
Христа, напоминаю-
щий печать. Мини-
ятура Хлудовской
Псалтыри. ГИМ
(Gr. 129, л. 51об.).
IX в. / St. Nikiphoros
holding an image
of Christ looking like
a seal. The miniature
of the Chludov
Psalter. State History
Museum (Gr. 129,
fol. 51v). 9th century



например, Авгар, целующий Мандилион в присутствии Анании, держащего Письмо — на окладе Генуэзского Мандилиона.

Можно заметить и некоторые другие символические аспекты Мандилиона в Сакли Килисе. Несомненно, семь печатей вызывали эсхатологические ассоциации, восходящие к Книге Откровения (5:1): «И видел я в деснице у сидящего на престоле книгу, записанную внутри и вовне, запечатанную семью печатями». Образ свитка, запечатанного семью печатями, появляется в ранневизантийской иконографии в связи с образами Христа. Характерный пример — мозаика в конхе алтаря Сан Витале в Равенне. Христос на сферическом троне держит свиток с семью печатями, подобно Великому Судии Второго Пришествия. Интересно, что тема «Последней Теофании» играла заметную роль и в гимнографии Мандилиона³¹. В литургическом контексте Нерукотворный образ истолковывался как истинный сияющий лик Христа в момент Откровения. Апокалиптические ассоциации семипечатия могли подчеркивать теофанический смысл образа Мандилиона.



Св. Мандилион в апсиде над алтарным престолом. Каранлик Килисе, Гёреме, Каппадокия. XI в. / The apse-niche with the Mandylion over the altar-table. Karanlik kilise, Gereme, Cappadocia. 11th century

К другому аспекту символики отсылает круглая форма портрета Христа. Святой Лик выглядит как огромная печать среди других. Более ясно мотив прослеживается в южной апсиде Каранлик Килисе с росписями XI в., где Мандилион находится над алтарным престолом под изображением праотца Авраама в конхе. Образ Христа, вписанный в круг, вызывает в памяти иконографию печати Господней, которая появляется в росписях VI в. Во фреске из Антиное в Египте Богородица держит круглую печать с крестом в центре. В Хлудовской псалтыри IX в. можно видеть схожий предмет в руке патриарха Никифора, прославленного защитника иконопочитания³². Печать становится наиболее адекватной метафорой Логоса и его присутствия в мире. В связи с иконографией Мандилиона Герберт Кесслер убедительно объяснил появление символического образа печати влиянием теории иконопочитателей³³. Согласно основополагающему тезису св. Феодора Студита, «Печать, конечно, будет одна и та же и неизменна во всех веществах... Таким же образом и подобие Христа, на каком бы веществе не начертывалось, не имеет ничего общего с веществом, на котором оно представляется, оставаясь в лице Христа, которому оно принадлежит»³⁴.

С этой точки зрения Мандилион — идеальный божественный отпечаток, чудотворно возникший без участия человеческих рук. Миниатюра из Ватиканской рукописи Иоанна Лествичника начала XII в. (Vatican, Cod. Ross. 251, fol. 12v) ясно демонстрирует эту идею. Мандилион и Керамион, надписанные как «духовные скрижали» (plakes pneumatikai), вызывают в памяти совершенный «оригинал» — лик самого Христа, незримо присутствующего как

за этими двумя нерукотворными образами, так и за всеми иконами в целом³⁵. Святой Лик, опечатавшийся на разных материалах (ткани и глине), ярко подтверждает аргумент иконопочитателей: любые иконы отражают Божественный прототип как «печать в воске», независимо от использованного материала. Кроме того, два нерукотворных образа соотносятся между собой как печать и ее оттиск (Керамион является как бы зеркальным отражением Мандилиона).



Ниша с образами Пантократора и Мандилиона над главным входом из нартекса в храм Софии Охридской. Середина XI в. / The arched niche with the images of Christ over the main entrance from the narthex to the naos of Saint Sophia in Ohrid. Mid-11th century

Сравнение нерукотворных образов со скрижалями Моисея, недвусмысленно выраженное в самой подписи к ватиканской миниатюре, присутствует и в других примерах. Надписи с десятью заповедями на двух скрижалях, так же как и образ на Плате, были чудотворно явлены самим Господом. Этот параллелизм прямо выражен в тексте апокрифа *Epistula Avgari*. Христос свидетельствует: «*Эти печати начертал на письме я, запечатлевший скрижали, данные Моисею*»³⁶. Аллюзия на Скрижали и метафора Святого Письма стали устойчивыми мотивами в византийских песнопениях на празднование Перенесения Св. Убруса из Эдессы в Константинополь. Этот фундаментальный топос был, несомненно, известен создателю образа в Сакли Килисе, который иконографически отразил тему Святых Скрижалей, надписанных рукой Господа, и Письма к Авгару — единственного текста, написанного рукой Христа и запечатанного его печатями.

Проанализированные символические аспекты образа Мандилиона в Сакли Килисе контекстуально важны, но не они имели решающее значение для понимания главного замысла, который, на мой взгляд, был определен сопоставлением двух реликвий в связи с защитной символикой пространства эдесских врат. Принципиально было расположение Мандилиона над аркой прохода в алтарь. Это сразу вызвало в памяти топос Святых Врат Эдессы и священной ниши, в которой произошло чудо воспроизведения Мандилиона. Создатели образов в Византии и их зрители постоянно обращались к этой теме. Она встречается во всех ранних изображениях Мандилиона и Керамиона, начиная с первых примеров в росписях XI в. в Каппадокии³⁷. Как уже отмечалось в другой работе, Мандилион изображается либо

внутри ниши жертвенника или алтаря, либо над ними, над арками проходов³⁸ или арочными входами в храм³⁹. Все ранние примеры неопровержимо доказывают, что иконографы XI в. не только помнили о чуде Эдесских Врат, но абсолютно сознательно использовали эту тему, дополняя ее особыми литургическими мотивами.

Помимо Каппадокии, существует и более выразительный пример, на который лишь недавно обратили внимание⁴⁰. Речь идет об образах над главным входом из нартекса в наос собора Святой Софии

Навершие с образом Мандилиона. Каменная двусторонняя иконка с сценой «Успение Богоматери» и св. Николаем. Музей Троице-Сергиевой Лавры. Конец XIV в. / Pendant double-sided stone icon with the Dormition of the Virgin and St Nicholas. The Museum of the Trinity-St Sergius Lavra, Russia. Late 14th century



в Охриде, Македония. Роспись относится к первому слою и, вероятнее всего, была создана в 1055 г. по заказу архиепископа Льва Охридского⁴¹. Собор Софии Охридской представляет собой одну из самых ранних датированных программ с Мандилионом в византийской иконографии. Не менее важно, что она была инициирована тем же человеком, который определил иконографическое развитие Византии в середине XI в.

Эдесский топос воплощен здесь предельно ясно. Речь идет уже не об иконографической аллюзии, но о реальной, выложенной в кирпиче и архитектурно оформленной нише, которая не имеет никакой другой функции, кроме как служить обрамлением для вписанного в нее погрудного образа Пантократора. Мандилион изображен непосредственно над нишей. Образ Христа запечатлен на прямоугольном куске белой ткани с бахромой по боковым краям и орнаментальными лентами, имитирующими куфическое письмо. Редчайшая деталь этого образа — изображение не только шеи, но и плеч Христа⁴².

Ранний этап развития иконографии Нерукотворного образа на плате позволяет объяснить и демонстративное сопоставление Мандилиона и Пантократора над вратами Софии Охридской, равно как и размещение чудотворного плата над архитектурной нишей, а не в ней. Заметим, что подобное расположение икон Христа может быть соотнесено с купольной программой, где Мандилион также часто дополняет образ Пантократора. Единство образов подчеркивают позы фланкирующих ангелов, одновременно поклоняющихся двум иконам Христа. Новый образ Мандилиона, развернутый как некое знамя, артикулирует охранительные и литургические смыслы в бо-

лее традиционном образе Вседержителя. Фронтальные фигуры ангелов, изображенные на своде перед входом в храм, устанавливают теофанический контекст и воплощают идею храма как Небесного града. Система изображений при входе создает образ идеального храма-города с ясным указанием на топос эдесских врат. Эдесса могла служить подобным прототипом высочайшего уровня, поскольку это был единственный земной город, который официально получил защиту и благословение от самого Христа, что было закреплено

Поклонение Мандилиону. Входная миниатюра Лобковского Пролога. Новгород. ГИМ (Хлудов 187, л. 1). 1282 г. / The preface miniature of the Lobkov's Sinaxarion. State History Museum, Moscow. (Chludov 187, fol. 1) 1282



в тексте его знаменитого Письма к царю Авгару⁴³. С этой точки зрения статус Эдессы мог быть сравним только лишь с Иерусалимом.

Эдесский топос может быть найден и в иллюминированных рукописях. Характерный пример дает древнерусская миниатюра «Поклонение Спасу Нерукотворному» из так называемого Лобковского Пролога 1282 г. (Хлудов 187, fol. 1. ГИМ. Новгород, 1282. 7,6 17 см.)⁴⁴. В центре миниатюры — изображение Мандилиона на орнаментальной ткани с полукруглым верхом, как бы вписанное в аркообразную рамку. Наиболее интересная и важная для нас деталь — изображение двух арок: одной большой, обрамляющей Святой Лик, другой маленькой под ним. Эти необычные архитектурные элементы были призваны ввести в иконографию заставки тему входа и врат. Большая арка заключала в себе идеальные образы алтарной апсиды и в то же время ниши. Весьма вероятно, что автор миниатюры, изображая Мандилион над арочным входом, имел в виду расположение первоначальной реликвии в нише над воротами Эдессы, где, согласно преданию, он являлся охранительным образом и палладиумом города.

В начале литургической рукописи он мог воплощать тот же смысл, представляя своеобразные символические врата в сакральное пространство книги.

Недавно А. В. Рындина заметила интереснейшее явление в древнерусском *ars sacra* XIV–XVI вв.: чрезвычайно широкое распространение наверхий с изображениями Святого Убруса в священных предметах, предназначенных для личного пользования — преимущественно нагрудных иконах-реликвариях. Рындина высказала



Образ Новгородского Кремля с Мандилионом над вратами. Деталь иконы «Видение пономаря Тарасия». Новгородский музей-заповедник. XVI в. / *The Novgorod Kremlin with the Mandyliion over the gate. A fragment of the Russian Icon with «The Vision of Tarasii».* 16th century. Novgorod Art Museum

предположение, что форма непропорционально крупных наверхий восходит к футлярам-реликвариям, в которых могло находиться Святое Письмо⁴⁵. Мы знаем из письменных источников, что подобные амулеты были широко распространены в Московской Руси, так же как в Греции и на христианском Востоке⁴⁶. Таким образом, Святой Лик мог напоминать о месте хранения Святого Письма, что показывает, насколько устойчивой была тема защитного слияния двух великих реликвий в одно целое.

Знаменательно, что сохранялась и пространственная образность эдесских врат. В нагрудной иконе-триптихе 1456 г. мастера Амвросия (из Троице-Сергиевой ризницы) Святой Лик появляется на позолоченном серебряном возглавии над резной деревянной иконой-реликварием с Распятием, фланкированный 12 праздниками. Идея Святых Врат также ясно представлена через створки триптиха. Кроме того, этот «иконический» путь-проход ведет к реликвии Честного Креста в центре Распятия и одновременно в идеальную Церковь, воплощенную через сочетание 12 праздников. В этом небольшом пред-

мете, предназначенном для ношения на груди и личного моления, с впечатляющей полнотой представлена образ-парадигма, основанная на неслиянном и нераздельном сосуществовании трех образов — Святого Лица, Святого Письма и Святых Врат, иными словами, образ-парадигма благословенного града Эдесса как чудотворного пространства, к которому мог приобщиться носитель священного предмета: нагрудный реликварий делал его сопричастным пространству града, получившего благословение и защиту самого Христа.



Нагрудная икона-реликварий мастера Амвросия. Музей Троице-Сергиевой Лавры. 1456 / Pendant icon-reliquary of the Master Amvrosii. The wooden triptych in the gilded silver case. The Museum of the Trinity-St. Sergius Lavra, 1456

Сочетание образов было хорошо знакомо древнерусскому человеку. Подходя к надвратным башням городских кремлей или монастырских крепостей, он мог видеть над входом, часто в специальной нише-киоте, образ Спаса Нерукотворного. На наш взгляд, наиболее выразительный пример сохранения и переосмысления эдесской традиции содержит история Фроловских (Спасских) ворот Московского Кремля. В 1647 г. в Москву из Хлынова (Вятки) был перенесена прославившаяся чудотворениями икона Спаса Нерукотворного⁴⁷. Торжественным крестным ходом через Фроловскую надвратную башню чудотворный список Мандилиона был внесен в Кремль и поставлен в Успенском соборе. Икону в Кремле, как некогда византийские императоры в Константинополе, встречал сам царь Алексей Михайлович. Через несколько лет также в торжественной процессии через Фроловские ворота икона была перенесена в Новоспасский монастырь. Специальным указом было установлено, что каждый входящий в эти ворота должен обнажать голову, как при входе в храм, — всех, нарушающих данное правило

Обнаружение Мандилиона над воротами Эдессы. Сцена на полях русской иконы Спаса Нерукотворного. Москва, 1678/79 / *Discovery of the Mandylion over Edessa gate. A scene from the frame of the Russian icon with the Mandylion, Moscow, 1678/79*



и тем самым не признающих святость места, ждало суровое наказание⁴⁸. Дополнительным указом было запрещено въезжать в эти ворота на лошадях. Над воротами был установлен образ Спаса в золотом окладе, а надвратная башня переименована из Фроловской в Спасскую. Патриарх в Вербное воскресенье, когда через Спасские ворота проходило «Шествие на ослиати», поднимался на башню и освящал там воду, которой затем кропил кремлевские стены.

Описанная древнерусская традиция, представляющая собой вольное переосмысление Сказания об Эдесском образе, не оставляет сомнений, что в позднем русском средневековье размещение Мандилиона — Спаса Нерукотворного в надвратной башне должно было вызвать в памяти образ «благословенного града» Эдессы. Мандилион над воротами указывал на пространство исключительной святости. В позднесредневековой иконографии своего рода идеальная модель, многократно воспроизводимая в градостроительной практике, представлена в изображении Новгородского Кремля на известной иконе XVI в. «Видение пономаря Тарасия», где над воротами «града» показан

образ Спаса Нерукотворного. Примечательно, что прямые источники древнерусских композиций легко обнаружить в позднесредневековых рукописях и иконах с лицевыми циклами Сказаний об Эдесском Убресе, в которых стены Эдессы выглядят как древнерусские крепости.

Образная система, связанная с градом Эдессой, которую я попытался выявить в настоящей работе, приводит к важным выводам методологического характера. Во многих случаях обсуждение явлений визуальной культуры не может быть сведено лишь к позитивистскому описанию внешних форм или анализу богословских понятий. Некоторые явления могут быть адекватно осмыслены только на уровне образов-идей, которые мы предлагаем назвать образами-парадигмами, отдавая себе отчет в условности любого термина. Это новое понятие, не совпадающее ни с иллюстрирующим изображением, ни с идейным содержанием, представляется необходимым интеллектуальным инструментом, помогающим объяснить целый пласт явлений. Соединившиеся в одно целое реликвии Святого Лица, Святого Письма, Святых Врат создали образ-парадигму града Эдессы — чудотворное пространство, существовавшее в умах и душах людей средневековья, как создателей образов, так и их зрителей. Эта парадигма не была связана с иллюстрацией какого-либо конкретного текста, хотя и обладала целым ореолом литературно-символических смыслов и ассоциаций. Невозможно в ней усмотреть и простое воплощение богословского замысла, хотя глубина и многослойность мысли вполне очевидна. Образ-парадигма была визуальна, то есть видима и узнаваема, но при этом принципиально не формализована в каком-либо закреплённом виде, будь то изобразительная схема или логическая конструкция. В этом отношении она похожа на метафору, теряющую смысл при пересказе или разложении на составляющие элементы. Для византийцев подобное не-рациональное и одновременно «иеро-пластическое» восприятие мира могло быть наиболее адекватным способом постижения его божественной сути. При этом речь идет не о мистике, а об особом типе мышления, в котором наши современные категории художественного, ритуального и интеллектуального оказывались сплетены в одну номенальную ткань. По настоящее время понятие образа-парадигмы отсутствует в современном научном языке. Однако, на наш взгляд, без него наши рассуждения обречены оставаться плоскими и инородными к средневековым источникам, а обсуждение стиля, иконографии или иеротопии — ограничиваться поверхностной фиксацией артефактов.

Конкретные выводы данного исследования можно сформулировать и в виде нескольких основных положений:

1. Как свидетельствует византийская иконография, Святой Лик, Святое Письмо, Святые Врата представляли единое взаимосвязанное целое.

2. В этом сочетании они могут восприниматься как образ-парадигма святого града Эдессы, на протяжении столетий волновавшая умы христианского мира.

3. Для современных исследователей эта парадигма оставалась не осознанной как по причине отсутствия ментальной категории «образ-парадигмы», так и потому, что тема благословенного града Эдессы оказалась заслонена грандиозной панорамой Земного и Небесного Иерусалима.

- ¹ Наиболее полная публикация первоисточников о Мандилионе см.: *Dobschütz E. von*. Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende. Leipzig, 1899, Hft. I, S. 102–196, 158–249; Hft. II, S. 29–156. Истории реликвии посвящены работы: *Cameron A.* The history of the Image of Edessa: the telling of a story // *Okeanos. Essays presented to Ihor Ševčenko.* (Cambridge), 1983, p. 80–94; *Лидов А. М.* Святой Мандилион. История реликвии // *Л. М. Евсева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева.* Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005, с. 12–39.
- ² *Dobschütz E. von*. Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende, Hft. I. 203*–207*; *Idem.* Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus // *Zeitschrift für wissenschaftliche Theologie*, 43 (1900), p. 422–486. История Письма изложена: *Sigal J. B.* Edessa 'The Blessed City'. Oxford, 1970, p. 62–65, 73–76; и недавно детально проанализирована в диссертации: *Karaulashvili I.* The Epistula Avgari. Compositions, Redactions, Dates. Ph. D. diss. (CEU, Budapest), 2004.
- ³ *Thierry N.* Deux notes à propos du Mandyion // *Zograf* 11 (1981), p. 17; *Jolivet Lévy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et ses abords. Paris, 1991, p. 85–87; эта программа недавно проанализирована Гербертом Кесслером: *Kessler H.* Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Philadelphia, 2000, p. 47.
- ⁴ *Kessler*, *Spiritual Seeing*, p. 47.
- ⁵ Традиция семипечатия в последнее время стала предметом специального исследования: *Peers G.* Orthodox Magic: An Amulet Roll from Chicago and New York (рукопись, в печати); *Karaulashvili I.* The Epistula Avgari (гл. 4); *Лидов А. М.* Epistula Avgari. Сказание о переписке Христа с Авгарем // Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006, с. 296–298.
- ⁶ *Eusebius*. I, 13; *Евсевий Памфил.* Церковная История. М., 1993, с. 41.
- ⁷ Там же, с. 41. *Dobschütz*. Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus., S. 422–486.
- ⁸ *Segal*. Op. cit., p. 73.
- ⁹ *Ibid.*, p. 74. *Etherie*: Journal de voyage. Text latin, introduction et traduction / Ed. H. Petry (Sources chretiennes 21). Paris, 1943; *Wilkinson J.* Egeria's Travel to the Holy Land. Jerusalem, 1983. Рус. изд. текста с комментариями Н. С. Марковой-Помазанской: К источнику воды живой. Письма паломницы IV века. М., 1994, с. 187–189.
- ¹⁰ К источнику воды живой. Письма паломницы IV века, с. 188–189.
- ¹¹ *Procopius*, II, 26; *Проконий Кесарийский.* Война с персами. Война с вандалами. Тайная история / Пер. А. А. Чекаловой. М., 1993, с. 119.
- ¹² Один из новых примеров был представлен на выставке 'Mandyion. Intorno al Sacro Volto' 2004 г. в Генуе — мраморная плита из Deiva Marina с латинской надписью (VII–VIII вв.): *Cavana M.* Lapide con presunta lettera di Gesu Cristo // *Mandyion. Intorno al Sacro Volto* / Ed. C. Dufour Bozzo, G. Wolf, A.R. Calderoni Masetti. Genova, 2004, p. 68–71.
- ¹³ *Lemerle P.* Philippes et la Macédoine orientale à l'époque chrétienne et byzantine. Recherches d'histoire et d'archéologie. Paris, 1945, I, p. 86–90; *Picard C.* Un texte nouveau de la correspondance entre Abgar d'Osroène et Jésus-Christ gravé sur une porte de ville, à Philippes (Macédoine) // *Bulletin de correspondance hellénique*, 44 (1920): 41–69; *Nau F.* Une inscription grecque d'Édesse. La lettre de N.-S. J.-C. à Abgar // *Revue de l'orient chrétien* 21 (1918–1919), p. 217–218; *Dobschütz*. Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus., S. 422–486. Публикацию надписи с учетом разночтений см.:

- Feissel D.* Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du III^e au VI^e siècle. Paris, 1983, № 222, p. 185–189, pl. LI–LII.
- ¹⁴ *Dobschütz.* Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus., S. 422–486; Gregoire. Recueil, no 109. Сравнительный анализ с текстом в Филиппах см: *Feissel.* Op. cit., p. 186–187.
- ¹⁵ *Меуцарская Е. Н.* Апокрифические деяния апостолов. М., 1997, с. 65–66; традиция амулетов подробно рассмотрена в готовящейся к печати книге: *Peeters G.* Orthodox Magic: An Amulet Roll in Chicago and New York (особенно благодарю автора за возможность познакомиться с его работой в рукописи).
- ¹⁶ О грузинских истоках особого почитания Святого Лица, где само слово «авгарози» стало синонимом амулета: *Skhirtladze Z.* Canonizing the Apocrypha: the Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels // *The Holy Face and the Paradox of Representation* / Ed. H. Kessler and G. Wolf. Bologna, 1998, p. 69–93.
- ¹⁷ *Dobschütz.* Christusbilder., S. 102–196, 158*–249*; *Pallagean E.* L'entrée de la Sainte Face d'Edesse à Constantinople en 944 // *La religion civique à l'époque médiévale et moderne.* Rome, 1995, p. 21–35; *Лидов А. М.* Святой Мандилион. История реликвии, с. 13.
- ¹⁸ В греческом оригинале «*Cristè ò qeój, ò e,j sè* Ϡ *p.zwn ouk ápotugcaneí*», звучащее как молитва-заклинание.
- ¹⁹ *Dobschütz.* Christusbilder., p. 59**–60**; Повесть императора Константина / Пер. А. Ю. Виноградова // Л. М. Евсева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева. Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005, с. 421–422.
- ²⁰ «Поверив в истинность этого видения, епископ пришел утром с молитвой на это место и, разыскав, нашел этот божественный образ неповрежденным, а светильник не погасшим за столько лет. На поставленной же перед светильником для сохранности черепице отпечаталось другое подобие того подобию — оно и поныне хранится в Эдессе» (Narratio 32). Там же, с. 23.
- ²¹ *Dufour Bozzo C.* Il 'Sacro Volto' di Genova. Genova, 1974, tav. XIX–XX; Mandyliion. Intorno al Sacro Volto., p. 55–57.
- ²² *Weitzmann K.* The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1: from the sixth to the tenth century. Princeton, 1976, cat. B. 58, p. 94–98; *Idem.* The Mandyliion and Constantine Porphyrogenetos // *Chahiers Archéologique*, 11 (1960), p. 163–184; *Лидов А. М.* Византийские иконы Синая. Москва–Афины, 1999, p. 48, № 7; *Lidov A.* Il Dittico del Sinai e il Mandyliion // *Mandyliion. Intorno al Sacro Volto.*, p. 81–85.
- ²³ *Ioannis Scylitzae.* Synopsis Historiarum / Ed. H. Thurn. Berlin–New York, 1973, p. 386–387; *Sigal.* Op. cit., p. 217–218. Важнейшее свидетельство находим у арабского историка Ахьи Антиохийского: «В месяце Тишрине I (октябрь) 1343 (1031), т.е. в месяце Зу-л-Каде 422, в конце третьего года царствования Романа, царя греков, греки овладели городом Эдессой, которую им сдал пребывавший там Сулейман-ибн-ал-Курджи, благодаря стараниям Георгия Маниака, стратига Самосаты. И вступил Георгий в нее, и отправился Сулейман ко двору царя Романа в Константинополь. И взял он с собою письмо, присланное Авгаром, царем Эдессы, к Господу нашему Иисусу Христу, и ответное письмо Господа нашего Иисуса Христа. И было каждое из них на листе пергамента и написано по-сирийски. И вышли царь и патриарх Алексий и все сановники встречать эти два письма. И принял их царь со смирением и коленопреклонением из благоговения к Письму Господа нашего Иисуса Христа и присоединил их к хранимым во дворце царском священным реликвиям. И позаботился царь Роман о переводе их обоих с сирийского на греческий язык, а нам перевел их на арабский тот самый переводчик, которому было поручено перевести их на греческий, — согласно с их содержанием и текстом» (*Розен В. П.* Император Василий Болгаробойца: Извлечения из летописи Яхьи Антиохийского. СПб., 1883).
- ²⁴ *Acta Apostolorum Apocrypha* / Ed. R. A. Lipsius. Lipsiae, 1891, S. 281–285; *Dobschütz.* Christusbilder., Hft. I, S. 203*–207*; *Idem.* Der Briefwechsel zwischen Abgar und Jesus., S. 422–486. Новейшее исследование апокрифа датирует основу текста VI в., хотя не исключает возможности появления особой версии после 1032 г., когда добытое в Эдессе Письмо было

вновь переведено с сирийского на греческий: *Karaulashvili I. The Date of the Epistula Avgari // Апокрыфа*, 13 (2002), p. 85–111.

- 25 «И да явится человек, далекий от какого бы то ни было лукавства, и да станет говорить: «Сие — в исцеление и твердое упование», поскольку послание написано моей собственной рукой и [запечатано] моими собственными печатями. Их на письме семь: Иисус Христос Сын Бога и сын Марии, обладающий душой, имеющий две природы — Бог и человек. Вот значение печатей: «Крест» (✠) символизирует, что я был распят на кресте по доброй воле. «Пси» (Υ) — что я не простой человек (*ϣil bj ānqrwpoj ouk e,m.*), но человек истины. «Хи» (С) — что восседаю на херувимах (*ānarēpaumai ūpēr tw̄n ceroub.m.*). «Эпсилон» (Ε) — я (¹⁸gw) Бог первый, я (¹⁸gw) и после того, и кроме меня нет иного Бога. «Ипсилон» (У) — высокий царь (*ūyil bj basileuj*) и бог богов. «Ро» (R) — рода человеческого избавитель (*rūsthj e,mī toū tw̄n ānqrw̄pwn gēnouj*). «Альфа» (Α) — постоянно, непрерывно и вечно живу и пребываю на небесах. Эти печати начертал на письме я, запечатлевший скрижали, данные Моисею»: *Epistula Avgari. Сказание о переписке Христа с Авгарем / Пер. А. Ю. Никифоровой, предисл. и ком. А. М. Лидова // Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006, с. 299.*
- 26 «Это мое письмо, куда бы оно ни попало — и к находящимся в судилище, и в пути, и на море, и к страдающим ознобом, и к охлажденным горячкой, и к болящим трясушкой, и к низверженным, и к окованным, и ко всем прочим, кто нечто подобное имеет, — всем принесет разрешение [от недуга]»: *Epistula Avgari. Сказание о переписке Христа с Авгарем, с. 297, 299.*
- 27 Изображение проанализировано в работе: *Peers G. Magic, the Mandylyon and the Letter of Abgar. On a Greco-Arabic Amulet Roll in Chicago and New York // Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV). Venezia, 2007, p. 163–165.* Наиболее ранняя работа о семипечати см.: *Меликсет-Бекоев Л. М. Семипечатие и его толкование, приложения к ответу Спасителя на послание Авгаря Едесского, в редакциях грузинской и армянской // Христианский Восток, т. 3, вып. 2. СПб., 1914, с. 44–50.*
- 28 *Лидов А. М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2003, с. 249–280.* (См. главу в этой книге). Надпись, известная с IV в., в средневизантийский период стала устойчивой формулой, тесно связанной с свхаристической идеей Иоанна Златоуста: *Galavaris G. Bread and the Liturgy. The Symbolism of Early Christian and Byzantine Bread Stamps. Madison and London, 1970, p. 65.*
- 29 *Skbiriladze Z. Canonizing the Apocrypha: the Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels... p. 80–82, pl. 10–16; Karaulashvili I. The Abgar Legend Illustrated: The Interrelationship of the Narrative Cycles and Iconography in the Byzantine, Georgian, and Latin Traditions // Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period / ed. C. Hourihane. Princeton, 2007, p. 233.*
- 30 *Lidov A., Zakbarova A. La storia del re Abgar e il Mandylyon nelle miniature del Menologio di Mosca del 1063 // Mandylyon. Intorno al Sacro Volto, p. 73–77.*
- 31 *Никифорова А. Ю. Реликвии в византийской гимнографии // Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006, с. 159–168.*
- 32 *Щепкина М. Н. Миниатюры Хлудовской Псалтыри. М., 1976, 23 об., 51 об.*
- 33 *Kessler H. Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Philadelphia, 2000.*
- 34 *Преп. Феодор Студит. Послание Платону о почитании икон. Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993, с. 6.*
- 35 Г. Кесслер (H. Kessler) подробно проанализировал эту фундаментальную для ватиканской миниатюры идею в своей каталожной статье для римской выставки: *Il Volto di Cristo / a cura di G. Morello e G. Wolf. Roma, 2000, p. 93.* Обсуждение особенностей этой уникальной миниатюры см.: *Лидов А. М. Мандилион и Керамион... с. 254.*

- ³⁶ *Лидов А.* Epistula Avgari. Сказание о переписке Христа с Авгарем, с. 299.
- ³⁷ *Thierry N.* Deux notes à propos du Mandylion // *Zograf* 11 (1981), p. 16–19; *Jolivet-Lévy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et ses abords. Paris, 1991, p. 85–87, 126–127, 134, 268. См.: *Лидов А.* Мандилион и Керамион..., с. 261–262; *Jolivet-Lévy C.* Note sur la représentation du Mandylion à Cappadoce // *Intorno al Sacro Volto*. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo..., p. 137–144.
- ³⁸ *Thierry.* Deux notes..., p. 16–18; *Jolivet Lévy.* Les églises byzantines..., p. 85, 126–127, fig. 79/2, p. 134.
- ³⁹ Один из ранних и точно датированных примеров этой важнейшей традиции в Карабаш Килисе (1060–1061 гг.) — фрагмент фрески, обнаруженный Жоливе Леви в лонете над входом западной стены (*Jolivet Lévy.* Les églises byzantines..., p. 268). Размещение Святого Лица в нишах над церковными дверями становится традицией в XII–XIII вв. (росписи пещерного монастыря Вардзия в Грузии, Лагудера на Кипре и многие другие).
- ⁴⁰ *Лидов А.* Мандилион и Керамион..., с. 262–263.
- ⁴¹ *Gelzer H.* Der Patriarchat von Achrida. Leipzig, 1902, S. 6. В своей программе архиепископ Лев впервые использовал многие иконографические темы, главным образом связанные с Великой Схизмой 1054 г., которую он сам во многом инициировал: *Лидов А. М.* Схизма и византийская храмовая декорация // *Восточнохристианский храм. Литургия и искусство* / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994, с. 17–35. (*Lidov A.* Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 // *Byzantion*, 68/2 (1998), p. 381–405); *Лидов А. М.* Образы Христа в храмовой декорации и византийская христология после Схизмы 1054 года // *Древнерусское искусство. Искусство Византии и Древней Руси. Памяти А. Н. Грабара*. СПб., 1998, с. 155–177. О роли Льва Охридского в полемике см.: *Smith M. H.* «And Taking Bread...»: Cerularius and the Azyme Controversy of 1054. Paris, 1978, p. 107.
- ⁴² Пока удалось найти еще только один пример в недавно раскрытых фресках церкви Архангела Михаила в Рила (Болгария), датировемых XI–XII вв., где образ Христа на Мандилионе в центре алтарной апсиды представлен не только оплечным, но и в типе Еммануила. Интерпретацию этой особой программы XI в. см.: *Лидов А.* Мандилион и Керамион..., с. 263–264.
- ⁴³ О реликвии Письма Христа к Авгару см.: *Sigal J. B.* Edessa 'The Blessed City'. Oxford, 1970, p. 62–65, 73–76.
- ⁴⁴ Рукопись Пролога с краткими житиями святых по дням церковных празднований была предназначена для церкви Спаса Нерукотворного в Новгороде. Редкая иконография входной миниатюры может быть связана с посвящением церкви, в которой Лобковский Пролог читался во время богослужений: *Вздорнов Г. И.* Лобковский Пролог и другие памятники письменности Великого Новгорода // *Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси*. Москва, 1972, с. 255–282. О датировке рукописи с новой библиографией см.: Столярова В. Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских пергаментных кодексов XI–XIV веков. Москва, 2000, с. 132–135, № 17; *Lidov A.* La venerazione del Mandylion nel Prologo Lobkov // *Mandyliion. Intorno al Sacro Volto...*, p. 92–95.
- ⁴⁵ *Рындина А. В.* Образ-реликварий. Спас Нерукотворный в малых формах русского искусства XIV–XVI веков // *Восточнохристианские реликвии...*, с. 569–580.
- ⁴⁶ В конце XIV в. митрополит Киприан запрещает носить на груди амулеты с письмом Авгара. Однако отношение к Письму самого Христа остается благочестивым: *Рындина.* Указ. соч., с. 569–580.
- ⁴⁷ Сказание о иконе Спаса Нерукотворного в Хльнове // *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 3. Ч. 4. СПб., 2004, с. 620–622.
- ⁴⁸ *Кондратьев И. К.* Седая старина Москвы. Исторический обзор и полный указатель ее достопримечательностей. М., 2006, с. 42–43.



Чудотворные иконы Софии Константинопольской

Император как создатель сакрального пространства

Чудотворные иконы могут рассматриваться в качестве ключевых персонажей византийской истории. Из православных сказаний о чудесах мы узнаем, что эти иконы воспринимались как живые существа, они могли двигаться, говорить и даже сражаться с язычниками, неверными или грешниками. Защита православной веры была одной из их главных функций. Трудно переоценить значение чудотворных образов в Византийской империи. Эта огромная тема имеет политические, социальные, экономические, психологические, литургические, иконографические, равно как и художественные аспекты. Мы только начинаем исследовать это важнейшее явление, которое так долго находилось вне поля истории культуры и искусства¹.

Один из наиболее интересных и наименее изученных вопросов — роль чудотворных образов в сакральном пространстве византийских храмов. Письменные источники сообщают, что практически в каждой церкви существовала своя система реликвий и чудотворных икон, создававшая сакральную среду внутри данного храма. Однако ни одна из них не дошла до нас в своем первоначальном виде. Впрочем, в некоторых случаях мы можем реконструировать образ сакрального пространства. В данной работе будет сделана попытка представить реконструкцию очень важного проекта, осуществленного императором Львом VI Мудрым (886–912) в Софии Константинопольской — «Великой Церкви» византийской империи². Этот проект имеет огромное значение не только для истории восточнохристианской иконографии, но может быть понят и как важнейшее явление византийской иеротопии, то есть особого типа творчества по созданию сакральных пространств. Собственно попытка комплексного иеротопического исследования и разработка методологических подходов в этой новой области знания и составляет основное содержание настоящей работы³.

Основные источники

Символическая программа Льва Мудрого строится вокруг Императорских или Царских вратах Софии Константинопольской — центральных в ряду дверей, ведущих из нартекса в основное пространство церкви⁴. Нет необходимости говорить о важности правильного понимания символического замысла этого главного входа в «Великую Церковь» византийской империи. Сейчас от древнего декора сохранилось лишь бронзовое обрамление дверного проема, ведущего из нартекса в наос, на верхней пластине которого в центре имеется небольшой рельеф с изображением «Этимасии». Кроме того, в тимпане над входом расположена знаменитая мозаика, представляющая Христа на троне и склонившегося к его стопам византийского императора Льва VI Мудрого⁵. Однако в византийское время по сторонам

*Христос на троне.
Мозаика тимпана.
София Константинопольская. Начало
X в. / Christ enthroned
from the Tympanum
mosaic. Hagia Sophia
in Constantinople.
Early 10th century*



Вид на Императорские врата во внутреннем нартексе Софии Константинопольской / View to the Imperial Door in the inner narthex of Hagia Sophia in Constantinople

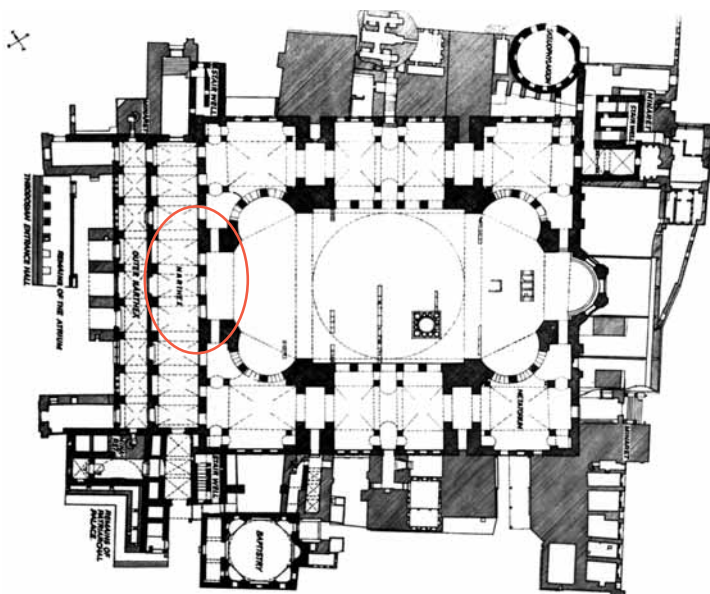
от царских врат располагались две чудотворные иконы Христа и Богородицы, неоднократно отмеченные в средневековых описаниях константинопольских святых⁶.

Существует несколько свидетельств, датированных XI–XV вв. Бесценная информация содержится в недавно опубликованном латинском тексте конца XI в. с описанием константинопольских святых, известном как Таррагонский Аноним⁷. Он сообщает об иконе Богородицы из Иерусалима, которая находилась над входом в Святую Софию: «В той же славнейшей базилике святой Софии у входа в двери, покрытые снаружи золотом и серебром, находится другая икона блаженной Богородицы, а именно та, которую видела в иерусалимском храме Мария Египетская, когда не могла войти в него из-за совершенных ею грехов. Когда, как мы уже писали выше, Мария грешница, испытывая трудности, заметила ее и помолилась ей, тотчас же получила все, что просила. Когда же грешница предстала, наконец, перед самим вышеупомянутым святым и благословенным образом Богородицы, чтобы поблагодарить за полученные благодеяния, а также попросить, чтобы указала ей [Богородица], в каком месте могла бы она принести искреннее покаяние, достойное ее грехов, говорят, что сказал ей святой образ так: "Если перейдешь Иордан, найдешь там благое успокоение". Ту святую икону, или образ, которая так ответила грешнице, сжалившись над нею, ты можешь увидеть у входа в святую Софию. Сможешь даже увидеть и ту грешницу, написанную красками пред образом. Изрядно благочестивое занятие созерцать Богородицу, изображенную в красках, как держит Она на

груды своего благородного Сына и как грешная женщина, черная, как и грехи в ней, преклонив колени и протянув дрожащие руки, слезно молит Ее о милосердии, чтобы смилостивилась Она над ней. Икона того стоит, чтобы на нее посмотреть»⁸.

Другое важное латинское свидетельство принадлежит так называемому Анониму Меркати; это вольный перевод греческого описания святынь Константинополя, сделанного не позднее последней четверти XI в.⁹ Описывая Святую Софию, византийский автор

План Софии Константинопольской. VI в. / The plan of Hagia Sophia in Constantinople. 6th century



особо выделяет икону Богородицы у входа в храм: «В правой же части храма за атриумом, где серебряные врата, на стене есть образ святой Марии, находившийся в Иерусалиме, которому некогда молилась святая Мария Египетская и услышала глас из уст святой Богородицы. Этот святой образ привез император Лев из святого града в Святую Софию»¹⁰.

Следующие по времени свидетельства содержатся у русских паломников конца XIV — начала XV вв.:

Игнатий Смоленский (1389): «В утрии поидохом к святыи Софии, еже есть Премудрости Божия. И дошедше великих врат, поклонихомся чудотворныи иконь Пречистыи Богородица, от неяже изыде глас Марии Египетскои, възбраняя ей входа в святую церковь в Иерусалимь. (И уразумвишу ей согрешения своя, и умиливишюся о сем, и поручнице о себе пречистую Богородицу дающе, и сицевая ей словеса глаголющи, и абие внезапно услышиа глас, глаголющ ей издалиече: Аще Иердан преидеши, добр покой обратиши.) Также поклонихомся образу Господню внутри святыи церкви и честнымъ святымъ иконам (той святыи и честный иконь)»¹¹.

Дьяк Александр (1394–1395): «Въходя в великие двери, на правой стороне стоит икона святыи Богородици, что глас от неа изшел Марии Египетскои в Иерусалимь; а великия двери от Ноева ковчега. На лвои сторону преобразился Спас на мраморь»¹².



Общий вид нартекса с Императорскими вратами / A general view of the inner narthex with the Imperial Door

Три центральные двери в храме Софии Константинопольской / Three central doors of Hagia Sophia in Constantinople



Место справа от Императорских врат, где находилась чудотворная икона Богоматери из Иерусалима. София Константинопольская / The place to the right of the Imperial Door where the miraculous icon was displayed. Hagia Sophia in Constantinople

Диакон Зосима (1419–1422): «Первое, поклонихся святой великой церкви Софии, идыж патриарх живет, и целовав образ Господа нашего Иисус Христа, из пред ним грехи своя исповьдают, иже срама ради не мощно исповьдаться духовнику, еж зовесь Спас исповьдник», и образ Пречистыя, иж во Иеросалимь бесьдова к Марии Египтяныни¹³.

Помимо русских паломников, чрезвычайно важное свидетельство сохранилось в тексте Симеона Солунского (ок. 1400), описывающем торжественный патриарший вход в Софию Константинопольскую по воскресным и праздничным дням: «Патриарх сходит по лестнице (с южных галерей — АЛ.) и входит в нартекс. Достигнув прекрасных дверей, он поклоняется святому образу Богоматери, который находится там и рядом с которым имеется образ святой Марии. Именно перед этим образом Богоматери, как говорят, святая приняла постриг»¹⁴.

К сожалению, исторические свидетельства не содержат сколько-нибудь определенной информации о характере изображения и тех-



Бронзовое обрамление Императорских врат Софии Константинопольской / The moulded brass frame of the Imperial Door

нике исполнения икон Христа и Богородицы, располагавшихся слева и справа от царских врат. Скорее всего, это были достаточно большие иконы на досках или специальных панелях. Об этом говорят обнаруженные примерно на высоте двух метров следы крепления икон в мраморной облицовке восточной стены нартекса по сторонам императорских врат¹⁵. Это единственное материальное подтверждение присутствия здесь двух чудотворных образов, которым поклонялись и которые целовали русские паломники перед тем как войти в Великую Церковь.

Икона «Спас Исповедник»

Об иконе Христа мы узнаем, что она называлась «Спас Исповедник» и перед ней каялись такие великие грешники, которым было стыдно исповедаться духовнику. Дьяк Александр характеризует икону словами: «Преобразился Спас на мраморе», что, несомненно, связано с важной особенностью иконы. Но относится она к технике исполнения (каменный рельеф, живопись на мраморе, мозаика), своеобразию иконографии или какому-то неизвестному нам преданию о чуде, остается невыясненным.

Два других русских паломника оставили свидетельства об этой иконе. Стефан Новгородец (1349), перед тем как войти в наос, замечает: «Таможе стоит икона святы Спас велми чудна, и то зовется "Елеоня Гора" по подобию якоже и в Иерусалимь»¹⁶. Паломник связывает икону с одной из святынь храмов Елеонской (Масличной) горы в Иерусалиме.

Антоний Новгородский, посетивший Великую Церковь в 1200 г., рассказывает, что около дверей Святой Софии располагался большой мозаичный образ Спаса, на правой руке которого не был написан один палец, окованный позолоченным серебром. С этим пальцем связывается легенда о наказании самоуверенного иконописца, который решил, что смог изобразить Господа как живого: «*И толь же утвердивъ и на степени написанъ образъ Спасовъ велик мусиею (вар.: Оттоль же у дверей на стень написанъ Спасъ великъ мусиею);* i

Чеканное изображение «Престола Уготованного» с Голубем Св. Духа, сходящим на открытое Евангелие. Бронзовое обрамление Императорских врат / Arched plate of the moulded brass frame with the Throne of the Second Coming and the Dove of the Holy Spirit descending on the open Gospel



Верхняя часть бронзового обрамления Императорских врат Софии Константинопольской / The upper part of the moulded brass frame of the Imperial Door

у правьей руки не написанъ палца, а весь написавъ, рекъ писецъ зря на нь: "Господи, како еси живъ был, как же ты есмь написанъ?" I глас отъ образа глаголя: "А когда мя еси видѣлъ?" I тогда писецъ онемевъ, умре. I тои перъстъ не писанъ, но окованъ сребрянъ i позлащенъ»¹⁷.

Примечательно, что сразу после рассказа об этой мозаичной иконе Антоний Новгородский сообщает об изображении царя Льва Мудрого на иконе, расположенной выше райских (императорских) дверей: «*На странъ же дверей (вар.: Посторонъ же райскихъ дверей горь) стоит икона велика, а на ней написанъ царь Корлы о софос (Kur Leo ho Sophos или Лев Мудрый — А.Л.) у него камень драгий в челе: светитъ въ ноци яко огнь (яко луна) по святый Софьи (вст.: Мы жъ вопросихомъ, что ради сей написан и честь такова бь, а не есть во святыхъ его; церковници жъ повѣдаша нам яко..) Тои же царь Корлы вземъ грамоту (Вавилонъ) во гробе у святого пророка Данила и переписал (вст.: и у себя держа; по смерти же его по мнозыхъ лѣтехъ принесен бысть о неких в Царьград и переведен бысть от философъ на греческий язык:*



Тимпан над Императорскими вратами Софии Константинопольской / The Tympanum over the Imperial Door. Hagia Sophia in Constantinople

написано бысть имено в нем царей греческих) ю философски, кому же быти царем во Цареградъ, дондеже и стоит Царьградъ»¹⁸. Наиболее вероятно, что Антоний Новгородский имеет в виду мозаичную икону над входом, представляющую императора, склонившегося перед Христом на троне. Едва ли можно ожидать, что через триста лет после смерти Льва Мудрого сохранился другой его портрет и в том же месте. Итак, согласно свидетельству Антония, мозаичная икона Христа с «серебряным пальцем» и образ Льва Мудрого находились поблизости друг от друга, при входе в церковь.

Однако свидетельства двух новгородских паломников недостаточны ясно локализовать образ Христа, никак не пересекаются между собой и другими данными об иконе «Спаса Исповедника»¹⁹.

Икона Богоматери, говорившая с Марией Египетской

Гораздо больше мы знаем об иконе Богоматери, говорившей с Марией Египетской. Это одна из самых известных святынь христианского мира. Характерно, что икона имела более высокий статус, чем «Спас Исповедник», именно ей, по свидетельству Симеона Солунского, поклонялся патриарх Константинопольский в начале праздничных богослужений²⁰.

Традиция этой иконы восходит к широко известному эпизоду из Жития Марии Египетской, приписываемого Софронию Иерусалимскому (+ 644)²¹. Согласно этому сказанию, александрийская блудница Мария, приехав в Иерусалим, решила ранним утром праздника Воз-



Мозаика тимпана с изображением Христа на троне, поклоняющегося императора, Богородицы и Архангела. София Константинопольская. Начало X в. / Tympanum mosaic representing Christ enthroned, the Virgin and the Archangel in roundels, and the prostrating emperor. Hagia Sophia in Constantinople. Early 10th century

движения креста войти в базилику Константина Великого (Мартирium) при Гробе Господнем. Но некая божественная сила четырежды останавливала грешницу у входа, не давая ей увидеть реликвию Живо-творящего Креста, которую демонстрировали в тот праздничный день. Тогда она со слезами раскаяния и мольбами обратилась к образу Богородицы, находившемуся в притворе над ней, прося быть поручительницей перед Христом, который «для того и воплотился в человека, чтобы призвать грешников к покаянию»²². Прощение было даровано, Мария смогла войти в храм и увидеть величайшую святыню. По выходе, Мария снова обратилась к иконе, прося Богородицу быть «наставницей спасения и руководительницей на пути покаяния»²³ и тогда она услышала глас, направивший ее на отшельнический подвиг в Иорданскую пустыню.

История пользовалась широчайшей известностью во всем христианском мире. Она была ярким подтверждением силы искреннего покаяния, способного превратить величайшую грешницу в самую почтенную святую. Икона Богородицы почиталась как драгоценная реликвия, которая, вероятно, упоминается уже Паломником из Пяченцы в VI в. («портрет благословенной Марии на возвышенном месте»)²⁴. В эпоху иконоборчества эпизод жития стал одним из важных аргументов иконопочитателей. Его приводит Иоанн Дамаскин во всех трех «защитительных словах»²⁵. Подробно цитируется эта часть Жития и в Деяниях VII Вселенского собора (787), а один из участников собора отмечает, что «эту икону мы видели во святом городе Христа Бога нашего и часто лобызали ее»²⁶. В первой половине IX в. византийский паломник Епифаний сообщает: «По левую сторону от

Св. Константина находится икона Пресвятой Богородицы, которая воспретяствовала преподобной Марии войти в церковь. Здесь же она принесла свой обет»²⁷. Базилика Константина была полностью разрушена в 1009 г. во время масштабного уничтожения комплекса Гроба Господня халифом Аль-Хакимом. В начале XII в. русский игумен Даниил видел лишь «великие двери» базилики Гроба Господня и отметил место, где находилась прославленная икона Богоматери: «И ту есть была на мьсть том церкви создана кльтски велика вел-

Император, склоняющийся к стопам Христа. Деталь мозаики тимпана / The Emperor prostrating before Christ enthroned (a detail of the Tympanum mosaic)



Христос на троне — возможная реплика чудотворной иконы Хрисотриклиния. Золотая монета (солид) Василия I (867–886) / Christ enthroned — a possible replica of the miraculous icon of the Chrysotriklinium. Solidus of Basil I (867–886)

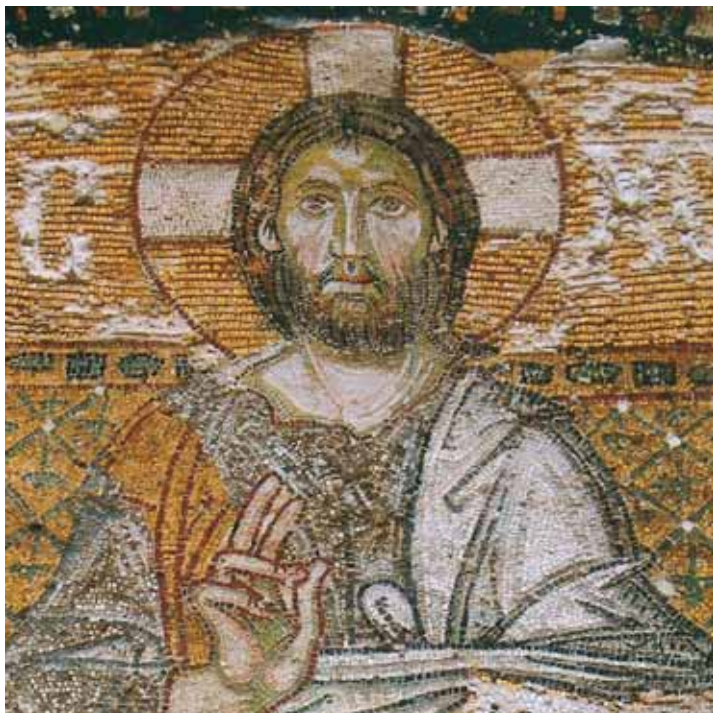
ми, ныне же мала церквичца. Ту суть двери великия къ востоку лиць: к тьмъ дверемъ прииде святая Мария Египтянына и хоть вльсти; и цьловати хоть, и не впустя ея сила Святаго Духа въ церковь. И потомъ помолися святые Богородиць, то бо стояше икона святая Богородица въ притворь томъ, близъ дверии тьх, и потомъ возможейти в церковь и цьловати честный крест. Тьми же паки дверми изыдохъ въ пустыню Иорданскую»²⁸.

Место, где находилась знаменитая икона Богоматери, было отмечено фреской, репликой чудотворного образа, об этом можно узнать из свидетельства латинского пилигрима Зеовульфа, посетившего Иерусалим на несколько лет раньше игумена Даниила: «На западной стене капеллы св. Марии виден, написанный снаружи, образ Матери Божией. Мария Египетская однажды покаялась от всего сердца, молилась о помощи к Богоматери и была чудесным образом утешена этим образом, говорившем властью Святого Духа, как можно прочитывать в ее Житии»²⁹.

По свидетельству Анонима Меркати, чудотворная икона уже в XI в. находилась в Софии Константинопольской, куда ее привез из Иерусалима император Лев³⁰. Несложное сопоставление данных позволяет заключить, что речь идет о Льве VI Мудром (886–912).

Следует отметить, что этот император был известен тем, что собирал в столице Византии прославленные реликвии со всего христианского мира. Возможно, именно он привез из Иерусалима реликвии Страстей Господних, которые находились в Святой Земле еще в IX в. Согласно записи Начальной летописи под 911 г., русским послам по приказу Льва VI показали в императорском дворце «и Страсти Го-

Лик Христа. Мозаика тимпана. София Константинопольская. Начало X в. / The bust of Christ from the Tympanum mosaic. Hagia Sophia in Constantinople. Early 10th century



Раскрытое Евангелие в руке Христа на троне (деталь мозаики тимпана) / The open book with inscription in the hand of Christ enthroned (a detail from the Tympanum mosaic)

подня, и венец, и гвоздие, и хламиду багряную, и мощи святых, учащее я к вере своей и показующе им истинную веру»³¹. Лев VI привез в Константинополь мощи св. Лазаря с Кипра, св. Марии Магдалины из Эфеса, св. Марии Клеоповой и св. Марфы³². В XI в. греческий источник Анонима Меркати сообщал паломникам: «В самом деле, император Лев привез святого Лазаря с Кипра в град Константинополь, и он выстроил монастырь св. Лазаря. Более того, тот же император в дополнение привез тело святой Марии Магдалины из Эфеса. И в том месте, следовательно, была погребена св. Мария, рядом с Семью Отроками Эфесскими и мощами святых Марфы и Марии»³³.

Желание императора Льва доставить знаменитую икону Богоматери из Иерусалима, еще одну реликвию прославленной святой, представляется частью масштабной и долговременной программы. Примечательно, что «Икона, говорившая с Марией Египетской», была принесена и помещена у входа в Святую Софию, в точном соответствии с ее историческим местоположением при вратах Иерусалимской базилики, где она также была доступна для целования. Это означает, что и сакральное пространство, со всеми его историческими и религиозными коннотациями, было перенесено вместе с чудотворной иконой.

Осознание данного факта позволяет предполагать, что чудотворная икона должна была стать одним из важнейших элементов в символической декорации царского входа Софии Константинопольской, единственной сохранившейся частью которой в настоящее время является мозаика с изображением Льва Мудрого перед сидящим на троне Христом.

Вероятно, именно Лев VI, прославившийся своей богословской ученостью, разработал всю иконографическую программу главных врат Софии Константинопольской. Эта программа включала в себя своего рода систему священных реликвий,³⁴ связанных единым символическим замыслом. Иконы «Богоматери, говорившей с Марией Египетской» и «Спаса Исповедника» объединяла тема покаяния и милосердия Божия, дающего надежду на спасение даже великим грешникам.

Молящаяся Богоматерь. Мозаика тимпана. София Константинопольская. Начало X в. / *The Virgin in supplication from the Tympanum mosaic. Hagia Sophia in Constantinople. Early 10th century*



Двери из дерева Ноева Ковчега

В этом контексте представляется важным, что две иконы образовывали своего рода обрамление для другой знаменитой реликвии — самих императорских врат, створки которых были сделаны, согласно преданию, из дерева Ноева Ковчега и покрыты позолоченными серебряными пластинами. Первые упоминания о них относятся к X в. «Сказание о строительстве Святой Софии», включенное в текст *Partia Constantinopoleos*, сообщает: «Во втором нартексе двери были сделаны из кости (трое справа, и трое слева, а посередине между ними) трое других дверей: двое средних размеров, между которыми очень большие позолоченного серебра. Все двери были позолочены. Внутри этих трех дверей вместо обычного дерева было дерево Ковчега»³⁵. Это была одна из самых крупных реликвий Византии, двери составляли 7,6 м в высоту и 4 м в ширину³⁶. В сохранившихся текстах они идентифицировались среди других дверей как *basilikai* (царские), *megalai* (большие) или *pylai tou kibotou* (врата ковчега)³⁷. Раннее известие о «двери из позолоченного серебра» встречается в «Книге церемоний» императора Константина Порфирогенета, сына Льва Мудрого³⁸. Аноним Меркати, донесший до нас византийский первоисточник второй половины XI в., сообщает о трех дверях из дерева Ноева Ковчега, ежедневно творящих чудеса³⁹. Упоминаются эти двери и в Описании Святой Софии XII в., где центральные двери истолковываются как символический образ Святой Троицы⁴⁰. Около 1200 г., согласно свидетельствам Антония Новгородского и Робера де Клари, не только дерево, но и некоторые детали дверного замка по-

читались как чудотворные объекты. И русский, и французский посетители Святой Софии отметили особую целительную силу трубки-засова, висевшей «у кольца великих врат монастыря, которые все были из серебра»⁴¹. В Палеологовский период «Великие врата Ноева Ковчега» были предметом поклонения паломников и всех, приходивших в храм, которые приписывали им целительную силу⁴². Неизвестно в точности, когда эта реликвия появилась в Святой Софии. Она могла быть частью проекта Юстиниана. Но мы не можем исключить вероятность того, что и эти двери попали в Великую Церковь в правление Льва Мудрого⁴³.

От древних врат сейчас сохранилось лишь бронзовое покрытие дверного косяка⁴⁴. В центре верхней панели, прямо над головой входящего в храм, сделан чеканный рельеф, проясняющий символический замысел. На рельефе представлен трон с лежащей на нем раскрытой книгой, над которой изображена слетающая птица. Все это вписано в арку на двух колонках. Греческая надпись на книге представляет собой цитату из Евангелия от Иоанна (9:10), которая начинается с добавленных слов «Господь сказал»: *«Я есмь дверь: кто войдет мною, тот спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет»*. Чеканный рельеф являет собой изобразительную метафору Церкви как места спасения. Трон — образ «Престола уготованного» (Этимасии) во Втором Пришествии. Благодать Святого Духа представлена в образе голубя, нисходящего на раскрытое и звучащее Евангелие, на «Двери Ноева Ковчега» и на каждого, входящего в храм. Арка была традиционной эмблемой Церкви и, что не менее важно, знаковым напоминанием о Ноевом Ковчеге, который воспринимался как один из важнейших прообразов храма. Вспомним, что Христос провозглашался в византийском богословии и гимнографии «Новым Ноем». В шестой проповеди «О Лазаре» Иоанн Златоуст следующим образом истолковывает историю рождения Ноя: *«Ибо есть тайны во взаимосвязанных событиях; прошлое прообразует будущее; точнее говоря: ковчег был Церковью; Ной — Христом; голубь — Святым Духом, а оливковая ветвь — милостью Бога»*⁴⁵. «Двери Ноева ковчега» являлись символическим образом Христа в своем храме и, одновременно, обетованием спасения и милосердия Господа к праведникам (Быт. 7:1)⁴⁶.

Таким образом, три реликвии «императорских врат», собственно, двери и две иконы Христа и Богоматери, объединяла тема покаяния, милосердия Божия и спасения, обретаемого через вход в храм.

Мозаика тимпана

Реконструированный символический контекст позволяет по-новому оценить мозаику в тимпане над входом. Эта композиция принадлежит к самым известным и самым загадочным в византийской иконографии. Со времени раскрытия мозаики в 1932 г. было опубликовано более пятнадцати специально посвященных ей работ⁴⁷. Однако вопрос о содержании и символическом замысле мозаики остается открытым⁴⁸. Интерпретации исследователей группируются вокруг двух основных идей. Согласно одной точке зрения, мозаика является символическим изображением божественной инвеституры земного владыки, получающего власть от Христа — Премудрости. Эта идея А.Н. Грабара⁴⁹ нашла поддержку у З. Гаврилович⁵⁰, кото-

рая также рассматривает замысел в контексте проповеди Льва Мудрого на Благовещение и соответственно датирует мозаику концом IX в. (время написания текста). Недавно такую интерпретацию подержал и Р. Кормак⁵¹.

Другая интерпретация, в свое время предложенная Л. Мирковичем⁵² и подробно разработанная Н. Икономидисом⁵³, состоит в том, что смысловым стержнем была идея покаяния, исторически обусловленная событиями, связанными с четвертым браком Льва Мудрого и его конфликтом с патриархом Николаем Мистиком.

Символика проанализированных ранее реликвий царского входа, напоминающих о покаянии и спасении, говорит в пользу второй интерпретации мозаики. Но она может быть существенно уточнена. Для этого рассмотрим основные иконографические особенности сцены.

В центре на троне представлен Христос, держащий в руке раскрытое Евангелие, на котором читается надпись: *EIRHNH UMİN EGW EIMI TO FWS TOU KOSMOU* («Мир всем. Я свет миру»). Она представляет собой сочетание двух обращений Христа из Евангелия от Иоанна (20:19,26; 8:12). Слова «Мир вам» Христос обращает к апостолам, дважды являясь перед ними по воскресении, «когда двери были заперты». В византийских иконографических комментариях к евангельскому сюжету Христос изображается на фоне врат, символизирующих вход в царство небесное. Вторая цитата («Я свет миру, кто следует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни») также семантически связана с темой входа и пути к спасению. Многозначительно появление надписи на символическом рубеже, отмечающем переход от полумрака нартекса (места оглашенных, отлученных и кающихся) к залитому светом пространству наоса.

Сочетание двух стихов Евангелия от Иоанна является редчайшей особенностью. Л. Миркович находит ей объяснение в покаянном стихотворении Льва Мудрого (*odarion kataniktikon*), написанном, вероятно всего, в связи с неканоническим четвертым браком⁵⁴. Император обращается к Христу и Богородице Заступнице с мольбой о прощении на Страшном Суде. При этом написанные на Евангелии слова «Мир вам. Я свет Миру» могут быть истолкованы как ответ Христа на моление кающегося императора у трона Высшего Судии⁵⁵.

Другую важную особенность составляет поза припадающего к стопам Христа императора, не характерная для императорских портретов⁵⁶. Она находит ближайшую иконографическую аналогию в сцене «Покаяние Давидово», в частности, в миниатюре парижской рукописи Слов Григория Назианзина 879–883 гг. (Bibl. Nat., gr. 510, fol. 143 v)⁵⁷. Выразительны содержательные параллели истории царя Давида и Льва Мудрого. Давид кается за преступный брак с Вирсавией, женой погубленного Урии (2 Цар. 11–12). Бог принимает покаяние Давида, но расплатой становится смерть его первенца от Вирсавии. Лев Мудрый отмаливал грех четвертого брака, категорически запрещенного всеми церковными законами и приравненного к прелюбодеянию. Император настаивал на признании Церковью своего брака, что было особенно важно ввиду рождения сына-наследника (будущего Константина VII Багрянородного). Это было не его личным, но государственным и политическим делом, непременным условием сохранения династии. Однако вовлеченный в политические интриги патриарх Николай Мистик категорически отказывался признавать



Богоматерь Агисоритисса. Деталь иконы с чудотворными образами Богоматери. Монастырь св. Екатерины на Синае. Конец XI в. /
The Virgin Agiasoritissa (A detail of the icon with the miraculous images of the Virgin. The Monastery of St. Catherine at Sinai. Late 11th century

этот брак. Создавая религиозный и политический скандал, он дважды не допустил императора до участия в праздничных литургиях Рождества и Крещения 906–907 гг., останавливая Льва Мудрого в императорских вратах Софии Константинопольской⁵⁸. Специальный собор 907 г. принял покаяние императора и постановил допустить его в церковь, подвергнув епитимье. При этом, как свидетельствуют источники, покаяние Льва Мудрого было глубоким и искренним.

Н.Икономидис считал, что император не мог добровольно изобразить свое унижение над главным входом в Великую Церковь, и поэтому предложил более позднюю дату — 920 г., когда после смерти Льва Мудрого церковный собор поддержал позицию Николая Мистика в отношении четвертого брака императора⁵⁹. По мнению Икономидиса, целью создания мозаики было демонстративное напоминание зрителям об окончательной победе патриарха над коронованным грешником.

С этим трудно согласиться, поскольку события 907 г. были торжеством Льва Мудрого как императора и христианина, так как покаяние в православной традиции осмыслялось как подвиг, дар божественной премудрости — единственный путь к спасению⁶⁰. Прощение, дарованное величайшей грешнице Марии Египетской после заступничества иконы Богоматери, было своеобразной гарантией для кающегося императора, размышляющего о Страшном Суде и судьбе своего сына-наследника. В этой связи примечательно, что, согласно Уставу Великой Церкви X в., 50-й покаянный псалом, в котором Давид просит Господа очистить его от греха незаконного брака, пелся на утрене во время входа из нартекса⁶¹ в храм, непосредственно в Импера-



Богоматерь Параклесис. Церковь Богоматери Аракиотиссы. Лагудера, Кипр. 1192 г. / *The Virgin Paraclesis. Panagia Arakiotissa. Lagoudera, Cyprus. 1192*

торских дверях под мозаикой тимпана⁶². Это было выражением покаяния и триумфа одновременно.

Очень близкую по смыслу аргументацию предлагает Жильбер Дагрон в своей книге «Император и священник», несколько страниц которой посвящены анализу идейного контекста мозаики тимпана⁶³. Дагрон убедительно показывает, что публичное покаяние было традиционной, в некотором роде канонической формой репрезентации византийских императоров, начиная еще со времен Константина



Богоматерь и Христос по сторонам алтарной преграды. Церковь Богоматери Аракиотиссы. Лагудера, Кипр. 1192 г. / *The Virgin and Christ beside the sanctuary barrier. Panagia Arakiotissa. Lagoudera, Cyprus. 1192*

Великого. Покаяние царя Давида стало авторитетной моделью поведения и символическим прообразом. С этой точки зрения Лев Мудрый на мозаике тимпана был «образом всех императоров, подобных Давиду». По мнению Дагрона, «покаяние Льва VI было, безусловно, искренним, но при этом театральным, покаяние превращалось в апофеоз»⁶⁴.

На наш взгляд, в данном историческом и символическом контексте справедливо предположить, что две различных интерпретации мозаики тимпана не противоречили друг другу. Исходная идея покаяния не исключала фундаментальной концепции Святой Премудрости и императорской инвеституры. Эти два послания могли сосуществовать в одном образе, одновременно раскрывая его особое значение в определенные моменты литургии. В конкретном пространственном контексте ритуальных входов в Св. Софию эти послания были адресованы императору, который, согласно церемониалу, молился и трижды кланялся перед Императорскими дверями, со свечой в руках⁶⁵. Во время этого ритуала, совершаемого земным правителем, демонстрировались в равной мере покаяние и божественное

благословение. Иконический образ мозаики тимпана временно соединился с «живой иконой» императорского ритуала внизу, и в этой динамичной священной среде символические идеи мозаики действительно становились неразделимыми.

Чудотворные прообразы

Рассмотренное сакральное пространство имело еще один аспект, который можно назвать чудотворным. Как мы помним, мозаика тимпана располагалась над тремя чудотворными реликвиями, которые были объединены общим замыслом. При входе в храм византийский император молился и совершал поклоны перед реликвией «Дверей Ноева Ковчега» и прославленными иконами, под мозаичным образом, находясь в необычайно мощной зоне чудотворений. В таком «чудесном» контексте можно вновь обратиться к странной иконографии мозаики тимпана. Некоторые исследователи уже отмечали уникальный характер этой композиции, но она все еще не получила адекватного истолкования⁶⁶. Эта иконография кажется еще более необычной в связи с расположением иконного образа над главным входом в Великую Церковь империи, которая должна была служить образцом для других церквей. Однако иконография мозаики тимпана нигде не повторяется.

Неизвестный создатель образа использовал архетип *Триморфа* (центральный образ между двумя другими в медальонах), который определил изобразительную структуру византийского Деисуса с доминирующей в нем идеей молитвенного предстояния и прошения. Левый медальон мозаики, фланкирующий образ Христа на троне, усиливает этот параллелизм. Богоматерь, многозначительно повернутая в три четверти над просящим о спасении императором, протягивает руки к своему Сыну с молитвой о заступничестве (такой образ станет традиционным в деисусных композициях, утверждающихся в византийском монументальном искусстве к XI в.).

Однако в правом медальоне представлен не Иоанн Креститель, а фронтальный образ архангела, который держит в руке жезл как знак власти. Брови архангела грозно приподняты, взгляд направлен в сторону от Христа — очевидно, к тому, кто входит в храм из южных дверей нартекса. Наиболее вероятно, что здесь представлен архангел Михаил как небесный страж, персонифицирующий божественную силу и защищающий врата храма от грешников⁶⁷. В византийских иллюстрациях к Житию Марии Египетской именно архангел Михаил не допускает грешницу в храм⁶⁸. Образ архангела, воплощающего волю Господню, присутствует уже в самых ранних иконографических редакциях «Покаяния Давида». Как Богоматерь олицетворяет заступничество, так архангел Михаил — идею неотвратимого Суда. Не случайно оба эти образа играют важную роль в видении Страшного Суда из покаянного стиха Льва Мудрого, вероятное влияние которого на композицию мозаики тимпана было отмечено и в надписи на Евангелии в руках Христа⁶⁹. Значение образа Архангела подчеркнуто пустым пространством под ним. Автор сознательно избегает ожидаемой симметрии композиции, по возможности оставляя видимое пространство для реального человека, входящего в церковь. Этот земной владыка (праващий император), склоняющийся при входе в храм, мог играть роль живого дополнения образу простершегося импера-

тора в мозаике тимпана. Оригинальность композиции может быть объяснена желанием задействовать плоское изображение тимпана в пространственной драматургии императорского входа.

Богоматерь и Архангел изображены не в полный рост, а в медальонах, что имеет особое значение: они представляют собой своего рода *imagines clipeatae* — мемориальные портреты, напоминающие скорее реальные культовые предметы, чем простые изображения. Заметим, что все образы мозаики тимпана изначально не имели пояснитель-



Христос в медальоне и икона Богоматери в рамке по сторонам от молитвы Малого Входа. Литургический свиток из Константинополя. Библиотека Греческого патриархата. Иерусалим. XI в. / Christ in medalion and a framed image of the Virgin beside the prayer of the Little Entrance. The Liturgical scroll from Constantinople. The Library of the Greek Patriarchate, Jerusalem. 11th century

ных надписей. Эта деталь поражала даже византийцев, которые несколько веков спустя добавили литеры IC XC возле головы Христа на троне⁷⁰. Эти детали позволяют предположить существование особых прообразов мозаики. Знание всей символической программы «царского входа» дает основание предположить, что автор иконографического замысла мог изобразить здесь чтимые образы — знаменитые чудотворные иконы Богоматери и Архангела, легко узнаваемые современниками. И именно этим объясняется некоторая искусственность и уникальность композиции. Реальные чудотворные иконы Императорских дверей могли дополняться «виртуальными» образами в мозаике тимпана наверху. Как и актуальный император во время торжественного входа в «Великую Церковь», император на мозаике мог быть изображен в пространстве чудотворных икон.

Это утверждение трудно доказать, поскольку, за редкими исключениями, мы не знаем, как выглядели византийские чудотворные иконы. Более того, насколько мы можем судить по поздней практике, в византийском сознании представление о чудотворной иконе не бы-

Реликварий Честного креста из папской капеллы Sancta Sanctorum Латеранского дворца в Риме. Темпера и позолота на дереве. Музеи Ватикана. X в. / The Reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum chapel in the Lateran Palace. Tempera and gold on board. Vatican Museums. 10th century



Внутренняя часть реликвария из Sancta Sanctorum / The inner part of the Reliquary from Sancta Sanctorum

ло жестко связано с конкретной изобразительной схемой. Не схема, а чудеса определяли уникальность и узнаваемость конкретной иконы. Идентификация образов была связана с духовным опытом, сохранявшимся в текстах или в устной традиции. Однако можно найти косвенные свидетельства в поддержку «чудотворного» происхождения мозаичных икон тимпана.

ХРИСТОС НА ТРОНЕ. Начнем с образа Христа на троне. Джеймс Брекенридж уже высказывал предположение о связи этого образа с высокочтимым прообразом⁷¹. Анализируя иконографию византийских монет, он пришел к выводу, что образ Христа на троне с лировидной спинкой, который появляется на византийских монетах IX–X вв., а также на мозаике тимпана, воспроизводит одну и ту же прославленную икону. Речь идет о мозаичном образе Христа на троне, располагавшемся над императорским тронном в восточной апсиде Хрисотриклиния — главного зала приемов императорского Большого дворца⁷². Перед этой иконой императоры всегда



Распятие. Внешняя сторона крышки реликвария из Sancta Sanctorum / The Crucifixion. The exterior surface of the lid of the Reliquary from Sancta Sanctorum



Св. Иоанн Златоуст. Внутренняя сторона крышки реликвария из Sancta Sanctorum / John Chrysostom. The interior surface of the lid of the Reliquary from Sancta Sanctorum

молились при выходе в Св. Софию и по возвращению во дворец, выражая «*рабскую покорность и благоговение перед Царем царей*»⁷³ и простираясь ниц в позе Льва Мудрого на мозаике. Этот образ был восстановлен сразу после победы иконопочитателей в новой декорации Хрисотриклиния при Михаиле III (856–866), о чем мы узнаем из византийской эпитагмы, прославляющей образ Христа, что «*сияет над императорским тронном и изгоняет темные ереси*»⁷⁴. При Василии I (867–886), отце Льва Мудрого, образ тронного Христа утверждается на золотых монетах, словом, становится главным государственным символом, сохранившим свое значение при Льве Мудром, Александре и Константине Багрянородном⁷⁵ и, как утверждают исследователи, имевшем особое значение для Македонской династии⁷⁶. Кажется весьма вероятным, что созда-

тель иконографии тимпана намеревался не просто представить Христа в качестве небесного правителя, но и вызвать в памяти зрителей образ главной иконы империи и роль Македонской династии в восстановлении иконопочитания. Образ Христа на троне, повторенный при входе в Св. Софию, мог мистическим способом соединять два важнейших священных пространства Большого дворца и Великой Церкви. Покаянная поза *proskynesis*, простирающая перед образом ниц, демонстрируемая императорами перед

Архангел как страж.
Мозаика Тимпана.
София Константинопольская. Начало
X в. / The Archangel
as guardian from
the Tympanum
mosaic. Hagia Sophia
in Constantinople.
Early 10th century



обеими иконами Христа, указывает на более глубокую и мистическую общность двух почитаемых образов.

Очень важно, что вся мозаика тимпана могла восприниматься как чудотворный образ Христа. В русском Анонимном описании Константинополя, составленном в XIV в. на основе греческого оригинала, после упоминания Двери Ноева Ковчега говорится: «А над дверьми есть Спас чудотворный много больных исцеляет»⁷⁷. Легенда связывает чудо и реликвию с образом: «Пред тем Спасом висело поникадило, ретяз жельзна; к той ретязи привязан стьяляникъ с маслом, а под стьяляником стоит столпец камен, а на стьяльци чаша (и древо Ноева ковчега окована жельзом ковчежным). В тую чашу масло капало с поникадила; урвася стьялянии с маслом с разби чашу на два и стьялец каменны разрази, а стьяляние не разбися и масло ся не пролило. Тот столпец скован обручми жельзными, и чаша к нему прикована на видьние крестьяном и на исцеление больным»⁷⁸.

Итак, реальные чудотворные иконы Спаса Исповедника и Богоматери из Иерусалима, равно как и мозаичные образы, существовавшие в священной среде «исторического чуда», представленного особым реликварием, создавали многоуровневое сакральное пространство, включавшее визуальные образы мозаики тимпана, реальные иконы по сторонам от Дверей Ноева Ковчега и среду, образованную реликварием перед этими Дверями. Реликварий с деревом Ноева Ковчега был связан с главной реликвией Императорский дверей. В то же время чаша, содержавшая святое масло из стеклянной лампы перед «чудотворным Спасом над дверьми», являлась связующим звеном между реликварием и мозаичной иконой тимпана.

Таким образом, реликварий становился своего рода краеугольным камнем тщательно продуманной пространственной программы, в которой все пласты сакральной среды взаимодействовали в рамках единого целого. Мы не знаем, когда именно до середины XIV в. сформировалась эта программа, но косвенные данные подтверждают изначальный чудотворный статус мозаичного образа Христа на троне.

Молящаяся БОГОМАТЕРЬ. Что касается образа Богоматери на мозаике тимпана, то для него существует целый ряд возможных прообразов. По своему иконографическому типу образ мог быть связан с иконой Агиосоритисса в церкви Халкопратейя в Константинополе⁷⁹, каким он предстает на византийских печатях и на синайской иконе начала XII в., где среди основных чудотворных икон изображена Богоматерь с жестом моления, сопровождаемая надписью «Агиосоритисса»⁸⁰. Хотя такой тип изображения Богоматери был широко распространен, не существует конкретных указаний на его связь с Халкопрайским храмом. Другая возможность — образ Богоматери в мозаичной программе Хрисотриклиния. Помимо образа Христа на троне, эпиграмма в *Antibologia graeca* (I. 106) также отсылает к образу Богоматери, находившемуся над входом в Хрисотриклиний, который описан как «божественные врата и страж»⁸¹. Однако мы ничего не знаем об этом образе, помимо этой характеристики, и его присутствие в пространстве Хрисотриклиния не может служить решающим аргументом для идентификации.

На наш взгляд, воспроизведение почитаемой иконы на мозаике тимпана могло быть символически связано с чудотворным образом Богоматери, говорившей с Марией Египетской, специально привезенным в Св. Софию Львом Мудрым. От Таррагонского Анонима мы узнаем, что Богоматерь была представлена с Младенцем, а рядом изображена Мария Египетская (возможно, на одной доске, под образом Богоматери)⁸². Таким образом, изобразительные схемы образов были разными. Однако из более поздней традиции поклонения чудотворной иконе мы знаем, что один и тот же чудотворный прообраз мог воспроизводиться в различных иконографических типах, иногда с одной и той же надписью. Точно датированный комплекс 1192 г. сохранился в церкви Панагия Аракиотисса в Лагудера на Кипре. На южной стене, перед алтарной преградой, располагается икона-фреска Богоматери в полный рост, с Младенцем на руках (надпись «Аракиотисса»), на восточной стене, к северу от алтарной преграды — аналогичный образ Богоматери Параклесис с руками, протянутыми в молении (надпись «Елеуса»), а также икона на доске с образом поясной Богоматери Одигитрии, вероятно, изначально находившаяся слева от царских врат алтарной преграды (надпись также «Аракиотисса»)⁸³. Все три образа написаны одним художником и расположены близко друг к другу, как части единой иконографической программы, в сакральном пространстве, обрамляющем вход в алтарь храма. Они образуют своего рода комплекс Богоматери Аракиотиссы, чудесным образом явленный в трех символически связанных, но визуальнo различных образах, которые могли почитаться как вместе, так и по отдельности.

Аналогичный подход, глубоко укоренившийся в православной традиции, мог быть представлен в символической программе Импера-



Вид на Императорские ворота и западную стену из внутреннего нефа Софии Константинопольской / A view from the Imperial Door and the Western wall from the nave of Hagia Sophia in Constantinople

торских дверей Св. Софии. Иерусалимская икона внизу и мозаичное изображение в медальоне тимпана вместе создавали образ чудесного покровительства Богородицы. Идея моления была воплощена в образе св. Марии Египетской на Иерусалимской иконе (через предполагаемый жест рук, воздетых в молении) и обрела новую жизнь и силу в двух иконах Богородицы, возможно, обращенных к двум чудотворным образам Христа — Христу на троне на мозаике тимпана и неизвестному образу Христа Исповедника слева от Императорских дверей.



Мраморная плита, заменившая мозаичный образ Христа Халкитиса. Композиция над Императорскими воротами на западной стене Софии Константинопольской / The marble plate above the Imperial Door, which replaced the image of the Chalke Christ. A view from the naos to the Western wall of Hagia Sophia in Constantinople

Вероятное отражение этой влиятельной программы в иконографии XI в. можно найти в Константинопольском литургическом свитке (Jerusalem, Stavrou 109). Две миниатюры на его полях представляют своего рода деисусную композицию, в которой справа изображена икона Богородицы с молитвенным жестом, а Христос на троне расположен в круге, слева от текста⁸⁴. Миниатюрист стремился показать именно икону, поясной образ молящейся Богородицы является единственной иллюстрацией на полях свитка, выделенной специальной рамкой. Обе миниатюры фланкируют молитву Малого Входа. Здесь уместно напомнить, что в Св. Софии Малый вход совершался через Императорские ворота нартекса, фланкированные иконами Христа и Богородицы, говорившей с Марией Египетской, которая, так же как и в литургическом свитке, располагалась справа от входа⁸⁵. Когда император молился и троекратно кланялся перед Императорскими дверями, патриарх читал молитву Малого Входа, вероятно, глядя на реликвии Ноева ковчега и чудотворные иконы Христа и Богородицы⁸⁶. Примечательно, что мотив прощения появляется и в молитве Трисагион, начальные слова которой также фланкированы образами Христа и Богородицы: «Даруй мудрость и разум молящемуся, не отвергай грешника, но прими его покаяние во имя спасения». Представляется возможным, что иконография Константинопольского свитка могла отражать программу входа в Св. Софию со всеми ее литургическими коннотациями.

В этом контексте может быть переосмыслена другая уникальная константинопольская программа. Я имею в виду реликварий Святое Святых — византийский дар X в. (ныне находится в музее Апо-

Болгарский царь Константин Асен Тих и его жена Ирина перед образом Христа Халкитиса, справа от главного входа в храм. Фреска нартекса из церкви Бояна около Софии, Болгария. 1259 г. / The Bulgarian Tsar Constantine Tich and his wife Irina before the image of Christ Chalkites. The fresco of the narthex of the Boiana church, near Sofia, Bulgaria. 1259



стольской библиотеки Ватикана (Museo Sacro della Biblioteca Apostolica, Vatican City, inv.1898 a,b)⁸⁷. Внутри деревянного футляра, по обеим сторонам от углубления для частиц Крестного древа, представлены три пары изображений. Вверху — поясные образы Христа, благословляющего с закрытым Евангелием, и Богоматери, расположенной справа от Христа и протягивающей к нему руки в жесте моления. В среднем регистре — два фронтальных бюста архангелов в лоратных одеяниях, а в самом низу — два полнофигурных образа апостолов Петра и Павла. Иконографическая программа Ватиканского реликвария дополнена изображениями на крышке: сцена Распятия с редкими иконографическими деталями на внешней поверхности и фронтальное изображение св. Иоанна Златоуста в рост на внутренней стороне крышки. Константинопольский святитель держит обеими руками раскрытое Евангелие с греческим текстом: *«Господь сказал ученикам: повелеваю вам любить друг друга»* (Ин. 15:17), что могло восприниматься как ясное послание латинянам.

Исследователи сходятся на том, что реликварий представляет собой особый дар, присланный римскому папе из Константинополя. Р. Кормак полагает, что реликварий с драгоценными частицами Крестного древа мог быть послан константинопольским патриархом Николоасом Мистиком в связи с успехом собора 920 г., где при участии папских легатов была торжественно осуждена тетрагамия и положен конец многолетнему спору о последнем браке Льва Мудрого⁸⁸. Однако, на наш взгляд, не менее обоснованной выглядит гипотеза, согласно которой реликварий с частицами Крестного древа мог быть послан папе самим Львом Мудрым после собора 907 г., где папские легаты поддержали императора в его конфликте с патриархом. Иконография реликвария могла быть связана с важнейшей программой Императорских дверей Св. Софии, возникшей, возможно, в связи с собором 907 г. Весьма примечательно, что в позднейшей церковной иконографии все три пары образов на реликварии (Христос и Богоматерь в молении, архангелы, св. Петр и Павел) четко ассоциировались с темой входа в храм. Все они часто изображались при входах в византийские церкви. Символика Входа образует одно из самых значимых посланий реликвария Святое Святым. В этом особом иконографическом контексте фланкирующие образы крестовидного углубления для драгоценных реликвий Искупительной Жертвы могли восприниматься как иконическое пространство прохода — Врата Спасения, традиционная метафора христианского богословия. Таким образом, создатель реликвария из Святое Святым намеревался представить образ сакрального пространства, отражающий церковную иконографию.

Представляется, что программа Императорских дверей, разработанная Львом Мудрым, хотя и не повторялась нигде непосредственно, создала своего рода архетип, воспроизводившийся в позднейшей иконографии. Здесь, по всей видимости, начинается традиция размещения определенных образов Христа и Богоматери по сторонам от дверей, ведущих из нартекса в наос, а также из наоса в алтарь. Такие пары иконических образов регулярно встречаются в византийских церквях, начиная с X в.⁸⁹. Это имеет отношение и к традиции, графически воплощенной в символической структуре русского иконостаса, где мы видим Спаса на троне над царскими вратами, как он был размещен над входом в Св. Софию в Константинополе, а по обеим сторонам врат — иконы Христа и Богоматери, зачастую чудотворные образы или их копии. В православных церемониалах, с византийских времен и до наших дней, священник, «глубоко взволнованный и исполненный покаяния», в самом начале литургии молится перед царскими вратами иконостаса и целует в знак почитания иконы Спаса и Богоматери — естественно, не вспоминая об уникальной программе Великого Покаяния, созданной мудрым византийским императором для Святой Софии в Константинополе⁹⁰.

АРХАНГЕЛ КАК СТРАЖ. Что касается медальона с архангелом на мозаике тимпана, то этот образ мог быть напоминанием о мозаичной иконе архангела Михаила, располагавшейся в особом приделе (пронаосе) св. Михаила около входа в нартекс, на юго-западной паперти⁹¹. Этот образ связывали с чудом, произошедшим при Юстиниане, во время строительства Св. Софии в Константинополе, о котором говорится в составленном в X в. «Сказании о строительстве Святой Со-



Ктиторская композиция с Христом Халкитисом. Мозаика внутреннего нартекса монастыря Хора (Кахрие Джами). Константинополь (Стамбул). Начало XIV в. / Christ 'Chalkites'. The mosaic of the inner narthex of the Chora monastery (Kariye Camii). Constantinople (Istanbul). Early 14th century

фии»⁹². Согласно традиции, хорошо известной в правление Льва Мудрого, архангел Михаил явился некому юноше в строящемся храме, дал имя собору и пообещал, что будет стражем Св. Софии, пока юноша не вернется с известием от императора. Однако император, услышав рассказ юноши, немедленно отправил его в Рим, дабы архангел остался стражем храма и града до Второго Пришествия. Русское Анонимное сказание (XIV в.) содержит сокращенную версию этой легенды, по всей видимости восходящую к византийскому оригиналу: «...Поити во святую Софею в притвор полуденьными дверьми. Войдя в притвор есть ту придел, церковь святого Михаила, а в том придел явис святыи Михаил уноши, стражю рукоделнаго. Тако рече святыи Михаил к юноши: Гдь мастера церкви сея, и каково имя церкви? И отвща юноша: Мастеры отидоша на царев двор обьдати, а церкви во имя никакоже не нарицається. И рече святыи Михаил к юноши: Иди, рыци мастером, да скоро свершыають церковь сию во имя святого Софея. И рече юноши к святому: Господи, страшно се есть видньие се твое; свът ризы твояе осиает мя. Господи, како имя твое нарицається? И рече святыи: Имя мое Михаил. И рече юноша к святому: Господи Михаилъ, да не отиду отсюда, доколь государие мои приидут, да не погублю рукодельца. И рече Михаил святыи к юноши: Како имя твое? И рече юноша к святому: Имя мое нарицається Михаил. И рече святыи Михаил к юноши: Михаилъ, иди к цареви, и да повелит мастером скоро совергыити церковь сию во имя святыя Софеи, да аз буду страж святая Софея и рукодельца в твое мьсто. А тако ми сила Христа Господа Бога моего, да не отиду отсюда, донельж приидеш. Поплаша юношу святыи, и отиде и повда цареви явление святого Ми-

Христос Халкитис. Мозаика внутреннего нартекса монастыря Хора (Кахрие Джами). Константинополь (Стамбул). Начало XIV в. / Christ 'Chalkites'. The mosaic of the inner narthex of the Chora monastery (Kariye Camii), Constantinople (Istanbul). Early 14th century



хашла. Царь, помыслив на сердце своем, посла юношу в Рим того ради, да не возвратится въспят, да будет страж святыи Михаил дому святыи Софееи и Цариграда до второго пришествия»⁹³.

Образ архангела Михаила был первым, кто встречал входящих в храм на воскресную службу, когда проход через атриум был закрыт. Одно из самых ранних упоминаний об иконе, 1182 г., принадлежит Никите Хониату, который свидетельствует, что мозаика изображала «первого и величайшего» из архангелов с обнаженным мечом, и что этот самый архангел служил стражем церкви⁹⁴. В свое время Ф. Дольгер уже указывал на возможную связь между архангелом на мозаике тимпана и легендой о чудесном явлении⁹⁵. Несмотря на очевидные различия между изобразительными схемами образов тимпана и юго-западной паперты, это представляется вполне вероятным. Иконографические различия могли быть вызваны тем же подходом, который мы уже объясняли в случае с образами Богородицы в том же чудотворном цикле. Подобная практика имеет много аналогов в позднейших чудотворных святилищах.

Вид на образ Богоматери в алтарной апсиде через Императорские врата. София Константинопольская / A view to the image of the Virgin enthroned in the altar apse through the Imperial Door. Hagia Sophia in Constantinople



Важное, хотя и косвенное, свидетельство можно обнаружить в литургической практике Св. Софии в Фессалониках, сохраняющей традиции Великой Церкви. Вероятно, «святая икона архангела», размещенная справа от входа в нартекс Св. Софии в Фессалониках, была своего рода заменой двух архангелов-стражей поблизости от главных входов в храм Константинополя. Торжественные литургии начинались с воскурения благовоний перед этой иконой. Симеон Солунский описал ритуал входа на утрени из древнего Устава Великой церкви, сохранившегося в богослужении Св. Софии Фессалоникийской в XV в.⁹⁶ Перед произнесением 50-го покаянного псалма происходило следующее: священник *«начинает кадить от правой стороны нартекса, где находится на стене святая икона архангела, и кадит кругом нартекс по столпам и по стенам»*. Когда он возвращается в начальную точку, то творит образ креста кадиллом и говорит: «Премудрость, прости». Затем он берет в алтаре запрестольный крест и ставит его с правой стороны (в нартексе) близ великих дверей, где он и стоит до окончания псалмов. Потом возжигаются в кресте три

свечи, и совершается торжественный вход. Если этот ритуал воспроизводил традицию Великой Церкви, в Софии Константинопольской запрестольный крест должен был устанавливаться в нартексе рядом с иконой Богоматери, говорившей с Марией Египетской, и под образом архангела на мозаике тимпана. Если так, не мог ли этот уникальный ритуал быть частью символической программы Льва Мудрого, дабы напомнить эпизод жития, согласно которому раскаявшаяся Мария Египетская была допущена лицезреть Животворящий крест?

Представляется, что икона архангела в тимпане Св. Софии несомненно была стражем церкви, как и многочисленные образы архангелов, фланкирующие двери, что стало общепринятым мотивом византийской церковной иконографии в эпоху Комнинов и, особенно, в Палеологовский период⁹⁷. Прочно утвердившийся топос встречается и в византийских эпиграммах той эпохи, и он, как убедительно показал Хёранднер, напрямую связан с современной изобразительной практикой⁹⁸. Для этой традиции, как и для образов Христа и Богоматери у входа, источником вдохновения могла послужить программа Императорских дверей Св. Софии.

Скорее всего, мозаичные образы Христа, Богоматери и архангела в тимпане не были точными копиями, а потому едва ли могут быть использованы для иконографической реконструкции конкретных икон. Однако нам представляется, что они служили напоминанием о ключевых чудотворных образах, игравших роль сакральных вех на пути императора из дворца в церковь. Насколько нам известно, в византийской церковной иконографии реплики порой приобретали самостоятельное значение и чудотворную силу.

Итак, если наше предположение верно, мозаика изображает Льва Мудрого кающимся и в то же время поклоняющимся трем чудотворным иконам, связанным с темой церковного входа. В этом контексте каждое изображение подчеркивает определенный аспект единого символического образа, воплощающего центральную идею покаяния как пути к спасению. Как было показано ранее, та же идея лежала в основе композиции из трех реликвий под тимпаном: это Двери Ноева Ковчега и чудотворные иконы Христа Исповедника и Богоматери, говорившей с Марией Египетской. Как и в композиции реликвий, на мозаике тимпана основная икона Христа Хрисотриклиния была дополнена двумя иконами в медальонах. Представление об их чудотворном происхождении получило неожиданную поддержку в логике общей символической структуры программы Императорских дверей, соединяющей священные объекты и образы, действительно неразделимые в этом проекте сакральной среды.

Композиция тимпана могла бы интерпретироваться как отдельная группа чудотворных образов — визуальная параллель к собраниям письменных свидетельств о чудотворных иконах в основных трактатах иконопочитателей, включая «Апологии» св. Иоанна Дамаскина, Акты Седьмого Вселенского собора в Никее или «Послание трех восточных патриархов». Это могло бы стать дополнительной справочной информацией о великой роли, которую сыграла Македонская династия в восстановлении иконопочитания. Более того, все эти тексты воплощали идею особо действенной молитвы, адресованной чудотворным образам. В данном контексте можно вспомнить и византийскую практику принесения различных чудотворных икон в период Пасхи в царский дворец для особого их почитания импера-

Богоматерь с Младенцем на троне. Мозаика алтарной апсиды Софии Константинопольской. IX в. / *The Virgin enthroned with Christ the Child. The mosaic of the altar apse of Hagia Sophia in Constantinople. 9th century*



тором⁹⁹. Вполне логично предполагать, что Лев Мудрый приказал изобразить себя на мозаике тимпана, в священном пространстве чудотворных икон, чтобы сделать свое моление более действенным.

Христос Халкитис. Дополнительные аргументы в пользу нашей интерпретации предоставляют другие чудотворные образы Св. Софии, формально не включенные в программу нартекса. Среди них наиболее важен образ Христа, находившийся на западной стене наоса Св. Софии, прямо над Императорскими воротами, на уровне мозаики тимпана. Это была реплика Христа Халкитиса — знаменитой чудотворной иконы, размещенной над Медными воротами (Халки) императорского Большого дворца¹⁰⁰. Согласно традиции, уничтожение иконы Халки стало началом иконоборчества¹⁰¹. Икона была восстановлена императрицей Ириной во время временной победы над иконоборчеством, позднее снова низвержена Львом V, но вскоре после 843 г. вновь восстановлена руками святого иконописца Лазаря по приказу императрицы Феодоры¹⁰². Скорее всего,

это была мозаичная икона благословляющего Христа в полный рост с Евангелием в левой руке¹⁰³.

Как и икона Халки Большого дворца, ее мозаичная реплика на западной стене Св. Софии не сохранилась. Ее заменила продолговатая плита зеленоватого мрамора, которую обрамляют несколько панно, сделанных в технике *opus sectile*. Среди последних особого внимания заслуживает изображение триумфального драгоценного креста в кивории, располагавшееся прямо над иконой Христа¹⁰⁴. Как и зеленая плита на месте иконы, эта панель вставлена в первоначальную мраморную инкрустацию западной стены. Она могла быть частью общего замысла, отражающего иконографическую программу врат Халки в Большом дворце, где, согласно эпиграмме патриарха Мефодия (847), крест был расположен рядом с иконой Христа¹⁰⁵.

Присутствие чудотворной иконы Халки в Св. Софии засвидетельствовано русским паломником Стефаном Новгородцем в 1349 г. Он недвусмысленно связал «икону Святи Спас» с образом в Халки и преданием о начале иконоборчества: «...внити в святую Софью, великую церковь. И пошед мало обратитися на запад и възрѣти горь над двері: ту стоит икона святы Спас; о той иконѣ рѣч в книгах пишется, того мы не можем истисати, ту бо поганый иконоборецъ лъствицю пристави въсхоть съдрати вѣнецъ златы, и святая Феодосіа опроверже лъствицю и разби поганина, и ту святую заклаца рогом козым»¹⁰⁶. Упоминание золотого венца на иконе весьма важно. Эта конкретная деталь является характеристикой почитаемой иконы, и Стефан Новгородец мог узнать о ней только в том случае, если видел настоящую икону Христа Халкитиса в Св. Софии.

Важно отметить связь между образом Христа Халкитиса и символической программой Императорских врат, проанализированной выше. Мозаичные образы Христа на троне и Христа Халкитиса были расположены над Императорскими вратами, но с разных сторон западной стены — в нартексе и в наосе. Вместе они могли восприниматься как своего рода монументальная двусторонняя икона. Обе иконы имели прообразы в Большом дворце — в Хрисотриклинии и в Халки, и в то же время почитались как чудотворные. Примечательно, что хорошо информированный православный паломник Стефан Новгородский не делал различия между «копией» в Св. Софии и знаменитой иконой Христа в Халки, которая в его время высоко почиталась¹⁰⁷, из чего можно сделать вывод, что они воспринимались как один образ в двух воспроизведениях. Чудотворные иконы объединяли два значимых пространства Большого дворца и Великой Церкви в единую священную среду, приобретающую особенно важный смысл во время торжественного богослужения с участием императора.

В этом контексте наши знания о роли, которую играли чудотворные иконы в патриаршей службе в Св. Софии, обретают новое значение. Согласно описанию Симеона Солунского, в начале вечерни в субботние, воскресные и праздничные дни патриарх останавливался в нартексе перед Императорскими вратами и поклонялся иконе Богоматери, говорившей с Марией Египетской. Затем он входил в храм, где, повернувшись к западной стене, поклонялся трижды «иконе Христа над императорскими вратами» (Христа Халкитиса), произнося слова: «Мы преклоняемся перед Твоим чистейшим образом»¹⁰⁸. Весьма характерно, что икона-реликвия была принесена из Иерусалима, а монументальная мозаичная реплика считалась равной чудотворным об-



Вход во внутренний нартекс из юго-западного притвора с мозаикой тимпана. София Константинопольская / View to the entrance of the inner narthex from the south-west vestibule, with the tympanum mosaic

разам Спаса и Богоматери, расположенным при входе. С литургической точки зрения, они составляли нераздельные части одного священного целого, где материальная реликвия перетекала в изображение, а оно наполнялось энергией чудотворного предмета. Это помогает понять принцип взаимоотношений между иконами-реликвиями Императорских врат и мозаичными образами над ними.

Точная дата создания реплики Спаса Халкитиса в Св. Софии не известна, но ее размещение и символическое значение позволяет пред-



Богоматерь на троне с императорами Константином Великим с моделью Константинополя и Юстинианом с моделью Святой Софии. Мозаика тимпана юго-западного притвора Софии Константинопольской. 10 в. / The Virgin enthroned with Christ the Child with the Emperors Constantine the Great and Justinian, offering Her the City of Constantinople and a model of Hagia Sophia. 10th century

положить, что образ над входом на западной стене появился как часть большого проекта восстановления иконных образов в пространстве Св. Софии, предпринятого императорами Македонской династии в IX–X вв. Тесная символическая связь Христа Халкитиса с программой Императорских врат, созданной Львом Мудрым, позволяет допустить, что им был заказан и этот образ.

Примечательно, что традиция иконы Христа Халкитиса имела глубокую связь с темой благочестия и покаяния византийских императоров. Старейшая и самая знаменитая легенда относительно образа Халки, впервые приведенная в Хронике Феофана, сообщает, что этот образ говорил с императором Маврикием (582–602) во сне¹⁰⁹. Христос Халкитис, как Высший Судья, сказал грешному императору: «Где ты желаешь, чтобы я воздал тебе по заслугам, здесь или в грядущем мире?». Эта легенда перекликается с историей о прощении еще одного грешного императора — иконоборца Феофила, — полученном после моления его жены Феодоры перед образом Христа Халкитиса¹¹⁰. В своем видении Феодора получила ответ Христа: «О, женщина, вели-

Юстиниан с моделью Святой Софии. Мозаика тимпана юго-западного притвора. 10 в. / The Emperor Justinian, offering the model of Hagia Sophia. 10th century



ка твоя вера. Знай же, что благодаря твоим слезам и твоей вере, а также по молитвам и мольбам священников, я прощаю твоего мужа Феофила»¹¹¹. Чудесная история о видении императрицы иногда читалась в византийских церквях в воскресенье в неделю Торжества Православия¹¹², связывая восстановление иконопочитания с основными темами покаяния и прощения. Можно отметить, что такой символический контекст Христа Халкитиса тесно связывает с программой Императорских врат Льва Мудрого, объединяющей идеи императорского триумфа и покаяния. Еще одно сходство можно обнаружить в топосе говорящих икон, чудесно отвечающих грешникам (иконы Христа Исповедника и Богоматери, говорившей с Марией Египетской)¹¹³. Они создавали некую звуковую среду при священном входе, напоминая о живом взаимодействии между чудотворными образами и верующими в мистическом пространстве, обогащенном целым рядом имперских «исторических» ассоциаций.

Не кажется странным в таком контексте, что в позднейшей храмовой иконографии ктиторских портретов образ Христа Халкитиса стал прочно утвердившимся мотивом, указывающим на царское происхождение донаторов. Во фреске нартекса из церкви Бояна, неподалеку от Софии, Болгария (1259 г.), болгарский царь Константин Асен Тих и его жена Ирина изображены перед образом Христа Халкитиса, справа от главного входа в наос храма¹¹⁴.

Более глубокая концептуальная аналогия с программой Императорских врат Св. Софии может быть найдена в знаменитой деисусной мозаике XIV в. во внутреннем нартексе Кахрие Джамии в Стамбуле, и опять справа от главного входа¹¹⁵. Образы Христа в полный рост с подписью «Халкитис» и Богородицы в молении сопровождали портреты Исаака Комнина и монахини Мелании, почитающих образы Христа Халкитиса. Эта донаторская сцена представляет вместе двух членов царской семьи, живших в XII и XIV веках соответственно¹¹⁶. Не входя глубоко в сложную историческую концепцию, мы можем просто отметить, что композиция была призвана представить почитание «императорского» чудотворного образа как самый надежный путь к спасению. В этой иконографии мы сталкиваемся с типом византийского религиозного сознания, которое, как кажется, подтверждает предложенную интерпретацию программы Императорских дверей Св. Софии, послужившую источником вдохновения для мозаики Кахрие Джамии.

«Чудотворная структура» Святой Софии

Связь между символическими смыслами мозаики тимпана и Христом Халкитисом позволяет предположить, что вся программа Императорских врат не была чем-то изолированным и самодостаточным в рамках Св. Софии. Очевидно, это была часть еще более сложной системы образов и реликвий, создававшей своего рода «чудотворную структуру» в сакральном пространстве Великой Церкви. Другой возможной частью этой структуры мог быть образ Богородицы на троне с Младенцем — в алтарной апсиде, прекрасно видимый через открытые Императорские врата. Эта прославленная икона Богородицы в алтарной конхе¹¹⁷ была скопирована в мозаичной композиции над южным входом нартекса, где находились также изображения императоров Константина и Юстиниана, подносивших Град Константинополь и Великую Церковь образу Богородицы. Этот принцип символического повторения был базовым, он обретал особое значение в церквях со стенами, выложенными мрамором и декорированными отдельными иконными образами. Но не случайно во время литургических процессий из юго-западной притвора к алтарю мозаика тимпана оказывалась между двумя образами Богородицы на троне. Дополнительным элементом, соединявшим эти три образа, были завесы, расположенные перед дверями в нартекс, в наос и в алтарь. Крюки для этих завес, принадлежащие первоначальным бронзовым обрамлениям дверей, все еще видны над Императорскими дверями и над юго-западным входом.

Следует помнить, что эти три знаменитые мозаики представляют собой лишь остатки целостного священного пространства Св. Софии, которое было заполнено большим количеством неизвестных сейчас икон и реликвий, взаимодействовавших в общем контексте. Мы не должны забывать, что большую роль играли также многочисленные надписи возле этих святых¹¹⁸. Иногда они давали важный ключ к пониманию конкретной программы. Лишь немногие из них известны по эпиграммам. К счастью, существует исключительно интересное свидетельство о двух надписях, помещенных по распоряжению Льва Мудрого высоко на дверях Св. Софии¹¹⁹. Речь идет о фрагменте сочинения Исаака Цеца (ум. в 1138 г.) *De metris*

Pindaricis: «Ты имеешь подобные строки в великой и знаменитой — очень великой, скажу я, и блистательной церкви Премудрости Божией, написанные императором Львом Мудрым, красиво окружавшие верхнюю часть Святых врат. Ты имеешь также и те, что выстроены вокруг Спасителя, благочестиво написанные им на Прекрасных вратах»¹²⁰.

Текст не вполне ясен. Ничего не говорится о содержании надписей Льва Мудрого, одна из которых окружала «Святые врата» сверху (возможно, речь идет о вратах алтарной преграды), а другая — образ Христа на «Прекрасных вратах». Согласно гибкой византийской терминологии, это могли быть двери экзонартекса или так называемые Императорские врата из нартекса в наос. Какой образ Христа упоминает Цец? Мозаика тимпана не оставляет места для надписи, но та могла быть размещена где-то по соседству с ней. Существует вероятность, что образ находился на серебряной облицовке Дверей Ноева Ковчега. Это упоминание может относиться и к чудотворной иконе Христа Исповедника, располагавшейся слева от центральных дверей, а также к неизвестному образу в экзонартексе. Несмотря на всю неопределенность, информация Цеца о надписях имеет огромное значение. Она показывает, что Лев Мудрый детально разрабатывал символическую программу главных дверей Св. Софии в связи с важными образами, размещенными у входов.

Это свидетельство подтверждает активное участие Льва Мудрого в обновлении Святой Софии после иконоборчества — излюбленном проекте Македонской династии. Более того, оно делает весьма вероятной его решающую роль в создании чудотворной структуры Великой Церкви, не только декора стен, но и тщательно продуманной системы чудотворных икон и реликвий, взаимодействовавших с различными ритуалами в реально существовавшем сакральном пространстве. Мы попытались реконструировать этот пространственный феномен, используя все имеющиеся свидетельства, прямые и косвенные, о Льве Мудром и чудотворных иконах Св. Софии. Это трудная задача, требующая новых методологических подходов и совместных усилий многих ученых. Однако открывающиеся перспективы стоят любых усилий — возникает возможность выстроить новое поле исследований, раскрывающее перед нами исторический источник исключительной важности.

- ¹ Об исторических и культурных аспектах этой темы см.: *Lidov A. Miracle-Working Icons of the Mother of God // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art / Ed. M. Vassilaki. Athens, 2000, p. 47–57.* Единственная книга, специально посвященная восточнохристианской традиции, — это сборник материалов симпозиума, организованного Научным Центром восточнохристианской культуры в Москве в 1994 г.: *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 1996.* Среди основных публикаций о византийских чудотворных иконах см.: *Kitzinger E. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm // Dumbarton Oaks Papers, 8 (1954), p. 83–150; Cormack R. Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons. London, 1985; Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Munich, 1990 (в англ. переводе: Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art. London-Chicago, 1994); Patterson-Ševčenko N. Icons in the Liturgy // Dumbarton Oaks Papers, 45 (1991), p. 45–57; Weyl Carr A. Court Culture and Cult Icons in Middle Byzantine Constantinople // Byzantine Court Culture from 829 to 1204 / ed. H. Maguire. Washington, 1997, p. 81–99.* Проанализированные в различных аспектах, многочисленные свидетельства о чудотворных иконах стали предметом обсуждения на симпозиуме «Holy Image» («Священный образ»), организованного Византийским Центром Дамбартон Оакс в 1990 г., они были частично опубликованы: *Dumbarton Oaks Papers, 45 (1991).* Раннесредневековые римские чудотворные иконы были тщательно изучены в фундаментальной монографии: *Wolf G. Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter. Weinheim, 1990.*
- ² Эта работа является значительно переработанной версией более ранней публикации, преимущественно посвященной вопросам иконографии: *Лидов А.М. Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, с. 44–75.* Пользуясь случаем хочу выразить признательность Робину Кормаку, Слободану Чурчичу, Джудит Херрин, Николетте Исар, Джорджу Маджеска и Кириллу Манго за обсуждение со мной разных вопросов, связанных с данной работой.
- ³ Теория иеротопии изложена: *Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и на Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006, с. 9–31.*
- ⁴ Лучшая публикация см.: *Mango C, Ertug A. Hagia Sophia. A Vision of Empire. Istanbul, 1997, p. 11, 15–19.*
- ⁵ В задачу данной работы не входит обсуждение вопроса, какой именно византийский император изображен. Можно принять мнение большинства исследователей, что это Лев Мудрый. Представляется важным, что такая идентификация подкрепляется некоторыми средневековыми свидетельствами, которые будут приведены далее. По поводу идентификации см.: *Oikonomides N. Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia // Dumbarton Oaks Papers, 30 (1976), p. 158–161.*
- ⁶ Основное историческое свидетельство представлено в работе: *Majeska G. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 206–209.*

- ⁷ Рукопись Tarragonensis 55 конца XII в. из Публичной библиотеки Таррагоны: *Ciggaar K. Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55 // Revue des études Byzantines*, 53 (1995), p. 117–140.
- ⁸ *Ibid.*, p. 125. Таррагонский Аноним. «О граде Константинополе». Латинское описание реликвий XI в. / Пер. Л.К. Масиель Санчес // Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006, с. 184.
- ⁹ *Ciggaar K. Une Description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais // Revue des études Byzantines* 34 (1976), p. 211–267. Описание святых Константинополя в латинской рукописи XII века / Пер. Л.К. Масиель Санчес // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, с. 443.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 249.
- ¹¹ *Majeska G. Russian Travelers*, p. 92–93. В скобках приведен текст добавлений к Никоновской летописи.
- ¹² *Ibid.*, p. 160–161.
- ¹³ *Ibid.*, p. 182–183.
- ¹⁴ *Darrouzès J. Sainte-Sophie de Thessalonique d'après un rituel // Revue des études Byzantines*, 34 (1976), p. 46–47. Вход совершался в начале утрени по субботам, воскресеньям и в праздничные дни. Сразу после поклонения иконе Богоматери патриарх входил в церковь, поворачивался к западной стене и «трижды поклонялся святому образу Спасителя над прекрасными воротами». Симеон Солунский упоминает образ св. Марии Египетской рядом с образом Богоматери. Размещение образов не вполне ясно, учитывая узость пространства стены между главным входом и правой дверью, где нет места для еще одной иконы. «Образ св. Марии», возможно, был композиционной частью иконы Богоматери, о чем сообщает и Таррагонский Аноним, см. прим. 7–8.
- ¹⁵ Это наблюдение сделано Робертом ван Нисом. См.: *Majeska G. Russian Travelers*, p. 208.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 30–31, 209, 225. Стефан Новгородец сообщает, что шел «промеж стен со свещею». В приложении к реальной архитектуре Св. Софии эта характеристика более всего подходит к пространству нартекса. «Обходя акы кругом», паломник мог выйти из южного нефа в нартекс, чтобы центральными воротами попасть опять в наос.
- ¹⁷ См.: Книга Паломник. Сказания мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году / Ред. Х. Лопарев // Православный Палестинский сборник. Т. 51 (1899), с. 7. В одной из редакций Книги Паломник добавлены слова Христа, обращенные к иконописцу: «*И что сам по себе хвалишися, не ты так утвори мя, но аз так восхотех, яко ж и Авгарь князь после такова жь, яко жь и тебе, мене списати, но не можешь аще бых сам аз не благоволил вообразити свой богомужный образ на поклонение верующим в мя. Пошто всуе смущелшися во уме своем, коли ты Мене видел? Понеже восхотев пречистый свой образ дати на спасение князю Авгарю теплые ради веры его: не ведев мя и верова, ты же отселя мя да не пишеши*». Там же, с. 53.
- ¹⁸ См.: *Книга Паломник*, с. 7–8, 53–54. Византийские представления о Льве Мудром как пророке были проанализированы К. Манго: *Mango C. The Legend of Leo the Wise // Сборник радова Византолошког института*, 6 (1960), с. 59–93, 71–72.
- ¹⁹ По мнению Дж. Маджески, упоминание иконы Спаса «с пальцем» Антонием Новгородским может относиться к мозаичной иконе Христа Халкитиса (в полный рост, с Евангелием) над главным входом, но на западной стене внутри церкви, а не в нартексе. Стефан Новгородец упоминает эту икону — список знаменитого образа Халки, находившегося над входом в императорский дворец. См.: *Majeska G. The Image of the Chalke Savior in Saint Sophia // Byzantinoslavica*, 32 (1971), p. 284–295; *Majeska G. Russian Travelers*, p. 28–29, 209–212. Однако, на наш взгляд, к образу Христа Халкитиса в Св. Софии могло относиться другое свидетельство Антония Новгородского (Книга Паломник, с. 54). Иконографический тип стоящего Христа под-

тверждает его идентификацию с образом Халки. Существует связь с ритуалом патриаршего входа в Великую Церковь, когда патриарх разворачивался, чтобы почтить икону Спаса над входом (*Darrouzès J. Sainte-Sophie de Thessalonique*, p. 46–47). Сразу после этого епископы начинали петь «Ис пола ети деспота!» — слова, которые адресует к мозаичной иконе Христа благочестивый священник, предвещающий приход патриарха. Однако довольно туманная локализация образа делает это предположение гипотетическим.

- ²⁰ *Darrouzès J. Sainte-Sophie de Thessalonique*, p. 46–47.
- ²¹ *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (BHG, 1042). Ed. F. Halkin, t. II. Brussels, 1957, p. 80–82. Редакция Жития VII в. опубликована: *Sophronii Hierosolymitani. Vita Mariae Aegyptiae* // *Patrologia Graeca* / ed. J.-P. Migne, t. 87, pars 3, col. 3697–3725, 3713. Рус. пер.: Византийские легенды / Изд. С.В. Поляковой. Л., 1972, с. 92–93. Англ. пер. см.: *Life of St Mary of Egypt* (trans. by M. Kouli) // *The Holy Women of Byzantium. Ten Saints' Lives in English Translation* / ed. A.M. Talbot. Washington, 1996, p. 65–94, esp. 82–85. Исследование этого Жития, сложившегося на основе устных преданий, распространявшихся среди палестинских монахов VI в.: *Kunze K. Die Legenda der hl. Maria Aegyptica*. Berlin, 1978; *The Legend of Mary of Egypt in medieval insular hagiography*. Dublin, 1996.
- ²² *Sophronii Hierosolymitani. Vita Mariae Aegyptiae*, col. 3713, C 11.
- ²³ *Ibid.*, col. 3713, d1–4.
- ²⁴ *Wilkinson J. Jerusalem Pilgrims before the Crusades*. Warminster, 1977, p. 83, 177.
- ²⁵ *Jobannis Damasceni. De sacris imaginibus* // *Patrologia Graeca*, t. 44, I, col. 1280 A1–4; II, col. 1313 B3; III, col. 1416 D1.
- ²⁶ *Manci J.D. Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*. Florencia, 1759–1798 (reprint, Graz 1960), t. 13, cols. 89 A4–7.
- ²⁷ Повесть Епифания о Иерусалиме и сущих в нем мест, первой половины IX века / под ред. В.Г. Василевского // *Православный Палестинский Сборник*. Т. IV, 2. Книга II. СПб., 1886, с. 22, прим. с. 73–76; *Wilkinson J. Jerusalem Pilgrims*, p. 117.
- ²⁸ См.: Житие и хождение Данила, Русския земли игумена, 1106–1107 гг. / Под ред. М.А. Веневитинова // *Православный Палестинский Сборник*. Т. I. Вып. 3 (1883), с. 27; Житие и хождение Данила, Русския земли игумена // *Памятники литературы Древней Руси*. XII век. М., 1980, с. 40–41; *Daniil Egu-meno. Itinerario in Terra Sancta* / ed. M. Garzanti. Roma, 1991, p. 92.
- ²⁹ *Jerusalem Pilgrimage, 1099–1185*, p. 103.
- ³⁰ См. прим. 9.
- ³¹ См.: *Памятники литературы Древней Руси*. XI — начало XII в. М., 1978, с. 52–53; *Wortley J. What the Men of Kiev saw at Tsaregrad in 911* // *The Seventh Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of papers*. Boston, 1981, p. 16.
- ³² *Patria Constantinopoleos*. Vol. IV, p. 33; *Scriptores originum Constantinopolitanarum* / ed. Th. Preger. Bd. 2. Leipzig, 1907, S. 28; *Walter Chr. Lazarus a Bishop* // *Revue des études Byzantines*, 27(1969), p. 197–208, 200–201. Недавнюю дискуссию по поводу переноса мощей св. Лазаря см.: *Flusin B. L'empereur et le Théologien. A propos du retour des reliques de Gregoire de Naziance* // *AETOS. Studies in honour of Cyril Mango* / eds. I. Ševčenko and I. Hutter. Stuttgart-Leipzig, 1998, p. 151–153.
- ³³ *Ciggaar K. Une Description de Constantinople*, p. 249. Описание святынь Константинополя в латинской рукописи XII века / Пер. Л.К. Масиель Санчес // *Чудотворная икона в Византии и Древней Руси*, с. 443. Перенесения реликвий становились событиями огромного религиозного и политического значения.
- ³⁴ В византийском мире чудотворные иконы являлись носителями божественной благодати и целительной силы, поэтому относились к категории священных реликвий. Недавнее обсуждение темы см.: *Лидов А.М. Священное пространство реликвий* // *Христианские реликвии в Московском Кремле* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000, с. 14, 16.

- ³⁵ *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, I, p. 97; *Dagron G.* Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des Patria. Paris, 1984, p. 205, 244–245.
- ³⁶ О системе западных дверей Святой Софии см.: *Strube C.* Die westliche Eingangsseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit. Wiesbaden, 1973.
- ³⁷ *Antoniades E.* Ekfrasis tis Agias Sofias, t. I. Athens, 1907, p. 174.
- ³⁸ *Constantinas Porphyrogenitus.* De ceremoniis aulae byzantinae, ed. J. Reiske. Bonn ed., p. 192; *Vogt A.* Le Livre des Ceremonies. Paris, 1935–1939. Vol. II, p. 2.
- ³⁹ *Ciggaar K.* Une Description de Constantinople, p. 249.
- ⁴⁰ «Там был символический тройной вход посреди нартекса (потому что святые места доступны для тех, кто исповедует Единого Бога в Троице), обращенный к проходящему через них избытком серебра, которое сразу встречало его у дверей». (*Mango C., Parker J.* A Twelfth-Century Description of St. Sophia // *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), p. 237, 243.
- ⁴¹ Книга Паломник, p. 8, 54, 74; *Robert de Clari.* La conquete de Constantinople, ed. P. Lauer. Paris, 1956. *Роберт де Клару.* Завоевание Константинополя / Пер. и ред. М.А. Заборов. М., 1986, с. 62.
- ⁴² *Majeska G.* Russian Travelers, p. 207. Русский Аноним XIV в. отмечает: «И тыми дверьми знаменуются крестьяне, исцельные от них бывает» (*Ibid.*, p. 130–131, 182–183).
- ⁴³ Двери из дерева Ноева Ковчег исчезли, их судьба неизвестна. Современные двери относятся, вероятно, к реставрации Фоссати 1847–49 гг. (см.: *Lacchia T.* I Fossati architetti del Sultano di Turchia. Roma, 1943, p. 94). Существует итальянский рисунок (Cod. Barb. Lat. 4426, fol. 46r), предположительно скопированный с оригинала Кириакода Анкона, который дает представление о том, как выглядели Императорские врата.
- ⁴⁴ Подробности см.: *Underwood P.A.* Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957–1959 // *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), p. 210–213, fig. 13. Эта медная рама традиционно датируется VI веком, хотя более поздняя датировка кажется вероятнее. Датировка юстиниановским периодом противоречит эпиграфическим особенностям надписи. Некоторые буквы надписи указывают на X в., как наиболее вероятную дату (там же, p. 212). К. Манго недавно высказал предположение, что дата совпадает со временем создания мозаики тимпана (*Mango C., Ertug A.* Hagia Sophia, A Vision of Empire. Istanbul, 1997, p. 14). См. также: *Nelson R.S.* The Discourse of Icons. Then and Now // *Art History*, 12/2 (1989), p. 140–150.
- ⁴⁵ *Joannis Chrysostomi* // *In Lazarum VI, Patrologia Graeca*, 48, 1037, lin. 45–48.
- ⁴⁶ О подобном символизме см.: *Hobl H.* Arche Noe // *Lexikon der christlichen Ikonographie*. I, S. 178–179.
- ⁴⁷ Серия работ возникла в тридцатые годы под прямым влиянием первой публикации Т. Уитмора: *Whittemore T.* The Mosaics of St. Sophia in Istanbul. Preliminary Report on the First Years Work, 1931–1932. The Mosaics of the Narthex. Oxford, 1933; *C. Osieczkowska.* La mosaïque de la Porte Royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints // *Byzantion*, 9 (1934), p. 41–83; *Stefanescu J.D.* Sur la mosaïque de la Porte Imperiale à Sainte-Sophie de Constantinople // *Byzantion*, 9 (1934), p. 517–523; *Schneider A.M.* Der Kaiser des Mosaikbildes über dem Haupteingang der Sophienkirche zu Konstantinopel // *Orientalia Christiana*, 32 (1935), p. 75–79; *Dolger F.* JUSTINIANS ENGEL an der Kaisertur der H. Sophia // *Byzantion*, 10 (1935), p. 1–4; *Grabar A.* L'empereur dans l'art byzantin. Strasbourg, 1936, p. 100–106; *Del Medico H.E.* Les mosaïques du Narthex de Sainte-Sophie. Contribution à l'iconographie de la Sagesse Divine // *Revue Archéologique*, 12 (1938), p. 49–66.
- Среди последующих работ особое значение имеют: *Mirković L.* Das Mosaik der Kaisertur im Narthex der Kirche der Hl. Sophia in Konstantinopel // *Atti dell' VIII Congresso di studi bizantini* (1951). II. Roma, 1953, p. 206–217; *Муркович Л.* О иконографии мозаика изнад царских врата у нартексу Св. Софии у Цариграду // *Старинар*, 9–10 (1958–1959), с. 89–96; *Scharf J.* Der Kai-

- ser in Proskynes. Bemerkungen zur Deutung des Kaisermosaiks in Narthex der Hagia Sophia von Konstantinopel // Festschrift P.E. Schramm. Wiesbaden, 1965, S. 27–35; *Hawkins E.J.W.* Further Observations on the Narthex Mosaic in St. Sophia at Istanbul // *Dumbarton Oaks Papers*, 22 (1968), p. 153–166, pl. 1–12 (результаты наблюдений в ходе новой реставрации мозаики); *Oikonomides N.* Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia // *Dumbarton Oaks Papers*, 30 (1976), p. 151–172 (с историографическим обзором основных концепций); *Gavrilović Z.* The Humiliation of Leo VI the Wise. The Mosaic of the Narthex at Saint Sophia, Istanbul // *Cahiers Archéologique*, 28 (1979), p. 87–94; *Schmink A.* Rota tu volubilis: Kaisermacht und Patriarchenmacht in Mosaik // *Cupido legum* / eds. L.Burgman, M.-T. Fögen, A. Schmink. Frankfurt am Main, 1985, S. 211–234.
- ⁴⁸ *Cormack R.* Interpreting the Mosaics of S. Sophia at Istanbul // *Art History*, 4/ 2 (1981), p. 141; *idem*, Patronage and New Programs of Byzantine Iconography // *The 17th International Byzantine Congress. Major Papers*, Washington 1986. New York, 1986, p. 620–623. Среди новых интерпретаций сцены, см.: *Franz H.* Symbols, meaning, belief: donor portraits in Byzantine art (Ph. D. dissertation, London University 1992), p. 30–60; *Barber Ch.* From Transformation to Desire: Art and Worship after Byzantine Iconoclasm // *Art Bulletin*, 1993, no 1, p. 11–15.
- ⁴⁹ Свою концепцию, впервые сформулированную в книге «Император», А. Грабар развивал и дополнял в течение нескольких десятилетий: *Grabar A.* L'empereur, p. 100–106; *Idem.* La peinture Byzantine. Geneve, 1953, p. 91–92, 96–97; *Idem.* L'Iconoclisme byzantin. Le dossier archéologique. Paris, 1957 (новое издание: Paris, 1984, p. 250–252).
- ⁵⁰ *Gavrilović Z.* The Humiliation of Leo VI the Wise, p. 87–94.
- ⁵¹ *Cormack R.* The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia in Constantinople // *Mother of God*, p. 114, 116. Кормак идет дальше в развитии концепции А.Н. Грабара, связывая иконографию с проповедью Льва Мудрого на праздник Благовещения.
- ⁵² *Муркович Л.* О иконографии мозаика изнад царских врата, с. 89–96.
- ⁵³ *Oikonomides N.* Leo VI and the Narthex Mosaic, p. 151–172.
- ⁵⁴ *Patrologia Graeca*, 107, col. 309–314; *Муркович Л.* О иконографии мозаика изнад царских врата, с. 92.
- ⁵⁵ Там же.
- ⁵⁶ Символика и иконография позы подробно проанализированы в работе: *Cutler A.* Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography. Pennsylvania State University, 1975, p. 53–110 («Proskynesis and Anastasis»).
- ⁵⁷ *Oikonomides N.* Leo VI and the Narthex Mosaic, p. 157–158. Наиболее вероятно, что эта императорская рукопись была известна Льву Мудрому, ученику патриарха Фотия, который, возможно, был автором замысла иконографии рукописи: *Brubaker L.* Politics, Patronage, and Art in the Ninth Century Byzantium. The Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris (B.N.GR. 510) // *Dumbarton Oaks Papers*, 39 (1985), p. 1–13.
- ⁵⁸ Исторический контекст и основная литература спора о тетраграмме, см.: *Oikonomides N.* Leo VI and the Narthex Mosaic, p. 161–176. Наиболее подробное описание событий содержится в «Житии Евфимия», X в. См.: *Vita Euthymii, patriarchae* (Vie d'Euthyme le Patriarche, 12), ed. P. Karlin-Hayter. Brussels, 1970, p. 245–250 (библиография по вопросу о тетраграмме). В Житии находим выразительный рассказ о поведении императора, после того как патриарх остановил его в главных вратах Святой Софии: «Заплакал царь и, оросив слезами святой пол, вернулся, не сказав ни слова, и через правые врата вошел в митаторий. Тогда, призвав некоторых митрополитов, он узнал от них все, что было ими сказано и подписано. Им он отвечал со стоном из глубины сердца: «Надеюсь на Христа, Сына Божия, который сошел с небес ради спасения нас грешных. Да сжалится он надо мною, самым грешным из всех, и обнимет, как блудного сына, и вновь примет меня в свою вселенскую апостольскую церковь — благодаря молитвам обидею отца нашего патриарха и всего вашего Святого сонма».

Как раз в это время стали читать святое Евангелие, и стоны императора, проливавшего обильные слезы, заставили слышавших плакать и горевать вместе с ним — и не только синклит, но и самих митрополитов. См. рус. пер.: Псамафийская хроника / Пер. и ком. А.П.Каждана // Две византийские хроники X века. М., 1959, с. 54–55. Недавняя дискуссия по вопросу о тетрагамии см.: *Tougher S.* The Reign of Leo VI (886–912). Politics and People. Leiden-New York-Köln, 1997, p. 133ff.

⁵⁹ *Oikonomides N.* Leo VI and the Narthex Mosaic, p. 170–172.

⁶⁰ Такие идеи выражены во многих святоотеческих текстах на тему покаяния. См.: *Arranz M.* Les prières pénitentielles de la tradition byzantine // *Orientalia Cristiana Periodica*, 57 (1991), p. 87–143, 309–329; 58 (1992), p. 23–82.

⁶¹ *Mateos J.* Turpicon de la Grand Eglise (OCA, 165). Roma, 1962. I, XXIII–XXIV.

⁶² Примечательно, что в византийских иллюминированных Псалтырях псалом 50 иллюстрировался миниатюрой «Покаяние Давида» (например, Parisinus gr. 139, fol. 136v, вторая половина X в.).

⁶³ *Dagron G.* Empereur et pretre. Etudes sur le 'cesaropapisme' byzantin. Paris, 1996, p. 129–138.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁵ *Grabar A.* L'empereur, p. 101; *Majeska G.* The Emperor in His Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia // *Byzantine Court Culture from 829 to 1204* / ed. H. Maguire. Washington, 1997, p. 5. Император появлялся на литургии во главе процессии через Императорские врата (обычно закрытые) только несколько раз в году: на Пасху, Пятидесятницу, Преображение, Рождество и Богоявление, и только изредка по другим праздникам.

⁶⁶ О недавней дискуссии см.: *Franses H.* Symbols, p. 62; *Ch. Barber.* From Transformation to Desire, p. 11–15.

⁶⁷ *Мирковуб Л.* О иконографии мозаика изнад царских врата, с. 89–95; *Oikonomides N.* Leo VI and the Narthex Mosaic, p. 158.

⁶⁸ *Radović S.* Una poenitentium. Marija Egipatska u srpskoj umetnosti XIV veka // *Zbornik Narodnog muzeja*, kn. 4. (1964), p. 255–264, 258.

⁶⁹ *Мирковуб Л.* О иконографии мозаика изнад царских врата, с. 92.

⁷⁰ *Hawkins E.J.W.* Further Observations, p. 156–158.

⁷¹ *Breckenridge J.D.* Christ on the Lire-backed Throne // *Dumbarton Oaks Papers*, 34–35 (1980–1981), p. 247–260.

⁷² *Ibid.*, p. 257.

⁷³ См. *Беляев Д.Ф.* Byzantina. Кн. II. Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм Св. Софии в IX–X вв. СПб., 1893. Т. II, с. 16, 35, 47, 229, 244.

⁷⁴ *Anthologia graeca*, I. 106: *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents. Englewood Cliffs, 1972, p. 184. Декорация, описанная в эпиграмме, вероятно всего, была исполнена между 856 и 866 гг.

⁷⁵ Об иконографии монет см. также: *Grierson P.* Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection. Vol. III: Leo III to Nicephorus III, 717–1081. Washington, 1973, p. 154–158.

⁷⁶ *Breckenridge J.D.* Christ on the Lire-backed Throne, p. 248.

⁷⁷ *Majeska G.* Russian Travelers, p. 130–131.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 130–131. Дж. Маджеска относит это предание к образу Христа Халкитиса на западной стене наоса Св. Софии (*Majeska G.* The Image of the Chalke Savior, p. 236–237). Однако из текста нельзя сделать вывод, к какому из двух образов Христа над входом относится данное предание. Визуальные наблюдения пола Св. Софии не позволили нам обнаружить место, где должен был находиться каменный столпец-реликварий.

⁷⁹ *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantine. P. I. T. III. Paris, 1969, p. 246–251. *Baltoyani Chr.* The Mother of God in the Portable Icons // *Mother of God*, p. 147–148.

⁸⁰ *Sotiriou G. et M.* Les icônes du Mont Sinai. Athens, 1956–1958. Vol. I–II, p. 125, 146–147.

⁸¹ *Mango C.* The Art of the Byzantine Empire, 312–1453. Sources and Documents, p. 184.

- ⁸² *Ciggaar K.* Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis, p. 55, 125 (прим. 6).
- ⁸³ Об иконе-фреске см.: *Nicolaidis A.* L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: Etudes iconographiques des fresques de 1192 // *Dumbarton Oaks Papers*, 50 (1996), p. 107–109, 110–111, fig. 3,–5, 77–78. Об иконе Одигитрии: *Papageorgiou A.* Icon of the Virgin Arakiotissa // *Mother of God*, no 62, p. 406–407.
- ⁸⁴ См.: *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), fig. 2, p. 172–173; *Vocotopoulos P.* Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem. Athens and Jerusalem, 2002, no 19, 96–123. Литургическое исследование Иерусалимского свитка см.: *Jacob A.* Histoire du formulaire grec de la liturgie de Saint Jean Chrysostome (Dissertation). Louvain, 1968, p. 257–263.
- ⁸⁵ О традиции Малого Входа в Св. Софии см.: *Беляев Д.Ф.* Byzantina. Т. II. С. 153; *Matheus T.F.* The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy. University Park and London, 1971, p. 138–147; *Taft R.* The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites. Rome, 1978, p. 30, 192. В современной литургической практике священник целует иконы Христа и Богородицы по сторонам от царских врат алтарной преграды во время Малого Входа.
- ⁸⁶ *Majeska G.* The Emperor, p. 5.
- ⁸⁷ *Hyslop F.E.* A Byzantine Reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum // *Art Bulletin*, XVI (1934), p. 333–340, fig. 1–3; *Frolow A.* La relique de la Vraie Croix. Recherches sur la développement d'une cult. Paris, 1961, no 667, 487; *Weyl Carr A.* Staurotheke // *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. 843–1261.* New York, 1997, no 35, p. 76–77.
- ⁸⁸ *Cormack R.* Painting after Iconoclasm // *Iconoclasm* / eds. A. Brayer and J. Herrin. Birmingham, 1975, p. 151, 153.
- ⁸⁹ Основные ранние примеры были собраны: *Смирнова Э.С.* Изображения на западных гранях предалтарных столпов в византийских храмах X–XI веков // *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2000, с. 293–296. Один из первых примеров — Киличлар килиси, Гёреме 29, X в. (*Jolivet-Levy C.* Les églises byzantines de Cappadoce. Les programme iconographique de l'apside et de ses abords. Paris, 1991, p. 139, pl. 88 fig. 2), другой ранний пример — мозаика XI в. в церкви Успения в Никее (*Schmit Th.* Die Koimesis-kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin and Leipzig, 1927. Taf. XXV–XXVII. S. 44–47). Сложившийся тип представлен в настенных росписях 1192 г. в Лагудера на Кипре, фронтальный образ Христа, в полный рост, справа от входа в алтарь; Богородица слева, в трехчетвертном повороте к иконе Христа, с развернутым свитком в руках, содержащем ее диалог с Христом, когда она молит Его о спасении грешников. Росписи монастыря Дечаны (Сербия, XIV в.) включают аналогичную композицию, обрамляющую вход из нартекса в наос. См.: *Der Nersessian S.* Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection // *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), p. 71–86; *Бабич Г.* О живописаном украсу олтарских преграда // *Зборник за ликовне уметности*, t. 11 (1975), с. 3–49; *Бутырский М.Н.* Богородица Параклесис: происхождение и литургический контекст образа // *Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика*, с. 207–222. О возможной связи этой программы с мозаикой над входом в Св. Софию в Константинополе см.: *Миркович Л.* О иконографии мозаика изнад царских врата, с. 91–92.
- ⁹⁰ Раннее свидетельство целования икон, находившихся у «святых врат», см. в уставе Великой Церкви: *Taft R.* The Pontifical Liturgy of the Great Church according to a Twelfth-Century Diataxis in Codex British Museum Add. 34060 // *Orientalia Christiana Periodica*, 45 (1979), p. 284–285. Другое свидетельство находится в Молитвослове XIII в. (Patmos 719). См.: *Дмитриевский А.А.* Описание литургических рукописей. Т. II. Киев, 1901, с. 170. О современной практике: *Дмитревский И.* Историческое, догмати-

ческое и таинственное изъяснение Божественной литургии. М., 1993, с. 153–154.

⁹¹ Об этой иконе см.: *Majeska G. Russian Travelers*, p. 202–206, 94–95, 128–129, 130–131. Согласно Дж. Маджеске, икона могла находиться на восточной стене юго-западной паперти (пронаоса), соединенной с нартексом. Вероятнее всего, она была в центральной части стены, возле дверей в патриаршие палаты на южных галереях. Возможно, в приделе св. Михаила был также алтарь.

⁹² См.: *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, p. 84–88; *Виллинский С.Г.* Византийско-славянские сказания о создании храма Св. Софии Цареградской. Одесса, 1900, с. 84–85, 100–101; *Dagron G. Constantinople imaginaire*, p. 201–203, 229–233.

⁹³ *Архимандрит Леонид.* Сказание о Св. Софии Цареградской // Памятники древней письменности и истории, т. 78. СПб., 1889; *Majeska G. Russian Travelers*, p. 128–129, 130–131. Между версиями легенды о явлении архангела Михаила существовали серьезные различия. Так, одно из них датирует событие не временем правления Юстиниана, а периодом ремонта церкви при Романе III (1028–1034). Монах из обители св. Андрея Салоса рассказывает о своем видении (Там же, с. 130–131, 204).

⁹⁴ *Nicetas Choniates.* Historia, ed. J.L. van Dieten (Corpus fontium historiae byzantinae, Bd. 11). Berlin, 1975, p. 238, 79–81.

⁹⁵ *Dolger F. JUSTINIANS ENGEL.* S. 1–4.

⁹⁶ *Patrologia Graeca*, t. 155, col. 553, 641; *Darrouzès J. Sainte-Sophie de Thessalonique*, p. 60–61, 64.

⁹⁷ *Tatić-Djurić M. Archanges gardiens de porte à Decani // Дечани и византийска уметност средином XIV века.* Београд, 1989, с. 359–366.

⁹⁸ *Hoerandner W. Nugae Epigrammaticae // FILELLHN. Studies in honour of Robert Browning.* Venice, 1996, p. 109–111. Автор приводит несколько примеров из письменных источников, а также византийской и поствизантийской иконографии, начиная с мозаики Тимпана.

⁹⁹ *Pseudo-Kodinos.* Traite des offices / ed. J. Verpeaux. Paris, 1966, p. 227–231.

¹⁰⁰ *Majeska G. The Image of the Chalce Savior*, p. 284–295; *Idem. Russian Travelers*, p. 209–212.

¹⁰¹ Некоторое время назад эта традиция была поставлена под сомнение, приведены аргументы в пользу того, что в исторической реальности VIII в. икона не была уничтожена, см.: *Auzepy M.-F. La destruction de Christ de la Chalce par Leon III // Byzantion*, 60 (1990), p. 445–492.

¹⁰² Общий анализ источников см.: *Mango C. The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople.* Copenhagen, 1959, p. 108–148.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 135–142. Об иконографических особенностях см.: *Frolow A. Le Christ de la Chalce // Byzantion*, 33 (1963), p. 107–120.

¹⁰⁴ Дж. Маджеска подчеркивает имперские коннотации этой декоративной композиции, расположенной на стене между Императорскими воротами и императорским гинекеем на западной галерее: *Majeska G. The Image of the Chalce Savior*, p. 290–292, pl. I–II.

¹⁰⁵ *Mango C. The Brazen House*, p. 126–128.

¹⁰⁶ *Majeska G. Russian Travelers*, p. 28–29.

¹⁰⁷ Русский Аноним свидетельствует: «К тому Спасу на праздник весь Царьград приходит и фрязове и вси из Галаты; на праздник святого Спаса недужным бывает прощение» — *Ibid.*, p. 136–137.

¹⁰⁸ *Darrouzès J. Sainte-Sophie de Thessalonique*, p. 46–49.

¹⁰⁹ *Mango C. Brazen House*, p. 109–112.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 131–132.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹¹² Например, в XI в. Синаксарь монастыря Богоматери Еврегетиды: *Дмитриевский А.А.* Описание, т. I, с. 521.

¹¹³ Я благодарен Ниолетте Исар, которая обратила мое внимание на этот «звуковой» аспект проекта Льва Мудрого.

¹¹⁴ *Маврадинов Н.* Боянската црква. София, 1972, с. 33, 39–44, рис. 6, 11, 12, 22.

- ¹¹⁵ *Underwood P.* The Deisis Mosaic in the Kahrie Cami at Istanbul // Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M.Friend. Princeton, 1955, p. 254–260.
- ¹¹⁶ *Teteriatnikov N.* The Place of the Nun Melania (The Lady of the Mongols) in the Deesis Program of the Inner Narthex of Chora, Constantinople // Cahiers Archéologiques, 43 (1995), p. 163–180, 168–170.
- ¹¹⁷ *Mango C., Hawkins E.J.W.* The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul // Dumbarton Oaks Papers, 19 (1965), p. 113–148; *Sailor R.M.* Tradition and Innovation: A Reconsideration of the Hagia Sophia Apsidal Icon. 1994 (M.A. Thesis, University of Oregon). Традиция XIV в. подтверждает, что мозаика конхи воспринималась как чудотворный образ Богородицы.
- ¹¹⁸ *Mercati S.* Sulle iscrizioni di Santa Sofia // Bessarione, 26 (1923), p. 204–206; *Ibid.* Collectanea Byzantina. II. Bari, 1970, p. 276–280.
- ¹¹⁹ *Mango C.* Materials for the Study of the Mosaics of St Sophia at Istanbul. Washington, 1962, p. 96–97.
- ¹²⁰ *Ibid.*, p. 97.



Катапетасма Софии Константинопольской

Византийские инсталляции и образ-парадигма храмовой Завесы

Настоящее исследование посвящено трем взаимосвязанным сюжетам. В его основе лежит реконструкция внешнего облика и интерпретации Катапетасмы — особой завесы над главным алтарем Св. Софии Константинопольской. Речь идет о выдающемся и уникальном произведении византийской культуры, важнейшем литургическом предмете в главном храме империи, который тем не менее никогда не становился самостоятельным объектом исследования. Достаточно сказать, что в многочисленных статьях о вну-

Киворий с завесой. Композиция на западной стене над Императорскими воротами. София Константинопольская. X в. / The Ciborium with the Curtain. The opus sectile image on the western wall over the Imperial Door. Hagia Sophia in Constantinople. 10th century



Врата (с крюками для завесы) из внешнего нартекса Софии Константинопольской / The Door (with hooks for a curtain) to the narthex of Hagia Sophia in Constantinople

треннем убранстве «Великой Церкви» (работах Кирилла Манго, Робина Кормака и других) Катапетасма даже не упоминается. Второй сюжет — это постановка вопроса о существовании в византийской традиции устойчивых композиций из разнородных предметов, представленных в пространстве как единый образ, то есть о своеобразных византийских инсталляциях, пользуясь термином современного искусства. Будет показано, что Катапетасма играла ключевую роль в такой инсталляции вокруг главного престола Софии Константинопольской, представлявшей собой специальную систему разнообразных крестов, вотивных корон, покровов и иных литургических предметов. Существование подобных пространственных композиций, не поддающихся традиционному иконографическому анализу, в очередной раз приводит к необходимости сформулировать новое понятие образа-парадигмы, в данном случае образа-парадигмы иконной завесы, которое не может быть сведено к какому-либо одному изображению на плоскости¹.

Однако, определив задачи, обратимся к имеющимся данным. Существует только два письменных источника о Катапетасме. Один из них содержится в сочинении «Книга о статуях города Константинополя», созданном после разграбления города крестоносцами в 1204 г. и иногда приписываемом византийскому историку Никите Хониату: «Они сняли даже завесу большого храма, ценящую в несколько тысяч мин чистого серебра и по всей поверхности испещренную золотом»².

Гораздо более подробное свидетельство оставил Добрыня Ядрейкович, в скором будущем Новгородский архиепископ Антоний, в его знаменитой «Книге Паломник», сохранившей для нас многие уникальные данные об убранстве константинопольских церквей до опустошения их латинянами³. В 1200 г. русский паломник видел в Св. Софии Константинопольской то, что он назвал греческим словом *катапетасма* — так в греческом переводе Библии называлась Завеса ветхозаветного храма, отделявшая «святое» от «святого святых», а в дальнейшем в православной литургической практике обозначалась завеса в царских вратах алтарной преграды. Однако описываемое Антонием Новгородским находилось не в царских вратах, а над алтарным престолом. Катапетасма поразила русского паломника, который раньше не видел ничего подобного.

Сохранившееся описание на первый взгляд противоречиво и позволяет толковать Катапетасму и как балдахин, и как завесу. Из текста понятно, что она свисала в верхней части кивория, не закрывая престол, некогда она заменила обычную тканевую завесу. Антоний замечает: «Прежние же святители служаху завесою паволочитою, повесивше Катапетасму», которая казалась сделанной (вышитой?) из золота и серебра, что гармонично сочеталось со всем золотым и серебряным убранством алтарного пространства Великой Церкви. При этом Антоний упоминает о «столпах Катапетасмы» — очевидно, серебряных колоннах кивория, что скорее вызывает образ некой сени.

Из рассказа русского паломника ясно, что Катапетасма была символическим центром в целом комплексе очень важных предметов, размещенных вокруг алтарного престола. Прямо под ней, «над святою трапезою великою на среде ея», был повешен «Константинов венец» — очевидно, вотивная корона Константина Великого, символизирующая не только драгоценный дар первого христианского императора, но и его незримое присутствие в своей «Великой церкви». К короне был подвешен крест, от которого спускался золотой голубь, напоминавший о нисхождении Св. Духа на евхаристические дары. По сторонам завесы располагались *венцы* других императоров. Кроме того, около Катапетасмы находились 30 маленьких *венцов* в напомяние о 30 серебряниках и предательстве Иуды.

Из описания Антония мы знаем о еще двух крестах, располагавшихся за алтарным престолом: огромный золотой крест «выше двою человек от земля», инкрустированный драгоценными камнями и жемчугом, и золотой крест, висящий в воздухе, в полтора локтя высотой с тремя лампадами, прикрепленными к рукам креста⁴. С этим особым крестом-светильником, который, как специально отмечается, «учинил великий царь Юстиниан», в присутствии Антония 21 мая 1200 г. произошло великое чудо — он нерукотворно вознесся выше большого креста и плавно опустился на прежнее



Вид на алтарное пространство Софии Константинопольской / A view to the sanctuary area of Hagia Sophia in Constantinople

Киворий с закрытой
завесой. Деталь сце-
ны «Распятие». Пла-
стина слоновой кости.
Гос. Эрмитаж. XII в. /
The ciborium with
the curtain. A detail
of the ivory panel
with the Crucifixion.
The Hermitage, Saint-
Petersburg.
12th century



место так, что лампы не погасли. Как можно догадаться, все эти предметы (Катапетасму, короны, голубя, кресты) можно было одновременно видеть через колонны кивория — все вместе представляло многоуровневую структуру, воспринимаемую как единый пространственный образ, в котором корона основателя города Константина и крест-светильник создателя храма Юстиниана были объединены в одно символическое целое, воспринимаемое извне как некая икона в пространстве.

Ясно, что алтарная инсталляция не ограничивалась описанными Антонием предметами, она включала переливающийся престол из сплава драгоценных металлов, теремообразное навершие кивория, о которых пишет Робер де Клари, многочисленные покровы и литургические сосуды — *«изрядныя дароносивыя златья сосуды, камнем и жемчугом украшены»*, говоря словами Антония. Кроме того, в пространственную композицию входили динамически меняющиеся, перформативные элементы, вносящие в общую картину дополнительные символические смыслы, приуроченные к определенным моментам богослужения. Так, Антоний упоминает о процессии с несением к алтарю «светозарного иерусалима» с рипидами³, по всей видимости, речь идет о известной нам по «кремлевским иерусалимам» модели кувуклия над Гробом Господним, которая после установления на престоле должна была подчеркнуть его связь с местом погребения и воскресения Христа⁶. Антоний выразительно подчеркивает, что именно на этот момент богослужения приходится кульминация покаяния (*«плачь бывает людям о гресех»*) и переживание храма как царства небесного (*«кий ум и какова душа иже не помянет тогда о царствии небеснем и о жизни безконечной»*).

Знаменательно, что в только что описанном подвижном пространственном комплексе именно Катапетасма представляет не только самый важный, но и самый загадочный для осведомленного православного паломника предмет. Будущий Новгородский архи-



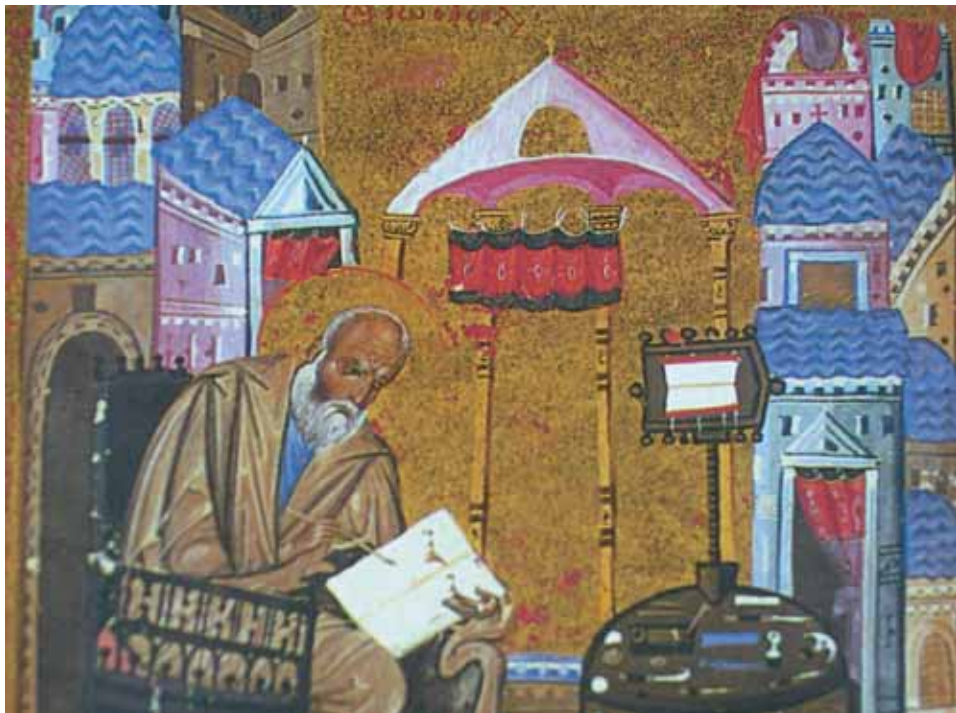
Киворий с короткой завесой. Миниатюра «Встреча Авраама и Мельхиседека». Венский Генезис. Австрийская Национальная Библиотека (Vindob. Gr.31, fol.7). VI в. / The ciborium with a short curtain. Miniature with the Meeting of Abraham and Melchisedek from the Vienna Genesis (Nationalbibliothek, Vindob. Gr.31, fol.7). 6th century

епископ спрашивает сопровождавших его византийцев о ее смысле и функции и получает следующий ответ: «*видения ради женьска и всего народа, да не мутным умом и сердцем Богу вышнему, Творцу небеси и земли, службу вослют*»⁷. Такой ответ предполагает иконографию Катапетасмы, некое изображение, создающее единый образ всего таинства. Однако нельзя исключить, что сам предмет, насыщенный символическими смыслами, мог восприниматься как главная икона, на которой сконцентрировано внимание верующих во время литургии.

В этой связи особенно важно, что русский паломник сравнивает и даже прямо соотносит Катапетасму Великой Церкви с ветхозаветной Завесой Иерусалимского храма, которая разорвалась на две части во время Распятия, в момент смерти Спасителя.

В одной из редакций «Книги Паломник» отождествление Катапетасмы Святой Софии с подлинной ветхозаветной реликвией представлено как историческая реальность. Говорится, что священная завеса была привезена из Рима, куда ее перенес покоритель Иерусалима император Тит вместе с другими трофеями из разрушенного ветхозаветного храма⁸. Впоследствии Катапетасма была подарена Св. Софии Константинопольской. Это свидетельство, которое иногда считается более поздней интерполяцией в тексте Антония, находит поддержку в исторических источниках, сообщающих, что трофеи Иерусалимского храма были перевезены Константином Великим и позже Юстинианом из Рима в Константинополь⁹.

Известно о почитании некоторых из этих реликвий в столице Византии. Самый характерный пример — культ золотой меноры,



Киворий с короткой завесой. Деталь миниатюры «Евангелист Иоанн». Ватиканская Библиотека (Vat.gr. 1229, fol. 213v). XI в. / The ciborium with a short curtain. A detail of the miniature with St John the Evangelist. Vatican Library (Vat.gr. 1229, fol. 213v). 11th century

храмового семисвечника, для которой было построено особое купольное здание, называвшееся heptalychnos (или Рогонда на восьми колоннах) и входившее в архитектурный комплекс сооружений Большого императорского дворца в Константинополе¹⁰. Менору, адаптированную в христианской традиции как прообраз креста, зажигали во время праздничных процессий в X веке. Примечательно, что Скрижали Моисея и Сосуд с манной, первоначально находившиеся в Ковчеге завета в Святое Святых иерусалимского храма, также были перенесены из Рима в Константинополь, они почитались византийцами как подлинные реликвии и хранились в алтаре Софии Константинопольской рядом с Катапетасмой¹¹.

После разрушения Иерусалимского храма Завеса хранилась в Риме, где ей поклонялись приходившие в город иудеи¹². Известно, что она была принесена в дар храму Зевса Олимпийского в греческой Олимпии, а потом, скорее всего, перенесена в Новый Рим — Константинополь как часть императорской программы по утверждению особого сакрального статуса христианской столицы. Однако нигде, кроме как в «Книге Паломник», не упоминается реликвия храмовой Завесы в Святой Софии. Тем не менее, свидетельство Антония, даже если это более поздняя средневековая интерполяция (не позднее XVI в.), представляется существенно важным. Оно отражает древнее или, по меньшей мере, средневековое мнение, которое отождествляет Катапетасму Великой Церкви с одной из самых главных реликвий Ветхого Завета, что, по всей видимости, должно была указать на статус алтаря Великой Церкви как нового Святого Святых в новом «Храме Соломона».

Киворий с иконной завесой — образ Царства Небесного. Миниатюра утраченной рукописи Смирнского Физиолога (Cod. B. 8, fol. 94v). XI в. / Ciborium with an iconic curtain as the Heavenly Kingdom. Miniature of the lost manuscript of the Smyrna Physiologus (Cod. B. 8, fol. 94v). 11th century



Кроме того, это отождествление совершенно созвучно идеям древних литургических комментариев, согласно которым завесы христианских кивориев над алтарем отождествлялись с ветхозаветной Катапетасмой¹³. Редкое иконографическое подтверждение находим в пластине из слоновой кости XII в. из собрания Эрмитажа¹⁴. Рядом с Распятием можно видеть совершенно необычное изображение кивория с закрытой завесой, что, очевидно, должно было напомнить о храмовой завесе, разорвавшейся в момент смерти Христа. Источником подобных изображений могло быть знание о Катапетасме Св. Софии.

При этом константинопольский предмет, описанный Антонием Новгородским, был совсем не похож на обычную завесу. Пытаясь примирить все разноречивые особенности описания Антония, я пришел к выводу, что Катапетасма Св. Софии не может быть идентифицирована ни с обычной храмовой завесой, ни с балдахином над киворием. Скорее всего это выглядело как комбинация того и другого — короткая завеса прикрепленная к балдахину.

Данная реконструкция основывается не только на текстах, но и на византийской иконографии, сохранившей изображения кивориев с особой завесой, которая, насколько мне известно, еще никогда не привлекала внимания исследователей. Выразительный пример дает миниатюра рукописи Венского Генезиса VI в., изображающая встречу Авраама и Мельхиседека (Vindob. Gr. 31, fol. 7). Позади «царя и первосвященника» можно увидеть алтарь с короткой завесой, прикрепленной к балдахину.

В последующие столетия изображения таких Завес были достаточно широко распространены и иногда встречаются в миниатюрах с изображением евангелистов, как в Ватиканском Евангелии XI в.¹⁵ Эта иконография служит ключом к пониманию некоторых письменных источников. Иоанн Мосх в VI в. описывает чудо, свершившееся в городе Ромилии: во время богослужения катапетасма, расположенная над алтарным престолом, чудесным образом спустилась и закрыла собой алтарь (гл.150). Несомненно, речь идет о том же литургическом предмете, который изображался в миниатюрах VI и XI вв.

Однако наиболее значительным и символически емким изображением является миниатюра, представляющая образ Царства Небесного, из утраченной рукописи Смирнского Физиолога XI в. (Cod. B.8, fol. 94v)¹⁶. Она воспроизводит идеальную модель христианского космоса в форме ковчега-кивория с прикрепленной в верхней части короткой завесой. Понять концепцию изображения позволяют византийские литургические комментарии, согласно которым киворий — это образ Ковчега Завета, понимавшегося как идеальная модель мира, само слово KIB-OURIN переводилось богословами как ковчег божественного света¹⁷.

Знаменательно, что в центре завесы, отождествлявшейся с завесой ветхозаветного храма, разорвавшейся в момент Распятия, представлена икона Христа. Весьма вероятно, что миниатюра отражает византийскую практику подобных икон-завес в кивориях и позволяет лучше понять свидетельство Антония Новгородского об иконическом характере Катапетасмы Св. Софии.

Более того, существует не только иконографическое, но и археологическое подтверждение существования подобных предметов. В храме монастыря Дейр-ал-Суриан (Deir-al-Sourian, Wady Natron) в Египте сохранился позднесредневековый деревянный киворий с иконой на коже, воспроизводящей образ Оплакивания, обычно появляющийся на тканях. Весьма вероятно, что это воспроизведение более древнего образца, возможно совсем древней практики, которые хорошо сохранились в этом удаленном регионе, хранящем многие раннехристианские традиции.

Приведенные данные заставляют еще раз задуматься о первоначальной функции целой группы древнерусских литургических тканей XII–XV вв. Их иконически программный, подчеркнута монументальный характер и связь с алтарным пространством кажутся несомненными, хотя вопрос об использовании остается открытым¹⁸. Самая ранняя из них — это вышитая двухметровая икона из Новгорода с изображением Распятия, датируемая в пределах XII — начала XIII вв. (некоторые исследователи пытались связать эту завесу с Антонием Новгородским и его паломничеством в Константинополь¹⁹).

Позднесредневековый киворий с иконой-завесой на коже. Коптский монастырь Дейр-аль-Суриан. Пустыня Вади Натрон, Египет / The late medieval ciborium with the icon-curtain of leather. The Coptic monastery Deir-al-Sourian, Wadi Natron, Egypt



Другим примером является т.н. «Воздух Марии Тверской» 1389 г. с изображением Спаса Нерукотворного в центре Деисуса. Его религиозно-политическая программа, включающая образы четырех святых митрополитов Москвы, была рассчитана на фронтальную презентацию и внимательное разглядывание, плохо совместимое с функцией покрыва. Еще одним примером может быть вышитая икона из Суздаля XV века с Причащением апостолов и богородичным циклом. Все эти ткани представляют Евхаристическую программу огромной важности, которая очевидно связана с алтарным таинством. Хотя для решительного ответа на вопрос о предназначении нам не хватает данных, на мой взгляд, нельзя исключить, что они могли быть использованы как иконы-завесы в кивориях, отражая традицию Катапетасмы Софии Константинопольской.

Для понимания смысла Катапетасмы принципиально важно, что в христианской традиции Завеса ветхозаветного храма интерпретировалась как идеальная первоикона, зримый образ космоса и одновременно Плоти Христа. Традиция многовекового бого-

словеского истолкования восходит к словам апостола Павла из Послания к Евреям: «...имея дерзновение входить во святилище посредством Крови Иисуса Христа, путем новым и живым, Который Он вновь открыл нам чрез завесу, то есть Плоть свою» (Евр. 10:19–20). Тезис о Завесе как главной иконе приобрел особое значение в эпоху иконоборчества, нашел отражение в предельно ясных формулировках Второго Никейского собора 787 г., воплотивших идеи иконопочитателей. Зримое отражение богословские тезисы нашли в миниатюре Ватиканской рукописи «Христианской Топографии» IX в. (gr.699, fol.89r) с изображением Второго Пришествия²⁰. Композиция отражает двухчастную структуру Скинни. Верхняя полукруглая часть представляет Святое Святых, прямоугольная нижняя часть символизирует «святое», которое интерпретируется как трехчастная иерархия небесных, земных и подземных существ. Христос представлен в Святое Святых на фоне великолепной золотой ткани-завесы, украшенной решеткой и лилиями, в соответствии с описанием Завесы Ветхозаветного храма у Иосифа Флавия.

Ткань является фоном и в то же время главным иконическим изображением, которое символически не отделимо от образа Христа, так как Завеса, в интерпретации св. Павла и отцов церкви, и есть тело Христово. Через Христа и храмовую завесу открывается Царство Небесное, которое представлено голубым ореолом. Это видимое воплощение слов Нового Завета о «пути новом и живом» в Святое Святых, который Христос открыл нам, когда храмовая Завеса разорвалась надвое во время Искупытельной Жертвы. Идея входа на небеса подчеркивается греческой надписью над изображением: «*приди, войди и владей царством, которое ждет тебя от сотворения мира*». Создатель миниатюры воплощает основополагающую идею всех икон как образа-посредника, пограничной среды между мирами. С этой точки зрения икона «Христа-Завесы» выглядит идеальным иконическим образом. Необходимо отметить, что завеса открыта и закрыта одновременно. Идея границы имеет принципиальное значение, но возможность пересечения порога не менее существенна. Как открытая завеса, икона является символом перехода и преобразования, когда идея обожения представлена в динамике, как активное взаимодействие «святого» и «святого святых». Иконная завеса, потенциально прозрачная священная преграда, понималась как зримое воплощение принципа иконического.

В этой связи знаменательно, что икона-завеса не получила формальной изобразительной схемы в иконографии. Византийские иконографы сознательно не хотели ограничивать всеобъемлющий символизм завесы определенными схемами, Завеса возникает в искусстве как узнаваемый образ, появляющийся каждый раз в новой форме.

Как кажется, данная парадигма играла ключевую роль в сакральном пространстве Софии Константинопольской, в котором ведущая роль принадлежала Катапетасме.

Интересно отметить, что Катапетасма над алтарным престолом Св. Софии была связана с рядом других завес, которые отмечали наиболее важные сакральные границы в пространстве Великой Церкви. Сейчас мы можем увидеть только первоначальные железные крюки, к которым крепились ткани. Они хорошо видны на



«Распятие с избранными святыми». Вышитая икона. Новгород. Золотое и серебряное шитье. ГИМ. XII в. / The embroidered icon with the Crucifixion. Novgorod. Textile embroidered with gold and silver threads. State History Museum, Moscow. 12th century

медном обрамлении императорских врат, ведущих из нартекса в неф и над вратами юго-западного вестибюля, ведущими в нартекс (медные основы датируются не позднее X в.).

Завесы, размещенные в главных вратах вдоль движения процессий в пространстве Св. Софии, были, очевидно, символически связаны с императорскими ритуальными входами и взаимодействовали с иконами и реликвиями, расположенными вокруг, а также с мозаичными иконами над вратами²¹. В этом ритуальном и символическом контексте кажется вполне возможным существование в храме и завесы в Царских вратах алтарной преграды. Все вместе завесы создавали своего рода сакральный путь, ведущий к Катапетасме над главным алтарем.

Рассматривая пространство Св. Софии, можно утверждать, что тема иконной завесы не может быть ограничена только фиксированием археологических данных и письменных источников. Представляется, что образ Завесы и Скинии определял символическую концепцию церкви в целом. Своды Св. Софии Юстиниана были покрыты золотыми мозаиками с широкими орнаментальными лентами, которые, вероятно, не только напоминали о роскоши Царства Небесного, но и о драгоценных тканях Скинии. В этом контексте все пространство Великой Церкви могло восприниматься как целостный образ иконной завесы.

Справедливость подобного подхода подтверждает и традиция изображения пелен в нижнем регистре росписей, известная еще в христианских памятниках V в. Разные исследователи уже высказывали предположение, что эта традиция связана с символикой

Ветхозаветной Скинии как первообраза христианского храма²². Не так давно удалось найти этому яркое подтверждение. В росписях XIII в. в верхней церкви монастыря Бояны около Софии в Болгарии, на пеленах в нижнем регистре сохранилась древняя надпись «Куртина рекома Завеса». Вдумываясь в символический смысл пелен, понимаешь, что речь идет не о декоративном рудименте некого иконографического мотива, но изначально фундаментальной концепции. В некотором смысле все, что расположено над пелена-



Поклонение Спасу Нерукотворному. Вышитая икона «Воздух Марии Тверской». Москва. ГИМ. Вышивка шелком. 1389 / *The Veneration of the Holy Mandylion. The embroidered icon-veil of Maria of Tver. Moscow. Textile, embroidered with silk threads. State History Museum, Moscow. 1389*

ми в нижнем регистре, то есть вся храмовая декорация, может быть понята как изображения на храмовой завесе, находящейся на границе «святого» и «святого святых».

Возвращаясь в Софию Константинопольскую, отметим, что это понимание храма как завесы нашло отражение в характерной символической композиции, сделанной в технике *opus sectile* на западной стене наоса над так называемыми Императорскими воротами²³.

На постаменте представлен иконический образ триумфального креста, открывающийся в кивории-эдикуле через раскрытые завесы. Балдахин представлен как купол, образуемый восемью сходящимися к вершине ребрами. Как уже отмечалось, эта необычная архитектура воспроизводит кувуклий над Гробом Господним — протоцерковь, возведенную над первым алтарем (местом погребения Христа). Две разделенные завесы, подвешенные к двум колоннам, перевязаны в центре и отделаны внизу бахромой. Можно утверждать, что это не просто декоративный мотив античного происхождения, но весомый элемент символической концепции, сравнимый по значению с украшенным крестом. Как крест символизирует память о Голгофе, так и открытая завеса, воплощающая идею Храмовой Завесы (Тела Христова и Спасительного Пути), представляет еще один образ Христа.

Символические аспекты Церкви, Креста и Завесы слились в единое целое и создали доминирующую икону идеального храма — Святое Святых, которая, что характерно, была представлена прямо над главным входом напротив главного алтаря Софии Константинопольской. На наш взгляд, эта символическая композиция в технике *opus sectile* могла быть задумана как своего рода плоскостное отражение пространственного образа — инсталляции в алтаре Св. Софии, в котором, как мы знаем, доминирующую роль играла Катапетасма. Эти два об-

Христос-Завеса.
 Деталь миниатюры
 «Второе Пришествие».
 Христианская
 Топография. Вати-
 канская библиотека
 (Vat. gr. 699, fol. 89r).
 IX в. / Christ as the Veil.
 A detail of the minia-
 ture with the Second
 Coming. The Christian
 Topography. Vatican
 Library (Vat. gr. 699,
 fol. 89r). 9th century



раза в восточной и западной частях храма объединяли в одно целое сакральное пространство Великой Церкви как иконического образа Скиннии и Христа-Завесы.

Подведем некоторые итоги, которые можно представить в двух основных тезисах:

1. Катапетасма Св. Софии была важнейшим элементом пространственной иконы, своего рода «инсталляции», созданной вокруг алтарного престола и включающей в себя систему крестов, расположенных над и за алтарем, литургические сосуды различной формы, целую систему votivных корон и богослужебных тканей. Этот пространственный образ был перформативен, то есть пребывал в постоянном движении, связанном с происходившим богослужением, в процессе которого символические акценты в динамичном иконном образе могли меняться. В то же время, в алтаре присутствовал постоянный неподвижный элемент, несущий концептуальное значение, — а именно Катапетасма, отождествлявшаяся с Завесой Ветхозаветного храма. Кажется вполне вероятным, что этот

особый пространственный образ, не сводимый к совокупности плоских изображений, и был главной иконой Великой Церкви, которая могла служить образцом для подражания во всем восточнохристианском мире.

2. Образная система, описанная в данной работе, приводит к важным выводам методологического характера. Во многих случаях обсуждение явлений визуальной культуры не может быть сведено лишь к позитивистскому описанию внешних форм или анализу богословских понятий. Некоторые явления могут быть адекватно осмыслены только на уровне образов-идей, которые мы предлагаем назвать образами-парадигмами, отдавая себе отчет в условности любого термина. Это новое понятие, не совпадающее ни с иллюстрирующим изображением, ни с идейным содержанием, представляется необходимым интеллектуальным инструментом, помогающим объяснить целый пласт явлений.

Образ-парадигма иконной завесы не была связана с иллюстрацией какого-либо конкретного текста, хотя и обладала целым ореолом литературно-символических смыслов и ассоциаций. Невозможно в ней усмотреть и простое воплощение богословского замысла, хотя глубина и многослойность мысли вполне очевидны. Образ-парадигма была визуальна, то есть видима и узнаваема, но при этом принципиально не формализована в каком-либо закреплённом виде, будь то изобразительная схема или логическая конструкция. В этом отношении она похожа на метафору, теряющую смысл при пересказе или разложении на составляющие элементы. Для византийцев подобное не-рациональное и одновременно зримо-пластическое восприятие мира могло быть наиболее адекватным способом постижения его божественной сути. При этом речь идет не о мистике, а об особом типе мышления, в котором наши современные категории художественного, ритуального и интеллектуального оказывались сплетены в одну духовную ткань. По настоящее время понятие образа-парадигмы отсутствует в современном научном языке. Однако, на наш взгляд, без него наши рассуждения обречены оставаться плоскими и инородными по отношению к средневековым источникам, а обсуждение многих явлений — ограничиваться поверхностной фиксацией артефактов.

- ¹ Постановка проблемы «образа-парадигмы» см.: *Лидов А.М.* Иеротопия. Создание сакральных пространств как форма творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси Иеротопия / Ред.-сост. А.М.Лидов. М., 2006, с. 25–26. Примеры рассмотрены в работах: *Лидов А.М.* Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии. М., 2003, с. 267; *Лидов А.М.* Богоматерь Фаросская. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Византийский мир. Искусство Константинополя и национальные традиции. М., 2005, с. 101; *Лидов А.М.* Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата. Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2008, с. 110–143. См. главы в этой книге.
- ² *Никита Хониат.* История со времени царствования Иоанна Комнина. Т. 2 (1186–1206). Рязань, 2003, с. 335.
- ³ Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году / Под ред. Хр.М. Лопарева // Православный Палестинский сборник. Т. XVII. Вып. 3. СПб., 1899, с. 9–11 (Далее Книга Паломник).
- ⁴ Книга Паломник, с. 13.
- ⁵ Книга Паломник, с. 13.
- ⁶ О «иерусалимах» см.: *Стерлигова И.А.* Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994, с. 46–62.
- ⁷ Книга Паломник, с. 10.
- ⁸ «И егда пленен бысть Иерусалим Титом, и мнози сосуды церковные и завесы пленены быша в Риме, и от царских сокровищ вдана бысть в церковь святыхъ Софии»: Книга Паломник, с. 46.
- ⁹ *Yarden L.* The Spoils of Jerusalem on the Arch of Titus. A Re-Investigation, Stockholm, 1991, p. 30–31, 64–65.
- ¹⁰ *Guilland R.* Études de topographie de Constantinople byzantine. Berlin-Amsterdam, 1969, p. 27–29.
- ¹¹ Книга Паломник, с. 12.
- ¹² *Yarden L.* The Spoils of Jerusalem, p. 64.
- ¹³ Эта традиция была обобщена в толкованиях Симеона Солунского: *Constas N.* Symeon of Thessalonike and the Theology of the Icon Screen // *Thresholds of the Sacred. Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West* / ed. Sh. Gerstel. Washington, 2006, p. 163–184.
- ¹⁴ *Bank A.* Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Leningrad, 1977, fig. 143, p. 297.
- ¹⁵ *I Vangeli dei Popoli.* La Parola e l'immagine del Cristo nelle culture e nella storia / ed. F. D'Aiuto, G. Morello, A. Piazzoni. Città del Vaticano, 2000, cat. no. 51, p. 240.
- ¹⁶ *Bernabo M.* Il Fisiologo di Smirne. Le miniature del perduto codice B. 8 della Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne. Firenze, 1998, fig. 88, p. 64.
- ¹⁷ *Св.Герман Константинопольский.* Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995, с. 44–45.
- ¹⁸ Недавнее обсуждение вопроса с учетом основной литературы см.: *Лидов А.М.* Византийский антепендиум. О символическом прототипе высоко-

- го иконостаса // Иконостас: происхождение — развитие — символика / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1999, с. 174–179.
- ¹⁹ Эта идея была высказана в одном из докладов А.С. Преображенского.
- ²⁰ *Kessler H.* Gazing at the Future: The Parousia Miniature in Vatican gr. 699 // *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, Princeton 1995, p. 366–371.
- ²¹ Один из характерных примеров проанализирован в статьях: *Лидов А.М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 1996, с. 44–75; *Lidov A.* Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia // *The Heroes of the Orthodox Church. The New Saints, 8th to 16th century* / ed. E. Kountura-Galaki. Athens, 2004, p. 393–432. См. главу в этой книге.
- ²² *Орлова М.А.* О происхождении традиции изображения подвесных пелен в росписях древнерусских храмов // Русское и поствизантийское искусство рубежа XV–XVI веков. М., 2002, с. 35–38.
- ²³ Детальное описание см.: *Underwood P.* Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957–1959 // *Dumbarton Oaks Papers*, 14 (1960), p. 206–208.



Священство Богоматери

Образ-парадигма¹ византийской иконографии

В современной методологии исследования средневековой иконографии существует системная проблема, связанная с доминированием текстуального подхода к искусству. Образ обретает смысл, когда исследователю удастся найти текст, по отношению к которому данное изображение является иллюстрацией. Собственно само изучение образа в значительной степени сводится к поиску соответствующего текста, определившего смысл произведения и вдохновившего художника на создание тех или иных особенностей изображения. Однако существуют художественные явления, в которых образ принципиально не совпадает с иллюстрацией какого-либо текста. Подчеркнем, что речь идет не об экзотических частностях, а о целой категории образов, особенно распространенных в византийском искусстве, в котором иконическое всегда было важнее иллюстративно-повествовательного. Впервые проблема была поставлена в связи с образом Небесного Иерусалима в византийской и древнерусской традиции². Со временем размышления привели к необходимости формулирования нового понятия «образа-парадигмы», которое принципиально отличается от общеизвестного «образа-иллюстрации»³. В предлагаемой вниманию работе будет рассмотрена тема Священства Богоматери, которая, на наш взгляд, может быть выявлена и адекватно понята только в контексте понятия об образах-парадигмах.

Предложенная тема очевидна и неожиданна. Очевидна, поскольку связь образа Богоматери с Церковью и литургией не нуждается в специальных доказательствах, она достаточно давно рассматривается в научной литературе. Неожиданна, поскольку формально признанной темы священства Богоматери не существует в православном богословии, в котором сюжет в принципе не рассматривается ни в положительном, ни в критическом аспекте. К примеру, он даже не упоминается в разветвленной полемике с католическим богословием, где тема священства Богоматери ясно артикулирована. Там она подробно разрабатывается, начиная с XI в., приобретает огромное значение в XVII в. и продолжает активно обсуждаться по настоящее время, что резко контрастирует с православной традицией⁴. Рамки статьи по византийской иконографии не позволяют подробно останавливаться на рассмотрении католических взглядов на священство Богоматери. О них существует значительная литература. Достаточно назвать фундаментальные работы Рене Лорантена⁵. Латинские богословские представления могут быть проиллюстрированы несколькими образными примерами.

Характерно изображение Богоматери Оранты, созданное в 1112 г. для алтарной апсиды кафедрального собора в Равенне (оно было снято со стены при перестройке базилики и сейчас на-

Богоматерь с платом из сцены «Распятие». Мозаика. Собор монастыря Дафни, Греция. Около 1100 г. / The Virgin with a handkerchief from the Crucifixion. Mosaic. Dafni, Greece. About 1100

Богоматерь Оранта.
Мозаика алтарной
апсиды кафедрального
собора в Равенне,
1112 г. (снята
со стены при перестройке
базилики и сейчас
находится в
Архиепископском
музее Равенны) /
The Virgin Orant.
The mosaic of the altar
apse of the Ravenna
cathedral. 1112
(removed from
the wall after the
rebuilding of the
cathedral and now
at the Archbishopric
Museum, Ravenna)



ходится в Архиепископском музее). Важнейшей особенностью этого изображения, еще сохраняющего теснейшую связь с византийской иконографической и стилистической традицией, являются две ленты — белая короткая с бахромой по краю и золотая с драгоценными камнями, узкая и длинная, доходящая почти до подола, подобно орарию, лежащая на левом плече под мафорием⁶. Еще Н.П. Кондаков указал на литургический смысл двух лент, которые вызывают ясную ассоциацию с целым рядом известных богослу-

Мастер из Амьена.
Sacerdoce de la Vierge
(Священство Богомати-
тери). 1437. Лувр,
Париж / *The Master*
of Amiens. The Priest-
hood of the Virgin.
The Louvre, Paris.
1437



жебных одеяний (епитрахиль, орарь, эпигонатий), впрочем, не совпадая ни с одним буквально⁷. На основании этой детали Кондаков отнес все изображение к типу Богоматери Диакониссы (вариант Оранты). Однако существование особого типа Диакониссы не нашло подтверждения в науке. При этом мысль о священническом служении Богоматери в равеннской мозаике иконографически выражена вполне ясно.

Литургические ленты дополняются жестом оранта, который в новейшей иконографической литературе все чаще интерпретируется как чисто литургический, приобретший свой основной смысл еще в доконстантиновской Церкви. По всей видимости, он восходит к важнейшему иудейскому богослужению — ежедневному приношению в Святилище храма «Жертвы вечерней» — ветхозаветному прообразу Евхаристии. Отцы Церкви ясно устанавливают символическую связь жестов священнослужителей в толкованиях на псалом (Пс. 140:2): *«Моя молитва поднимется как каждение пред Тобою, поднимаю мои руки как Жертву вечер-*

нию»⁸. Жест Богоматери мог вызывать литургические ассоциации и сопоставляться с жестом усиленной молитвы в важнейшие моменты богослужения.

Важным для понимания является иконографический контекст образа. В программе Равеннского собора, до его разрушения в XVIII в., парным к Богоматери Оранте был образ Иоанна Крестителя, располагавшийся по другую сторону от центрального окна в апсиде. Согласно еще раннехристианской экклесиологической концепции Иоанн Креститель представлял Ветхозаветную Церковь, тогда как Богоматерь Оранта — Новозаветную. Литургические ленты, указывающие на священнослужение Богоматери, лишь дополняли более важный образ Богоматери-Церкви. Рассматриваемое иконографическое решение хорошо согласуется с ранней богословской традицией (до XII в.), трактующей священство Богоматери скорее в метафорическом и риторическом ключе, нежели конкретно описательном или догматическом.

Ситуация меняется к XV в., когда во французском богословии возникает специальное понятие «Богоматерь-священник» и становится возможным появление картин, подобных работе Мастера из Амьена (1437 г.) с характерным названием «Sacerdoce de la Vierge» («Священство Богоматери») — сейчас в экспозиции французской живописи Лувра⁹. В центре собора перед алтарем показана просто-волосая Дева Мария в облачении ветхозаветного первосвященника с характерным наперсником, лежащим на груди поверх эфода и украшенным двенадцатью драгоценными камнями с именами колен Израилевых. У ног Богоматери изображен юный Иисус в церковном облачении. Одну руку он вкладывает в ладонь Марии, при этом дергает ее за полу, как бы предлагая снять и передать ему священническое одеяние. За Христом видны два ангела, держащие золотой пасторский посох и папскую тиару — инсигнии истинного первосвященника. Богословский смысл сцены — передача ветхозаветного священства, наследуемого через Богоматерь, Христу как первосвященнику Новой церкви, начавшему новое и высшее служение. Тема священства Богоматери воплощена с документальной наглядностью и прописана во множестве деталей¹⁰. Справедливости ради надо отметить, что подобная конкретность смущала часть католических богословов, сопротивлявшихся буквальному пониманию темы «Богоматерь — священник», вступавшей в неразрешимое противоречие с исключительно мужским правом на священство. Дискуссии были настолько острыми, что в 1916 г. Ватикан издал специальный декрет о запрете изображений Богоматери в одеяниях священника.

Если католическая традиция достаточно ясно артикулирована, то византийские представления о священстве Богоматери никогда специально не исследовались. Нам не известен ни один пример систематического богословского изложения темы. В творениях Отцов Церкви она растворяется в более общих представлениях о Богоматери как Церкви. Однако в гомилетике и гимнографии, особенно в постиконоборческий период, встречаются недвусмысленные высказывания о священнослужении Богоматери. Наиболее важный текст находим в проповеди св. Епифания Кипрского: *«О Дева, вызывающее трепет Церкви основание, великое таинство; называют Деву священником и в то же время жертвенни-*

Икона «Предста царица». Музеи Московского Кремля. Конец XIV в. / The icon with the Deesis (so called «The Queen stands before you»). Museums of the Moscow Kremlin. Late 14th century



ком, трапезонощицу (дословно — «trapezoforoussa»), принесиею нам Христа — небесный хлеб во искупление грехов»¹¹. Этот текст, дошедший до нас в ряде рукописей VIII–XI вв., во всех вариантах сохраняет ключевые слова в определении Богоматери — «священник и в то же время жертвенник», которые составляют очень важное в византийской традиции двуединство смыслов. В ряде текстов прямо говорится о первосвященническом достоинстве Богоматери. Так, св. патриарх Тарасий (ум. 806 г.) называет Бого-



Росписи северной
апсиды триконха.
Церковь Панагия
Дросиани, о. Наксос,
Греция. VII–VIII вв. /
Murals of the North
Apse. Panagia
Drosiani, Naxos,
Greece.
7th–8th centuries

мать «величайшей служительницей среди первосвященников» (*Arcierewn leitourgima megiston*)¹². Число примеров может быть увеличено. Указания на тему священства Богоматери можно найти у св. Андрея Критского, св. Иоанна Дамаскина и св. Феодора Студита, Георгия Никомидийского (ум. 860) и Иакова Коккиновафского (XI в.)¹³.

Заметим, что тема развивается в то время, когда в Византийской церкви еще существует особый чин диаконисс¹⁴. Согласно



Христос, Богомать, Экклесия, Иоанн Креститель и царь Соломон. Девус из церкви Панагия Дросиани, о. Наксос, Греции. VII–VIII вв. / *Christ, the Virgin, Ecclesia with John the Baptist and the king Solomon. Murals of the North Apse Niche. Panagia Drosiani, Naxos. 7th–8th centuries*

уставу, во время поставления диакониссы на оба ее плеча возлагался диаконский орарь, в обряд входило причащение в алтаре и поставление потира руками новопосвященной на алтарный престол¹⁵. Обряд знаменовал допущение избранных жен к высшим таинствам¹⁶. В данном церковно-литургическом контексте тема священства Богоматери приобретала особую актуальность, она как бы освящала сложившуюся богослужебную практику¹⁷. Дополнительной связью священства Богоматери с чином диаконисс являлась общеизвестная история Девы Марии, которая сама в детстве была служительницей ветхозаветного храма. О пребывании юной Богоматери в алтаре и ее таинственном кормлении там ангелом всем и каждому напоминали многочисленные изображения «Введения во храм». В ранневизантийском богословии Введение во храм истолковывалось как пролог к Сретению — принесению во храм Младенца Христа как будущей Жертвы и одновременно Первосвященника. Через сопоставление двух сюжетов как в письменных текстах, так и в иконографии ак-



Богоматерь с приносимым в жертву Младенцем. Икона «София Премудрость Божия». Собор Святой Софии, Новгород. XV в. / The Virgin offering Christ the Child. The icon with the Sophia the Holy Wisdom. Saint Sophia cathedral, Novgorod. 15th century

центрировалась тема преемственности служений Богоматери и Христа.

Тема священства Богоматери присутствует не только в высоком красноречии, но и в общедоступной житийной литературе. Так, в Сказании о чудотворной иконе Богоматери Услышалницы из афонского монастыря Зограф рассказывается о видении Козьмы Зографского, случившемся, по преданию, в конце XIII в. Преподобный Козьма увидел в монастырском храме «жену царственной

красоты и величия, которая сама распоряжается всем в церкви за службой»¹⁸. В образе священнодействующей жены была признана Богоматерь, которая тем самым утвердила на неприемлющем женский пол Афоне свои высшие права, распространяющиеся и на сферу богослужения. Насколько действенными были эти представления, доказывает русское Сказание XVII в. об иконе Одигитрии Страстной-Палецкой. Некая одержимая, по имени Екатерина, также в видении, «зрит жену светлопреукрашенную и свет велий

Богородичная просфора на дискосе. Одна из византийских схем расположения частиц. Гравюра из Службника Петра Могилы. 1629 / One of the Byzantine arrangements of the particles on the paten. The ceremonial of Peter Mohila of Kiev. 1629



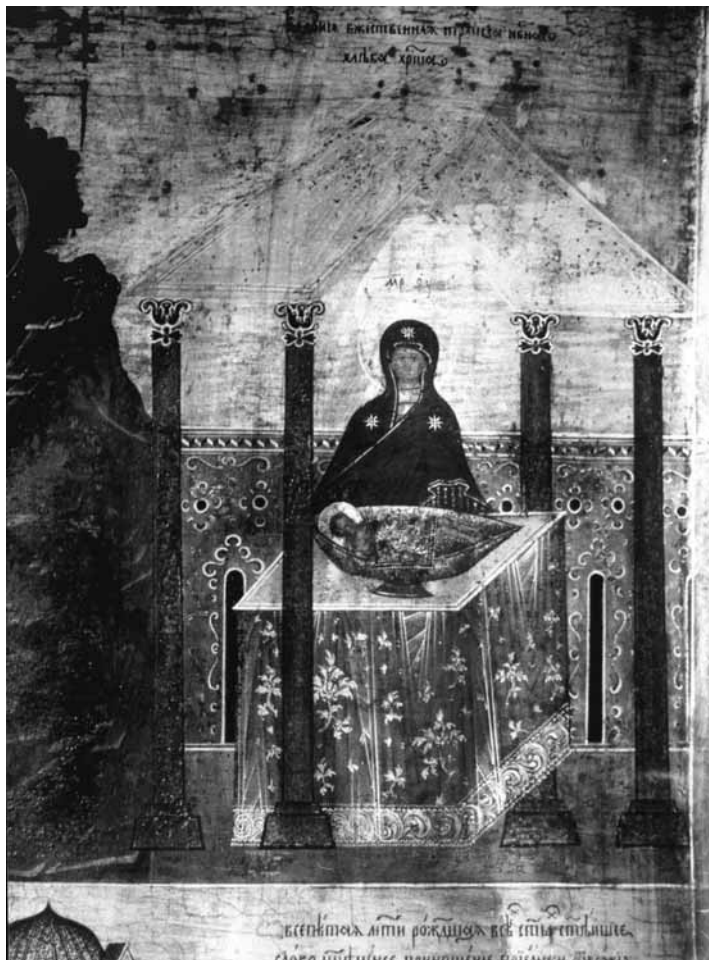
возсия от риз ея. Ризы же ея багряны и златы и повсюду крестообразны, и с нею яко дева некая, на ней же одеяние яко стихарь диаконский»¹⁹. Таким образом, Богоматерь является подобно священнику в сопровождении диакона. Приведенные примеры показывают, что тема священства Богоматери не была в восточнохристианском мире чисто умственной, составляя важную и глубоко укорененную часть духовной традиции, которая, впрочем, никогда не конкретизировалось и не становилась формально закрепленным правилом.

Богоматерь в Деисусе

Обращаясь в связи с темой священства Богоматери к византийской иконографии, мы должны, в первую очередь, рассмотреть важнейшую проблематику Деисуса. Многогранной символике Деисуса посвящена значительная литература²⁰. Помимо стержневой идеи молитвы о спасении, были выделены прославляющий, теофанический, эсхатологический и литургический аспекты. Христос в центре рассматривается как двуединый образ Небесного владыки и Жертвы, истоки которого находят в ходатайственной молитве Евхаристического канона и связанном с ней чине проскомидии.

Однако существует малоразработанный, но, на наш взгляд, весьма важный символический аспект в теме Деисуса — идея священства как самого Христа, так и сослужащих ему Богоматери и Иоанна Крестителя. Она весьма ярко выражена в поздневизантийской ико-

Богоматерь, служащая за алтарем.
 Сцена из цикла Акафиста. Икона из Новгорода. Никольский единоверческий монастырь, Москва. Первая треть XV в. /
 The Virgin celebrating at the altar-table.
 A scene from the Akathistos cycle. The icon from Novgorod. St Nicholas Old Believers' monastery, Moscow. Early 15th century

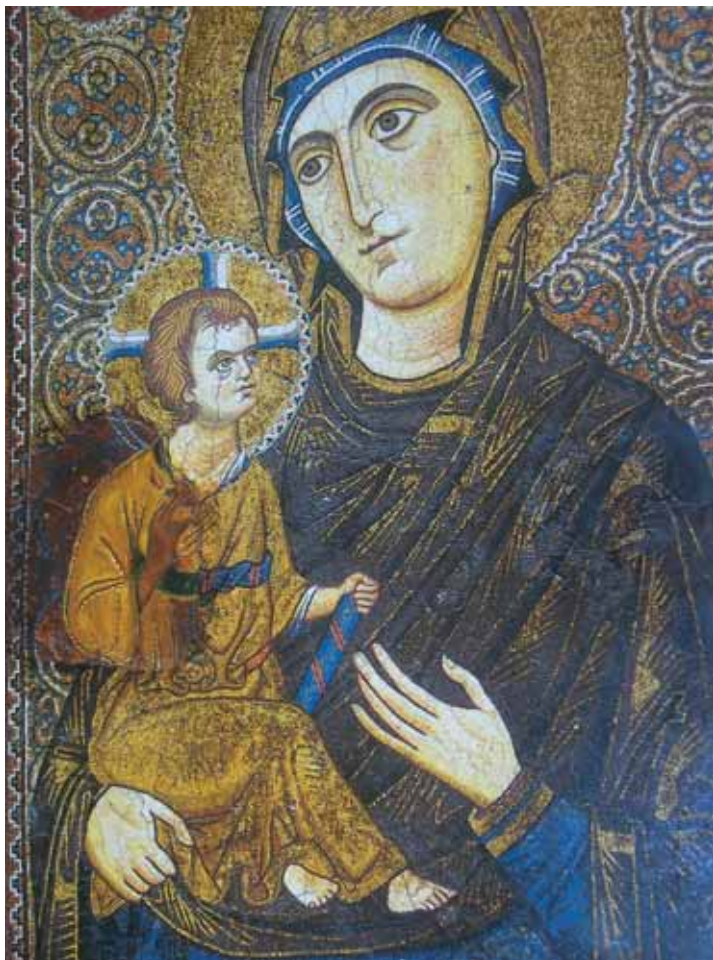


нографии «Предста царица», где Христос прямо показывается в патриарших облачениях.

Истоки темы могут быть отмечены в очень ранних памятниках. Рассмотрим уникальный Деисус из церкви Панагия Дросиани на острове Наксос, который, насколько нам известно, еще никогда не анализировался в истории Деисуса²¹. Сравнительно недавно фрески были опубликованы после длительной реставрации. Рисунки представляют уникально полную иконографическую программу доиконоборческого времени, провинциального исполнения, но восходящую, несомненно, к самым высоким столичным образцам. Недавние эпиграфические исследования ктиторской надписи позволили датировать фрески первым правлением Юстиниана II (685–695), что хорошо согласуется со стилем фресок, иконографией и другими данными²².

Деисус расположен в нижнем регистре северной апсиды храма-триконха. В центре представлен стоящий Христос с короткой бородкой и венцеобразной прической в типе Христа-священника²³.

Младенец Христос в золотой плащнице. Мозаичная икона Богоматери с младенцем. Монастырь св. Екатерины на Синае. XII в. / Christ the Child in the golden shroud. The mosaic icon of the Virgin. The Monastery of St Catherine at Sinai. 12th century



По правую руку от него — Богоматерь (H AGIA MARIA), склоняющаяся с жестом моления, за ней — фронтальная фигура царя Соломона (O AGIOS SOLOMON), который показан с нимбом, в правой руке он держит крест. Изображения слева от Христа еще более необычны. Первой показана Экклесия — персонификация Церкви, в согласии с иконографической традицией представленная с нимбом, в короне и драгоценных царских облачениях. За ней, в точности повторяя жест как Богоматери, так и Экклесии, изображен Иоанн Креститель (IOANNIS). Декларативное сопоставление Богоматери и Церкви по сторонам Христа-священника недвусмысленно вводит тему священства и церковного служения. Богоматерь и Церковь приносят Христа в Жертву и одновременно сослужат высшему первосвященнику во вневременной небесной литургии. Размещение сразу за Экклесией актуализирует священнический смысл образа Иоанна Крестителя, подробно прописанный в ранневизантийском богословии: Иоанн, сын иудейского священника Захарии, завершает традицию ветхозавет-

Младенец Христос в белой рубашке-синдоне и золотом плаще. Икона «Богоматерь Перивлепта». Византия. Ризница Троице-Сергиевой Лавры, Сергиев Посад. XIV в. / The Byzantine icon with the Virgin Periblepta. The Holy Trinity – St. Sergius Lavra. 14th century



Покров на мафории Богоматери. Икона Богоматери Умиление из Успенского собора. Музеи Московского Кремля. XII в. / The veil on the Virgin's maphorion. The icon of the Dormition cathedral. Museums of the Moscow Kremlin. 12th century

ного священства, которое он передает новому первосвященнику в момент Крещения²⁴.

Богоматерь и Иоанн Креститель олицетворяют новозаветное и ветхозаветное священство, вместе с Христом они создают образ вневременного священнодействия и Вселенской Церкви. Принципиально важный образ Эклесии актуализировал тему священства, изначально заложенную в Деисусе. Отказ от этого образа в постиконоборческой традиции затруднил для исследователей понимание данного смыслового аспекта иконографии Деисуса. Сам жест протянутых и опущенных рук может быть истолкован и как жест молитвы, и как жест приношения, объединяющий Богоматерь, Эклесию и Иоанна Крестителя. По контрасту, не участвующий в священнодействии царь Соломон показан строго фронтально. Смысл появления этого образа за Богоматерью также находит объяснение в ранневизантийской гомилетике, в которой слова Соломона о Премудрости, построившей себе Дом, прилагались к Богоматери. Не менее важным был следующий стих из той же главы (Прит-

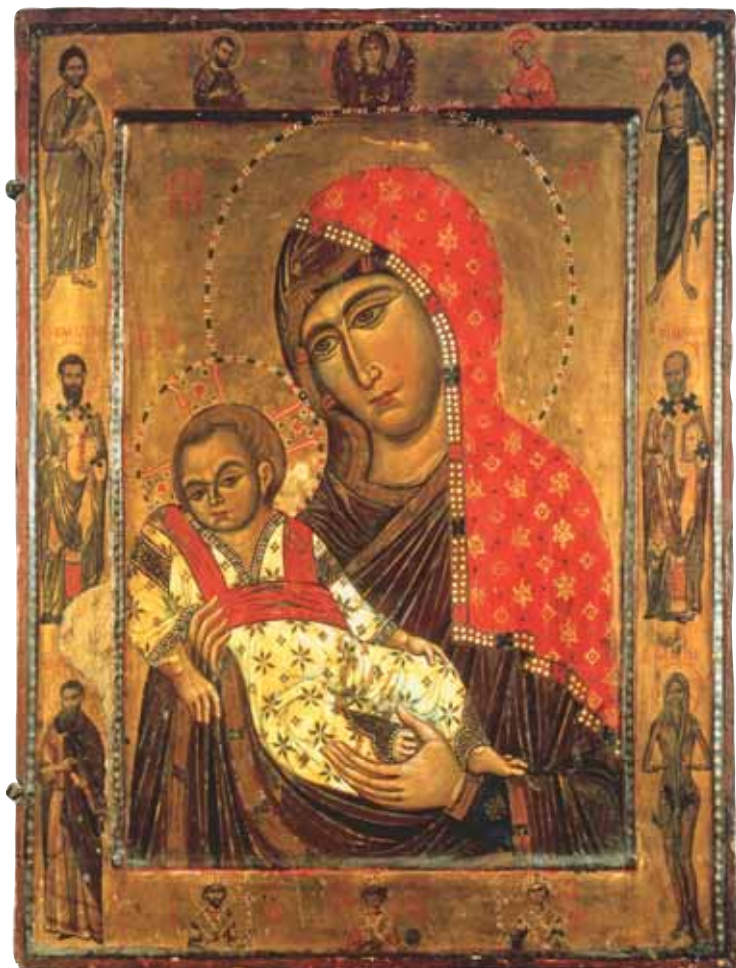
Младенец в синдоне и колобиуме. Икона Богоматери с пророками. Монастырь св. Екатерины на Синае. XII в. / Christ the Child in syndon and colobium. The icon of the Virgin with the Prophets. The Monastery of St Catherine at Sinai. 12th century



чи IX, 1–2) о Премудрости, которая *«заколола Жертву, растворила вино свое и приготовила у себя трапезу»*, — он истолковывался как символическое указание на жертвоприношение — священство Богоматери.

На наш взгляд, истоки темы Священства Богоматери в Деисусе можно обнаружить в самом тексте литургии. Речь идет о молитвословии проскомидии в момент положения рядом с Агнцем на дискосе Богородичной просфоры. Текст, известный по древним византийским чинопоследованиям, сохранен и современными служебниками: *«Священник, взяв вторую просфору, говорит: в честь и память преблагословенной владычицы нашей Богородицы и приснодевы Марии, Ея же молитвами приими, Господи, жертву сию в пренебесный Твой жертвенник»*. Литургический текст достаточно ясно выражает символический замысел обряда: Богородичная просфора полагается на дискосе, поскольку благодаря молитвам Богоматери земная Жертва становится реальностью небесного богослужения; другими словами, говорится о вне-

Драгоценный покров на мафории Богоматери. Створка диптиха. Левант. Монастырь св. Екатерины, Синай. XIII в. / The precious veil on the Virgin's maphorion. The icon. Levant. The Monastery of St. Catherine at Sinai. 13th century



временном священнодействии Богоматери, соединившей земной и небесный жертвенники. Сам деисусный жест в этом контексте может быть истолкован не просто как жест молитвы, но молитвы о Жертве, то есть жест литургический. Аналогичный смысл имел и жест Иоанна Предтечи, просфора которого располагается также около Агнца на дискосе. Есть все основания полагать, что существовала символическая связь между литургическим размещением частиц на дискосе и иконографией Деисуса²⁵.

Эта связь становится прозрачной с момента появления иконографического варианта «Предста царица», получившего широкое распространение в восточнохристианском мире с XIV в. С византийских времен и по сей день священник, возлагая богородичную просфору рядом с Агнцем, сразу после упоминания пренебесного жертвенника произносит парфраз псалма 44, 10: «Предста Царица одесную Тебя, в ризе позлащенна одеяна, преукрашенна». С этой темой связана и появляющаяся в XV в. иконография Софии Премудрости Божией, в некоторых изводах которой мы можем видеть деисус-



Богоматерь Оранта с платом у пояса. Мозаика алтарной апсиды. Собор Святой Софии, Киев. Середина XI в. / The Virgin Orant with a handkerchief in her belt. The mosaic of the altar apse. Saint Sophia cathedral, Kiev. Mid-11th century

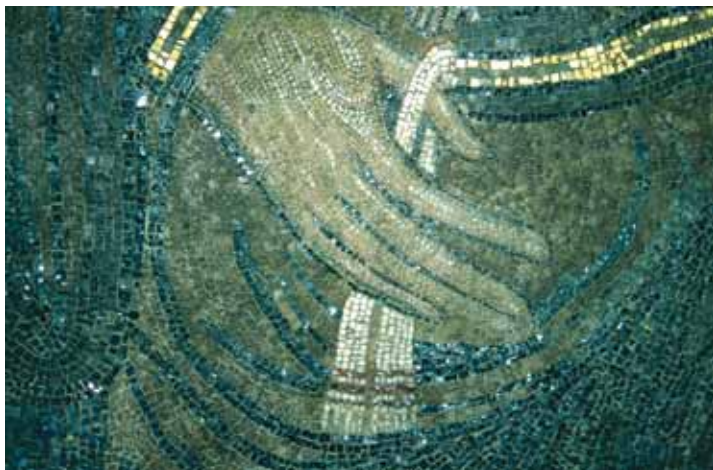


Литургические мотивы в одеяниях Богоматери. Мозаичное изображение Богоматери Оранты. Монастырь Неа Мони, о. Хиос. Середина XI в. / Liturgical elements of the Virgin's vestments. The mosaic with the Virgin Orant. Nea Moni, Chios. Mid-11th century

ный образ Богоматери, держащей в руках сферу с приносимым в жертву младенцем.

На наш взгляд, необходимость выявления и ясной артикуляции темы священства Богоматери связана с тем, что она несомненно существовала в сознании иконописцев, определяя или существенно дополняя символическое содержание целого ряда иконографических мотивов. Рассмотрим некоторые из них.

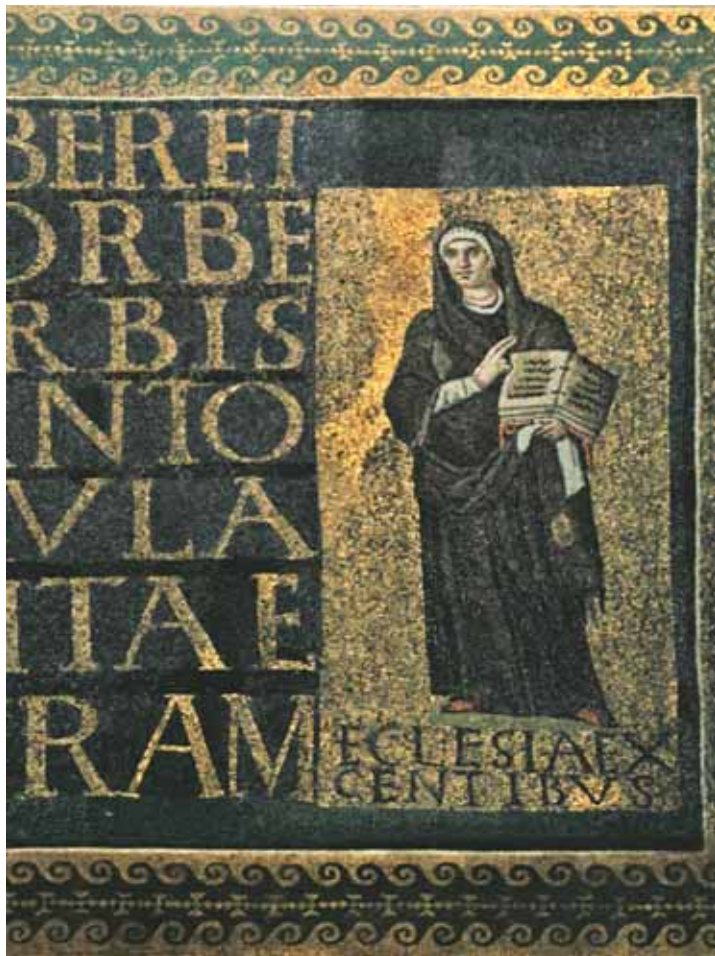
Жест руки Богоматери, держащей платок. Богоматерь с Младенцем на троне. Мозаика в конхе алтарной апсиды. Собор Святой Софии, Фессалоники. XI в. / The gesture of the Virgin's hand holding a handkerchief. The Virgin enthroned with the Child. The mosaic of the altar conch. Saint Sophia cathedral, Thessaloniki. 11th century



Одеяния священнодействующих Богоматери и Младенца

Важной особенностью многочисленных икон Богоматери с Младенцем является странное одеяние Младенца. Оно принципиально отличается от традиционных хитона и гиматия. Младенец кажется завернутым в некий плащ или кусок ткани, драпировку, как правило, испещренную золотым ассистом. Под этой роскошной тканью часто показывается тонкая, белая, иногда полупрозрачная рубашка, ясно контрастирующая с верхней ризой. Мотив полисемантичен, но все же в нем можно попытаться выделить доминирующие смыслы. Существенно важными качествами изображенной ткани кажутся ее золотоносность и своеобразная бесформенность, неотожждественность ни с одним известным одеянием. Первое качество вызывает ассоциацию с одеяниями ветхозаветного первосвященника. В библейских толкованиях облачения, состоящие из четырех важнейших элементов — верхней ризы, эфода, наперстника и тюрбана — назывались «золотым одеянием», поскольку в каждой части было золото, приобретающее в зависимости от вида одежды особое символическое значение. Христос в «златоиспещрённой» ризе мог толковаться как образ высшего первосвященника. Дополнением к этому образу служил мотив опоясывающих лент под грудью, являвшихся важной частью ритуала облачения ветхозаветного и христианского священника. Как мы старались показать в другой работе, аналогичные ленты, идущие за шеей и на груди, использовались

«Церковь из язычников». Мозаика. Базилика Санта Сабина. Рим. V в. / *Ecclesia ex Gentibus. Mosaic. Santa Sabina basilica, Rome. 5th century*



в особом одеянии византийского архиерея в обряде освящения нового храма²⁶.

Не менее важной нам кажется другая грань символики. Фигура, завернутая в золотой плащ, могла вызывать в памяти византийцев обряд императорских похорон. Мы узнаем из «Книги церемоний» Константина Багрянородного (X в.), что во время погребения императоров они возлежали на парадном ложе, облаченные в золотую хламиду²⁷. Аналогичный обряд заворачивания в золотую погребальную ткань был известен и королевских ритуалах Латинского Запада. Золотой «погребальный» плащ в иконах Богородицы мог напоминать и о царственном достоинстве Богомладенца, и о его жертвенной природе.

В ряде изводов под золотым плащом показываются обнаженные, иногда скрещенные ножки Младенца. Подробно проанализировавшая этот мотив Хр. Балтояни показала, что тема восходит не только к образу распятого Христа, но и к византийским представлениям о жертвенном Агнце, который приносился в ветхозаветный

храм на сороковой день после рождения первенца²⁸. Соответственно, прототипом богородичных икон был младенец Христос в сценах Сретения. Данное истолкование мотива обнаженных ног Младенца, существующее в более широком символическом контексте, подтверждает правомерность предложенной интерпретации золотой плащаницы.

Однако остается необъясненным контрастное сопоставление верхней и нижней ризы Младенца. Нам кажется допустимой и правдоподобной связь этого мотива с византийскими представлениями о верхнем и нижнем алтарных покрывах. Напомним, что нижний покров делался из простого белого льна во образ плащаницы Господней при погребении, тогда как верхний ткался золотом и драгоценно украшался, символизируя небесную славу Второго лица Троицы. По византийскому литургическому толкованию: «Трапеза есть и Гроб, и Престол Иисуса Христа: посему под срачицей разумеется плащаница, которую обвито было тело Его; а под верхним облачением — ризы присносущные Его славы; это явствует и из псалма при облачении престола во время освящения храма: Господь воцарился в лепоту облечется... Полагается срачица (*sundon*), которая знаменует плащаницу на умерщвленном ради нас божественном теле. Потом распростирается трапезофор (*индия*), который бывает светлее и служит образом Славы Божией, так как жертвенник есть престол Божий; а с другой стороны он напоминает акцентируют смысл трапезы как Гроба Господня и одновременно Его престола. Младенец Христос в золотой ризе и льняном синдоне становится в этом истолковании образом алтаря, у которого священнодействует Богоматерь³⁰.

В контексте интересующей нас темы особенно интересны характерные детали одеяний самой Богоматери. Одним из самых необычных является изображение драгоценного платя, лежащего поверх мафория Богоматери и, как кажется, не имеющего конкретного предназначения или этнографического объяснения. Традиционная точка зрения, еще и поныне встречающаяся в научной литературе, рассматривает этот плат как заимствование из итальянской живописи Дученто. Усилиями А. Вейл Карр и Л. Хадерманн-Мисгиш это мнение было опровергнуто³¹. Они убедительно доказали, что в византийской живописи плат возникает раньше, чем в итальянской, не позднее XII в., и достаточно широко распространяется в начале XIII в. А. Вейл Карр полагает, что этот мотив впервые появляется на знаменитой кипрской иконе Богоматери Киккотиссы, по преданию, прославившейся в конце XI в. С древних времен и по сей день эта икона недоступна для лицезрения, однако красный с золотом плат изображен на раннем списке Киккотиссы — иконе-фреске рубежа XII–XIII вв. в кипрской церкви Богоматери в Лиси. Именно оттуда мотив мог быть позаимствован итальянцами в XIII в., получив затем широкое распространение на Западе в числе многих других византийских сюжетов. Л. Хадерманн-Мисгиш, соглашаясь с А. Вейл Карр, пытается объяснить причину введения столь экзотического мотива. Она предлагает две версии — экономическую и легендарную. Кипр был крупнейшим центром производства золототканых предметов, называвшихся «золото Кипра», поэтому золототканые платы на

Икона «Св. Ирина».
Монастырь св. Екатерины на Синае.
VIII в. / The icon of St.
Irina. The Monastery
of St. Catherine
at Sinai. 8th century



мафории в иконах могли играть роль знака острова и некой торговой марки. Кроме того, она вспоминает древнюю легенду о том, что Богородица однажды спасла жителей острова от арабских завоевателей, закрыв их покровом тумана.

Полностью соглашаясь с мнением о византийском происхождении плата, трудно согласиться с его жесткой привязкой исключительно к Кипру. На наш взгляд, рассматриваемый мотив имеет символический смысл, корнящийся в интересующем нас круге



Императрица Феодора в окружении своих придворных. Мозаика алтаря. Сан Витале, Равенна. VI в. / The Empress Theodora and her court. Mosaic. San Vitale, Ravenna. 6th century



Придворные дамы из свиты императрицы Феодоры. Мозаика. Сан Витале. Равенна. VI в. / The ladies next to the Empress Theodora (a detail) Mosaic. San Vitale, Ravenna. 6th century

византийских представлений о Богородице. Исходным импульсом в интерпретации является сама форма златотканного плата, более всего напоминающего литургические покровы. Правомерность такого понимания подтверждается византийской гомилетикой. Во Втором Слове Феодора Студита на Рождество Богородица прямо сравнивается с покровом над святыми дарами, дословно — «покрывающая хлеб жизни как на алтаре»³². Напомним, что в ранее рассмотренном Слове св. Епифания Кипрского Богородица имену-

Св. Климент, служащий с литургическим платом в руке. Деталь фрески «Чудо с Сисинием». Подземная церковь Сан Климента, Рим. XI в. / *St Clement celebrating the liturgy with a handkerchief (manipula) in his hand. A detail of the 11th-century fresco. The underground church of San Clemente, Rome. 11th century*



ется «священником и одновременно жертвенником»³³. Пониманию мотива плата на мафории способствует литургическая практика ношения покровов-воздухов на головах, например в обряде Великого входа, изображенном во многих византийских фресках XIV в., или в чине рукоположения священника, когда новоосвященный иерей несет воздух на голове как особый знак своего священства. В данном контексте драгоценный литургический плат, лежащий поверх обычного мафория, может быть понят как яркая, зрительно точная и достаточно общая метафора священства Богородицы.

Другим священническим мотивом одеяний Богородицы являются, на наш взгляд, золотые кисти-подвески, часто изображаемые по краю мафория. Примечательно, что эта деталь является отличительной чертой одеяний Богородицы в некоторых сюжетных сценах, например в «Распятии», где именно с ее помощью фигура Богородицы выделяется из ряда других святых жен. Смысл мотива нам довелось проанализировать в другой работе, поэтому здесь ограничимся только выводами³⁴. Истоки мотива могут быть найдены в одеяниях ветхозаветного первосвященника, полученных как откровение от Бога и подробно описанных в книге Исход (Исх. 28, 31–35): верхняя риза должно быть обшита по нижней кайме золотыми колокольчиками и гранатовыми яблоками из разноцветной шерсти. Это делалось для того, чтобы слышен был звук от священной ризы, когда первосвященник «будет входить в святилище и пред лице Господне»³⁵. Иконографический замысел золотых подвесок состоял, скорее всего, в напоминании о первосвященничес-



Епископ Марианос и Богородица с младенцем с литургическими платами в руках. Фреска. Собор Фараса, Нубия. Народный музей, Варшава. 1003–1036 гг. / Bishop Marianos and the Virgin holding liturgical handkerchiefs. Faras Cathedral, Nubia. Warsaw Museum. 1003–1036

ком достоинстве Богородицы, которая, по мысли византийских богословов, соединила в себе Ветхозаветную и Новозаветную Церковь. В этой связи знаменательно, что золотые подвески мафория часто сочетались в одеяниях Богородицы с таким элементом христианских литургических облачений, как поручи (епиманикии), которые в полном соответствии с богослужебной традицией часто украшаются параллельными золотыми полосками и крестами.

Евхаристический платок Богородицы

Однако, на наш взгляд, самая примечательная и до сих пор наименее понятная часть богородичных одеяний — узкий белый платок, встречающийся уже в самых древних изображениях. Он является демонстративно яркой особенностью, на которой обычно акцентируется внимание. Нам неизвестны примеры специального анализа этого важного мотива. Суждения авторов о смысле платка обычно сдержанны и кратки. Неприятительно простодушным было мнение авторов XIX в., выраженное в книге Е. Поселянина в связи с мозаикой в апсиде Софии Киевской: *«На поясе висит лентийон, которым она отирает столько слез»*³⁶. Г. Бабич считала плат деталью убора византийской светской дамы³⁷. Близка по смыслу интерпретация К. Жоливе-Леви, которая считает длинный белый плат *«почетным атрибутом, подчеркивающим достоинство Богородицы»*³⁸. Э.С. Смирнова деликатно называет платочек *«нерасшифрованным изображением некоей ткани (возможно, предмета, имеющего литургический смысл)»*³⁹.



Христос, причащающий с платом в руке. Икона «Причащение апостолов и Омывания ног». Монастырь св. Екатерины на Синае. XII в. / Christ giving the communion with a handkerchief in his hand. The icon with the Communion of the Apostles. The Monastery of St. Catherine at Sinai. 12th century

Нам кажется несомненной символическая природа и ритуальное происхождение этого мотива. Сама специфическая форма длинного узкого белого платка, часто украшенного бахромой, параллельными полосками и крестами, находит прямые аналогии в лентообразных литургических одеяниях. В пользу устойчивого ритуального использования говорят и повторяющиеся формы ношения платка — чаще всего за поясом под правой рукой или в правой руке, причем плат висит на большом пальце, подчеркнуто демонстрируется, но не имеет при этом очевидного функционального смысла.

В христианской иконографии как на Востоке, так и на Западе плат появляется не позднее V в. Он имеет широчайшее распространение и встречается не только в изображениях Богородицы. Плат можно видеть в мозаике V в. из базилики Санта Сабина в Риме в изображении персонификации Церкви из язычников (*Ecclesia ex Gentibus*), причем именно плат в руке, держащей книгу, отличает эту персонификацию от расположенного в пандан образа Церкви от иудеев (*Ecclesia ex Circumcisione*) и указывает на более высокий статус Церкви из язычников (Гал. 2:7). В портретах св. жен, например на синайской иконе «Св. Ирина» (VIII в.), плат, пропущенный между пальцев, дополняет изображение мученического креста⁴⁰. Действительно, плат можно видеть и в изображениях придворных дам на знаменитой мозаике в алтарной апсиде Сан Витале в Равенне, где сопровождающие Феодору дамы носят такие платки у пояса, а одна из них еще и демонстративно держит плат перед грудью. Напомним, однако, сторонникам светского происхождения платка, что Феодора со свитой, равно как и Юстиниан, показаны в Сан Ви-



Плат, лежащий на алтаре в сцене «Причащение апостолов». Фреска алтаря. Асиноу, Кипр. Начало XII в. / A handkerchief on the altar-table in the Communion of the Apostles. The altar fresco. Asinou, Cyprus. Early 12th century

тале в литургической процессии со св. дарами, скорее всего, в момент Малого входа.

Обращаясь к литургической практике VI в., мы достаточно легко находим объяснение женского плата. На соборе в Оксерре (Auxerre, ок. 578 г.) специально рассматривался вопрос о причащении женщин и использовании ими особого плата, называемого «dominicale». Правило 36 этого собора гласило: *«Женщины не должны принимать Святую Евхаристию (Гостию) в обнаженную руку»*, а правило 42 предписывало, что *«все женщины должны иметь dominicale для того, чтобы идти к причастию»*⁴¹. Церковные постановления фиксируют древнюю и, по всей видимости, достаточно распространенную традицию. О ней упоминает в одной из своих проповедей Блаженный Августин, а в VII в. св. Максим Исповедник указывает, что жены должны *«представлять чистые пелены, когда принимают тело Христово, с чистым умом и чистой совестью»*. Есть все основания отождествить белый платок у пояса или в руках с этим древним причастным платом. Он указывал не просто на участие в литургии, но на приобщение к высшим таинствам и, соответственно, особое благочестие носительницы плата. Происхождение плата тесно связано с литургической практикой ранней Церкви, когда обряд передачи причастия мирянам, включая женщин, непосредственно в руку был широко распространен⁴².

Ситуация кардинально меняется к IX в., когда причащение в руку становится исключительной прерогативой клира. В эту эпоху обязательным элементом литургических одеяний латинского еписко-

Плат на столе «Тайной вечери», прообразующем алтарь. Крипта монастыря Хосиос Лукас в Фокиде, Греция. XI в. / A handkerchief on the table of the Last Supper. The crypt of the monastery of Hosios Loukas, Greece. 11th century



па становится «manipulum» — узкий белый плат, который епископ держит в руке во время богослужения, как это хорошо видно на фреске XI в. с изображением литургии св. Климента из Сан Клементе в Риме («Чудо с Сисинием»). Своим происхождением манипул связан с причастным платом, ставшим знаком архиерейского достоинства⁴³.

Скудость источников не позволяет утверждать с уверенностью, но, по всей видимости, аналогичный процесс происходил и на христианском Востоке. На фреске начала XI в. из собора Фараса в Нубии показан местный епископ рядом с Богородицей с Младенцем⁴⁴. Богородица и местный епископ Марианос демонстрируют одинаковые по форме узкие белые платки, висящие на пальце правой руки. Многозначительно повторяющаяся деталь изображения Богородицы и архиерея, по всей видимости, была призвана указать на общую природу их служения.

Как воспринимался литургический плат в Византии? К сожалению, письменные источники почти ничего об этом не сообщают.



Гостеприимство Авраама (Св. Троица). Фреска над алтарем. Церковь Богоматери, монастырь св. Иоанна Богослова на Патмосе. Около 1200 г. / *The Hospitality of Abraham (The Holy Trinity). The fresco over the altar apse. The Church of the Virgin, St John the Divine monastery, Patmos. About 1200*

Судя по сравнительно поздним свидетельствам, причащение в руку в ранневизантийский период было широко распространено. До Трулльского собора 692 г. причастие принималось в покровенные руки, хотя строгой унификации обряда никогда не существовало⁴⁵. Аналогом западного манипула был так называемый енхирион (дословно — ручной) — белый плат, висевший у пояса архиереев, впоследствии получивший название «епископаний» и новый символический смысл. В византийской традиции енхирион имел особое значение, не сводимое к функции полотенца для вытирания рук. Константинопольский патриарх Никифор (806–815) посылает в дар папе Льву III в числе других литургических одежд енхирион-манипулу, украшенную золотом, что само по себе свидетельствует о символическом, а не практическом назначении этого предмета⁴⁶. В самом раннем примере иконографии Трех святителей в рукописи Псалтири Феодора 1066 г. (Британский музей, Add. 19352, fol. 35v) фронтально показанные иерархи держат на узких белых платках свои Евангелия⁴⁷.

Тексты ничего не сообщают об использовании плата в византийском обряде причащения. Однако существуют иконографические свидетельства, восполняющие эту лауну в истории литургии. В миниатюре рукописи Слов Иоанна Златоуста конца IX в. из Афинской Национальной Библиотеки (Cod. 211, fol.110v) интересующий нас

платок мы находим в руках у причащающего Христа⁴⁸. Еще более яркий пример — синайская икона XI в. с изображением «Причащения апостолов и Омовения ног»⁴⁹. На иконе Христос, как служащий архиерей, раздельно причащает в алтаре апостолов Петра и Павла, подерживая потир и дискос при помощи особого платка. В сцене «Причащение апостолов» из кипрских росписей в Асину начала XII в. тонкий белый плат лежит на алтаре в числе предметов, используемых в Евхаристическом таинстве. Таким образом, иконография содержит



Евхаристические платки на столе-трапезе (деталь композиции «Гостеприимство Авраама») / The Eucharistic handkerchiefs on the altar-table (a detail of the Hospitality of Abraham)

ясные указания на византийскую практику литургического использования платка, о которой не сообщается в письменных источниках.

Знаменательно, что белые платки мы находим и в изображениях символических прообразов Евхаристии. Например, во фреске XI в. в крипте кафоликона Хосиос Лукас изображается длинный белый плат рядом с апостолом из «Тайной Вечери». В ветхозаветном прообразе Евхаристии — сцене «Гостеприимства Авраамова» над алтарем церкви Богоматери на о. Патмос (около 1200) — около каждого из трех ангелов рядом с символическим хлебом-просфорой лежит длинный, особо сложенный платок, по всей видимости, призванный напомнить о литургическом смысле изображенной трапезы. Независимо от идентификации изображенной ткани, существенно важным кажется сохранение памяти о причащении в покровенные руки и принципиальной возможности использования евхаристического платка.

Приведенный литургический и иконографический контекст позволяет думать, что платок, демонстрируемый на поясе или в руках Богоматери, должен был напомнить о евхаристическом платке и причащении в руки, достойным которого в средневизантийское время считались только священнослужители и сам император. Белый плат с бахромой, литургическими полосками и крестами ассоциировался с архиерейским енхирионом и с потенциальной возможностью не только принимать, но и подавать св. Дары. Белый плат, прямо не отождествимый ни с одним конкретным литургическим предметом, сдержанно вводил тему участия Богоматери в евхаристическом таинстве и Ее священнодействия.



Богоматерь и персонификация Церкви в сцене «Распятие». Монастырь св. Неофита, Кипр. Конец XII в. / The Virgin and the personification of the Church. St Neophytos monastery, Cyprus. Late 12th century

Ярче всего эта символика проявлялась в сценах «Распятия», где литургический плат часто изображается в поднятых руках предстоящей Богоматери (как например, на широко известной мозаике из храма в Дафни, ок. 1100). С XI в. над ее головой может быть изображена персонификация Церкви — Экклесии в виде женской фигуры в короне, протягивающей под струи крови и воды евхаристическую чашу. Рассмотренная ранневизантийская тема отождествления Богоматери со служащей Церковью возникает с новой силой. Богоматерь с евхаристическим платом в руке придает всему изображению ясный литургический смысл.

В связи с темой священства Богоматери белый плат становится важнейшим евхаристическим символом и в то же время ключом к литургическому прочтению каждого богородичного образа. При этом он не является иллюстрацией или прямым напоминанием о конкретном обряде (например, о древнем причащении в руку). Он принадлежит к тому пласту византийских иконографических мотивов, которые не несли утилитарной информации и семантически не были строго закреплены. Подобно многим образам гомилетики или гимнографии, он не передавал догматически определенного, строго артикулированного знания, а скорее вводил смысловой контекст, создавал ассоциативный ряд, способствовавший медитативному и более глубокому погружению в образ.

На наш взгляд, эта характеристика справедлива для всей темы Священства Богоматери в византийской иконографии. Она существовала, но совершенно сознательно не была артикулирована, поскольку по-



Богоматерь и персонафикация Церкви в сцене «Распятие». Монастырь Студеница, Сербия. Начало XIII в. / The Virgin and the personification of the Church. Studenica monastery, Serbia. Early 13th century

пытка рациональной формализации неизбежно приводила к чрезмерному упрощению и даже искажению сути. Она говорила о том мире, где мистической реальностью становились понятия «неслиянно и нераздельно», а «приносящий и приносимый, приемлющий и раздаваемый» являлся одним и тем же Христом. В византийской традиции Священство Богоматери никогда не понималось как иллюстрация какого-либо конкретного текста или богословского тезиса, оно может быть осмыслено только как образ-идея или, в нашей терминологии, образ-парадигма, существовавший как в сознании иконографов, так и в воспринимавшей их творчество среде.

Образ-парадигма предстал как зримое видение, иногда поражающее конкретностью деталей (помимо рассмотренных выше иконографических примеров можно вспомнить греческие и русские средневековые тексты видений, описывающих священнодействующую Богоматерь). При этом образ-парадигма принципиально не подлежал формализации в виде любой избирательной схемы. Как и в других родственных образах, например в образе Небесного Иерусалима, иконографические мотивы легко менялись в зависимости от контекста, что никогда не мешало узнавать главную идею или парадигму, просвечивающую за целым спектром видимых мотивов и связанных с ними символических смыслов⁵⁰.

Речь идет об особом типе византийского духовного творчества, который в значительной степени был выхолощен в поствизантийской традиции. Распространение иконописного подлинника (набора схем) и формальная кодификация всей иконописной

сферы в XVI в. привели к появлению внешне схожего, но по сути инородного образотворчества, которое не только широкая публика, но и большинство современных иконописцев и искусствоведов ошибочно считают «византийской традицией». В этой новой системе представлений икона из пространственного, принципиально подвижного образа стала раскрашенной прорисью, декоративной композицией на плоскости, обычно привязанной к определенному литературному тексту или богословскому аргументу.

В этой связи заметим, что новому типу образов соответствовало и «более плоское» богословие, к примеру, понимающее тему Священства Богоматери только в контексте ныне актуальной полемики о женском священнослужении. Для сторонников данного подхода специально замечу, что глубоко укорененное в традиции и символически емкое понятие о Священстве Богоматери не имеет ничего общего с плоским и иллюстративно буквальным суждением о «Богоматери-священнике». Разница между этими двумя тезисами такая же, как между известнейшей метафорой «Богоматерь — Нерушимая Стена» и суждением, что «Богоматерь есть стенка, которую нельзя сломать»⁵¹. В казалось бы прямом пересказе великая иконическая метафора превращается в почти бессмысленное рассуждение.

На наш взгляд, именно эта сфера метафорических смыслов, а отнюдь не догматическое богословие, оказывала определяющее влияние на творческий поиск новых изобразительных решений и развитие византийской иконографии в целом, которая по характеру выразительных средств была гораздо ближе гимнографии и гомилетике, чем это обычно принято думать. Она также оперировала изобразительными мотивами метафорической природы, которые складывались в узнаваемые образы-парадигмы.

В заключение заметим, что историческая реконструкция византийских представлений о Священстве Богоматери как образе-парадигме имеет принципиальное значение для понимания иконографического и образного решения многих восточнохристианских икон. Однако, продолжая поиски в этом интереснейшем направлении, не стоит забывать насколько хрупка и деликатна сфера нашего умствования.

- ¹ Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ «Пространственные иконы в Византии и Древней Руси». Статья основывается на двух докладах, сделанных в 2001 г. на Лазаревских чтениях в МГУ и на Конгрессе византийских исследований в Париже: *Lidov A. The Priesthood of the Virgin in Byzantine Iconography // XX Congrès international des études byzantines. Pré-actes. III. Communications libres. Paris, 2001, p. 427.*
- ² *Лидов А.М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А.Л. Баталов, А.М. Лидов. М., 1994, с. 15–33, 22. Данный теоретический аспект был развит в работе: Lidov A. Heavenly Jerusalem: the Byzantine Approach // The Real and Ideal Jerusalem in Art of Judaism, Christianity and Islam / ed. B. Kuehnel. Jerusalem, 1998, p. 341–353.*
- ³ *Лидов А.М. Мандилион и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003, с. 249–280; Лидов А.М. Иеротопия. Создание сакральных пространств как форма творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006, с. 25–26; Lidov A. Holy Face, Holy Script, Holy Gate: Revealing the Edessa Paradigm in Christian Imagery // Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio e il Mediterraneo / Ed. A.R. Calderoni, C. Dufour Bozzo, G. Wolf. Firenze, 2007, p. 145–161; Лидов А.М. Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата. Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2008, с. 112–145; Лидов А.М. Катапекта Софии Константинопольской. Византийские инсталляции и образ-парадигма иконной завесы // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. М., 2008 с. 11–25; Lidov A. 'Image-Paradigms' as a Notion of Mediterranean Visual Culture: a Hierotopic Approach to Art History // Crossing Cultures. The International Congress of Art History. СНА 2008. Papers. Melbourne, 2009, p. 177–183.*
- ⁴ *Van den Berghe O. Marie et la Sacerdoce. Paris, 1875, p. 87–112; Pourrat P. Marie et la Sacerdoce // Maria. T. 1 (1949), p. 803–822.*
- ⁵ *Laurentin R. Maria. Ecclesia. Sacerdotium. Essai sur le développement d'une idée religieuse. Paris, 1953.*
- ⁶ Изображение подобных лент встречается и в ранневизантийском искусстве, например в мозаиках VI в. в Порече, в изображении Богоматери в конхе и в сцене «Встреча Марии и Елизаветы», где белые ленты с крестом и бахромой видны из-под плащей: *Prelog M. The Basilica of Euphrasius in Porrec. Zagreb, 1986.*
- ⁷ *Кондаков Н.Л. Иконография Богоматери. Т. 2. СПб., 1913, с. 77–78, 378–380.*
- ⁸ См.: *Феодорит Киррский. Псалтырь с объяснением значения каждого стиха. М., 1997, с. 659; Толковая Псалтырь Евфимия Зигабена. Киев, 1882, с. 372–373.*
- ⁹ *Le Sacerdoce de la Vierge: Le Puy d'Amien en 1437 // Gazette des beaux arts, ser. 6, VIII (1932), p. 265–274.*
- ¹⁰ В менее демонстративном виде тема священства Богоматери присутствует и в других произведениях нидерландской живописи XV в., часто оказывая заметное влияние на трактовку сцены Сретения: *Lane B. The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting. New York, 1984, p. 70–72.*

- ¹¹ Patrologia Graeca (далее PG) / ed. J.-P. Migne, XLIII, col. 497A; *Laurentin*. Op. cit., p. 26–29. За уточнение перевода этого фрагмента благодарю А.Ю. Никифорову.
- ¹² PG, XCVIII, col. 1500 B.
- ¹³ *Laurentin*. Op. cit., p. 50.
- ¹⁴ *Троицкий С.В.* Диакониссы в православной церкви. СПб., 1912, с. 352; *Mortimort A.G.* Les Diaconesses. Essai historique. Roma, 1982. Новое исследование об этом чине и в целом об участии женщин в византийском богослужении см.: *Karres V.* The Liturgical Participation of Women in the Byzantine Church (Ph. D. Diss. The Catholic University of America). Washington, 2003, p. 164–235.
- ¹⁵ *Theodorou E.* «Cheirotonia» or «Cheirothesia» of Deaconesses. Athens, 1954; *Vagagini C.* L'ordinazione della diaconessa nella tradizione greca e bizantina // *Orientalia Cristiana Periodica*, 40 (1974), p. 145–189; *Byrne L.* Woman at the Altar. The Ordination of Women in the Roman Catholic Church. Collegeville, 1994.
- ¹⁶ Изображения св. диаконисс, например св. Василиссы Никомедийской (+309, 3 сент.) или св. Мелании Римлянки (V в., 31 дек.), сохранились в Ватиканском Менологии Василия II.
- ¹⁷ *Taft R.* Women at Church in Byzantium. Where, When, and Why? // *Dumbarton Oaks Papers*, 52 (1998), p. 27–87, p. 63–64.
- ¹⁸ Вышний Покров над Афоном. М., 1999, с. 89.
- ¹⁹ Цит. по рук. РГБ, ф.310, № 405. О Сказании, дошедшем до нас в первоначальной редакции, см.: *Буланин Д.М.* Сказание о иконе Богоматери Страстной // СККДР. XVII в. Ч.4. СПб., 2004, с. 593–595 (с подробной библиографией).
- ²⁰ См. серию статей *Кр. Уолтера* (Chr. Walter) в журнале *Revue des études byzantines*, XXVI (1968), p. 311–336; XXVIII (1970), p. 161–187; XXXVIII (1980), p. 261–269; *Cutler A.* Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature // *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), p. 145–154; *Zervou Tognazzi I.* Deesis. Interpretazione del termine e sua presenza nell'iconografia bizantina // *Constantinopoli e l'arte della provincia orientale*. Roma, 1990, p.394–395.
- ²¹ Naxos. Mosaics-Wall Paintings / ed. M. Chadzidakis. Athens, 1989, p. 18–29.
- ²² *Kiourtzian G.* Recueil des inscriptions grecques chretiennes des Cyclades. Paris, 2000, p. 105–166, pl. XI–XII. Н. Гиолес датирует фрески второй половиной VII в. и связывает их программу с появлением на Накосе папы Мартина I в 653 г. и борьбой с монофелитами. В качестве стилистической аналогии он предлагает фрески Сангта Мария Антиква в Риме VII–VIII вв.: *DChAE*, 4, t. 20, p. 65–70.
- ²³ *Лидов А.М.* Христос-священник в иконографических программах XI–XII вв. // *Византийский Временник*, 55 (1994), с. 187–192; *Lidov A.* Christ the Priest in Byzantine Church Decoration of the Eleventh and Twelfth Centuries // *Acts. XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers*. Moscow, 1991. Vol. III: Art History, Architecture, Music. Shepherdstown, WV, 1996, p. 158–170.
- ²⁴ Богословское обоснования связи Богоматери, Церкви и Иоанна Крестителя см.: *Therel M.-L.* La Triumphe de la Vierge-Eglise. Paris, 1984, p. 89–90.
- ²⁵ Нам не удалось установить прямого влияния расположения частиц на диске на происхождение Деисуса. Унификация чина проскомидии происходит не ранее XIV в., когда Деисус — уже давно сформировавшаяся тема. Об истории чина см.: *Barriger L.* The Legacy of Constantinople in the Russian Liturgical Tradition // *Greek Orthodox Theological Review*, 33/4 (1988), p. 387–416.
- ²⁶ *Лидов А.М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // *Зограф*, 17 (1986), с. 5–20 (Византия и Русь. М., 1989, с. 65–90).
- ²⁷ *Constantine VII Porphyrogenetos.* De ceremoniis aulae byzantinae / ed. A. Vogt. Paris, 1967, т. II, p. 84.
- ²⁸ *Baltoyanni Chr.* Icons. The Mother of God in the Incarnation and the Passion. Athens, 1994, p. 17–20.

- ²⁹ *Симеон Солунский*. Книга о храме // Дмитриевский И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. М., 1993, с. 385–386.
- ³⁰ Важное обсуждение евхаристических смыслов одежд младенца Христа и их византийских истоков см.: *Corrie R. Coppo di Marcovaldo's Madonna del Bordone and the Meaning of the Bare-Lagged Christ Child in Siena and the East* // *Gesta*, XXXV/1 (1996), p. 49–53.
- ³¹ *Hadermann-Misguich L. La Vierge Kykkotissa et l'eventuelle origine latine de son voile* // *Eufrosynon: Afieroma ston Manoli Chadzidaki*. Athina, 1991, I, p. 197–204; *Weyl Carr A. Byzantines and Italians. Images from Art* // *Dumbarton Oaks Papers*, 49 (1995), p. 355–356.
- ³² PG, XCVI, 693D.
- ³³ PG, XLIII, col. 497A.
- ³⁴ Об этом мотиве см.: *Lidov A. Les motifs liturgiques dans le programme iconographique d'Axtala* // *Зораграф*, 20 (1989), p. 35–36; *Lidov A. The Mural Paintings of Akhtala*. М., 1991, p. 31–33.
- ³⁵ Исх. 28:31–35.
- ³⁶ *Поселянин Е.* Сказания о чудотворных иконах Богоматери. М., 1993, кн. 2, с. 329.
- ³⁷ *Бабуш Г.* Краљева црква у Студенице. Београд, 1987, с. 114–115.
- ³⁸ *Jolivet Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'apside et ses abords*, Paris, 1991, p. 55. Обе интерпретации, по всей видимости, восходят к суждению знаменитого французского медиевиста Эмиля Маля, считавшего, что платочек связан с ритуалом византийского двора и является знаком императорского достоинства: *Male E. The Early Churches of Rome*. London, 1960, p. 86.
- ³⁹ *Смирнова Э.С.* Икона Богоматери Максимовской // *Древнерусское искусство. Проблемы атрибуции*. М., 1993, с. 79.
- ⁴⁰ *Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Icons. Vol. I*. Pinceton, 1975, cat. B. 39, p. 66–67.
- ⁴¹ *Hefele C.J. Histoire des conciles d'après les documents originaux*, III/1. Hildesheim-New York, 1973, p. 214–221, 220.
- ⁴² *Nussbaum O. Die Handkommunion*. Köln, 1969, S. 25.
- ⁴³ *Manipula* // *Catholic Encyclopedia*. New York, 1910, IX, p. 601–602.
- ⁴⁴ *The Glory of Byzantium*, p. 369.
- ⁴⁵ В XII в. Феодор Вальсамон, комментируя 101 канон Трулльского собора, отмечает, что в некоторых церквах отказались от древней традиции причащения верующих в руки: *Dumbarton Oaks Papers*, 50 (1996), p. 227–228.
- ⁴⁶ PG, 100, col. 20C.
- ⁴⁷ *Walter C. Pictures of the Clergy in the Theodore Psalter* // *Revue des études Byzantines*, 31 (1973), p. 231–232.
- ⁴⁸ *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece*, Vol. III (1997), no 2, fig. 23, p. 37–38.
- ⁴⁹ *Cutler A, Spieser J.-M. Byzance médiévale, 700–1204*. Paris, 1996, fig. 223, p. 276.
- ⁵⁰ См. прим. 2–3.
- ⁵¹ О природе византийского метафорического творчества в связи с текстом Акафиста см. важное теоретическое исследование: *Peltomaa L.M. The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*. Brill, Leiden-Boston-Koln, 2001.



СВЯТОЙ ОГОНЬ

Иеротопические и искусствоведческие аспекты создания «Новых Иерусалимов»

Как известно, одним из важнейших чудес, волновавших в течение столетий умы и души христианского мира, было ежегодное схождение Святого (Благодатного) Огня, зажигавшего лампы над Гробом Господним в Великую Субботу¹. Вполне ясные свидетельства о чуде, принадлежащие латинскому паломнику (монах Бернард около 865 г.) и арабскому писателю ал-Джахизу (до 869 г.), относятся к IX веку². До этого времени есть лишь косвенные свидетельства, как например, в IV в. сообщение Григория Нисского о свете в пещере над Гробом Господним, увиденном апостолом Петром. В конце того же столетия паломница Эгерия сообщает о неугасимой лампаде, горевшей в пещере Воскресения над погребальным ложем Христа, она также указывает, что этот Святой Огонь был источником света для других храмов Иерусалима³. Уже в эту раннюю эпоху существует особое ежевечернее иерусалимское богослужение возжигания огня от лампы над Гробом Господним.

На протяжении веков, вплоть до нашего времени, скопилось великое множество свидетельств, принадлежащих как православным и монофизитам, неизменно веровавшим в схождение святого огня, так и католикам и мусульманам, у которых отношение к чуду менялось от признания до полного отрицания и обвинения греков в мошеничестве. В определенные периоды арабские мусульманские правители не только контролируют, опечатывая пустой Гроб накануне чуда, но и активно участвуют в событиях: по времени нисхождения Огня арабские правители определяли виды на урожай в данном году⁴. При этом отдельные арабские авторы предлагали различные версии, каким образом греки осуществляют эту «мистификацию». Католики со времени папской буллы 1238 г. официально не признают чуда, которое к тому же происходит не на западную, а на греко-православную Пасху. Однако знание о чуде и почитание Святого Огня на Западе сохраняется в течении столетий, о нем, в частности, сообщают францисканские паломники XIV в.⁵ Монофизиты (армяне, копты, яковиты) признают чудо, но при этом постоянно спорят с греками за право самим получать Св. Огонь.

Об истоках традиции Св. Огня в науке существуют самые разные мнения. Существует зороастрийская версия, связывающая иерусалимскую традицию с культурой огнепоклонников. Однако, на наш взгляд, наиболее убедительна ветхозаветная парадигма, а именно обращение к традициям Первого и Второго Иерусалимского храма⁶. В день новолетия происходило ежегодное «чудо» возжигания святого огня на жертвеннике всесожжений — алтаре, стоящем в центре храмового двора. При этом лучи восходящего солнца, отождествляемые с божественным светом (*kebod Yahweh*), проходили через открытые восточные врата храма. «Святой огонь» под-

Аахенский реликварий. Литургический сосуд в форме Кувуклия над Гробом Господним. Возможно, реликварий для хранения лампы со Св. Огнем. Сокровищница Палатинской капеллы в Аахене. 969–970 / The Aachen Reliquary. The liturgical object in the form of the Koubouklion over the Holy Sepulchre. A possible reliquary for the Lamp of the Holy Fire. The Treasury of the Pallatine chapel in Aachen. 969–970



Кувуклий над Гробом Господним в момент произошедшего чуда схождения Св. Огня. Современная фотография / The Kou-bouklion over the Holy Sepulchre at the moment of the Miracle of the Holy Fire in Jerusalem. A contemporary photo

держивался в течение года неугасимым, являясь зримым символом присутствия невидимого Бога. В Третьем храме, с середины V в. до н.э., обряд чудесного возжигания уже не проводился, поскольку огонь на алтаре поддерживался постоянно. Однако, по всей вероятности, древняя парадигма сохранялась в духовной культуре, и, как и во многих других случаях, получила новую жизнь в христианской традиции.

Напомним основные, структурные, особенности чуда Благодатного Огня, существенно не менявшиеся на протяжении столетий. Чудо происходит накануне православной Пасхи в Великую Субботу, обычно во второй половине дня. Накануне кувуклий осматривается и печатывается мусульманской стражей. Чудо происходит после длительной молитвы и соборного покаяния иерусалимского патриарха, монахов Лавры св. Саввы Освященного и всех присутствующих. При этом патриарх мог находиться как внутри кувуклия, так и вне его. В X в., как сообщают арабские писатели, и в эпоху крестоносцев, по свидетельству игумена Даниила начала XII в., чудо происходило в опечатанном пустом кувуклии. Неожиданно, в непредсказуемый момент, нерукотворный огонь зажигал лампы, стоящие или висящие над Гробом Господним. Иногда присутствующие видели голубые молнеобразные всполохи, идущие от круглого окна в куполе Ротонды Воскресения над кувуклием Гроба Господня. Неоднократно отмечалось, что огонь имеет особую природу: он некоторое время не обжигает и обладает совершенно необычным цветом, который описывается по-разному.

Существуют предания о явлении Святого Огня не только в Иерусалиме, но и в других святых местах, например, в Синайском монастыре — месте огненного чуда Неопалимой Купины. Другое предание относится к знаменитому на всем Христианском Востоке святилищу Богоматери Саидной недалеко от Дамаска, где чудо возжигания Св. Огня происходило перед невидимой чудотворной иконой⁷. Иерусалимское чудо мистически становится как бы общехристианским, не ограниченным никакими географическими рамками. Для верующих — это важнейший знак присутствия Божия, зримое подтверждение Воскресения Христова, обетование спасения и грядущего обретения Небесного Иерусалима.

Подробное рассмотрение истории чуда и его особенностей не входит в задачу настоящего сообщения. Его будут интересовать иеротопические и искусствоведческие аспекты иерусалимского чуда, которые, насколько нам известно, еще не стали предметом научного исследования. Принципиально важно, что Св. Огонь, который мы иногда воспринимаем как нечто эфемерное, в средние века почитался как важнейшая реликвия, которая могла быть сохранена и перенесена из Иерусалима в любое другое место. В этом месте божественный огонь создавал пространство Нового Иерусалима, сохранявшего образ чуда над Гробом Господним в земном Иерусалиме, и одновременно подтверждал реальность Царства Небесного.

Среди наиболее ценных описаний очевидцев чуда — текст русского игумена Даниила начала XII в. Даниил рассказывает, как он получает право установить лампаду накануне чуда в кувуклии, на «лавице» в ногах у некогда лежавшего там тела Христова: *«Аз же рекох ему (королю Балдуину): "Княже мой, господине мой! Молю ти ся: бога дея*



Вид на купол Ротонды Воскресения от Кувуклия над Гробом Господним. Иерусалим. Современная фотография / A view to the cupola of the Rotunda of the Anastasis over the Holy Sepulchre in Jerusalem. A contemporary photo

и князей для русских: повели ми, да бых и азъ поставил свое кандило на Гробе Святемь от всея Русьскыя земля!" Тогда же онъ со тицанием и с любовию повеле ми поставити кандило на Гробе Господни и посла со мною мужа, своего слугу лучышаго, къ иконому святого Въскресения и к тому, иже держитъ ключъ гробный. И повелеста ми иконом и ключарь святого Гроба принести ми кандило свое с маслом. Аз же поклонився има, идохъ с радостию великою, и купих кандило стъкляно, велико велми, и наливавъ масла честнаго все,



Окулос — круглое окно в вершине купола Ротонды Воскресения в Иерусалиме. Современная фотография / The oculus — round window in the cupola of the Rotunda of the Anastasis over the Holy Sepulchre in Jerusalem. A contemporary photo

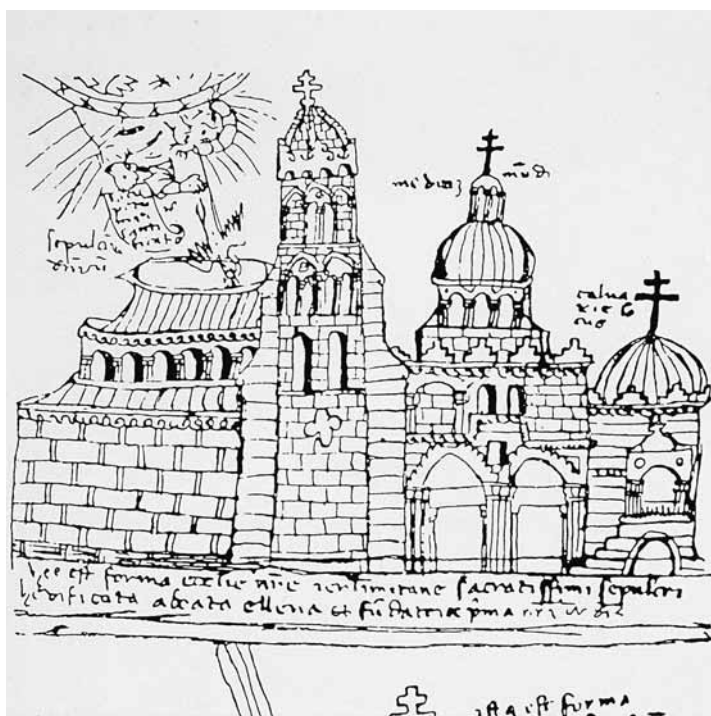
принесох ко Гробу Господню, уже вечеру сущу. Упросихъ ключаря того, единого внутрь Гроба суща, и обестихся ему; он же отвързе ми двери святыя, и повеле ми выступити ис калиговъ, и тако босого введе мя единого въ святыи Гробъ Господен и с кандилом, еже нося с собою, и повеле ми поставити кандило на Гробъ Господни. И поставих своимъ руками греиньма в ногах, иде же лежаста причистеи нозе Господа нашего Иисуса Христа; в главах бо стояше кандило гречьское, на персехъ поставлено бяше кандило святого Савы и всехъ монастырей; тако бо обычай имут: по всея лета поставляютъ кандило гречьское и святого Савы. И благодетью божиею та ся 3 кандила вожгоша тогда; а фряжьская кандила повешана бяху горе, а от тех ни едино же възгореса⁸.

Именно это «русское кандило» с истинным чудесным огнем (все-го одно их трех, загоревшихся нерукотворно) Даниил берет на Русь в качестве главной реликвии, которую он дополняет точной мерой, снятой с Гроба Господня⁹, и кусочком камня от Лавицы, нелегально полученным за «нечто мало», данное хранителю Гроба: «Азъ же вшедъ въ гробъ и видехъ кадило свое, стояща на гробе святемь и еще горяще светомъ темъ святымъ, и поклонився Гробу тому святому, и обლობывавъ с любовию и слезами место то святое, иде же лежало тело Господа нашего Иисуса Христа пречистое. И тогда измерж собою Гробъ въ дле и в шире и выше же, ко-



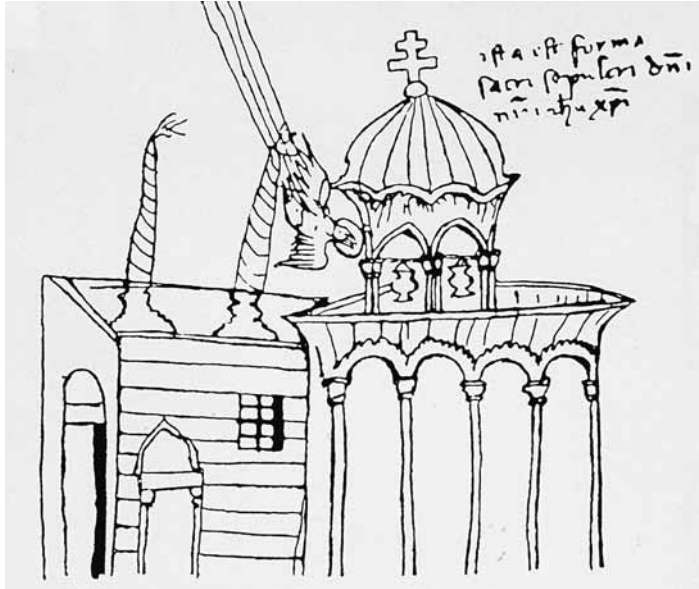
Комплекс храма Гроба Господня. Вид сверху на купол Ротонды Воскресения с круглым окном на вершине / The Holy Sepulchre complex in Jerusalem. An aerial view

Чудо схождения Благодатного Огня в иерусалимском храме Святого Гроба. Рисунок на листе, вставленном в рукопись Ватиканской библиотеки (Cod. Urbinato Latino 1362). XIV в. (?) / The Miracle of the Holy Fire in the Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem. A design from the manuscript from the Vatican Library (Codex Urbinato Latino 1362). 14th century (?)



лико есть; при людех бо невозможно есть измерити его никому же. И почьстих Гроба Господня по силе моей, яко мога, и тому ключареву подах нечто мало и худое благословение свое. Он же виде любовь мою сущую к Гробу Господню, и к тому ми удвигнувъ дощечку, сущую во главах Гроба Господня Святаго, и уявь ми того святаго камени мало благословение, и запретивъ ми с клятвою никому не поведати въ Иерусалиме. Азъ же, поклонився Гробу Господню и ключареву, и вземъ кандило свое съ масломъ святымъ,

Кувуклий над Гробом Господним и схождение Благодатного Огня в виде голубя. Рисунок на листе, вставленном в рукопись Ватиканской библиотеки (Cod. Urbinato Latino 1362). XIV в. (?) / The Koubouklion over the Holy Sepulchre and the Descent of the Holy Fire in the shape of the dove. A design of the manuscript from the Vatican Library (Codex Urbinato Latino 1362). 14th century (?)



изидох из Гроба святаго с радостию великою, обогатився благодатию божиею и нося в руку мою даръ святаго места и знаменме святаго Гроба Господня, и идох, радуяся, яко некако скровище богатства неся, идох в келию свою, радуяся великою радостию»¹⁰. Таким образом игумен Даниил продуманно создает комплекс разнородных святынь, включающих материальный камень от Гроба, его «математическую» меру, зафиксированную, вероятно, в особой ленте, и нерукотворный огонь, воспринимавшийся как видимая субстанция сошедшего с небес Св. Духа. Очевидно, что в этом комплексе реликвий, призванном создать на Руси образ важнейшего сакрального пространства и связанного с ним чуда, Св. Огонь играл главную роль. Он воспринимался как истинный «нетварный» источник света. Как отмечает русский игумен, после схождения огня «от того святого света вжигают кандила в своих церквах» во всем Иерусалиме.

В этой связи огромное значение имеет арабское свидетельство Ибн-ал-Джаузи (ум. 1256 г.), который, как иерусалимский житель, сообщает ряд редких подробностей, увиденных своими глазами. Ибн-ал-Джаузи специально подчеркивает, что Св. Огонь в лампадах распространяется по всему христианскому миру: «Они зажигают фонари и несут этот огонь из почтения к нему в Акку, Тиф, все франкские города, даже Рим, Алжир, Константинополь и другие»¹¹.



Окно в южной стене Кувуклия, через которое передают первый Св. Огонь, появившийся над Гробом Господним / The round window in the south wall of the Koubouklion over the Holy Sepulchre

Характерно, что до нас дошли металлические лампы в форме кувуклия Гроба Господня, которые могли быть использованы для этой цели¹². Одна из таких серебряных лампад хранится в сокровищнице собора в Больё, Франция. Она датируется XI в. и считается произведением византийской работы, поскольку на ней имеется выполненная чернью греческая надпись¹³. К сожалению, нет документированного подтверждения, что эта лампада-реликвиарий (так она называется в соборе Больё) была предназначена именно для Св. Огня, хотя совокупность деталей делает такое предположение вполне вероятным¹⁴.

Можно лишь утверждать, что лампы-реликвиарии Св. Огня несомненно существовали как на Латинском Западе, так и на Византийском Востоке. На это указывает сама практика перенесения Св. Огня. Более того, чудесный огонь, воспринимавшийся как ценнейшая реликвия, должен был храниться в драгоценных реликвиариях, которые, по всей видимости, находились в алтарях соборов. Антоний Новгородский, описывая торжественное богослужение в Софии Константинопольской в 1200 г., сообщает о перенесении на главный алтарь храма «светозарного иерусалима»¹⁵. Речь идет о литургическом сосуде, называвшемся на Руси «иерусалимом» или «сионом» и дошедшим до нас в нескольких памятниках XI–XV вв.¹⁶ Два древних «иерусалима» XI–XII вв. сохранились в Новгородском Софийском Соборе, в 1655 г. сирийский путешественник Павел Алеппский видел, как в этом храме «во время литургии диаконы несли серебряное изображение Сионской церквы и храма Воскресения, а священники по двое Плащаницу на головах»¹⁷. «Иерусалимы» имели вид своеобразных моделей кувуклия над Гробом Господним и окружающей его Ротоды Воскресения в Иерусалиме, после установления на престоле они, по всей видимости, должны были подчеркнуть его связь с местом погребения и воскресения Христа. Знаменательно, что, по свидетельству Антония Новгородского, именно на момент

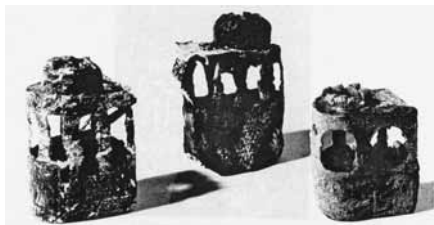


«Фонарь из Бальё». Возможно паломническая лампада для перенесения Св. Огня. Византия. Сокровищница собора в Бальё, Франция. XI в. / The Lantern from Beaulieu. A possible pilgrim's lamp for the Holy Fire. Byzantium. The Treasury of the cathedral in Beaulieu, France. 11th century



«Фонарь аббата Бегона». Лампада-реликварий из аббатства Конк, Франция. Конец XI в. / The Lantern de Begon. A lamp-reliquary from the treasury of the Conques Abbey, France. Late 11th century

Металлические паломнические лампады в форме Гроба Господня, которые могли быть использованы для перенесения и хранения Святого Огня / The metal pilgrims' lamps, perhaps, for the Holy Fire



«Иерусалим» или «Сион». Серебряный литургический сосуд из ризницы Софии Новгородской. Новгородский музей-заповедник. XII в. / The «Jerusalem» or «Sion». Silver liturgical object from St Sophia Cathedral in Novgorod. The Art and History Museum of Novgorod. 12th century



перенесения приходится кульминация богослужения («плачь бывает людям о гресех»), а храм окончательно отождествляется с Небесным Иерусалимом («кий ум и какова душа иже не помянет тогда о царствии небеснем и о жизни безконечной»). В нашем контексте достойно внимание, что определение «светозарный» могло указывать не просто на внешний блеск драгоценного сосуда, но и на его предназначение быть местом хранения божественного света — реликварием для лампады с «Благодатным Огнем».

На наш взгляд, имеет смысл поискать подобные реликварии в некоторых дошедших до нас произведениях средневекового искусства, первоначальная функция которых остается предметом дискуссий. В первую очередь, следует назвать знаменитый Аахенский реликварий, заказанный в Антиохии Евстафием Малейным в 969–970 гг.¹⁸ Он сделан в форме кувуклия над Гробом Господним, его характерный многолопастный купол, видимо, отражал реальную архитектурную особенность иерусалимской святыни¹⁹. Надписи с текстами псалмов на западной, южной и северной стенках

серебряного реликвария акцентируют символику Небесного Иерусалима: «*Стань, Господи, на место покоя Твоего, — Ты и ковчег могущества Твоего*» (Пс.131:8); «*Ибо избрал Господь Сион; возжелал его в жилище себе*» (Пс.131:13); «*Славное возвещается о тебе, град Божий*» (Пс.86:3). В последнее время в этом реликварии видят артофорион — сосуд для хранения преждеосвященных даров. Однако это не объясняет появление открытых окон в апсиде и барабане здания, указывающее, скорее, на курильницу или лампаду. Версия об использовании модели кувуклия для хранения лампы со Св. Огнем, являющемся в Великую Субботу, именно в кувуклии над Гробом Господним, позволяет, на наш взгляд, объяснить все противоречия.

Среди предметов романской работы обращает на себя внимание так называемый «Lantern de Begon (фонарь аббата Бегона)» из собора в Конке, Франция, конца XI в.²⁰, который первоначально служил в качестве драгоценной серебряной лампы, имевшей характерную форму двухъярусной башни с открытой верхней частью. Примечательно, что Фонарь Бегона, как и многие другие аналогичные предметы, после утраты своей первоначальной функции был превращен в реликвию для хранения святых мощей, что может быть дополнительным аргументом в пользу особого предназначения этого «светильника».

В реликварий для хранения ценной константинопольской святыни (Св. Крови Христа) был превращен и литургический предмет в форме серебряного храма, так называемая лампада или «курильница» из Сан Марко, византийской или итальянской работы конца XII в.²¹. Недавние попытки истолковать предмет как светскую курильницу, изображающую просто купольную постройку, не убеждают²². Впервые, уже в самом раннем сохранившемся инвентаре Сан Марко 1283 г. сооружение названо «серебряным храмом (ecclesia argenti)», уже в этом году в нем находилась реликвия Св. Крови, присланная дожем Энрико Дандоло из Константинополя в Венецию в 1204 г. Кажется маловероятным помещение в «курильницу» важнейшей реликвии венецианской республики, тогда как замена выгоревшей лампы Св. Огня на Св. Кровь выглядит символически равноценной. Кроме того, иконография здания и совокупность символических мотивов указывает на связь замысла с образом Небесного Иерусалима как в романской, так и в византийской традиции, представлявшей Горний Град как город, состоящий из перетекающих друг в друга храмов и дворцов (например, миниатюры-фронтисписы Гумилий Иакова Коккиновафского и Григория Назианзиана, XII в.)²³. Давно было отмечено сходство «Серебряного храма» из Сан Марко и Аахенского реликвария, который, скорее всего, имел аналогичное предназначение²⁴. Использование «Серебряного храма» из Сан Марко не в качестве обычной лампы, но лампы-реликвария для Св. Огня объясняет и необычную особенность внутреннего устройства венецианского реликвария, а именно выделенное особым кольцом место в центре на основании и перекрытие боковых куполов. Свет от лампы мог быть виден через ажурный центральный купол, что вполне соответствовало символическому замыслу и обстоятельствам чуда сожжения Св. Огня.

Хотя первоначальный замысел рассмотренных выше предметов, несущих образ Гроба Господня и Небесного Иерусалима, остается

«Серебряный иерусалим» («ecclesia argenti»). Литургический сосуд, возможно предназначенный для хранения Св. Огня. Византия или Италия. Сокровищница собора Сан Марко, Венеция. Конец XII в. / *The Silver Jerusalem («Ecclesia argenti»)*. A liturgical object, possibly used as a lamp-reliquary to keep the Holy Fire. Byzantium or Italy. The Treasury of San Marco, Venice. Late 12th century



темой дискуссий, отметим, что интерпретация их как лампад-реликвариев Св. Огня является, на наш взгляд, более убедительной, чем все другие толкования. Иерусалимский Св. Огонь, являвшийся божественной субстанцией, в идеале становился источником света для всех огней христианских храмов, которые тем самым освещали и мистически соединяли пространства «Новых Иерусалимов» с первоисточником на небесах и на земле. Современная православная практика распространения Благодатного огня в самые отдаленные от Иерусалима уголки несомненно отражает великую средневековую традицию. Очевидно, что реликварии Св. Огня должны были храниться с особым почетом и, вероятно, находиться во время богослужений на алтарных престолах, которые, как известно, символизировали Гроб Господень.

На Востоке и Западе можно реконструировать обрядово символическую и художественную среду, которая возникала в связи с пасхальным чудом схождения Св. Огня. На Западе, особенно в Южной Италии X–XIV вв., в бенедиктинской традиции существовал особый обряд, названный по первому слову поения — *Exultet*²⁵. На пасхальной вечере происходил ритуал «благословения свечи (*benedictio cerei*)» и затем «благословения нового огня (*benedictio ignis*)», предполагавший «чудесное» возжигание огромной пасхальной свечи, стоящей перед алтарем. Обряду, знаменующему Воскресение Христово, предшествовало ночное бдение: все огни были погашены, и новый «святой огонь» в идеале добывался от последнего луча солнца при помощи увеличительного стекла. Именно он становился источником огненного света для всей храмовой среды, играя ключевую роль в создании образа церкви как Нового Иерусалима. Ритуалы получили отражение в иконографии миниатюр свитков с богослужением *Exultet* XI–XII вв. (один из самых известных хранится в соборе Бари), которые читались и демонстрировались с кафедры во время церемонии. Связь бенедиктинских обрядов с иерусалимским чудом и его ветхозаветными парадигмами достаточно очевидна. Зримым символом этой связи были монументальные, часто мраморные, пасхальные подсвечники, которые являлись важным элементом литургического устройства романских храмов, ежедневно напоминавшем о пасхальном чуде Святого Огня и его иерусалимской символике.

На Латинском Западе существовали и особые обряды, прямо отсылавшие к чуду Благодатного огня и непосредственно изображавшие его в городских мистериях. Самым примечательным является действо «*Lo Scoppio del Carro — Возжигание колесницы*», возникшее в средневековой Флоренции²⁶. Оно происходит каждую Великую субботу утром на площади *S.Maria del Fiore* у кафедрального собора. С вершины алтаря собора пускают петарду в виде голубя как символа Св. Духа (отсюда другое название действия *La Colomba*), которая поджигает колесницу, сделанную в виде эдикулы (кувуклия) над Гробом Господним. Затем начинаются фейерверки.

Знаменательно, что петарда поджигается «святым огнем», который высекается из трех камушков от Гроба Господня, привезенных во Флоренцию участником первого крестового похода Паццино Пацци около 1100 г. (хранились в церкви Св. Гроба на Понте Веккио, потом в церкви Сан Биаджо (*S.Biaggio*), а сейчас в церкви Св. Апостолов. Семья Пацци, владевшая реликвиями, на протяжении столетий организовывала представление. Очевидец начала XVI в. прямо возводит флорентийское действо к чуду Благодатного огня при Гробе Господнем в Иерусалиме²⁷, пересказывая предание о том, что Пацци принес не только камни от Гроба, но и сам Святой Огонь, сохраненный в особом фонаре-лампаде. Процессия с огнем, полученным от реликвии святых камней, движется от Сан Биаджо в сопровождении клира, одетого в исторические костюмы, к Сан Джованни (Баптистерию) и оттуда Св. Огонь и лампы передаются в алтарь собора, из которого в надлежащий момент вылетает огненный голубь. Примечательно, что описанное действо находится довольно точно соответствия в средневековых рисунках, изображающих чудо Благодатного огня над Гробом Господним. Несмотря на празднично-развлекательный характер происходящего, совершен-



Ритуал «благословения свечи» (*benedictio cerei*) и затем «благословения нового огня» (*benedictio ignis*), предполагавший «чудесное» возжигание огромной пасхальной свечи, стоящей перед алтарем. Миниатюра свитка *Exultet*, Сокровищница собора в Бари. XI в. / *Benediction of the Candle and the New Paschal Fire (benedictio cerei et benedictio ignis)*. Miniature of the *Exultet* scroll. The Treasury of the Cathedral in Bari, South Italy. 11th century

но ясно, что замысел создателей огненной мистерии состоял в отождествлении пространства Флоренции с Иерусалимом.

Чудо Св. Огня, происходившее ежегодно над гробом Христа, оказало заметное влияние на погребальную символику и практику как на Западе, так и на Востоке. Характерный пример — в Аахенской капелле, построенной Карлом Великим как реплика иерусалимской Ротонды Воскресения, которая стала частью его проекта по созданию Нового Иерусалима в столице новой империи. В связи с канонизацией Карла Великого в 1165 г. над местом погребения его мощей в центре капеллы было сделано восьмистороннее поликандило — светильник в виде небесного града, имеющий характерную надпись: «Небесный Иерусалим символизируется этим образом. Видение мира...»²⁸. Огненная корона, неугасимо сияющая над святыми мощами, не только ясно указывала на новоиерусалимский иеротопический замысел и имела эсхатологическую символику, но и напоминала о чуде Благодатного огня над другим Гробом, который являлся высшим прототипом всех христианских погребений.

Речь идет об глубоко укорененной традиции, которая нашла отражение в интереснейшем и малоизученном явлении «фонарей мертвых» (более известных под французским именем «*lanternes des morts*»)²⁹. В XI–XIV вв. на кладбищах средневекового Запада, преимущественно на территориях Франции, Испании и Австрии, возводились столпообразные сооружения, круглые или квадратные в плане, имеющие пустое узкое пространство внутри, идущее до самого верха. В основании столпов-башен размещались алтари,

Подсвечник для
пасхальной свечи.
Резьба по мрамору.
Собор Сан Пауло
фуори ле мур, Рим.
XII в. / The marble
candlestick for
the Paschal fire. San
Paulo fuori le mura,
Rome. 12th century



что ясно свидетельствует о проведении служб и функционировании «фонарей мертвых» в качестве часовен. Наиболее интересна верхняя часть, имеющая окна, в отличие от основного ствола башни. В ней размещался неугасимый огонь — все сооружение таким образом представляло собой фонарь, видимый с большого расстояния (высота достигала 20 метров) и не имевший другого смысла, кроме как указывать на святое место. Купольную завершение фонарей имело конусообразную или пирамидальную форму, увенчанную крестом, что вместе со ступенчатым основанием столпа вызывало в памяти образ Голгофского Креста. Исследователи уже высказывали мысль о связи символики «фонарей мертвых» с комплексом Гроба Господня в Иерусалиме³⁰. Однако, на наш взгляд, можно конкретизировать эту связь. Огонь над алтарем, несомненно, указывал на пасхальный свет воскресения и чудо схождения Св. Огня на главный алтарь христианства — Гроб Господень в Иерусалиме. Сами формы «фонарей мертвых» могли восходить к вертикальным лампадам, в которых паломники приносили Благодатный



Аахенская капелла, построенная Карлом Великим как реплика иерусалимской Ротонды Воскресения / *The Pallatine Chapel in Aachen conceived by Charlemagne as a replica of the Anastasis Rotunda over the Holy Sepulchre in Jerusalem*

Действо «*Lo Scoppio del Carro* — Возжигание колесницы», возникшее в средневековой Флоренции, происходящее каждую Великую субботу утром на площади *S. Maria del Fiore* у кафедрального собора Флоренции. Фотография XX в. / *Lo Scoppio del Carro. The rite of the Explosion of the cart on the Holy Saturday in front of the S. Maria del Fiore cathedral in Florence. 20th-century photo*

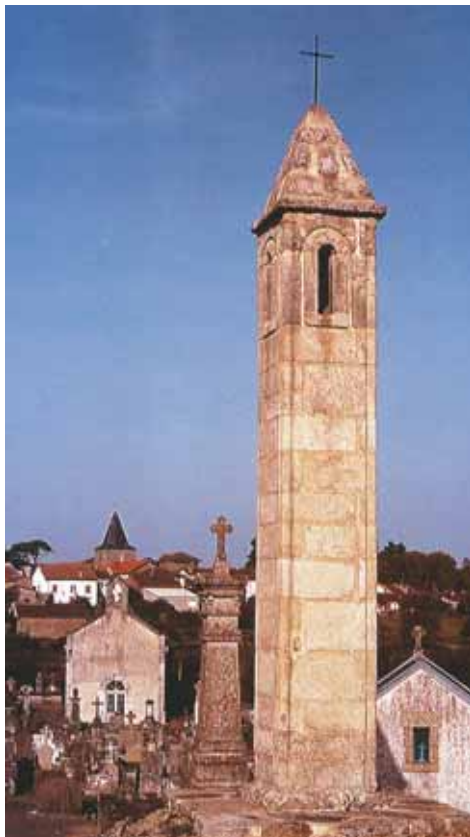
огонь. «Вечный» неугасимый огонь, вознесенный над кладбищем, становится своего рода иконой Воскресения, обозначающей пространство Нового Иерусалима, в котором в конце времен обретут спасение праведники.

Интересна эволюция «фонарей мертвых». Постепенно из отдельных сооружений они превращаются в башнеобразные надстройки над кладбищенскими церквями, как можно видеть на западных миниатюрах XIV–XV вв. На наш взгляд, эти надстроенные фонари представляют собой один из важнейших источников архитектурного мотива, получившего широчайшее распространение в западно-европейской архитектуре с эпохи Раннего Возрождения. Речь идет о сооружении фонарей над куполами храмов. Происхождение этой конструкции, не имеющей внятного практи-



ческого смысла, остается не объясненным в науке. Однако в интересующем нас контексте заметим, что сама тема открытого балдахина, надстроенного над круглым отверстием в своде, восходит к уникальной структуре кувуклия над Гробом Господним, расположенного под открытым круглым окном Ротонды Воскресения. Вся эта странная композиция связана с чудом схождения Благодатного огня, которому предоставляется естественный проход с небес до погребального ложа Христа, что ясно показывают и средневековые рисунки.

Значение купола кувуклия как христианского первохрама, поставленного над первым алтарем, трудно переоценить. Как было показано в свое время, именно этот купол определил форму луковичных глав, сначала в иконографии, а потом и в реальной православной архитектуре³¹. Как кажется, влияние источника может быть распространено на византийскую и даже западную архитектуру. Для понимания эволюции мотива ключевое значение имеют купола Сан Марко в Венеции, приобретшие свою ныне видимую форму не позднее XIII в.³² В них мы находим искомую структуру — открытый балдахин, надстроенный над основным сводом купола. Характерно, что многолопастная тыквообразная форма купольного завершения восходит к тому же источнику. Сознательное обращение к иерусалимскому прототипу, связанному с чудом Благо-



«Фонарь мертвых» в Коньяк-ла-Форе, Франция. XII в. / The lantern of the dead in Cognac-la-Forêt, France. 12th century



«Фонарь мертвых» в Феньё, Франция. XII в. / The lantern of the dead in Fenioux, France. 12th century

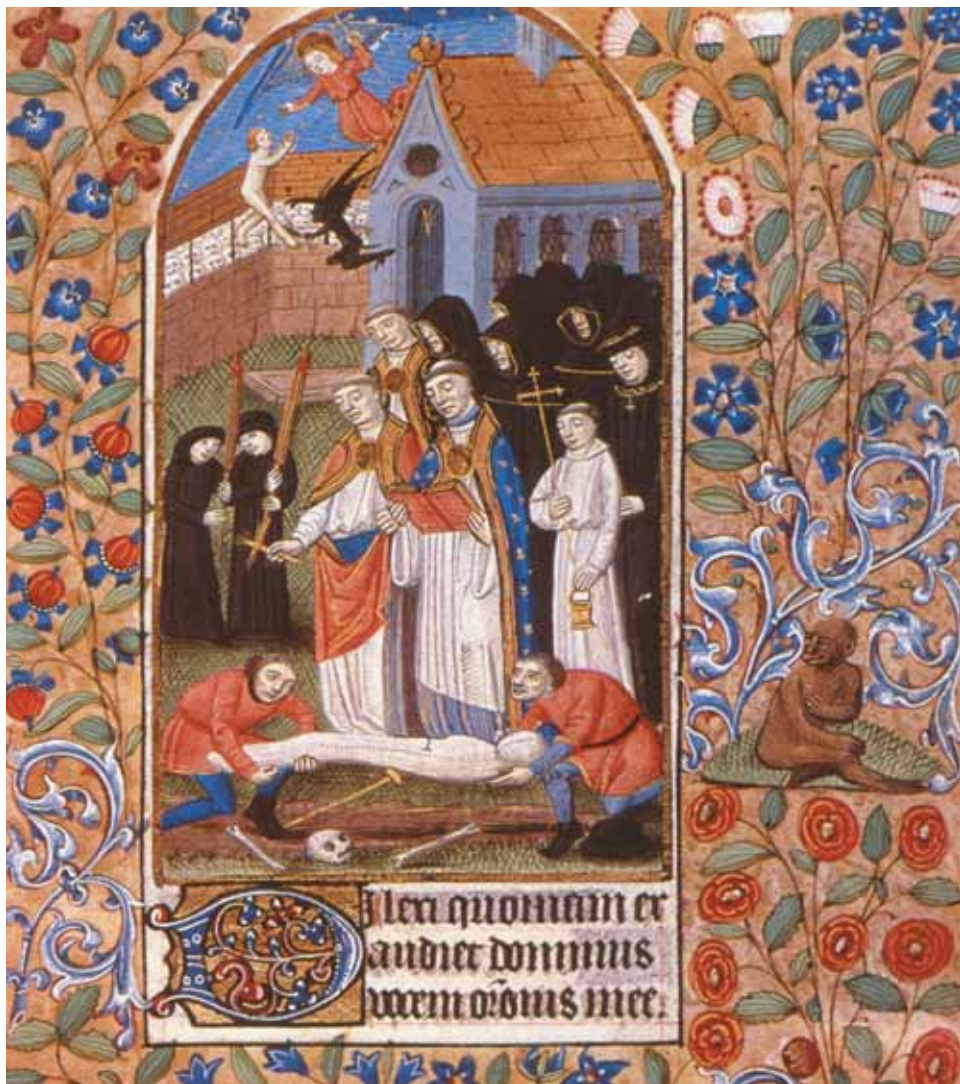
датного огня, можно заметить и в гораздо более поздних проектах, включая такие знаменитые, как Микельанджеловский купол собора Св. Петра в Риме³³. Так, на наш взгляд, обращением к куполу над Гробом Господним и неразрывно связанным с ним Чудом Св. Огня можно объяснить некоторые загадочные детали этого великого проекта³⁴.

Обращаясь к византийской и русской традиции хотелось бы отметить несколько интереснейших явлений, по всей видимости, также связанных с Чудом Благодатного огня. У входа в большинство современных греческих храмов можно заметить конструкцию в виде переносного балдахина, по формам напоминающую Иерусалимский кувуклий, называемую «святым гробом» и используемую в пасхальных богослужениях («Чин выноса плащаницы»). В Великую Пятницу переносной «гроб» устанавливается для поклонения перед алтарем, мистически уподобляя конкретную храмовую среду пространству иерусалимского Гроба Господня. В этой связи знаменательно, что все остальное время года «гроб» используется у входа как постоянное место хранения огня, куда верующие ставят и свои



«Фонарь мертвых» в Шато-Ларшер. Первая половина XIII в. / The lantern of the dead in Chateau-Larcher. 13th century





Кладбищенская часовня с башней-фонарем. Миниатюра часослова. Муниципальная Библиотека Гренобля (1012, fol. 94). XV в. / The funeral chapel with a tower-lantern. The Municipal Library of Grenoble (1012, fol.94). 15th century

поминальные свечи. В пространстве храма «огненный гроб» выглядит как монументальная лампада, которая становится одним из важнейших элементов сакрального пространства, являясь своего рода постоянно видимой иконой чуда Благодатного огня. Насколько нам известно, происхождение этого мотива не исследовано. Сохранившиеся памятники относятся к поствизантийскому времени, однако нельзя исключить и византийские истоки.

Один из важных источников этой практики, на наш взгляд, можно найти в традиции византийских бронзовых процессионных крестов X–XII вв.³⁵ Они использовались чаще всего в литийных шествиях на разные случаи, в погребальных богослужениях и внутри храмов во время торжественных выходов³⁶. Основание креста сделано в виде кувуклия над Гробом Господним, полупрозрачная архи-

Фонарь над куполом.
Церковь Сан Андреа
дела Валле, Рим.
XVII в. / A lantern over
the dome. San Andrea
della Valle, Rome.
17th century



тектурная конструкция которого использовалось для размещения лампы или свечи. Во время литийных шествий можно было видеть горящий кувуклий, движущийся вместе с крестом, что не могло не вызывать в памяти Чудо Благодатного огня, пользовавшегося в православном мире широкой известностью и глубоким почитанием. Очевидно, что эти светящиеся кувуклии играли ключевую роль в новоиерусалимской символике сакральных пространств, возникших на время процессий за пределами храмов. Примечательно, что изображение кувуклия с огромными лампадами внутри получило отражение в восточнохристианской иконографии (в сценах «Оплакивания», «Христа во гробе», «Жен-мироносиц у Гроба» и др.). Один из ярких примеров таких иконографических нововведений находим в изображении «Оплакивания» XIII в. в церкви Оморфи Экклесия около Афин. Как отмечено в недавнем исследовании, мотив приобрел особое значение после папской буллы 1238 г., объявившей чудо Благодатного огня греческой мистификацией³⁷.

В восточнохристианском мире, как и на средневековом Западе, тема Благодатного огня присутствовала в сакральном пространстве погребений, каждое из которых было символически связано с иерусалимским Гробом Господним и чудом Воскресения. В византийских типиконах находим распоряжения заказчиков и одновременно создателей сакральных пространств о размещении у их надгробий неугасимой свечи или лампы, воплощавших идею грядущего Воскресения и вечной жизни³⁸. Подобные пожелания присутствуют и в духовных грамотах русских князей. В древнерусской традиции, как известно, широкое распространение имели погребения в арко-

Кувуклий над Гробом Господним в Иерусалиме. Вид с южной стороны. Рисунок Конрада фон Грюненберга. Библиотека Карлсруе (St. Peter pap.32, fol.45v). 1487 г. / The Kouboukion over the Holy Sepulchre in Jerusalem. A view from the south. A design by Konrad von Grunenberg. Badische Landesbibliothek, Karlsruhe (St. Peter pap.32, f.45v). 1487



солиях³⁹. При этом сам аркосолий с лампадой внутри воспринимался как образ пещеры Гроба Господня и чуда Благодатного огня.

Наиболее интересным для нас древнерусским сюжетом, который прослеживается в житиях и летописных свидетельствах, является мотив самовозгорающейся свечи у погребения праведника (например, в сказаниях о Борисе и Глебе, Александре Невском, Дмитрии Донском или Михаиле Тверском)⁴⁰. Явление нерукотворного света воспринимается как недвусмысленное указание на святость погребенного, но, кроме того, напоминает об иерусалимском Благодатном огне — главном православном чуде, обещающем воскресение из мертвых. Эта незримая связь подчеркивается характерной деталью: в некоторых сказаниях говорится, что воск у чудотворно загоревшей свечи не убывает (например, чудо у гробницы Дмитрия Донского в Архангельском соборе Московского Кремля). Согласно преданиям, подобной особенностью обладал и иерусалимский Благодатный огонь, существующий вне обычных законов физического мира.

Открытый балдахин,
надстроенный над
основным сводом
купола. Купол собора
Сан Марко, Венеция.
Не позднее XIII в. /
The open canopy over
the dome of San Marco
in Venice. Not later
than 13th century



Изображение Кувук-
лия с огромными
лампадами внутри
в сцене «Оплакива-
ния» на фреске церк-
ви Оморфи Екклесия,
Греция. XIII в. /
The Koubouklion
with the lamps inside
in the Lamentation
fresco of the church
Omorfii Ecclesia
near Athens, Greece.
13th century

Помимо обрядово-пространственных можно заметить и собственно «иконографические» отражения темы Св. Огня в древнерусском искусстве. На наш взгляд, она определила символический замысел внутренней декорации куполов и шатров ряда русских храмов XVI в. В сводах куполов некоторых церквей изображается странная, не имеющая аналогий в предшествующей традиции, розетка из повторяющихся кривых линий, задающих мотив вращения (церковь в Дьякове, отдельные столпы собора Покрова на рву и некоторые другие). Более всего она напоминает символ солнца, иногда встречающийся в индо-европейской традиции. Однако появление языческой символики в православном куполе совершенно невероятно, сомнительно и чисто декоративное решение. Истолкование розетки в куполе как образа вращающегося света, связанного с темой схождения Благодатного Огня, кажется правдоподобной гипотезой. Изображение божественной энергии, сходящей на алтарь столпообразного храма, могло выступать в качестве замены традиционного Пантократора в пространстве, где привычная иконографическая



Литургический «святой гроб», используемый в чине выноса Плащаницы на Великую пятницу, — место хранения огня в течение года. Современная греческая церковь. Фессалоники / The liturgical 'holy sepulchre' functioning in the rite of the Holy Friday — a place to keep the church fire during the year. A contemporary Greek church, Thessaloniki

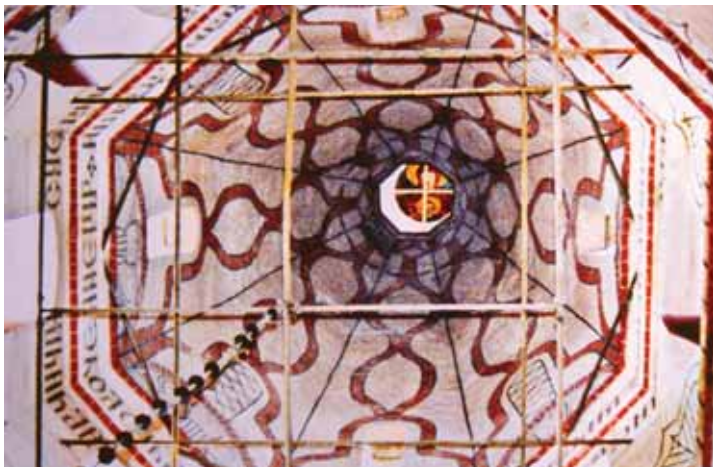


Бронзовый процессионный крест с основанием в виде Кувуклия над Гробом Господним — место размещения свечи или лампады. Византия. Частное собрание, Нью Йорк. XI–XII в. / Bronze processional cross with the base in the form of the Koubouklion over the Holy Sepulchre — a place for a lamp or a candle. Byzantium. Private Collection, New York. 11th–12th century



Основание процессионного креста в виде кувуклия Гроба Господня — место размещения свечи или лампады. Византия. Музей Метрополитен, Нью Йорк. XI–XII вв. / The base of the bronze processional cross in the form of the Koubouklion over the Holy Sepulchre — a place for a lamp or a candle. Byzantium. The Metropolitan Museum of Art, New York. 11th–12th century

программа не выглядела уместной. В этой связи обратим внимание на оформление центрального шатра в соборе Покрова на рву: по граням изображены волнистые линии, идущие от светового отверстия в вершине шатра и более всего напоминающие расходящиеся волны-лучи или световые всполохи, возможно, напоминавшие об особенностях общеизвестного чуда схождения Благодатного огня. Предложенную интерпретацию подтверждает и общая иерусалимская символика шатровых храмов, о которой уже не раз говорилось в науке⁴¹. Речь идет как о самой форме шатра, восходящей к Ротонде Воскресения над Гробом Господним, так и о том, что первые луковичные главы, отражающие образ иерусалимского кувуклия, появляются именно над шатрами собора Покрова на рву (храма Василия Блаженного)⁴². Характерно, что явление шатровых храмов современные исследователи связывают с приглашенными западными мастерами⁴³. Сама структура столпа с шатром, увенчанным световой главкой, напоминает «фонари мертвых», стоявшие на западных средневековых кладбищах, которые, несомненно, были хорошо из-



Центральный купол
храма Василия
Блаженного / Central
dome of St Basil's
Cathedral



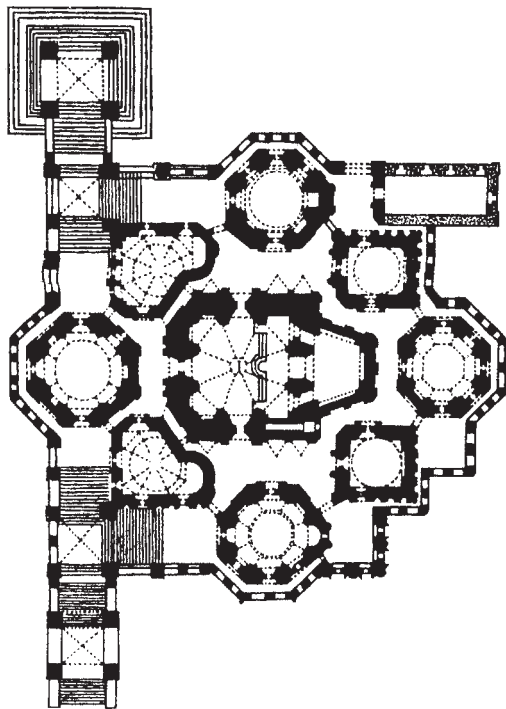
Разрез храма Васи-
лия Блаженного /
Plan of St Basil's
Cathedral



Луковичные главы храма Василия Блаженно-
го. Конец XVI в. / The onion-shaped domes
of St Basil's Cathedral. Late 16th century

вестны иностранным зодчим. Данное предположение — скорее вопрос, чем утверждение. Но и оно показывает, насколько плодотворным может быть продолжение поисков влияния чуда Благодатного огня как на иконографию, так и на формирование сакральных пространств.

Завершая это небольшое исследование заметим, что оно представляет скорее разрозненную мозаику, чем законченную и полную картину. Практически каждый из затронутых сюжетов может



План собора Покрова на Рву (храм Василия Блаженного) на Красной площади в Москве. XVI в. / The Cathedral of the Intercession of the Virgin (St Basil's) on the Red Square, Moscow. 16th century



Розетка из повторяющихся кривых линий, задающих мотив вращения, возможно, изображающая чудо схождения Благодатного Огня. Купол одного из столпов храма Василия Блаженного / The whirling pattern — a possible symbol of the Holy Fire. A dome of St Basil's Cathedral

быть разработан и превращен в самостоятельную статью. Однако на данный момент кажется принципиально важным увидеть явление в целом и впервые поставить вопрос об историко-художественных аспектах Святого Огня, вне рамок традиционных описаний и бесплодной, с исторической точки зрения, полемики о подлинности чуда. Как выясняется, изучение «материальных» отражений Чуда Благодатного Огня дает ключ к пониманию многих явлений истории искусства. На наш взгляд, дальнейшее изучение темы может составить целое направление в иеротопии, поскольку именно Святой Огонь играл важнейшую роль в создании сакральных пространств, воплощавших образ «Нового Иерусалима» во всех частях христианского мира.

- ¹ О Чуде Благодатного Огня существует обширная литература на русском и иностранных языках, назовем лишь некоторые публикации: *Авдуловский Ф.М.* Святой огонь, исходящий от Гроба Господа бога и Спаса нашего Иисуса Христа, в день Великой Субботы в Иерусалиме. По сказаниям древних и новых путешественников. М., 1887; *Дмитриевский А.А.* «Благодать святого огня» на Живоносном Гробе Господнем в Великую Субботу. СПб., 1908; *Успенский Н.Д.* К истории обряда Святого Огня, совершаемого в Великую Субботу в Иерусалиме (актовая речь 1949 г.) // Благодатный огонь: миф или реальность? / сост. С.С. Бычков, А.Е. Мусин. М., 2008, с. 43–91; *Лисовой Н.Н.* Чудо благодатного огня в русской богословской и церковно-исторической литературе // Глас Тихий. Материалы комиссии по описанию чудесных знамений. М., 2000. С. 403–426. *Schmaltz K.* Das heilige Feuer in der Grabeskirche im Zusammenhang mit der kirchlichen Liturgie und den antiken Lichtriten // *Palästinajahrbuch*, 13(1917), S. 53–99; *Meinardus O.* The Ceremony of the Holy Fire in the Middle Ages and Today // *Bulletin de la Societe d'Archéologie Copte*, 16(1962), p. 243–252; *Klameth G.* Das Karsamstags-Feuerwunder der Heiligen Grabeskirche. Wien, 1915; *Canard M.* La destruction de l'église de la Resurrection par le calife Hakime et l'histoire de la descente du feu sacre // *Byzantion*, 35/1 (1965), p. 16–43. Все основные свидетельства проанализированы в новом исследовании: *Bishop Auxentios of Photiki.* The Paschal Fire in Jerusalem: A study of the rite of the Holy Fire in the Church of the Holy Sepulchre. Berkeley, 1999.
- ² Монах Бернард говорит, что «утром начинается богослужение в этой церкви, по окончании которого они продолжают петь "Kyrie eleison" до тех пор, пока с пришествием ангела, возжигается свет в лампадах, висящих над Гробом». Ал-Джахиз в «Книге животных» сообщает: «Хранители храмов не переставали устраивать для народа разные хитрости, в роде хитрости монахов со светильниками церкви Воскресения в Иерусалиме, (утверждающих), что масло в лампадах зажигается у них без огня ночью в один праздник». См.: *Wilkinson J.* Jerusalem Pilgrims before the Crusaders. Warminster, 2002, p. 266.
- ³ «В девятом часу, который здесь называется лущиникон (lucinicon), а мы называем вечерня (lucernare). В храм Воскресения собирается большое количество людей. Зажигаются тогда все лампы и свечи, и благодаря этому весь храм ярко освещается. Однако огонь не приносится извне, но берется из пещеры, где за преградой день и ночь горит неугасимая лампада». См.: *Ethérie.* Journal de voyage. Text latin, introduction et traduction / Ed. H. Petry (Sources chrétiennes 21). Paris, 1943; *Wilkinson J.* Egeria's Travel to the Holy Land. Jerusalem, 1983. Рус. изд. текста с комментариями Н.С. Марковой-Помазанской: К источнику воды живой. Письма паломницы IV века. М., 1994, с. 196.
- ⁴ *Крачковский И.Ю.* «Благодатный огонь» по рассказу ал-Бируни и других мусульманских писателей X–XIII веков // *Христианский Восток*. Т. 3. Вып. 3. Пг., 1915, с. 225–242.
- ⁵ Например, брат Николо Поджибонци сообщает о чуде: «Лампады в Святом Гробе очищены от масла, и сарадины стоят перед дверьми, не разрешая никому из христиан войти. И через выше упомянутое окно я видел голубя, слетающего на часовню Святого Гроба, затем яркий свет появля-

ется в Святом Гробе с великим сиянием и затем тот считает себя более счастливым, кому удастся первым получить этот свет... так каждый берет свой факел или просто свечи. Таким образом церковь кажется зажженной от великого сияния и после этого каждая конгрегация возвращается к своему алтарю и совершает богослужение по своему обряду». См.: *Fra Niccolo of Poggibonsi. A Voyage beyond the Seas (1346–1350)*. Jerusalem, 1993, p. 23–24.

- ⁶ См. подробное исследование: *Morgenstern J. The Fire upon the Altar*. Chicago, 1963, p. 87–101, о связи с чудом Благодатного Огня — p. 114–130.
- ⁷ «Повествуют еще многи, свет свягий, егда в Иерусалиме в Великую Субботу является в святом Христовом гробе, тогожде часа является и в оном монастыре Сеидная над святою иконой, о чесом свидетельствует святейший патриарх Иерусалимский Афанасий в кнize своей, юже издаде по греческу и арабску» (Странствования Василья Григоровича-Барского по святым местам Востока. Ч. II. 1728–1744 гг. СПб., 1886, с. 108).
- ⁸ Цит. по последнему изданию с научными комментариями: «Хожение» игумена Даниила в Святую Землю в начале XII в. / Ред. Г.М. Прохоров. СПб., 2007, с. 124. О «Хожении» с подробной библиографией см.: *Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XIV века*. Л., 1987, с. 109–112.
- ⁹ Точные размеры считались важнейшей характеристикой реликвии. Меры Гроба Господня привозились из Святой Земли и почитались как святыни, обычно они имели вид ленты. Об этой традиции см.: *Царевская Т. Ю.* О Царьградских реликвиях Антония Новгородского // *Восточнохристианские реликвии* / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003, с. 398.
- ¹⁰ «Хожение» игумена Даниила в Святую Землю.., с. 132.
- ¹¹ *Крачковский И.Ю.* «Благодатный огонь» по рассказу ал-Бируни и других мусульманских писателей X–XIII вв. // *Христианский Восток*, т. 3, вып. 3. Пг., 1915, с. 238.
- ¹² *Van Regteren Altena I.Q.* Hidden Records of the Holy Sepulchre // *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*. London, 1969, p. 17–21, 20. Такие лампы, разнообразные по формам и материалам, известны с ранневизантийского времени. Они обычно имеют открытую башнеобразную верхнюю часть.
- ¹³ *Les Tresors des Eglises de France*. Paris, 1965, no 390, pl. 84, p. 212. Лампада, высотой 18 см, не имеет точной даты, скорее всего, она была принесена одним из крестоносцев. Благодарю М.Н. Бутырского, обратившего мое внимание на этот предмет и любезно предоставившего его фотографию.
- ¹⁴ В частности греческая монограмма «**ЛЕТ ДОУ**» вокруг креста на ручке лампы, указывающая на сакральный характер предмета.
- ¹⁵ Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году. Под ред. Хр.М. Лопарева // *Православный Палестинский сборник*. Т. XVII. Вып. 3. СПб., 1899, с. 9–11 (Далее Книга Паломник).
- ¹⁶ О «иерусалимах» см.: *Стерлигова И.А.* Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // *Иерусалим в русской культуре* / Ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994, с. 46–62.
- ¹⁷ Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. М., 2005, с. 467.
- ¹⁸ *Grabar A.* Le reliquaire byzantin de la cathedrale d'Aix de Chapelle // *Grabar A. L'art de la fin de l'antiquite et du Moyen age*. Vol. I. Paris, 1968, p. 427–433; *Saunders W.B.R.* The Aachen reliquary of Eustathius Maleinus, 969–970 // *Dumbarton Oaks Papers*, 36 (1982), p. 211–219; *Ousterhout R.* Reliquary of St Anastasios the Persian // *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era (843–1261)* / ed. H. Evans and W. Wixom. New York, 1997, p. 460–461. В сокровищнице Аахенской капеллы Карла Великого в реликварии помещались мощи св. Анастасия Перского.

- ¹⁹ *Лидов А.М.* Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав // Иконография архитектуры / Ред. А.Л. Баталов. М., 1990, с. 57–68.
- ²⁰ *Les Tresors des églises de France.* Paris, 1965, no 540, pl. 40, p. 301–304. *Gautbier M.-M.* Les Routes de la Foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle. Fribourg, 1983, p. 60.
- ²¹ *Lampada o bruciaprofumo a forma di edificio a cupola* // Il Tesoro di San Marco. Milano, 1986, no 33, p. 245–251.
- ²² *Kalavrezou I.* Incense Burner in the Shape of a Domed Building // The Glory of Byzantium, no 176, p. 250–251.
- ²³ *Лидов А.М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре / Ред.-сост. А. Баталов, А. Лидов. М., 1994, с. 21–22.
- ²⁴ *Lampada o bruciaprofumo...*, p. 250–251. На эту связь двух серебряных предметов указывал еще А.Н. Грабар.
- ²⁵ *Kelly T.F.* The Exultet in Southern Italy. Oxford, 1996.
- ²⁶ *Neri D.* Il S.Sepolcro. Riprodotto in Occidente. Jerusalem, 1971, p. 74–80. В своей современной форме ритуал сложился не позднее XV в.
- ²⁷ «Fuoco benedetto che venne dal sepolchro di Christo, el quale fu portato da Iherusalem dalla nobil famiglia de 'Pazzi» (Vito del Beato Ieronimo Savonarola scritta da un Anonimo del sec. XVI e già attribuita a fra Pacifico Burlamacchi / ed. P. Ginori Conti. Firenze, 1937, p. 233).
- ²⁸ Важное новое исследование этого проекта см.: *Isar N.* CELICA IHERUSALEM CAROLINA. Imperial Eschatology and Light Apocalypticism in the Palatine Chapel at Aachen // Новые Иерусалимы. Иконография и иеротопия / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009 (в печати).
- ²⁹ *Plault M.* Les Lanternes des Morts. Inventaire — Histoire et Liturgie. Poitiers, 1988.
- ³⁰ *Bougoux C.* De l'origine des Lanternes des Morts. Bordeaux, 1989, p. 12–13.
- ³¹ *Лидов А.М.* Иерусалимский кувуклий. О происхождении луковичных глав // Иконография архитектуры / Ред. А.Л. Баталов. М., 1990, с. 57–68.
- ³² Характерно, что купола этой формы появляются уже в изображениях Сан Марко в мозаиках XIII в. на стенах собора (например, в мозаике западного портала с изображением «Перенесения мощей св. Марка»).
- ³³ *Millon H. A., Smyth C.H.* Michelangelo Architect. The facade of San Lorenzo and the drum and dome of St.Peter's Washington, 1988, p. 93–180.
- ³⁴ Например, структура, напоминающая каркас зонтика, которая появляется в одном из рисунков открытого окулюса в вершине купола собора Св. Петра. Она может быть связана с перекрытием открытого окна в куполе Иерусалимской Ротонды. См.: *Tolnay Ch.* Corpus dei Disegni di Michelangelo. Vol. IV. Novara, 1980, p. 93–96. Благодарю Хэнка Миллона, который обратил мое внимание на этот рисунок и связанные с ним проблемы, во время нашего совместного пребывания в Научном Институте Центра Гетти в Лос Анджелесе.
- ³⁵ *Wixom W.* Processional Crosses and Four Cross Bases // The Glory of Byzantium, no 21, p. 55–57.
- ³⁶ О функциях процессионных крестов см.: *Cortsonis J.A.* Byzantine Figural Processional Crosses. Washington, 1994, p. 8–39.
- ³⁷ *Foscolou V.* Representations of the Holy Sepulchre and their symbolism in the Late Byzantine Era // DChAE, т. KE'(2004), p. 225–236, 234–236.
- ³⁸ Яркий пример дает Типикон Исаака Комнина для Монастыря Богородицы Космосотиры в Феррах 1156 г. См.: *Turpikon du monastère de la Kosmosotira près d'Aenos* // Известия Русского Археологического Института в Константинополе, XIII (1908), p. 17–75. Английский перевод см.: *Kosmosoteira. Turpikon of the Sebastokrator Isaak Komnenos for the Monastery of the Mother of God Kosmosoteira near Phera* / trans. by N. Sevchenko // Byzantine Monastic Foundation Documents, II. Washington, 2000, p. 802.
- ³⁹ *Седов В.В.* Погребения «святых князей» и архитектура княжеских усыпальниц Древней Руси // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003, с. 447–472.

- ⁴⁰ Об этом явлении см.: *Самойлова Т.Е.* Священное пространство княжеского гроба // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006, с. 601–602.
- ⁴¹ *Баталов А.Л.* О происхождении шатра в русской архитектуре // Образ и Смысл. Искусство Византии и Древней Руси. М., 2009 (в печати).
- ⁴² См.: *Лидов А.М.* Иерусалимский кувуклий., с. 64; *Баталов А.Л., Успенская Л.С.* Собор Покрова на Рву (Храм Василия Блаженного). М., 2002, с. 38–41.
- ⁴³ *Подъяпольский С.С.* Историко-архитектурные исследования. М., 2006, с. 261–292.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ
ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ

Α ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ
ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ



ΑΓΓΕΛΟΙ



ΑΓΓΕΛΟΙ

ΑΝΘΡΩΠΩΝ



ΑΝΘΡΩΠΩΝ

ΑΝΘΡΩΠΩΝ



ΑΝΘΡΩΠΩΝ

«Образы-парадигмы» как категория визуальной культуры

Иеротопический подход к истории искусства

Данная работа посвящена обоснованию нового понятия и стоящего за ним значительного явления визуальной культуры, которое до последнего времени оставалось вне поля внимания исследователей. Это понятие является развитием теории иеротопии, рассматривающей создание сакральных пространств как особый вид творческой деятельности, изучение которой может составить самостоятельный раздел гуманитарного знания¹. В контексте иеротопии обсуждался важный феномен пространственных икон. Этот феномен предполагает, что иконный образ не изображается в виде традиционной фигуративной композиции на плоскости, но представляется пространственно, как своего рода видение, которое существует вне границ картинной плоскости и ее идеологии, все еще доминирующей в нашем сознании и мешающей адекватному восприятию иеротопических проектов². Решающее значение имеет признание и понимание пространственной сути иконного образа в целом: в идеальном византийском замысле икона была не просто предметом или схематичным изображением на доске или стене, но пространственным видением, реализующимся в молитвенной среде, возникающей между изображением и зрителем. Такое понимание образа определяет иконический характер пространства, в котором взаимодействовали различные медиа, такие как архитектура, иконография, обряды, звуки, драматургия света и организация запахов. С этой точки зрения, создание сакрального пространства может рассматриваться типологически (то есть согласно типу репрезентации и восприятия), как нечто совершенно сходное с византийскими иконами³.

Данный художественный феномен порождает определенные методологические затруднения, поскольку противоречит основному принципу традиционной истории искусств, а именно базовой оппозиции «образ — зритель»⁴. Отношения между образом и зрителем могут быть описаны сколь угодно сложно, но все же их структурная оппозиция представляет собой некую незыблемую матрицу, лежащую в основе искусствоведческого дискурса. Однако самая характерная черта иеротопического творчества — это участие зрителя в пространственном образе⁵. Зритель находится внутри образа, как его составная часть, наряду с различными изображениями и световыми эффектами, запахами, жестами и звуками⁶. Более того, зритель, обогащенный коллективной и индивидуальной памятью, уникальным духовным опытом и знанием, в определенной степени участвует в создании пространственного образа. Одновременно образ существует в объективной реальности как динамическая структура, элементы которой адаптируются к индивидуальному восприятию — некоторые аспекты пространственной целостности могут быть акцентированы или временно приглушены. Создатели сакральных пространств учитывали фактор подготовленного восприятия, спле-

Второе Пришествие. Скинния как образ мира. Миниатюра рукописи «Христианской Топографии». Ватиканская Библиотека. IX в. / The Parousia. The Tabernacle of the as an image universe. Miniature' from the Christian Topography. The Vatican Library. 9th century



Ветхозаветная Скиния. Пятикнижие Ашбёрнхэм. Национальная Библиотека, Париж. VII в. // The Tabernacle. Miniature of the Ashburnham Pentateuch. (Cod. Lat. 2334, fol. 76r). 7th century

тавшего все интеллектуальные и эмоциональные нити образа в единое целое.

Следует отметить, что византийские «пространственные иконы», инородные в западно-европейской культуре Нового времени, находят типологические параллели в новейшем искусстве перформансов и мультимедийных инсталляций, которые не имеют ничего общего с византийской традицией исторически или символически⁷. Эти внешне столь непохожие явления объединяет общее понимание природы образа, предполагающее отсутствие единственного источника изображения, так как образ разворачивается в пространстве во множестве динамически меняющихся форм⁸. В такой ситуации роль зрителя приобретает первостепенное значение, поскольку он активно участвует в создании пространственного образа. Несмотря на все различие содержания, технологий и эстетики, это позволяет говорить об одном и том же типе восприятия образа.

Новейшие исследования пространственных икон и иеротопии в целом заставили всерьез задуматься о существующей методологии и необходимости разработки новых понятий, одно из которых я собираюсь рассмотреть в данной работе. Оно представляется крайне важным для понимания как целого ряда феноменов византийского искусства, так и всей сакральной художественной традиции.

Во многих случаях анализ явлений визуальной культуры не может быть сведен к позитивистскому описанию артефактов или к изучению стоящих за ними богословских понятий. Некоторые явления могут быть верно интерпретированы только на уровне образов-идей, которые я предлагаю называть «образами-парадигмами». Они не сов-

падают ни с иллюстрирующими изображениями, ни с идеологическими концепциями и, как представляется, могут стать отдельным понятием и удобным исследовательским инструментом, который поможет ввести пространственные образы в сферу современного исторического исследования. Образ-парадигма не является иллюстрацией к конкретному тексту, хотя и предполагает целый спектр литературных и символических смыслов и ассоциаций. Этот тип образа ясно отличается от того, что мы привычно называем иконографией. В то же время, образ-парадигма принадлежит визуальной культуре — он видим и узнаваем, — но он при этом не формализован в виде образцовой схемы и не сводится к иллюстрации того или иного тезиса. В этом отношении образ-парадигма напоминает метафору, которая теряет смысл при пересказе или при расчленении ее на составные элементы. Заметим, что для восточнохристианской традиции такое иррациональное и одновременно зримо-пластическое восприятие мира могло быть наиболее адекватным отражением его божественной сущности. При этом образ-парадигма не предполагает мистического восприятия, скорее он связан с особым типом мышления, в котором наши привычные категории художественного, ритуального, визуального и пространственного переплетаются в одно нерасчлененное целое. Этот способ видения определял многие символические структуры, а также смысл конкретных изобразительных мотивов. Не менее важно, что существование образов-парадигм бросает вызов нашему фундаментальному методологическому подходу к образу как иллюстрации и плоской картинке.

За последнее время были предложены реконструкции отдельных образов-парадигм, существовавших в византийском мире. Среди них образ-парадигма Небесного Иерусалима является наиболее простым для понимания, поскольку существовал едва ли не в каждой церкви, где Небесный Град не был изображен в виде отдельной картины, но представлял как своего рода видение, создаваемое различными средствами, включающими в себя не только архитектуру и иконографию, но и особые обряды, литургические молитвословия, драматургию света и организацию запахов. Понятно, что уровень интеллектуальной сложности и эстетического совершенства заметно различались в византийской столице и в отдаленной деревне, но сам принцип образа-парадигмы неизменно оставался в основе концепции сакрального пространства. Вероятно, Небесный Иерусалим был самым влиятельным образом-парадигмой, но, конечно, не единственным⁹. Мы можем говорить о целой категории византийских образов, долгое время оставшейся вне поля зрения исследователей. В последнее время некоторые конкретные примеры образов-парадигм были выявлены и стали предметом обсуждения, среди них образы-парадигмы «благословенного града» Эдессы и священства Богоматери¹⁰.

В данной работе рассмотрен еще один характерный пример образа-парадигмы, который во многих отношениях стал ключевым в художественной культуре Средиземноморья — в иудейской, христианской (византийской, латинской, коптской) и исламской традициях. Речь идет о образе-парадигме иконной завесы, сыгравшем огромную роль и во многом определившем развитие иконических образов. Она восходит к прототипу Завесы Ветхозаветного храма, получившему подробное богословское истолкование в иудео-христианской традиции¹¹.



Пелены в нижнем регистре росписи. Церковь Санта Мария Антика, Рим. VIII в. / The curtains in the lower register of murals. Santa Maria Antiqua, Rome. 8th century

Первые упоминания Завесы (*парокет*) находим в библейском рассказе о Скинии Завета: она разделяла в этом шатре-протохраме сакральную зону «Святого», в которую могли входить священнослужители, от пространства «Святого Святых» и закрывала от взглядов важнейшую святыню Ковчега Завета и Престол Бога. Древнейшая завеса описывается как своего рода символический образ «искусной работы», сотканной из «голубой, пурпурной и червленной шерсти и крученого виссона» с шитыми на ней херувимами (Исх 26:31; 36:35).

В иудейской традиции завеса воспринималась как символическая репрезентация космоса и вечности¹². Иосиф Флавий, писавший в I в. н.э., утверждал, что завеса, которая была расшита цветами и узорами «вавилонской работы», изображала панораму небес. Он объяснял, что цвета нитей, используемых при ткачестве, вместе имели символическое значение: алый означал огонь, фоновый, небеленый тон — землю, голубой — воздух, а пурпурный — море. Завеса представляла образ материи, видимого творения и вселенной в целом¹³. Позднее в иудейском мистическом богословии возникло предположение, что завеса была также образом сакрального времени, одновременно представляя прошлое, настоящее и будущее. В Третьей книге Еноха рассказывается, как первосвященник Исмаил был взят на небеса, где ему была показана вся история мира на обратной стороне завесы, как на большом экране.

Филон Александрийский приводит то же объяснение цветов завесы, как символов четырех элементов мира. Решающим моментом в его толковании является понимание завесы как границы между видимым и невидимым творением. Мир божественного присутствия за завесой был неизменным, существующим вне времени, а мир снаружи завесы был подвержен изменениям и течению времени¹⁴. Это утверждение, на мой взгляд, имеет огромное значение для традиции иконопочитания и заслуживает более пристального анализа. Филон Александрийский не просто вводит оппозицию земного и небесного миров, но формулирует базовую концепцию взаимодействия двух сакральных сред, «святого» и «святого святых», которые принадлежат разным онтологическим моделям мироустройства. Святое святых, расположенное за завесой и существующее вне времени и материи, создаст вечный образец для меняющейся священной среды перед завесой. Некоторые следы толкования Филона Александрийского можно обнаружить в византийском богословии иконы. Священный образ, следуя парадигме завесы, не просто «врата на небо» (эта традиционная интерпретация представляется слишком упрощенной), но также — живая, пространственная и прозрачная граница, соединяющая две сакральные среды. Это дает ключ к пониманию природы времени и пространства, с которым мы сталкиваемся при созерцании икон. С этой точки зрения каждая икона могла истолковываться как завеса, обозначающая границу динамического пространства молящегося и соединяющая зрителя и образ в пространстве неизменного божественного присутствия.

В христианской традиции евангельское свидетельство о том, что храмовая завеса (*катанетасма*) разорвалась в момент смерти Христа, стало новым источником истолкований (Мф 27:51; Мк 15:38; Лк 23:45). Согласно Посланию апостола Павла к евреям, завеса обозначает плоть Господа: «*путем новым и живым, который Он вновь открыл нам чрез завесу, то есть Плоть Свою*» (Евр. 10:19–20). Это христианское понимание Завесы породило важные смыслы. Находит подтверждение вечность Христа, который проходит сквозь завесу и, таким образом, сквозь время. Разорванная надвое Завеса впервые открывает доступ в Святое Святых и путь спасения для верных. Храмовая завеса становится образом искупительной жертвы Христа. Завеса как плоть Христа была одним из наиболее влиятельных и широко распространенных символов в христианской культуре. Богословское толкование апокрифической истории о том, как Богородица

ткала завесу для Храма, было популярной темой ранней византийской гимнографии и гомилетики, в которых творение завесы сопоставлялось с воплощением Слова¹⁵.

С раннехристианских времен Завеса воспринималась как основополагающий иконный образ, обладающий разнообразными символическими смыслами — от идеи Воплощения до Евхаристической Жертвы. В отличие от иудейской традиции, подчеркивалась мысль об открытии Завесы. Кажется совершенно естественным, что в период иконоборчества храмовая Завеса стала одним из главных аргументов иконопочитателей, предельно ясно сформулированном на Седьмом Вселенском соборе в Никее (787): «*Таким образом, Христос, видимый людям посредством завесы, каковой была Его плоть, сделал божественную природу — даже при том, что она оставалась сокрытой — проявляющейся через знаки. Следовательно, в таком образе, видимом людьми, святая Церковь изображает Христа*»¹⁶. Это понимание нашло воплощение в постиконоборческой иконографии.

Миниатюра, изображающая Второе Пришествие из ватиканской рукописи «Христианской топографии» IX в. (Biblioteca Vaticana, Vatican, Vat. gr. 699, f. 89r), дает нам наиболее характерный пример¹⁷. Композиция Второго Пришествия структурирована наподобие Скинии, следуя двухчастной схеме изображения Ковчега Завета, которая сложилась в иудейской традиции, а позднее была унаследована и византийской иконографией. Завершающаяся полукруглой аркой верхняя часть представляет Святое Святых, трапезевидная нижняя — сакральное пространство, которое интерпретируется как трехчастная иерархия небесного, земного и подземного бытия. Христос представлен в Святое Святых на фоне драгоценной золотой ткани, украшенной декоративной решеткой, заполненной лилиями. Орнамент был, вероятно, навеян описанием храмовой завесы, расшитой цветными и узорами, приведенным у Иосифа Флавия¹⁸.

Завеса является одновременно и фоном, и главным сюжетом иконоческого изображения, в котором она символически неотделима от образа Христа, поскольку в толковании Апостола Павла и в патристике она являлась плотью Христовой. Через Христа и храмовую завесу зритель мог получить доступ к небесам, представленным в виде синего фона. Это визуальное воплощение новозаветных слов о «пути новом и живом», открытом для нас Христом в Святое Святых, когда завеса разорвалась надвое в момент его искупительной жертвы. Идея входа на небеса выражена в греческой надписи над ватиканским образом Второго Пришествия: «*На тебе благословение Отца моего*» и далее, согласно евангелисту Матфею: «*Придите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира*» (Мф 25:34). Автор миниатюры исходит из основополагающей идеи о том, что любая икона есть посредник между мирами. В этом отношении образ «Христа — Завесы» является идеальной иконой. Следует отметить, что завеса одновременно закрыта и открыта. Идея границы представляется здесь ключевой, но возможность пересечения порога не менее важна. Открытая завеса является знаком прохода и преображения, в которой идея теосиса, обожения, реализована как динамический процесс, диалектическое взаимодействие святого и святейшего, в котором человек принимает самое активное участие. В христианской традиции Завеса рассматривается



Пелены в алтаре церкви-гробницы Бачковского монастыря, Болгария. XII в. / The curtains in the sanctuary of the ossuary church of the Petritsion monastery (Bachkovo), Bulgaria. 12th century

как потенциально прозрачная преграда, в некотором смысле воплощающая основной принцип иконического.

Важно отметить, что икона-завеса не получила в иконографии формальной и устойчивой схемы изображения. Вероятнее всего, византийские творцы образов сознательно избегали каких-либо ограничений в отношении всеобъемлющего символизма Завесы и не стали сводить ее к конкретной иконографической схеме, предпочитая сохранить ее как узнаваемую парадигму, каждый раз представляющую в новых формах.

Образ-парадигма иконной завесы воплощался не только в конкретных изображениях, но и при помощи реальных завес и пелен, в древности наполнявших христианские храмы¹⁹. В сирийских источниках, начиная с IV в., появляется ряд свидетельств использования алтарных завес, которые понимались как интерактивная система покровов, скрывающих последовательно: врата святилища, киворий и святые дары на алтаре. Богословы определяли эти покровы как напоминания о храмовой завесе — этот символизм нашел отражение не только в комментариях, но даже в терминологии церковного пространства, разделенного завесами. Данные письменных источников подтверждаются археологическими материалами, указывающими на следы подвешивания тканей в ранних сирийских святилищах.

В одном из древнейших византийских литургических комментариев, приписываемом Софронию Иерусалимскому, говорится, что *космитес* (архитрав святилища) — это символический образ *катапетасмы* (храмовой завесы). Многочисленные источники упомина-

ют завесы в различных контекстах, таких как императорские церемонии или чудотворения в Константинополе. Византийские упоминания хорошо сочетаются с современными им свидетельствами *Liber Pontificalis* об украшенных иконами завесах, подаренных римскими папами многим базиликам своего города²⁰. Самый характерный пример: папа Пасхалий I (817–824) подарил в церковь Санта Мария Маджоре несколько десятков таких завес (среди них были и «ткани византийского пурпура»), большинство из которых пред-



Надпись «куртина рекома завеса» на пеленах в нижнем регистре росписей. Верхняя церковь монастыря Бояна около Софии, Болгария. XIII в. / The Inscription «Curtain called the veil» in the lower register of murals. The upper church of Boiana monastery near Sofia, Bulgaria. 13th century

назначались для алтарной части базилики.²¹ Там было, по крайней мере, три различных набора иконных завес, украшавших пространство между колоннами в алтарной преграде. Годом позже папа Пасхалий добавил еще один набор иконных завес, исполненных в другом стиле: на них изображались Страсти Христовы и Воскресение. Другая группа завес была представлена в алтарной части той же базилики, она сочеталась с декором алтарной преграды. Среди этих тканей самой значительной была «великая завеса, вышитая золотом, с 7 картинами, с золотыми запонами и бахромой византийского пурпура». Согласно Краутхаймеру, эта большая завеса с семью образами была подвешена к триумфальной арке и обращена к самому широкому, центральному входу в алтарь²², таким образом, она служила реальной репликой храмовой завесы в алтарных воротах одной из главных базилик Рима. Эта великая завеса висела точно напротив другой, размещенной на входе в Санта Мария Маджоре: «великой александрийской завесы, декорированной и украшенной различными изображениями». Две завесы находились в визуальном и символическом диалоге с третьей, расположенной на той же горизонтальной оси, вероятно, позади престола, хорошо видимого из проема алтарного входа. Следует отметить, что во многих случаях *Liber Pontificalis* указывает на способ изготовления завесы, подчеркивая, что та или иная ткань была составлена из четырех различных материалов — «четырёхкратного плетения». Символизм этой технологии представляется совершенно очевидным: он связывает римские ткани с храмовой завесой Иерусалима, сотканной из голубой, пурпурной и алой шерсти и небеленого виссона.

Речь идет о продуманной системы завес, создающих многослойную структуру священных экранов, динамично меняющуюся и взаимодействующую в пространстве. Источники позволяют утверждать, что Санта Мария Маджоре, как и другие римские храмы, выглядела больше похожей на укрытую покрывами шатер-скинию, чем на каменную церковь. Некоторое представление о таких храмовых пространствах можно получить по миниатюре VII в. в рукописи Пятикнижия Ашбернхэма²³, изображающей ветхозаветную скинию как христианскую церковь с восемью разными видами завес, расположенных как система священных экранов. Свидетельство Liber Pontificalis позволяет нам увидеть в этой иконографии отражение современных ей церковных интерьеров, воплощавших важнейший образ-парадигму, который в течение веков играл огромную роль в средиземноморской визуальной культуре, существуя вне условных границ Запада и Востока. Эта парадигма не была иллюстрацией отдельного богословского понятия, она имела целый ряд символических значений, глубоко укорененных в иудейской традиции и ее христианской интерпретации, раскрывающей в каждой церкви основополагающую идею Скинии как идеального протохрама.

Всеобъемлющий символизм иконы-завесы можно обнаружить почти в любой церковной декорации представленным на разных уровнях, от конкретного изобразительного мотива до общей структуры. В этой связи необходимо обратиться к хорошо известной иконографической теме завес в нижнем регистре стенных росписей. Завесы появляются в ранневизантийском искусстве (в стенописях монастырей Бауита в Египте и в церкви Санта Мария Антиква в Риме), в средневизантийский период они становятся общепринятыми. Исследователи предлагают разные интерпретации этого мотива²⁴. Однако, на мой взгляд, его связь с символизмом храмовой завесы наиболее вероятна²⁵. Примечательно, что изображения завес сосредоточены в алтарных частях храмов, в то время как в наосе в нижней части росписи изображены панели, имитирующие мрамор. На завесах, изображенных в алтаре русской церкви Св. Бориса и Глеба в Кидекше XII в, встречаем узор в виде подсвечника с семью ветвями, иконографически отсылающий нас к святыням Скинии и службе в иерусалимском Храме. Однако самый убедительный довод в пользу данного понимания символики мы находим в росписях XIII в. из верхней церкви монастыря Бояна неподалеку от Софии, Болгария. Оригинальная надпись, сохранившаяся на завесах в нижнем регистре северной стены, недвусмысленно поясняет значение изображенного: «куртина, рекома завеса». Итак, завесы нижней зоны росписи являются не маргинальными орнаментами, а интегральной частью древней символической концепции, восходящей к ранневизантийской церковной иконографии.

Если сделать следующий шаг в нашей интерпретации, фигуры святых и иные священные сюжеты, изображенные по стенам над пеленами, могут рассматриваться как образы на завесе. Одновременно они представляют образы небесного мира, явленного в пространстве храма и ставшего доступным для созерцания благодаря Искупи-тельной Жертве и воплощающей ее раскрывшейся завесе, неразрывно связанной с идеей обретения Царства Небесного. Таким образом, вся храмовая иконография может быть истолкована как единый пространственный образ иконной Завесы. Такое понимание храма



Мозаичные своды, напоминающие орнаментальные покровы Скинии. София Константинопольская. VI в. / The mosaic vaults recalling the ornamental veils of the Tabernacle. Hagia Sophia. 6th century

как пространственной иконы, создающей образ Скинии и Завесы, позволяет объяснить целый ряд важных мотивов христианского искусства. Так, например, в первоначальной юстиниановской храмовой декорации Святой Софии в Константинополе эти идеи скорее всего определили появление золотых мозаик на сводах, украшенных орнаментальными лентами, которые вызывают образ драгоценных тканевых покровов²⁶. Во многих римских базиликах в верхней части алтарных апсид появляется мозаичное изображение драгоценной ткани, имитирующее часть балдахина — напоминание о Скинии и Завесе, — находящегося на ключевом с символической точки зрения месте и указывающего на важнейшие смыслы всего храмового пространства.

Подведем некоторые итоги. Образы, которые были проанализированы в данной работе, приводят к важному методологическому утверждению: икона-завеса, равно как и некоторые другие значимые феномены визуальной культуры, не могут быть описаны в традиционных терминах истории искусств. Они бросают вызов фундаментальному методологическому подходу к образу как иллюстрации и плоской картине, разительно отличаясь от того, что мы привычно называем иконографией. Художники, действуя с помощью различных художественных средств, включая и обычные изображения, могли создавать в умах подготовленных зрителей особые образы, которые были видимыми и узнаваемыми в конкретном пространстве, но при этом не изображались фигуративно в виде рисунков на плоскости. Эти образы несли конкретные послания, были нагружены глубокими символическими смыслами и вызвали разнообразные ассоциации. В то же время, они не являлись иллюстрациями богословских тезисов или обыкновенными повествующими изображениями. Итак, это были образы особого рода, и они требуют, на мой взгляд, нового понятия образа-парадигмы. Введение этого понятия в современную историю искусств и гуманитарные науки в целом позволит нам увидеть и понять целый ряд явлений, помимо «средневековых» и «средиземноморских», которые определили базовые символические структуры, равно как и многочисленные конкретные изобразительные мотивы. Мы все еще не имеем адекватного терминологического языка, позволяющего легко оперировать понятием об образах-парадигмах, но представляется совершенно очевидным, что вне понятия образа-парадигмы наши рассуждения останутся чуждыми средневековому образу мышления, и любой анализ будет ограничен лишь внешней фиксацией артефактов.

- ¹ *Лидов А.М.* Иеротопия: создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А.М.Лидов. Москва, 2006, с. 32–58.
- ² *Лидов А.М.* Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. 2006, с. 349–72; *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, G. Wolf. Rome, 2004, p. 291–321; *Lidov A.* Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia // The Heroes of the Orthodox Church: The New Saints, 8th to 16th century / Ed. E. Kountura-Galaki. Athens, 2004, p. 393–432; *Лидов А.М.* Мадилон и Керамион как образ-архетип сакрального пространства // Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2003; *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 (Studi e Testi) / Ed. C. Frommel, G. Morello, G. Wolf. Vatican City, Rome, 2006, p. 17–41.
- ³ Об этом феномене см.: *Lidov A.* The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture // L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale / ed. M. Vacci. Pisa, 2007, p. 135–76; а также: *Лидов А.М.* Пространственные иконы, с. 347–348.
- ⁴ *Лидов А.М.* Иеротопия. 2006, с. 40–43.
- ⁵ *Lidov A.* The Flying Hodegetria, p. 319–21; *Лидов А.М.* Пространственные иконы, с. 347–348; *Isar N.* The Vision and Its «Exceedingly Blessed Beholder»: Of Desire and Participation in the Icon // RES. The Journal of Anthropology and Aesthetics, no. 38(2000), p. 56–72.
- ⁶ Обсуждение явления см. в недавних работах: *Weyl Carr A.* Taking Place: The Shrine of the Virgin Veiled by God in Kalopanagiotis, Cyprus // Иеротопия. 2006, p. 388–408; *Бакалова Е., Лазарова А.* Культ св. Спиридона и создание сакрального пространства на о. Корфу: между Константинополем и Венецией // Иеротопия. 2006, с. 434–64.
- ⁷ *Isar N.* Vision and Performance: A Hierotopic Approach to Contemporary Art // Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А.М.Лидов. Москва, 2009, с. 328–362.
- ⁸ *Isar N.* Chorography (Chôra, Chôros, Chorós) — a performative paradigm of sacred space in Byzantium // Иеротопия. 2006, с. 59–90.
- ⁹ *Lidov A.* Heavenly Jerusalem: The Byzantine Approach // The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art / ed. B. Kuehnel. Jerusalem, 1997–98, p. 341–53.
- ¹⁰ *Lidov A.* Holy Face, Holy Script, Holy Gate: Revealing the Edessa Paradigm in Christian Imagery // Intorno al Sacro Volto. Bisanzio, Genova e il Mediterraneo / ed. A.R. Calderoni, C. Dufour Bozzo, G. Wolf. Venice, 2007, p. 195–212; *Лидов А.М.* Святой Лик — Святое Письмо — Святые Врата. Образ-парадигма «благословенного града» в христианской иеротопии // Иеротопия. Сравнительные исследования, с. 110–143.
- ¹¹ Новейшее обсуждение этой традиции см.: *Barker M.* The Great High Priest: The Temple Roots of Christian Liturgy. London, 2005, p. 202–228.
- ¹² Подробнее см.: *Barker M.* The Great High Priest: The Temple Roots of Christian Liturgy, p. 203–205.

- ¹³ *Иосиф Флавий*. Иудейские древности. 3. 6. 4; 3. 180; Иудейская война. 5. 211–14; 5. 212–213.
- ¹⁴ *Филон Александрийский*. Вопросы и ответы на книгу «Исход». 2. 91.
- ¹⁵ *Constas N. Proclus of Constantinople and the Cult of the Virgin in Late Antiquity*. Leiden, 2003, chap. 6.
- ¹⁶ *Mansi. Sacrorum consiliorum nova et amplissima collectio*, 13:340.
- ¹⁷ Эта миниатюра была недавно подробно проанализирована Гербертом Кесслером: *Kessler H. Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphia, 2000, p. 60–87.
- ¹⁸ Как отметил Кесслер, такое же украшение завесы присутствует в изображении входа в Скинию на другой миниатюре «Христианской топографии».
- ¹⁹ *Matheus T. The Early Churches of Constantinople. Architecture and Liturgy*. University Park and London, 1980, p. 162–171.
- ²⁰ *Croquison J. L'iconographie chretienne à Rome d'après le «Liber Pontificalis» // Byzantion*, 34 (1964), p. 577–603; *Petriaggi R. 'Utilizzazione, decorazione e diffusione dei tessuti nei corredi delle basiliche cristiane secondo il Liber Pontificalis (514–795) // Prospetiva. Revista di storia dell'arte antico e moderna*, 37 (1984), p. 37–46.
- ²¹ *Le Liber Pontificalis / ed. L. Duchesne*, vol. 1. Paris, 1981, p. 60–3; *The Lives of the Ninth-Century Popes (Liber Pontificalis): The Ancient Biographies of Ten Popes from A.D. 817–891 / trans. and commentary R. Davis*. Liverpool, 1995, p. 27.
- ²² *Krautheimer R. Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, vols. 1–5. Vatican City, Rome and New York, 1937–77, 3. 52.
- ²³ Ashburnham Pentateuch, Bibliothèque Nationale, Paris, cod. Lat. 2334, fol. 76r.
- ²⁴ *Орлова М.А.* О происхождении традиции изображения повесных пелен в росписях древнерусских храмов // К 500-летию создания фресок Дионисия в Ферапонтовом монастыре. Тезисы докладов международной конференции. М., 2002, с. 35–38.
- ²⁵ Известны попытки связать его с погребальной символикой. Однако уже Н.Н. Воронин указывал на возможную связь пелен с идеей Скинии, исследуя этот мотив в росписях смоленских храмов. Л.И. Лифшиц и М.А. Орлова привели дополнительные аргументы в пользу этой идеи. См. прим. 24.
- ²⁶ *Лидов А.М.* Катапетасма Софии Константинопольской. Византийские инсталляции и образ-парадигма иконной завесы // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси и Западной Европы. М., 2008, с. 20–21.

Alexei Lidov
HIEROTOPY.

Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture
Moscow 2009

This book deals with the creation of sacred spaces in Byzantium, Medieval Russia and the Eastern Christian world. It is based on ten studies of last seven years in which three new notions — Hierotopy, Spatial Icons and Image-Paradigms, renovating the methodology of art history, have been suggested and discussed by the author. The three notions are interrelated but different. The term Hierotopy stands for the entire framework and intends to fix a special stratum of historical phenomena, which eluded attention of scholars because of the lack of a particular notion. The Hierotopy (or ierotopia), consisting of two Greek roots ‘hieros’ (sacred) and ‘topos’ (place, space, notion), means the making of sacred spaces regarded as a special form of creativity, and a field of historical research which reveals and analyses the particular examples of that creativity. The term ‘Spatial Icons’, concerning the iconic imagery presented as spatial visions, was conceived to describe the most important part of hierotopic phenomena, existing beyond flat pictures or any combination of art objects. The Image-Paradigm is an *instrumentum studiorum* to analyze this specific category of images.

Contents

Hierotopy.

The creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history

Spatial Icons.

The miraculous performance with the Hodegetria of Constantinople
The Theotokos of the Pharos.

The Imperial Church-Reliquary as the Constantinopolitan Holy Sepulchre

The Mandyllion and Keramion.

An Iconic Image of the Sacred Space

Holy Face — Holy Script — Holy Gate.

An Image-Paradigm of the “Blessed City” in Christian Hierotopy

Miraculous Icons of Hagia Sophia.

The Imperor as Creator of Sacred Space

The Catapetasma of Hagia Sophia.

Byzantine Installation and an Image-Paradigm of the Temple Veil

The Priesthood of the Virgin.

An Image-Paradigm of Byzantine Iconography

The Holy Fire.

Hierotopical and Art-Historical Aspects of the Creation of “New Jerusalem”

Image-Paradigms as a New Notion of Visual Culture.

A Hierotopic Approach to Art History

Hierotopy.

*The creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history*¹

The concept of Hierotopy, which I suggested in 2001, is rooted in recent studies of relics and miraculous icons². It has been understood that the most significant aspect of relics and miraculous icons was the role they played in the creation of particular sacred spaces. In many cases, relics and venerable icons were established as a core, a kind of pivot in the forming of a concrete spatial environment. This milieu included permanently visible architectural forms and various pictures as well as changing liturgical clothes and vessels, lighting effects and fragrance, ritual gestures and prayers, which every time created a unique spatial complex. Sometimes the environment would occur spontaneously, yet there are several examples relating to deliberate concepts and elaborated projects, which should be considered among the most important historical documents.

In my view, the very limited number of studies in this direction has been determined by the lack of an adequate notion covering this field of creativity. The widespread term 'sacred space' was inadequate because of its too general character, describing almost the entire realm of the religious. The proposed new term, 'hierotopy' (*ierotopia*), consists of two Greek roots: *hieros* (sacred) and *topos* (place, space, notion), as well as many other words already established in our vocabulary over the last hundred years (the term 'iconography' is one of them). The meaning of this notion might be formulated as follows: *Hierotopy is the creation of sacred spaces regarded as a special form of creativity, and a field of historical research which reveals and analyses particular examples of that creativity.* The aim is to understand the existence of a special and quite large phenomenon that requires establishing boundaries to the research field and elaborating specific methods³.

Probably, the most serious problem of hierotopy is the category of the sacred itself, which surmises the actual presence of God and cannot be separated from the miraculous, in other words, something not created by the human will. The outstanding anthropologist Mircea Eliade, who dedicated several works to the phenomenon of the sacred, introduced a special notion of 'hierophany', making a clear statement: «Every sacred space implies a hierophany, an irruption of the sacred that results in detaching a territory from the surrounding cosmic milieu and making it qualitatively different»⁴. As an example of hierophany, Eliade provides the famous biblical story of Jacob's Dream about the Ladder connecting the Earth and the Sky, the Lord speaking from the Sky and the construction of an altar at the holy spot (*Gn* 28, 12–22). Using the same subject, let me try to separate 'hierophany' and 'hierotopy', by articulating the specificity of our approach.

In the biblical story, the description of the hierotopic project starts with the waking up of Jacob, who, inspired by his dream-vision, begins to make a sacred space, which would convert a particular place into «the house of God and the gate of heaven». He took the stone that

had been his pillow, and set it up as a monument, and poured oil on it. Jacob also renamed the place and took special vows. So Jacob, and all his successors — the creators of churches and shrines —, made a particular spatial milieu. This differs from hierophany as a creation by human hands differs from God's will. Communion with the miraculous inspired the concept of a spatial image, but it itself remained beyond the realm of human creativity. This creativity, nevertheless, was intended to actualise the memory of a hierophany by all possible means, embodying an image of divine revelation. As it seems, the permanent relation and intensive interaction between hierophany (the mystical) and hierotopy (actually made) determined the specificity of the creation of sacred spaces as a form of creativity. One should note that Eliade's approach, analyzing the structure of the myth and its profound symbolism, has a basically different focus which, however, can be used in some hierotopical reconstructions.

Hierotopy as a type of creativity is deeply rooted in human nature. In the process of self-identification as a spiritual being, Man, first spontaneously and then deliberately, creates a concrete milieu of his connection with the transcendental world. The creation of sacred spaces can be compared with pictorial creativity, which also belongs to visual culture and appears spontaneously at the very early stage of the shaping of personality. However, in contrast with the creation of pictures, which have an entire infrastructure from first drawing lessons to academies, criticism and the art market, the creation of sacred spaces simply has not been included in the cultural context of modern European civilization.

The reason was that the positivist ideology of the nineteenth century, when most contemporary disciplines took shape, did not see in the ephemeral 'sacred space' an independent research subject. Most disciplines were bounded to concrete material objects, either pictures or architectural monuments, folk rituals or written texts. The creation of sacred spaces did not receive its place in the established scheme of the humanities, whose structure was determined by the 'object-centred' model of the description of the universe. The subject was not formulated; as a logical consequence of this fact, a discipline did not occur, and a special terminology was not elaborated.

At the same time, it is not possible to say that the problematic of sacred space has not been touched in the humanities. Various aspects of this theme have been discussed by archaeologists, anthropologists, art historians and historians of religion. However, they, as a rule, have tried to solve the problems of their own disciplines, by emphasizing a particular aspect without consideration of the whole. No doubt hierotopical studies will use some traditional approaches of art history, anthropology and liturgics. At the same time, one may claim that hierotopy does not coincide with any of them. Hierotopy cannot be reduced either to the world of artistic images only, or to the combination of material objects, organising a sacred milieu, or to the rituals and social mechanisms that determine them. Ritual plays a great role in hierotopical projects but no less important seem purely artistic, theological and liturgical aspects usually neglected by anthropology. Furthermore, the hierotopical concept could not be interpreted in terms of the so-called *Gesamtkunstwerk*, or the synthesis of arts, which acquired enormous significance in the age of modernism⁵.

The hierotopic vision can be of practical use for many humanities. Characteristically, complete forms of creativity could not be properly discussed beyond the hierotopic framework, which is not connected with the positivist classification of objects. For instance, such an enormous phenomenon as the dramaturgy of lighting occurs beyond the boundaries of traditional disciplines. At the same time, it is known for certain from written sources (i.e. Byzantine Monastic Typika) how detailed the practice of lighting was, dynamically changing during services according to a sophisticated scenario⁶. At particular moments the light accentuated concrete images or holy objects, creating a perception of the entire space of the church as well as the logic of reading its most significant elements. Dramaturgy is an appropriate word in this context since the artistic and dramatic element in that field of creativity was no less important than the ritual and symbolic. The same is true of the realm of fragrance, which presents every time new combinations of incense, the smells of wax candles and aromatic oils in lamps. Christian culture inherited the great traditions of the Ancient East through the Roman imperial cult as well as through the sophisticated worship of the Old Testament Temple⁷. Jewish and Ancient Roman sources leave no doubts that individual dramaturgies of lighting and fragrance were practically always an integral part of a particular concept of sacred space⁸. The hierotopic approach allows the creation for such phenomena of an adequate research framework, where different cultural events and artifacts can be studied as interacting elements of a single project.

Such a project was a matrix, or structural model, of a particular sacred space, subordinating all seeing, hearing and touching effects. It seems important to realise that practically all objects of religious art were originally conceived as elements of a hierotopic project and included in the 'network' of a concrete sacred space. However, with some exceptions, we do not 'question' our artistic monuments about this pivotal peculiarity, which was crucial for their external appearance. In order to solve this apparently simple problem, one should remove a fundamental stereotype of consciousness. The basis of the positivist universe is the object itself, around which the whole process of research is being constructed. However, it now becomes clearer and clearer that the centre of the universe in medieval religious minds was the immaterial and yet real space around which the world of objects, sounds, smells, lights and other effects appeared. The hierotopic approach allows us to see artistic objects in the context of another model of the universe and to read them anew.

Without denying any options of iconographic or stylistic approaches, hierotopy helps to reveal an unknown source of information existing in our art objects. If our efforts indeed lead to posing questions on the spatial aspect of a concrete monument and introduce one more dimension into traditional art historical discussion, the initial part of the project will be accomplished. Yet it should be repeated that Hierotopy does not coincide with traditional art history, though it might considerably renovate its methodology. Thinking further about the boundaries of the history of art, one may ask why the history of medieval art has been reduced to the making of objects and the role of artist limited to more or less high artisanry.

As it seems, time came to extend the context by the introduction of the special figure of the creator of sacred space. Some projects of

sacred space were of high artistic quality, though realised on a different level compared with the creation of art objects and architectural forms. Such figures are well known though their true role was hidden under the general name of donors or people giving commissions. Yet not all donors were creators of sacred space, though there are examples where their functions coincided. A representative figure in the West is the Abbot Suger, who in the 1140s created the concept of the first Gothic space in the cathedral of Saint-Denis⁹. His functions could not be reduced just to the setting up of the project, or to the casting of masters, or to the theological program, or to elaboration of new rituals, artistic modelling, iconographic or stylistic innovations. He was engaged in all these activities. The case of the Abbot Suger is well documented both by the archaeology of the site and by written sources.

As the main goal of the project the Abbot Suger declares the creation of a spatial milieu. It was created by various sacred means including traditional artistic forms as well as particular presentations of relics, arrangements of candles and lamps, specific liturgical rites. Numerous religious poems, inscribed in the most significant parts of the church, served as a sort of commentary to his complex spatial concept. In these commentaries one can find a key to the symbolic meaning of a new dramaturgy of lighting, which determined the innovative architectural structure of the church and its principal visual effects¹⁰. It is noteworthy that Suger made clear references to his models in Jerusalem and Constantinople, especially to Hagia Sophia. He did not mean any special constructions or decorations, obviously quite different from Gothic buildings, but, most probably, this French abbot had in mind the concepts of spaces created by outstanding rulers. It seems that the Byzantine imperial paradigms were his permanent source of inspiration. Suger achieved his place in a sequence of great predecessors with whom he tried to be compared.

Indeed, the example of Justinian as a holy 'concepteur' of the Great Church became for centuries a paradigm for Byzantine emperors who quite often played the role of creators of sacred spaces. The role of Justinian, who selected master builders and co-ordinated the efforts of thousands of artisans, has been convincingly demonstrated by his contemporary historian Procopius¹¹, and by the *Story of the Construction of Hagia Sophia (Diegesis peritias Agias Sofias)*, reflecting both historical facts and *mythologems* well known in the Byzantium of the ninth and tenth centuries¹². It is not merely a rhetorical praising of the omnipotent ruler but an attempt to highlight a real function of the Emperor. Procopius especially emphasised Justinian's participation in the creation of the Great Church not by money only, but by his mind and other spiritual virtues (*De Aedificis*, 67). He was engaged in purely architectural matters, actively collaborating with the main architects Anfimios and Isidoros and giving them original advice (*De Aedificis*, 68–73).

The Story of the Construction of Hagia Sophia has given us the semi-mythological imagery of a creator of a unique sacred space. The image of the Great Church was shown to the Emperor by the Angel of the Lord appearing in a dream vision (*Diegesis*, 8)¹³. In another episode, the angel appeared as Justinian, dressed in royal garments and purple sandals, before a master builder, whom the emperor-

angel instructed to make a triple window in the altar apse as an iconic image of the Holy Trinity (*Diegesis*, 12). According to the Story, Justinian was responsible for all the decorations of the church as well as for the arrangement of the sanctuary space (*Diegesis*, 16–17), the system of numerous doors, and the division of the naos into four sacred zones by the so-called ‘rivers of Paradise’ (*Diegesis*, 26), traces of which are still visible on the floor¹⁴. Moreover, he ordered relics to be inserted in the dome and columns of Hagia Sophia. The emperor created some specific areas (sacred spaces) inside the church by the translation of famous relics. A characteristic example is provided by the Holy Well of the Samaritan Woman which was transferred from Samaria and installed in the South-East section of the building. All the activities of Justinian, from the very practical the to highly artistic, might be perceived as a single whole, which proves to be quite systematic, though at first glance it looks like a strange combination of various things.

The same combination of activities can be found in the Bible, describing Solomon’s construction of the Old Testament Temple¹⁵. Characteristically, Justinian had this image in mind, which served him as his most challenging model. A striking episode of *The Story of the Construction of Hagia Sophia* concerns the appearance of Justinian in the cathedral on the day of consecration. He unexpectedly left the Patriarch, ran up to the ambon, and raising his arms declared: «Praise to God who made me worthy to accomplish such a matter. I have surpassed you, Solomon» (*Diegesis*, 27)¹⁶.

The competition with King Solomon as the renowned creator of the most glorious Temple was an established paradigm for medieval rulers working on any great project¹⁷. The pivotal claim of these and many other comparisons is based on the principal thesis that Solomon in his creation of the Temple space had been inspired by the Lord himself. Solomon had just realised His divine project offered first to his father David.

Byzantine emperors, wanting to be compared with Solomon and even to surpass him, always remembered that the crucial role in the construction of the Temple, or any other sacred space, belongs to the Lord himself. Indeed they always embodied a divine concept following the instructions of the omnipotent creator. Moreover, all creative rulers had in their minds the most powerful paradigm of the Book of Exodus (*Ex* 25–40), in which the Lord himself appeared as the creator of the sacred space of the Tabernacle. He instructed Moses on Mount Chorib about the entire project of the Tabernacle, from the general structure of the space to details of the sacred vestment production, and the preparation of the holy oil. Characteristically, the complex structure was named in the original Hebrew by a significant term *tavnit* (image-model-project). God had chosen the master Bezalel for the practical realization of his plan, creating for centuries a model-relationship between creators of sacred space and creators of objects (*Ex* 35–36). The creation of sacred spaces by earthly rulers can be considered as iconic behavior in relation to the cosmocrator. That activity, far beyond the ordinary commission, should become a subject of intensive research, based on a sequence of historical reconstructions of particular projects of sacred space.

Spatial Icons.

*The miraculous performance with the Hodegetria of Constantinople*¹⁸

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 culture¹⁹. 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 as well as the project of spatial imagery initiated by Leo the Wise in Hagia Sophia²⁰. 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 performance. 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 the Way')²¹. 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 world²².

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 Novgorod²³ and two Spanish travellers, Rui de Clavijo and Pero Tafur, who visited Constantinople in the first half of the fifteenth century²⁴. 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)²⁵, 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)²⁶. At the core 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 rite²⁷.

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 Hodegetria²⁸. According to one source they belonged to *'the tribe of Luke'*²⁹, 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*)³⁰ 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-wool and touched the picture, most probably to obtain the holy oil exuded by the icon³¹.

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)"*³².

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 icon. 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 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 attributed³⁵.

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 627³⁴, 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]*"³⁵. 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*"³⁶. 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' accounts³⁷ and from a number of copies of the Hodegetria icon, which had the image of Crucifixion or Christ the Man of Sorrow on the back. An early example is the late-twelfth century icon from Kastoria in Greece³⁸. From the thirteenth century onwards we know several double-sided icons with the Crucifixion on the back³⁹. 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 mean-

ing 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*"⁴⁰. 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 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 population⁴¹. 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 Lord⁴². 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 objects⁴³. 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 Constantinople⁴⁴. 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 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

imagery⁴⁵. 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.

The Theotokos of the Pharos.

The Imperial Church-Reliquary as the Constantinopolitan Holy Sepulchre

The present study is an attempt of a historical reconstruction, based on all available sources, and an interpretation of the symbolic concept of the most important sacred space in Byzantium. The Church of the Mother of God of the Pharos (*Theotokos tou Pharou*) was situated at the centre of the Great Palace near to the throne room (Chrysotriklinos) and the imperial apartments. Constructed in the eighth century, it was rebuilt and re-consecrated in 864. It was a small cross-in-square church, with one cupola, four columns, three apses and a narthex, and would serve as an authoritative early model for this type of church in Byzantium. It was the first Constantinopolitan church known to have received, after the victory over Iconoclasm, a system of iconic images, and, from this point of view as well, the Pharos chapel served as an important model. The icons were inserted into the most precious decorative context, encrusted with marbles and golden mosaics, shaped by architectural arrangements of real gold and silver, and embellished by luxurious liturgical vessels. The shining, mystical glittering beauty of this palatine church communicated above all the sense of the divine presence.

It was intended to create the appropriate framework for the most important relics of Christendom, collected, deposited and displayed there by the Byzantine emperors as a visual manifestation of their link with the Heavenly Ruler and of his miracle-working protective power over the Empire. There were major relics of the Passion, among them the Crown of Thorns, the Holy Lance, the Holy Nails, the Purple Robe, the Shroud and large parts of the Holy Cross, as well as many other relics. Together they revealed a unique image of the redemptive sacrifice, in which the relics of the Mandylion and Keramion were included as an integral part of the general picture.

This paper argues that the Pharos chapel in the Byzantine capital enjoyed a role comparable to that of the Holy Sepulchre in Jerusalem. It was a Holy Land in miniature, concentrated in one sacred space of the greatest significance which became an epicentre of the miraculous energy radiating from there all over the Christian world. One might appreciate the same phenomenon of the translation of sacred space by means of relics and iconic architectural forms, which gave birth to numerous replicas of the Holy Sepulchre in Medieval Europe. The status of the Pharos chapel, however, was much higher than all other "Jerusalem copies". In the Middle Byzantine period the only accessible Passion relic of the earthly Jerusalem was the Tomb itself framing the holy emptiness of the shrine. Yet in the Constantinopolitan Pharos Chapel the material evidence of the Redemptive Sacrifice was presented in the incredible completeness. The Jerusalem origin of relics revealed the mystical unity of two major Christian capitals.

Collecting the Passion relics, Byzantine emperors not merely emphasized their role as guardians of the most powerful miraculous items of Christendom but revealed the priority of Constantinople as New Jerusalem, in other words, a place of the Second Coming. It is noteworthy, that the Jerusalem shrine remained for a long time in the hands of Muslims, meanwhile the Constantinopolitan Holy Sepulchre belonged to the Orthodox and, even more, personally to the Byzantine emperor, celebrating the liturgy there and sleeping in the next room to the home chapel. His intimate presence considerably complemented the role played by the contact relics of Christ. The ideas of the highest holiness and the greatest power merged in the single whole of this space. It was perceived as a sacral centre and a symbolic point of departure of the Empire. Before its destruction by the Crusaders after 1204, pilgrims regularly began their devotional progressions in Constantinople from this palatine chapel. In the present context becomes clear why the Pharos chapel provided the model for every *capella palatina* of the Christian world. The most famous example was the Gothic replica of the Sainte-Chapelle in Paris. The French King Louis IX not only purchased the major relics of the Pharos chapel, but also re-created its sacred space in his capital. Even the name 'Sancta Capella', which King Louis used in all references to his Paris chapel after its dedication in 1248, was derived from the Constantinopolitan prototype.

The paper argues that the Pharos Chapel, conceived and perceived as the Constantinopolitan Holy Sepulchre, became an established topos in the Christian traditions of the West and of the East, which retained its significance after the destruction of the imperial church in the 13th century. The paradigms of the Pharos Chapel can be revealed in the iconography as well as in the arrangement of sacred spaces of numerous Eastern Christian churches. The special sections of the present paper are dedicated to these particular motives, examining all survived remains of the relics' chapel.

The Mandylion and Keramion.

*An Iconic Image of the Sacred Space*⁴⁶

As it is known, the cloth with the image of Christ 'not made by human hands', named in Byzantium the Holy Mandylion, was solemnly translated from Edessa to Constantinople in 944 and placed in the church of the Virgin of Pharos in the Great Palace. By that time there had already been kept some of the most important relics of Christendom, first of all, the relics of Passion of Christ, which had been gathered by Byzantine emperors in this small church, which was the most important imperial reliquary. In 968 in the same church there also appeared the Keramion — the miraculous offprint from the Mandylion on a tile, also 'not made by human hands'. Several texts mention these two icon-relics as being preserved in the church of the Virgin of Pharos. But there is only one that makes clear their location in the interior of the church. It is the 'Conquer of Constantinople' by Robert de Clary, who personally took part in the sack of Constantinople in 1204. Describing the Palace Church, he writes: «*There were two rich golden vessels, that hung in the middle of the church on two thick silver chains;*

in one of them was the tile, and in the other was the cloth» (ch. LXXXI-II). Knowledge of the structure of the Byzantine church allows us to assume, that Mandylion and Keramion were suspended on the two domed arches one opposite another. There must have been some particular conception underlying such a specific location of the relics in the interior of the church.

The Mandylion and the Keramion facing each other, probably, were to evoke the great miracle of reduplicating of the miraculous image of Christ upon a tile, which had covered the Mandylion, put above the city gates in Edessa. According to the *Narratio Constantini* (about 944), since the niche with Mandylion above the Edessa city gate was covered with a tile until the miraculous invention of the relics, there was an inextinguishable lamp burning between these two images, as a sign of everlasting divine office. Appearing in the center of a church as hanging in the air, the two relics created a mystic space of the ever performing miracle of reduplicating of the image, a visually manifested revelation and a kind of theophany. The sacred space of the niche above the Edessa city gates, created by the two icons, acquired a monumental scale in the space of the palace church-reliquary. Of no less significance is the liturgical context: the miracle of emerging of an image not made by human hand was correlated to the sacrament of transubstantiation of the holy gifts during the Eucharist. The Byzantine ideal of the post-iconoclastic epoch was realized in this program to maximum perfection: the Icon and the Eucharist were united in an integral spacious image. In our opinion, it was the location of these relics in the palace church of Constantinople that became model for a lasting tradition in the Byzantine church decoration of the 11th–15th centuries, namely, for depicting the Mandylion and Keramion on the east and west domed arches (the characteristic example is in the 12th century iconography of the Mirozh cathedral in Pskov).

The Byzantine ideal of the post-iconoclastic age was realized in this program to maximum perfection: the Icon and the Eucharist were integrated in a single image of the sacred space. In my opinion, the arrangement of the objects in question in the Pharos Church of Constantinople evoked this most important symbolism and therefore became the model for an enduring tradition of Byzantine church imagery from the twelfth century onward. This principal paradigm of Byzantine sacred space connected the legendary Edessa niche, the historical Pharos chapel, and the actual Orthodox cross-in-square church. The Mandylion and Keramion created a basic structure of sacred space perceived itself as an iconic image to be replicated.

In this paper I adduce new evidence that the Byzantine image-makers constantly kept in mind the topos of the Edessa niche. One finds it appeared in all the earliest depictions of the Mandylion and Keramion in Byzantine iconographic programs. In the 11th century churches in Cappadocia, the Mandylion is represented in the following positions: above the prothesis niche, the place for the preparation of the holy gifts, or inside the southern apse-niche, just above the altar table, or above the main entrance into the church, or above the arched passageway in the sanctuary barrier. All of these earliest examples prove convincingly that the 11th-century Byzantine image-makers not only remembered the miracle which occurred over the Edessa gate, but

also established deliberate allusions to it with specific liturgical connotations.

There is a most significant example, which, as far as I know, has never been discussed in relation to the Mandylyon problem. It concerns the images over the main entrance, leading from the narthex into the naos of the cathedral of Saint Sophia in Ohrid, Macedonia (a. 1055). The topos of the Edessa niche is expressed there by an actual architectural niche, into which the bust of the Pantocrator is inserted. The Mandylyon is represented just above the niche as a rectangular white cloth with fringes and ornamental bands imitating kufic script. A depiction not only of the neck but also the shoulders of Christ provides an extremely rare detail, which deserves a special consideration. I argue that this system of images, concentrated in a particular space at the main doors evokes an icon of the ideal church-city with clear allusion to the Edessa city gates. Edessa could serve as such a highly esteemed prototype, because it was the only earthly city which formally received the protection and blessing of Christ himself expressed in his famous letter to King Abgar. From this point of view the status of Edessa could be compared with that of Jerusalem.

The Edessa topos may be identified even in manuscript illumination. A characteristic example is the Russian miniature 'The Veneration of the Mandylyon' from the Lobkov's Synaxarion (Chludov 187, fol. 1. State History Museum, Moscow. Novgorod, 1282). The most interesting detail of this miniature, however, is two arches: one large, framing the Holy Face, and one small beneath it. These unusual architectural elements were intended to make an iconographical allusion to the entrance or gates. The large arc united the ideal images of the altar apse, and at the same time, of the niche. Most probably, the Russian miniature maker, depicting the Mandylyon above the arched door, kept in mind the location of the original proto-relic in the niche above the gates of Edessa, where, according to tradition, it was presented as the apotropaic image and palladium of the city. At the beginning of the liturgical manuscript it might convey the same meaning through the depiction of the architectural gates to the sacral space of the book.

In the paper I argue that the spatial connotations of the Mandylyon image were of great importance for the artistic structure of medieval icons with the Holy Face. One might describe the general evolution of Mandylyon imagery in Byzantine and Russian art from the 12th to the 17th centuries as a gradual loss of connection with the proto-topos of the Edessa niche and its spatial connotation, a development from the treatment of the somewhat distant image depicted in its sacred space to the painting of the concrete object.

The Mandylyon and Keramion paradigm reveals some important methodological aspects. This topic demonstrates a necessity to discuss a phenomenon of the iconography beyond the pictorial schemes. A combination of images created an iconic image of the sacred space which itself became subject of reproduction, as we could see in the sequence 'Edessa niche — Pharos chapel — Byzantine church'. This spatial imagery could not be formalized as a kind of illustration of any particular text, at the same time it included a range of symbolic connotations. The traditional methodology of iconographic studies, based on the principle 'text-illustration', does not allow to elucidate in many

cases this spatial imagery. However, in the realm of Byzantine culture, these 'icons made of space' played a crucial role and often determined both the general structure of symbolic and artistic project as well as a lot of concrete pictorial details. The development of this approach requires a new terminology which could be elaborated in conjunction with the new research field of Hierotopy, or studies in the making of sacred space.

Holy Face — Holy Script — Holy Gate.

*An Image-Paradigm of the "Blessed City" in Christian Hierotopy*⁷

According to a tradition, which was established by the seventh century, the Holy Mandylion was the only image miraculously created by Christ himself, as a kind of self-portrait 'not made by human hands'. The Letter to Abgar of Edessa was the only text written by Christ himself as a kind of a divine autograph. This unique status determined the outstanding role played by the Holy Face and the Holy Script in the Christian culture. The stories of these two major relics were closely interwoven. Both have appeared in the same circumstances and were venerated for centuries in the city of Edessa. Both were transferred from Edessa to Constantinople and situated in the Pharos chapel — the imperial church-reliquary of the Great Palace in Constantinople. Both were perceived as apotropeia and magic objects, which sometimes were fused in a single whole. This specific phenomenon of a magic fusion of relics is discussed in the present paper. I argue that it influenced considerably Byzantine church iconography as well as the practice of icon-worship. Furthermore, the combination of two relics, revealing a topos of the Edessa niche over the gate, emphasized the spatial aspects of the Christian imagery and created for centuries an established paradigm.

That powerful Edessa imagery leads to an important methodological issue. In many cases the discussion of visual culture can not be reduced to a positivist description of artifacts, or to the analysis of theological notions. Some phenomena can be properly interpreted only on the level of images-ideas, I prefer to term them "image-paradigms", which do not coincide with the illustrative pictures or ideological conceptions. This special notion seems a useful *instrumentum studiorum*, which helps to explain a layer of phenomena. As I attempted to show in the present paper, three relics of the Holy Face, the Holy Script and the Holy Gate, fusing in the single whole, created an image-paradigm of the holy city Edessa — a particular miraculous space, existed in the minds of Byzantine image-creators and their beholders. That image-paradigm was not connected with the illustration of any concrete text, though it is a part of a continuum of literary and symbolic meanings and associations. It is hard to see in this paradigm just an embodiment of a theological concept though the depth and complexity of its structure is quite obvious. The image-paradigm belonged to visual culture, it was visible and recognizable, but at the same it was not formalized in any fixed state, either in a form of the pictorial scheme or in a mental construction. In this respect the image-paradigm looks similarly to the metaphor that loses its sense in re-telling,

or in its de-construction into parts. For the Byzantines such an irrational and at once “hiero-plastic”⁷⁴⁸ perception of the world could be the most adequate reflection of its divine essence. It does not concern any mystic but a special type of consciousness, in which our categories of the artistic, ritual, spatial were interwoven in the inseparable spiritual whole.

The absence of the image-paradigm as a notion in contemporary scholarship does not allow us to reveal a number of phenomena which determined several symbolic structures as well as numerous concrete pictorial motifs. One point seems clear — this phenomenon is quite distinct from what one may call an iconographic device. We still do not have a proper language to operate with image-paradigms that challenge our fundamental methodological approach to the image as illustration and flat picture. In my view, beyond the image-paradigms our discussion will remain foreign to a medieval way of thinking and any analysis of style, iconography or hierotopy would be limited to merely the external fixation of visual culture. However, the recognition is important in and of itself, and further studies in this direction may reveal some practical approaches and renew our vision of Medieval culture.

To sum up some main conclusions of the present paper:

According to the evidence of the Byzantine iconography and some written sources, the relics of the Holy Face, Holy Script and Holy Gate might be considered as a single interwoven whole.

That complex entirety could be perceived as an image-paradigm of the holy city of Edessa, which for centuries influenced the minds of the Christian world.

The image-paradigm of Edessa remained lost to contemporary scholars because they had not consider a category of this type, and furthermore, the topic of the blessed city of Edessa disappeared in the shadow of a grandiose panoramic view of the Earthly and Heavenly Jerusalem.

Miraculous Icons of Hagia Sophia.

*The Emperor as Creator of Sacred Space*⁴⁹

Miracle-working icons could be regarded among the heroes of the Orthodox church. As we may learn from Byzantine miracle-stories, these icons were perceived as living beings, they could move, speak and even fight with pagans, unbelievers or sinners. The defence of the Orthodox faith was one of their major functions. It is hard to overestimate the meaning of miraculous images in Byzantine Empire. There are political, social, economical, psychological, liturgical, iconographical as well as purely artistic aspects of this general topic. We are just starting to study this phenomenon of great significance, which has been long neglected⁵⁰.

Among the most important issues is the role of miraculous images in sacred spaces of Byzantine churches. The written sources inform us that nearly every church had its own system of relics and miracle-working icons creating a kind of sacred network inside a particular church. Yet nothing survived in its original form. In some cases, however, we are able to reconstruct the concept of sacred space. In this

paper I shall try to present such a reconstruction of a very important project realized by Leo VI the Wise (886–912) in the Great Church of Byzantine empire. I will argue that this project is of great significance not merely for the history of Byzantine iconography, but for a new research field just established — I mean Hierotopy, or studies in the making of sacred space.

The symbolic program of Leo the Wise has appeared at the Imperial Door of St. Sophia at Constantinople — central in the row of doors leading from the narthex to the nave of the church⁵¹ (figs. 1–2). One need not to say how important was the symbolic concept of this main entrance to the ‘Great Church’ of the Byzantine Empire. Nothing came down to our day of the original decor but the moulded brass frame of a doorway leading from the narthex to the nave, with a small relief portraying the *Hetoimasia* in the centre of the top plate (figs. 2–4). Then, there is the renowned mosaic in the tympanum above the entrance, representing Christ enthroned, with Emperor Leo the Wise prostrate at His feet⁵² (figs. 5–8). In the Byzantine time, however, there were two miracle-working icons to the sides of the Imperial Door — the icons of Christ and of the Virgin — we find repeated references to these in medieval descriptions of the Constantinopolitan shrines⁵³.

There are several testimonies of the eleventh to fifteenth centuries. Invaluable information is found in a recently published text of the late eleventh century Latin description of Constantinopolitan shrines, known as the Anonymous Tarragonensis⁵⁴. It informs us about an icon of the Virgin from Jerusalem which was displayed at the entrance to Hagia Sophia.

Another very important Latin testimony occurs in the so-called Mercati Anonymous — a free translation of a Greek description of the Constantinopolitan shrines made no later than the last quarter of the 11th century⁵⁵. In his reference to St. Sophia, the Byzantine author lays special stress on the icon of the Virgin at the main entrance to the church: “*In the right part of the church, behind the atrium, at the silver gates, there is an image of Mary on the wall, formerly preserved in Jerusalem; the one to which St. Mary of Egypt prayed in her time, when she heard a voice coming from the lips of the Holy Mother of God. This holy image was brought to St. Sophia from the holy city by Emperor Leo*”⁵⁶.

Next in time, come the accounts of Russian pilgrims from the end of the 14th century and beginning of the 15th: Ignatius of Smolensk (1389)⁵⁷, Alexander the Clerk (1394/95)⁵⁸, Deacon Zosima (1419–1422)⁵⁹.

Apart from the Russian pilgrims’, an account of great interest is extant in the text by Symeon of Thessalonica (a. 1400) which describes the solemn entrance of the patriarch to the church on Sundays and feasts: “*The patriarch comes downstairs [from the south gallery. — AL.] to enter the narthex. When he reaches the beautiful [imperial] doors, he venerates the holy image of the Mother of God here, near which is an icon of St. Mary. The saint is said to have taken her monastic vows before this very image of the Mother of God*”⁶⁰.

Regrettably, the historical testimony does not contain any precise information about the character and techniques of the images of Christ and of the Virgin left and right of the Imperial Door. Most prob-

ably, they were fairly large, and made on boards or special panels — as testified by traces of mounts found at a height of approximately two meters in the marble facing the east narthex wall to the sides of the Imperial Door. This is the only material confirmation of the presence of two miraculous images, which the Russian pilgrims venerated by kissing before they entered the Great Church.

According to the Mercati Anonymous, the miraculous icon was at St. Sophia of Constantinople as early as the 11th century, brought from Jerusalem by Emperor Leo⁶¹. A simple deduction from the available data allows us to assume that the reference is to Leo VI the Wise (886–912).

It is noteworthy that this emperor was known for collecting famous relics from all over Christendom to gather them together in the Byzantine capital. The Emperor Leo's desire to have a famous icon of the Virgin from Jerusalem, one more relic of a renowned saint, seems a part of large scale and long term program. It is noteworthy that "The Icon Who Spoke to Saint Mary of Egypt" was brought and placed at the Hagia Sophia entrance, exactly where it had been at the basilica gates in Jerusalem, where it was also open for kissing. It means that the particular sacred space with all its historical and religious connotations had been transferred with the miraculous icon.

The fact allows us to assume that the miracle-working icon was to become one of the crucial elements in the symbolic program of the Royal Doors in St. Sophia at Constantinople. The only surviving part of this program that one may see now, is the Tympanum mosaic representing Leo the Wise bowing before Christ enthroned.

Probably, Leo VI, known for theological erudition, elaborated the whole iconographic program of the main entrance to St. Sophia. This program incorporated a specific system of sacred relics⁶² linked by one symbolic concept. The icons of "The Mother of God Who Spoke to St. Mary of Egypt" and the "Confessor Saviour" were united by the idea of repentance and divine mercy, giving hope of salvation even to great sinners.

In this context it seems very significant that the two icons formed a kind of frame for another famous relic — the royal doors themselves made, as tradition had it, from the timber of Noah's ark covered by gilded silver plates. Of this ancient Door only the moulded brass frame of the Imperial Door is extant⁶³ (fig. 3). An embossed relief above the head, in the centre of the top panel, makes the symbolic concept somewhat clearer. It represents a throne with a bird flying down on an open book — all inscribed in an arch resting on two pillars (fig. 4). The book bears a Greek inscription, an adapted quotation from the Gospel according to John 10:7–9: "*So said the Lord: I am the door of the sheep. By me if any man enter, he shall go in and out, and find pasture*". The relief is a graphic metaphor of the Church as the abode of salvation. The throne is an image of the Throne of the Second Coming (the *Hetoimasia*). The grace of the Holy Spirit is embodied in the dove coming down to the Gospel open and sounding, the Door of Noah's ark and every one who enters the church. The arch is a traditional emblem of the Church and, no less important, an iconic allusion to Noah's ark, seen as one of the essential prototypes of the Temple. In fact, Byzantine theology and hymnography referred to Christ as a New Noah. The Door of Noah's ark symbolically represented Christ in His

church, at the same time promising salvation and mercy of the Lord to the righteous (*Gen. 7:1*)⁶⁴.

Thus, there were three miraculous relics included in the symbolic program of the Imperial Door: the Door of Noah's ark proper and the two icons, of Christ and of the Mother of God. They were united in the theme of repentance, divine mercy and salvation found by entering church.

The revealed symbolic context allows us to take a new look at the Tympanum mosaic above the entrance — one of the best-known and most enigmatic compositions in Byzantine iconography. Scholarly interpretations group round two basic ideas. According to one of them, the mosaic symbolically represents the divine investiture of the earthly king, who obtains his power from Christ the Wisdom. The other interpretation, proposed in its time by Lazar Mirković⁶⁵, and developed in detail by Nicholas Oikonomides⁶⁶, puts the idea of repentance into the foreground as the semantic focus of the composition. Historically the appearance of the Tympanum mosaic was conditioned by events round Leo the Wise's fourth marriage and clash with Patriarch Nicholas Mystikos.

The symbolism of the relics of the royal entrance analysed above — reminiscences of repentance and salvation — speaks for this latter interpretation which is, however, open to major clarifications, for which we ought to regard the basic iconographic features of the scene.

Oikonomides did not think that the Emperor could have voluntarily ordered himself to be depicted in humiliation over the main entrance to the Great Church, and so supposed a later date of 920 when after the death of Leo VI a church council had approved the position of Nicholas Mystikos in the tetragamy contradiction⁶⁷. In Oikonomides opinion, the mosaic was intended to graphically remind the viewer of the Patriarch's final victory over the crowned sinner.

We can hardly agree with this interpretation as the developments of 907 brought triumph to Leo the Wise as ruler and Christian, for the Eastern Church tradition viewed repentance as a feat of piety, and a gift of divine wisdom as the only way to salvation⁶⁸. Forgiveness given to Mary of Egypt, a great sinner, after the intercession of the icon of the Mother of God, was a kind of guarantee for the penitent Emperor in his meditations on Doomsday and the destiny of his son and heir. It is indicative in this respect that, according to the 10th century Typikon of the Great Church, the Psalm 50 (51) of penitence, where David asks God to cleanse him from the sin of his lawless marriage, was sung at matins immediately after the entrance into the church from the narthex⁶⁹, through the Imperial Door under the Tympanum mosaic⁷⁰. It was a manifestation of penitence and triumph at the same time.

In this historical and symbolical context one may suggest that the two different interpretations of the Tympanum mosaic are not contradictory. The initial idea of penitence did not exclude the fundamental concept of Holy Wisdom and imperial investiture. These two messages could co-exist in the same image simultaneously revealing its special power in particular liturgical moments. In the specific spatial context of the ritual entrances to St. Sophia the messages were addressed to an emperor who, according to the ceremonial, prayed and bowed three

times before the Imperial Door, holding a lit candle⁷¹. During this rite of the earthly ruler, penitence and divine blessing were equally present. The iconic image of the Tympanum mosaic was temporarily unified with the 'living icon' of imperial ritual beneath and in this dynamic sacred environment two symbolic concepts of the mosaic became really inseparable.

The miraculous prototypes

The revealed sacred space had one more aspect, which could be named the miraculous one. As we remember, the Tympanum mosaic was represented above three miraculous relics, which, possibly, formed a part of the original concept. It presumably meant that the Byzantine emperor was praying and bowing in front of the relic and icons and beneath the mosaic image in a potentially miracle-working realm. In this 'miraculous' context one may re-examine the strange iconography of the Tympanum mosaic. Some scholars have already noticed the unique character of its composition, but it still remains without an appropriate explanation⁷². The iconography seems even more unusual in a case of the iconic image above the main entrance to the Great Church of the Empire, which is presumably intended to serve as a model for other churches. The iconography of the Tympanum mosaic, however, has never been repeated.

The unknown image-maker used an archetype of the *Trimorphon* (the central image between two in medallions) that has determined the pictorial structure of the Byzantine *Deesis*, with its dominant idea of supplication. The left medallion of the mosaic, flanking the image of Christ enthroned, reinforces this parallelism. The Mother of God, significantly portrayed in a three-quarter turn above the emperor imploring for salvation, stretches out the hands to Her Son, addressing Him in intercession (an image destined to become traditional in *Deesis* compositions as they had taken shape in Byzantine monumental art by the 11th century).

The right-hand medallion, however, represents not John the Baptist but a frontal image of an archangel with a sceptre, token of authority, in his hand. With brows raised in wrath, he gazes aside from Christ — perhaps, at the person who enters the church from the south narthex doors. Most probably, this is Archangel Michael, the heavenly guard personifying divine power and protecting the church gates from sinners⁷³. As the Mother of God personifies intercession, so does Michael the inevitable Judgment. The power of the Archangel image is stressed by the empty space beneath. The image-maker deliberately avoids the expected symmetry of the composition, possibly, leaving the visual space for a real person entering the church who could be an invisible counterpart to the image of a prostrate emperor.

The Mother of God and the Archangel are represented not full-length but in medallions. This fact appears to be of great significance. The use of *imagines clipeatae*, memorial portraits, reveal memory about real objects than merely depictions. It is noteworthy that all the images in the Tympanum mosaic did not have any accompanying inscriptions originally. This detail embarrassed even the Byzantines who some centuries later added the letters IC XC beside the head of Christ enthroned⁷⁴. All these details suggest special prototypes of the

mosaic images. Our knowledge of the entire symbolic program of the Imperial Door allows us to suppose that the author of the iconographic concept could have portrayed objects of worship — famous miraculous icons of Christ, the Mother of God and the Archangel, which could be easily recognisable by the contemporaries. This may explain a certain amount of artificiality and the unique character of the composition. The actual miraculous objects at the Imperial Door might be supplemented by 'virtual' images in the Tympanum mosaic above. Like the actual emperor at the ritual entrance, the emperor in the mosaic could be represented in the space of miraculous icons.

It seems that the unique Imperial Door's program of Leo the Wise, though never repeated directly, created a kind of archetype to be reproduced in later iconography. Here, perhaps, the tradition began of placing particular images of Christ and the Mother of God to the sides of the doors leading both from the narthex to the nave, and from the nave to the altar. Such paired iconic images were regularly met in Byzantine churches from the 10th century onwards. This concerns a sublime tradition graphically embodied in the symbolic structure of the Russian iconostasis, where we see the Saviour enthroned above the royal gates, as above the entrance to St. Sophia at Constantinople, and to either side of the gates, icons of Christ and the Mother of God — often miracle-working images, or their copies. In the Orthodox ceremonies from Byzantine time up to our days, the priest, "*deeply moved and full of repentance*", prays in the very beginning of the liturgy before the royal gates of the iconostasis, and kisses in veneration the icons of the Saviour and the Mother of God — naturally, forgetful of the unique program of the Great Penitence, created by a wise Byzantine emperor for St. Sophia at Constantinople.

The Tympanum composition could be interpreted as a selected group of the miraculous images — a visual parallel to the collections of written testimonies on miracle-working icons in the main treatises of icon worshipers, including the Apologies of St. John of Damascus, The Acts of the Second Niceae Council, or The Letter of Three Oriental Patriarchs. It might have been an additional reference to the great role played by the Macedonian dynasty in the restoration of icon-worship. Moreover, all these texts embodied an idea of particular efficiency of the prayer addressed to miraculous images. In this context, one may recall the Byzantine practice of bringing various miraculous icons in the Easter period to the royal palace for a special veneration of the emperor⁷⁵. The evidence suggests that Leo the Wise could order to represent himself on the Tympanum mosaic in the sacred space of miraculous icons making his prayer most efficacious.

Additional arguments for our interpretation are provided by other miraculous images in Hagia Sophia, not included formally in the narthex program. Among them of primary importance is the image of Christ, which was represented on the west wall in the naos of Hagia Sophia, just above the Imperial Doors on the level of the Tympanum mosaic. It was a replica of the Chalke Christ — a famous miraculous icon above the Brazen gates (Chalke) of the imperial Great Palace⁷⁶. According to the tradition, the destruction of the Chalke icon set the beginning of Iconoclasm⁷⁷. The icon was restored by the Empress Irina during the intermission of Iconoclasm but was later subverted again by Leo V, and eventually, soon after 843, it was restored by hands of

the saint icon-painter Lazarus at the order of the Empress Theodora⁷⁸. Most probably it was a mosaic image of full-length Christ, blessing and holding the Gospel book in his left hand⁷⁹.

Like the Chalke icon of the Great Palace, its mosaic replica on the west wall of Hagia Sophia did not survive. It was replaced by a green marble plate, surrounded by a few other panels made in the *opus sectile* technique. Among them the most interesting is the panel depicting the triumphal precious cross in ciborium, which was initially situated right above the icon of Christ⁸⁰. As the icon plate, this panel was especially inserted in older marble incrustation of the west wall. It could be a part of the concept reflecting the Chalke setting of the Great Palace, where, according to Patriarch Methodius epigram (847), the cross was represented nearby the icon of Christ⁸¹.

It is important to observe the connection between the image of the Chalke Christ and the symbolic program of the Imperial Door analysed above. The mosaic images with Christ enthroned and the Chalke Christ were situated approximately at the same level above the Imperial Door, but on two different sides of the west wall in the narthex and in the nave. Together they could be perceived as a kind of monumental double-side icon. Both icons had the most important prototypes in the Great Palace — the Chrysotriklinos and the Chalke — and at the same time both were venerated as miracle-working icons. It is noteworthy that the well-informed Orthodox pilgrim Stephan of Novgorod does not make any difference between the ‘copy’ in Hagia Sophia and the famous icon of Christ in Chalke itself, which was highly venerated in the same century⁸². We can assume that they were perceived as one image in two representations. The miraculous icons united two significant spaces of the Great Palace and of the Great Church into a single sacred environment which obtained its most sublime meaning during the solemn services in which the Emperor took part.

In this context our knowledge about the role played by the miraculous icons in the patriarchal service in Hagia Sophia gains new significance. According to the description of Symeon of Thessalonica, at the beginning of the evening services on Saturday, Sunday and the main feasts, the Patriarch stopped in the narthex before the Imperial Door and venerated the icon of the Virgin that spoke to Mary of Egypt. Then on entering the church he turned to the west wall and bent thrice to “*the holy image of the Saviour above the beautiful doors*” (the Chalke Christ), saying “*We bent before your over-pure image*”⁸³. Characteristically, the relic-icon brought from Jerusalem and the monumental mosaic replica appear as equal miraculous images of the Saviour and the Mother of God situated at the entrance. From the liturgical point of view they form the inseparable parts of a single sacred unity where the material relic freely flows into depiction and the latter is filled with the energy of the miracle-working object. This helps us to understand the principle of interrelation between the relic-icons of the Imperial Door and the mosaic images above them.

The connection between the symbolical meanings of the Tympanum mosaic and the Chalke Christ suggests that the whole program of the Imperial Door was not something isolated and self-contained in Hagia Sophia. Apparently, it was a part of an even more complex system of images and relics, which created a kind of ‘miraculous network’ in the

sacred space of the Great Church. Another possible part of this structure could be the image of the enthroned Virgin with the Child in the altar apse, well visible from the open Imperial Door. This highly venerated icon of the Virgin in the altar conch⁸⁴ was copied in the mosaic composition above the south narthex entrance, with the images of the Emperors Constantine and Justinian presenting the City of Constantinople and the Great Church to the image of the Virgin. This principle of symbolic repetitions was a basic one, and acquired special significance in churches with marble-inlaid walls decorated by separate iconic images. But it does not seem accidental that during the liturgical procession from the south-west vestibule to the sanctuary the Tympanum mosaic stood between two images of the enthroned Virgin. An additional element, which connected these three images, was the curtains hanging in front of the doors to the narthex, to the nave and to the sanctuary. The hooks for these curtains, belonging to the original frames, are still visible above the Imperial Door as well as above the south-west entrance.

One should remember that these three famous mosaics present only remnant of the entire sacred space of Hagia Sophia, which was filled by numerous unknown icons and relics functioning in the shared context. We have to remember that a lot of inscriptions near these shrines played a great role⁸⁵. Sometimes they gave the most important key for the understanding a particular program. Only a few of them are known from epigrams. Fortunately, there is an extremely interesting witness to two inscriptions of Leo the Wise set up at the doors of Hagia Sophia⁸⁶. It is a passage from the *De metris Pindaricis* by Isaac Tzetzes (d.1138): *“Thou hast verses such as these in the great and famous — the very great, I say, and splendid church of the Wisdom of God, written by the Emperor Leo the Wise, beautifully covered over the Holy Door. Thou hast also those that are composed round the Saviour, piously written by him in the Beautiful Gate”*⁸⁷.

The text is unclear. Nothing is said about the contents of the verse inscriptions of Leo the Wise. One of them has been covered above the ‘Holy Doors’, possibly the gates of the sanctuary barrier. Another inscription surrounded an image of Christ at, or in the ‘Beautiful Doors’. According to flexible Byzantine terminology, it could have been the doors of the exonarthex or so called Imperial Door from the narthex into the nave. Which image of Christ is mentioned by Tzetzes? The Tympanum mosaic has no room for the inscription but it could have been situated nearby. There is a possibility that the image was represented on the silver revetment of the Door of Noah’s Ark. It may concern also the miraculous icon of Christ Confessor to the left of the central doors, or another unknown image in the exonarthex. Despite all this uncertainty, the message of Tzetzes’ verses is of great significance. It presents as fact Leo the Wise’s creation of the symbolic programs of the main doors in Hagia Sophia in conjunction with the important images there.

The evidence confirms an active participation of Leo the Wise in the redecoration of Hagia Sophia after Iconoclasm — a favourite project of the Macedonian dynasty. Furthermore, it makes very probable his crucial role in the creation of the miraculous framework of the Great Church, not merely wall decoration, but a sophisticated structure of miraculous icons and relics interacting with various ritu-

als in the actual sacred space. We have tried to reconstruct this spatial phenomenon, using all the available testimonies, direct and indirect, about Leo the Wise and the miraculous icons in Hagia Sophia. It is a challenging subject requiring new methodological approaches and the collaborative efforts of many scholars. Ultimately, we may build up a new field of research revealing a historical source of exceptional importance.

The Catapetasma of Hagia Sophia.

Byzantine Installation and an Image-Paradigm of the Temple Veil

This paper deals with a reconstruction and interpretation of the Catapetasma, or the curtain over the main altar table of Hagia Sophia in Constantinople — an outstanding and unique art object, which has never become a particular subject of scholarly discussion. In the present paper I will argue that the Catapetasma, playing a crucial role in the imagery of the major sanctuary of the Empire, was a pivotal element of the spatial structure which might be considered as a kind of ‘installation’, using the term of modern art, and allows to pose a question of this phenomenon in Byzantine culture. It challenges the traditional approaches and requires a new notion of the iconic curtain as a powerful image-paradigm of the Eastern Christian world.

There are only two testimonies of the Catapetasma survived in the written sources. Nikita Choniates sadly mentioned, as about one of the greatest losses, that this piece of gold and silver was destroyed by the Crusaders in 1204. Another evidence is much more detailed, yet quite obscure. It belongs to Anthony of Novgorod in his Pilgrim’s Book. In the year of 1200 the Russian pilgrim saw in Hagia Sophia of Constantinople an object that he called in Greek *catapetasma* — a liturgical term usually related to the curtain in the Royal door of the sanctuary barrier (in the Greek Bible a regular word for the Temple Veil). However, in this case Anthony meant something else, his *catapetasma* is hanging above the main altar table. The object ‘*was made of gold and silver*’, thus harmoniously integrated with the gold and silver decoration of the whole altar area. Anthony mentions the columns of the Catapetasma. One can suppose that it was attached to the columns of the ciborium. The Catapetasma itself must have hung rather high above the altar table playing a significant role in the complex and most precious installation around the altar-table of the Great Church. Beneath the *catapetasma* there was suspended the votive crown of Constantine (the Great) with a cross hanging from it and a golden dove under the cross. Flanking the Catapetasma were the crowns of other emperors. Moreover, thirty small crowns hung around the ciborium were evoking, according to Anthony, the thirty coins and the Betrayal of Judas. We learn from the same text that behind the altar table there were two crosses: a huge golden cross encrusted with precious stones, “*taller than two men*” and another golden cross, hanging in the air, of one and a half cubits high, with three lamps attached to the three arms of the cross. One may guess that all these details could be seen simultaneously from outside and through the columns of the ciborium: all together they presented

multi-layered structure, which could be perceived as a single spatial image.

A well informed Christian Orthodox pilgrim, who became soon the archbishop of Novgorod, had been surprised by the view of the Catapetasma, which looked for him quite unusual. He mentioned that the actual catapetasma replaced once upon a time a textile curtain, which closed up the altar space. When Anthony asked the Byzantines, what was the function of the Catapetasma, he received the following answer: *«for viewing by the women and all the people, lest their mind and heart be distracted when they are attending the service to the God our Lord, Creator of the Heaven and Earth»*. Such an answer supposes an iconography of the Catapetasma, creating an integral image of all sacrament, or at least a symbolic representation, perceived as a kind of major icon, upon which the attention of the faithful at the liturgy was concentrated.

It is especially important that the Russian pilgrim provided a clue for understanding of the concept. He compares and even identifies the Catapetasma of the Great church with that of the Temple of Jerusalem, that tore in two at the Crucifixion. Noteworthy, that one of the versions of Anthony's book adds to this passage that the relic of the Veil had been brought to Rome by Titus together with other trophies, and afterwards it was donated by emperors to St Sophia of Constantinople⁸⁸. So it suggests that the Catapetasma of Hagia Sophia was not merely a symbolic image or a decoration, but a true relic of the greatest significance. This evidence, which is sometimes regarded as a later interpolation in Anthony's text, finds support in other historical sources claiming that the booty of the Jerusalem Temple had been transferred by Constantine the Great and later by Justinian from Rome to Constantinople⁸⁹.

Trying to explain all peculiarities of Anthony's description, I have come to conclusion that the Catapetasma of Hagia Sophia could not be identified nor with a regular curtain either with an ordinary baldachin of the ciborium. Most probably, it looked like a combination of both — a short curtain attached to the baldachin.

An additional argument one may find in the iconography of Byzantine ciboria. An early 6th century example is presented by the miniature of the Vienna Genesis with the Meeting of Abraham and Melchisedek. The altar behind the "king and priest" has a short curtain hanging under the baldachin of the ciborium. The motif was widespread and recognized as an established model in the following centuries as a miniature with the Evangelist in the 11th century Gospels manuscript (Vat. gr. 1229, f.213v) convincingly demonstrates⁹⁰.

Yet, the most striking example is the symbolic image of the Heavenly Kingdom in the lost 11th-century manuscript of the Smyrna Physiologus⁹¹ which presents an ideal model of the Heavenly Kingdom in the form of ciborium with a curtain hanging above. It is noteworthy, that this cloth bears the icon of Christ, probably reflecting a tradition of Byzantine curtains with iconic images displayed in the ciboria. Moreover, there is an archaeological evidence: in the cathedral of the monastery Deir-al-Sourian in Egypt (Wadi Natron) preserved a late medieval ciborium with an icon attached to the wooden pillars. It could be a reproduction of the ancient model, usually well survived in this area (a picture on canvas could replace the embroidered textile).

There are some old Russian icon-curtains that allow us to assume the existence of a similar tradition of altar veils recalling the Catapetasma of Hagia Sophia. They are: a two-meters-long gold embroidered veil from Novgorod, late 12th or early 13th century, with the Crucifixion (some scholars tried to connect the object with Anthony of Novgorod and his pilgrimage to Constantinople. Another object is the so called veil of Maria of Tver, precisely dated in 1389, with the Holy Mandylion in the centre of the Deesis venerated by the national Russian saints. One more example of the same type provides the early 15th century veil from Suzdal with the Communion of the Apostles and the Virgin cycle on the margins. All veils present the Eucharistic program of great significance, which is clearly related to the altar sacrament. Only recently this group of liturgical textiles has been interpreted as a specific phenomenon⁹², though a question of the function of these large embroidered icons remains open. In my view, they could be used as a sort of icon-curtains, hanging in ciboria. In any case, there can be no doubt in their location in the altar area of Russian cathedrals and in their role as dominating symbolic images in the sacred space and church iconography.

As I have argued elsewhere, early Russian icon-curtains could go back to the powerful pattern of the Catapetasma of Hagia Sophia, which made the general theological identification of any sanctuary with the Holy of Holies strikingly concrete.

Deeply related to this symbolic concept the Catapetasma of Hagia Sophia displayed the eternal presence of God in all its spacious and chronological integrity. Moreover, the veil that had been torn in two at the moment of death of the Saviour was a precious Passion relic and immutable testimony of His redeeming Sacrifice. This Eucharistic valence is confirmed by an old-established tradition of Christian theology that interpreted the Temple veil as the Flesh of Christ.

By the ninth century it was not merely theological doctrine but a well established iconic concept as it is clearly presented by the famous miniature of the Vatican Christian Topography (gr. 699, f. 89r). The composition of the Second Coming is actually structured by the tabernacle, following a two-part schema used for the Ark of the Covenant in Jewish tradition and later in Byzantine iconography. The arched upper part represents the Holy of Holies, the rectangle lower part symbolizes the Holy place, which is interpreted as a tripartite hierarchy of the heavenly, earthly and underground beings. Christ is represented in the Holy of Holies on the background of a magnificent gold cloth. The curtain is at once the background and the major iconic representation, which is symbolically inseparable of the image of Christ because the Veil is, in Pauline and patristic interpretation, the flesh of Christ.

The creator of the miniature suggests a fundamental idea of all icons perceived as mediating realms. In this respect, the icon of 'Christ — Veil' looks as an ideal iconic image. It is noteworthy that the curtain is closed and open at the same time. The idea of boundary seems crucial, but the possibility of crossing this threshold is no less significant. As the open curtain, the icon is a sign of passage and transfiguration, in which the idea of *theosis*, or deification, is realised as a dynamic process, a dialectic interaction of the holy and the most holy realms with the active participation of the beholder. One may assume

that the curtain as potentially transparent sacred screen could be regarded as a basic principle of iconicity.

It is important to note that the iconic curtain has not received a fixed pictorial scheme in iconography. Most probably, Byzantine image-creators deliberately avoided of limiting the all-embracing symbolism of the veil to a particular pattern but rather used it as a recognizable paradigm appearing each time in a new form. In the present paper I argue, that this paradigm played a crucial role in the concept of the Hagia Sophia sanctuary with its dominating Catapetasma. Allow me to remind here that the Catapetasma over the altar table of Hagia Sophia was connected with several other Byzantine veils, which marked the most significant boundaries in the space of the Great Church. Now we are able to see just hooks for curtains, which are well visible on the brass lintels over the Imperial Door from the narthex to the nave and the Door of the south-west vestibule, leading to the narthex (the brass frames are dated not later than the tenth century). The door-curtains, placed at the main entrances along the processional way to Hagia Sophia, were certainly symbolically connected to the imperial rite and interacted with actual icons and relics in the spaces around as well as with the mosaic images above the doors. In this symbolic and ritual context the presence of the third door-curtain in the sanctuary barrier seems quite possible. All together the curtains created a kind of Sacred Way leading to the catapetasma above the main altar.

Considering the case of Hagia Sophia, one may argue that the issue of icon-curtains should not be restricted to a fixation of the archeological data or written testimonies. It seems that the Tabernacle imagery determined the symbolic concept of church decoration as a whole. The vaults of Justinian's Hagia Sophia were covered by golden mosaics with wide ornamental bands, which probably had to recall not merely the heavenly realm but the precious veils of the Tabernacle. In this context the entire space of the Great Church could be perceived as a single icon-curtain.

An embodiment of this vision might be found in the symbolic concept behind the opus sectile panel on the western wall of the nave above the so-called Imperial Door. It presents an iconic image of the triumphant cross flanked by curtains in the aedicula. The canopy is indicated as a kind of ribbed dome by means of eight strips that converge on the top. As has been already noticed, this unusual architecture reproduced the aedicula of the Holy Sepulchre — a proto-church erected over the first altar (the Tomb of Christ). Two parted curtains, suspended between the two columns at the back, are knotted in the centre and are fringed at the bottom. One might be quite sure that it is not just a decorative motif of antique origin but a powerful element of the symbolic concept, comparable with the jeweled cross. As the cross revealed the memory of Golgotha and the monumental triumphant cross erected there, the open curtains, incarnating the idea of the Temple Veil (the Flesh of God and the Living Way), present another image of Christ. In the Byzantine era these Christological meanings were emphasized by the mosaic icon of Christ Chalketis, originally displayed under the opus sectile panel and later replaced by a green marble plate.

The symbolic aspects of the Church, the Cross and the Curtain were fused in a single whole, creating a dominating icon of the ideal tem-

ple — the Holy of Holies, which, characteristically, was represented above the main entrance and just opposite the major altar installation in the sanctuary of the Great Church. In my opinion, the opus sectile icon-panel could be conceived as a counter-part and a kind of schematic reflection of the spatial imagery of the altar-ciborium with the Catapetasma in Hagia Sophia. These two images on the eastern and western edges unified the entire space of the Great Church as an iconic image of the Tabernacle and Christ as the Veil.

The Priesthood of the Virgin.

An Image-Paradigm of Byzantine Iconography

In the modern methodology of studies in medieval iconography there is a system problem connected with the dominating textual approach to art. An image receives a sense when a researcher succeeds to find out a text which could be illustrated by this image. In essence, the very process of studying an image is mainly comes to the searches for a corresponding text which defined the sense of this piece of art and inspired an artist to create these or those peculiarities of an image in question. There is an artistic phenomena, however, where an image is principally non-corresponding to any text. I don't mean exotic exclusions but a whole category of images wide-spread in Byzantine art where iconic phenomena were always more important than illustrative-narrative ones. For the first time, the problem was put in the context of the image of Heavenly Jerusalem in the Byzantine and Old Russian tradition²³. After a while, further analyses led to the necessity to formulate a new concept of "image-paradigm" which differs principally from the common concept of "image-illustration". In this article we will consider the theme of the Priesthood of the Virgin which in our opinion can be revealed and interpreted adequately in the context of the concept of image-paradigm only.

The Priesthood of the Virgin has, since the late Middle Ages, become a very popular topic in Roman Catholic theology, with influence also on the iconography of the Latin West (for analysis and principal references, see works of R. Laurentin). In Byzantine theology this theme has been never articulated as doctrine, whether positively or negatively. However, in East Christian homiletics and hymnography the notion and metaphor of the Virgin's priesthood is easily perceived. A characteristic example was provided by St. Epiphanius of Cyprus, comparing the Virgin with the Priest and at the same time with the Altar Table, on which "she has offered to us Christ as Heavenly Bread for the redemption of sins".

In the present paper I argue the crucial significance of this theme for the development of Byzantine iconography. According to our hypothesis, only through the notion of the Priesthood of the Virgin, as present in the minds of iconographers, we will be able to understand the symbolic meaning of several pictorial motifs which have remained unexplained. We begin with the most general theme of the Deesis. In this multi-faceted iconography the Priesthood symbolism should be examined. The Mother of God and John the Baptist, as representatives of the New and Old Testament Priesthood, concelebrate Christ as Great High Priest. The origins of this interpretation may be seen in the

early Byzantine period. The seventh-century iconography of the Panagia Drossiani on Naxos provides a convincing example, combining in a single composition of Deesis the images of Christ the Priest, the Virgin, the Personification of Ecclesia, John the Baptist and King Solomon. The culmination of this development is the appearance, in the Paleologan period, of the Deesis with Christ in patriarchal garments.

This context of the Priesthood of the Virgin may explain some unusual details of the vestments of the Virgin as well as the clothing of the Child before her. We just mention here the following details: the golden shroud of Christ in combination with a transparent shirt, the priestly cuffs, the depiction of a strange veil over the traditional maphorion of the Virgin, and the fringed edges of the Virgin's garment.

The most impressive detail, however, is the Virgin's handkerchief which appears in a great number of representations from the fourth century on. It may be depicted in her left hand, on her girdle, or raised to her face as in the Crucifixion scenes. Some written sources suggest the origins of the motif: in the early Church, women sometimes received the holy communion in such handkerchiefs. With time it became an element of the liturgical vestments of western and eastern high priests. Some instances of Byzantine iconography of the Communion of the Apostles and the Last Supper show that similar handkerchiefs were in use during the Eucharistic liturgy. The Virgin's handkerchief might be perceived in Byzantium as a declaration of her priesthood and of a deep connection with the Eucharistic sacrifice.

In the Byzantine tradition the Priesthood of the Virgin have been never interpreted as an illustration to a certain text or a theologian concept, it could be understood only as an image-idea or, in our terms, image-paradigm which existed both in the minds of iconographers and in the milieu accepting their creativity.

Image-paradigm appeared as a visual picture, sometimes with an amazing quantity of details (beside the iconographic examples, analyzed here, we could remind Greek and Russian medieval texts of visions where the officiating Virgin was mentioned). At that, image-paradigm was principally out of formalization as a visual scheme. As it was in other related images, for instance, in the image of Heavenly Jerusalem, iconographic motives were changed easily because of a particular context, but the fact didn't prevent to recognize the main idea or paradigm, visible through the whole specter of depicted motives and connected symbolical meanings.

We speak about a specific type of Byzantine spiritual creativity which was significantly emasculated in post-Byzantine tradition. Popularity of model-books (a collection of schemes) and official codification of all the icon-painting sphere in the sixteenth century led to the appearance of visually similar but considerably different form of image-creation which mistakenly accepted as a "Byzantine tradition" by a broad public and even by the most part of modern icon-painters and scholars of iconography. In that new system icon transferred from a principally spatial and living image to a painted scheme, a decorative composition on a flat surface usually linked to a particular literary text or a theologian argument.

The Priesthood of the Virgin belonged to the sphere of metaphoric meanings, not dogmatic theology, which had a determining influence on the creative searches in Byzantine iconography, which, in my view, was much closer to hymnography and homiletics in its character, than many people are inclined to think. It also operated with figurative motives of metaphorical nature, which were combining into recognizable images-paradigms.

The Holy Fire.

Hierotopical and Art-Historical aspects of the Creation of "New Jerusalems"

The paper deals with the phenomenon of the Holy Fire, which descends every Great Saturday at the Holy Sepulchre in Jerusalem, and the hierotopical and art historical aspects of this greatest miracle of the Christian world, well documented since the ninth century⁹⁴. It was considered a powerful sign of the Resurrection, the promise of the Second Coming and of the eternal life in the Heavenly Jerusalem. The miracle consisted of the descent of the divine fire from Heaven to the Tomb of Christ through the openings in two domes of the Rotunda Anastasis and of the edicula (koubouklion) of the Holy Sepulchre, which had a special baldachin-shaped construction above the dome for this purpose. The fire 'not made by human hands' kindled lights in the lamps which hang above the Sepulchre. The Greek patriarch of Jerusalem received the fire and passed it on to the bishops and the people gathered in the rotunda church from all over the world. The miraculous fire became the major source of light for Jerusalem and other Christian cities. As numerous pilgrims noticed, the Holy Fire had an extraordinary nature, it was shining with unusual colour, and for a while did not burn.

It seems very significant that the Holy Fire was perceived as a kind of the most important relic, which could be preserved and transferred from Jerusalem to any other place. At those places the Holy Fire created the sacred space of the 'New Jerusalem' revealing an image of the miracle of the Holy Sepulchre in an earthly city and at the same time confirming the reality of the heavenly kingdom. A detailed description of this practice can be found in the text by the Russian Abbot Daniel, who visited the Holy Land in 1106–1107. He tells us how he had bought a large glass lamp and put it on the Tomb of the Lord. It was one of three lamps kindled by the Holy Fire. Then he took his lamp to Russia as a major relic, which was supplemented by two others: Daniel made a measure of the Tomb and purchased a piece of stone from the Holy Sepulchre. So, most probably, he deliberately created a complex of relics for a special sacred space in his Motherland. As some Arabic testimonies suggest, the practice was quite widespread, the Holy Fire was translated to Rome, Constantinople and other cities in special lanterns (Ibn-al-Djauzi, before 1256).

There exist a number of metal lamps in the form of the Holy Sepulchre, which could be used for this purpose⁹⁵. Unfortunately, we have no precisely documented reliquaries of the Holy Fire, though they undoubtedly existed in the Latin West and the Byzantine East. In our view, such famous art objects as the tenth-century Aachen reli-

quary, the late eleventh century 'Lantern de Begon', and the so called "Incense Burner" of San Marco in Venice (12th c.), made in the forms of the Holy Sepulchre and the Heavenly Jerusalem, could perform this function. The Holy Fire, presenting the divine substance, ideally became a source of light for all the fires of Christian churches, which in this way mystically connected the spaces of 'New Jerusalems' with their prototype in Heaven and on the Earth.

I will argue that there is a possibility to reconstruct ritual, spatial and artistic environment, which came to being in conjunction with the Paschal miracle of the Holy Fire. In the West, especially in Southern Italy of the 11th to 14th centuries, the well-known Exultet ceremony can be re-considered in this context⁹⁶. The Easter fire 'miraculously received' from the last ray of the sun became the source of light for the entire church environment, playing a principal role in the creation of the image of the church as New Jerusalem. A permanently visible sign of this link was the monumental candlestick for the Paschal fire, often made of marble, that stood in front of Romanesque altars in order to remind about the Miracle of the Holy Fire and its Jerusalem symbolism.

In the Latin West there were some particular rites with direct references to the Miracle of the Holy Fire in Jerusalem which sometimes could be represented in urban performances. The most characteristic one is *Lo Scoppio del Carro* in Medieval Florence, which happened every Great Saturday at the square of S. Maria del Fiore near the cathedral. A petard in form of the dove of the Holy Ghost, shot from the High Altar, kindled the "carro" made in the form of the edicula over the Holy Sepulchre. The petard itself was kindled by the 'holy fire' ignited with pieces of stone of the Holy Sepulchre which, according to tradition, were brought from Jerusalem by the crusader Pazzino Pazzi ca. 1100, together with the Holy Fire in a special lantern. The concept of the rite is quite clear: it had to create a spatial image of Florence as New Jerusalem.

The miracle of the Holy Fire determined some important phenomena of the Latin medieval funeral culture. A characteristic example are the so called 'lanterns of the dead', better known under their French name 'lanternes des mortes', which were constructed in the cemeteries of the 11th to 14th centuries, mostly on the territories of contemporary France, Spain and Austria⁹⁷. They looked like pillar-shaped buildings, round or square in plan, with an altar table on the ground level and a room for the fire at the top. The 'lanternes des mortes' functioned as funeral chapels, indicating by the fire the location of the holy place. Some scholars have already suggested that the origins of this strange construction go back to the Holy Sepulchre of Jerusalem. In our view, however, the connection might be described in more specific terms. The fire over the altar certainly embodied the idea of the Easter light of the Resurrection and the Descent of the Holy Fire to the major altar of Christianity — the Holy Sepulchre in Jerusalem. The forms of the 'lanternes des mortes' could go back to the reliquaries of the elongated vertical shape, in which pilgrims used to carry the Holy Fire (for example, the 'Lantern de Begon'). The 'eternal' non-extinguishable fire over the cemetery became a kind of icon of the Resurrection, marking the space of a New Jerusalem — the holy place of the salvation of the righteous.

The suggested evolution of the 'lanternes des mortes' leads to interesting observations. They were gradually transformed from separate pillars to tower-like constructions above cemetery churches, as can be seen in some fourteenth-century miniatures. In our view, these lanterns present one of the main sources of the architectural form, widespread in Christian culture since Early Renaissance. It concerns the lanterns above church domes. The origins of this form, which did not have any practical function, remain unclear. The open baldachin, however, erected above the round opening of the dome, goes back to the unique architectural structure of the edicula (koubouklion) over the Holy Sepulchre. It is noteworthy that this small building was situated under the big oculus of the Rotunda Anastasis. This strange composition was directly connected to the Descent of the Holy Fire, which received an architecturally organized passageway from Heaven to the Tomb of Christ, as some medieval designs clearly demonstrate.

The meaning of the cupola of the koubouklion as the 'proto-church', constructed over the 'proto-altar', is hard to overestimate. As I have argued elsewhere, it was the cupola which determined the appearance of the onion-shaped domes, initially in Byzantine iconography, and then in the real Russian Orthodox architecture⁹⁸. As it seems, some other phenomena of Byzantine and Western architecture could have the same source of inspiration. Of principal significance are the cupolas of San Marco in Venice which took their actual shape no later than the thirteenth century. We find a familiar structure there — an open baldachin constructed above the dome without any practical purpose. Characteristic in this context is that the pumpkin shape of the domes might have the same origin in the koubouklion of the Holy Sepulchre. Deliberate references to that Jerusalem model exist in some later projects, including Michelangelo's most famous concept of the cupola of St Peter in Rome.

A number of other testimonies to the influence of the Holy Fire are also discussed in the paper. All of them make it clear that the Miracle of the Holy Fire was a powerful, though nowadays underestimated, paradigm of Christian visual culture, which determined both iconographic devices and concepts of particular sacred spaces that played a crucial role in translations of New Jerusalems.

Image-Paradigms as a New Notion of Visual Culture.

A Hierotopic Approach to Art History

The present paper does deal with the context and new methodological approaches which might explain several phenomena of the Eastern Christian world. The paper is based on the concept of Hierotopy. It is a new field of art historical and cultural studies focusing on the making of sacred spaces considered to be a particular form of human creativity. The significant phenomenon of spatial icons has been discussed in this context. This phenomenon stands for iconic (that is mediative) images not depicted figuratively but presented spatially, as a kind of vision that extends beyond the realm of flat pictures and their ideology, still dominant in our minds and preventing us from establishing an adequate perception of hierotopical projects. It is crucial to recognise and acknowledge the intrinsic spatial nature of icon-

ic imagery as a whole: in Byzantine minds, the icon was not merely an object or a flat picture on a panel or wall, but also a spatial vision emanating from the picture and existing between the image and its beholder. This basic perception defined the iconic character of space in which various media were interacting. From this point of view, the creation of a sacred space is organisation of concrete spatial imagery that can be considered typologically (that is according to a type of representation and its perception) as something quite similar to Byzantine icons.

This artistic phenomenon, as I have argued elsewhere, creates a methodological difficulty, as it contradicts the basic principle of traditional art history—the opposition of ‘image versus beholder’. The relationship between the image and the beholder can be most complicated, yet their structural opposition presents a pivot for all art historical discussions. The most characteristic feature of hierotopic phenomena, however, is the participation of the beholder in the spatial image. The beholder finds himself within the image as its integral element along with various representations and effects created by lights, scents, gestures and sounds. Furthermore, the beholder, as endowed with collective and individual memory, unique spiritual experience and knowledge, in a way participates in the creation of spatial imagery. Simultaneously, the image exists in objective reality as a dynamic structure, adapting its elements according to an individual perception—some aspects of the spatial entity can be accentuated or temporarily downplayed. Creators of sacred spaces kept in their minds the factor of the prepared perception, connecting all intellectual and emotional threads of the image concept into a unified whole.

It is noteworthy that Byzantine ‘spatial icons’, most unusual in a modern European context, have a typological parallel in the contemporary art of performances and multimedia installations, which have nothing to do with the Byzantine tradition historically or symbolically. What they do share in common is the basic principle of absence of a single source of image, the imagery being created in space by numerous dynamically changing forms. In this situation, the role of the beholder acquires major significance, as he actively participates in the re-creation of the spatial imagery. All the differences of the contents, technologies and aesthetics notwithstanding, allow us speak about one and the same type of perception of images.

Recent studies of spatial icons and of hierotopy in general have required serious reconsideration of existing methodology and elaboration on the newly introduced notions, one of which I am going to discuss here. It seems to be of major importance for the understanding of a number of phenomena of Mediterranean art and its fluid borders.

I will argue that in many cases the discussion of visual culture cannot be reduced to a positivist description of artefacts or to the analysis of theological notions. Some phenomena can be properly interpreted only on the level of image-ideas—I prefer to term them ‘image-paradigms’—which do not coincide with the illustrative pictures or ideological conceptions and, it seems, may become a special notion and a useful *instrumentum studiorum* that helps to adopt spatial imagery into the realm of our mostly positivist discourse. The image-paradigm is not

connected with an illustration to any specific text, although it does belong to a continuum of literary and symbolic meanings and associations. This type of imagery is quite distinct from what we may call an iconographic device. At the same time, the image-paradigm belongs to visual culture—it is visible and recognisable—but it is not formalised in any fixed state, either in a form of the pictorial scheme or in a mental construction. In this respect the image-paradigm resembles the metaphor that loses its sense in retelling or in its deconstruction into parts. For the Mediterranean world, such an irrational and simultaneously ‘hieroplastic’ perception of the phenomena could be the most adequate evidence of their divine essence. It does not require any mystic perception but rather a special type of consciousness, in which our distinct categories of artistic, ritual, visual and spatial are woven into the inseparable whole. This form of vision determines a range of symbolic structures as well as numerous specific pictorial motifs; in addition, it challenges our fundamental methodological approach to the image as illustration and flat picture.

In previous years I have tried to present some reconstructions of particular image-paradigms that existed in the Byzantine world. Among them the image-paradigm of Heavenly Jerusalem was the most perceptible, existing practically in every church where the Heavenly City, was not formally depicted but appeared as a kind of vision, created by various media which included not only architecture and iconography but particular rites, liturgical prayers, the dramaturgy of lighting, and the organization of incense and fragrance. It is clear, that the level of sophistication and aesthetic quality of the project was quite different in the Byzantine capital from a remote village, but the principle of the image-paradigm, remained crucial in the concept of a sacred space. Probably, Heavenly Jerusalem was the most powerful image-paradigm but, certainly, not an isolated one. We may speak about the entire category of Byzantine images neglected for a long time. Some more specific examples, like image-paradigms of the Blessed City of Edessa or of the Priesthood of the Virgin, have been recently revealed and discussed.

Now I would like to deal with another characteristic example of the Mediterranean image-paradigms that played a great role in the Jewish, Christian (Byzantine, Latin, Coptic) and Islamic cultures: the paradigm of the iconic curtain, or veil. I would like to demonstrate that the curtain was a powerful vehicle of the Mediterranean culture, definitive of the iconic imagery from the very beginning. It goes back to the prototype of the Temple veil and to the Jewish and Christian tradition of its theological interpretation.

The imagery that I have attempted to disclose and discuss in this paper leads to an important methodological statement: the iconic curtain as well as some other important phenomena of Mediterranean visual culture cannot be described in traditional terms of art history. They challenge our fundamental methodological approach to the image as illustration and flat picture, being quite distinct from what we may call iconography. The artists, operating with various media including standard depictions, could create in the minds of their experienced beholders the most powerful images, which were visible and recognisable in any particular space, yet not figuratively represented as pictorial schemes. These images revealed specific messages,

being charged with profound symbolic meanings and various associations. At the same time, they existed beyond illustrations of theological statements or ordinary narratives. So, this is a special kind of imagery, which requires, in my view, a new notion of image-paradigms. The introduction of this notion into contemporary art history, and humanities in general, will allow us to acknowledge a number of phenomena, not only 'medieval' and 'Mediterranean', which define several symbolic structures as well as numerous concrete pictorial motifs. We still do not have adequate terminological language to use with image-paradigms, but it seems clear that beyond image-paradigms our discussion will remain foreign to a medieval way of thinking and any analysis would be limited to merely the external fixation of visual culture.

- ¹ An English paper discussing theoretical premises of Hierotopy see: *Lidov A. Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and Subject of Cultural History // Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia / Ed. Lidov A. Moscow, 2004, p. 15–31.*
- ² *Chudotvornaya ikona v Vizantii i Drevnei Rusi (The Miracle–Working Icon in Byzantium and Old Rus) / Ed. Lidov A. Moscow, 1996; Christian Relics in the Moscow Kremlin / Ed. Lidov A. Moscow, 2000; Eastern Christian Relics / Ed. Lidov A. Moscow, 2003.*
- ³ I would like to take this opportunity of expressing my deep and sincere thanks to colleagues and friends with whom I have discussed this idea from the very beginning. I mean, first of all, Gerhard Wolf, Nicoletta Isar, Slobodan Curcic, Peter Brown, Oleg Grabar, Herbert Kessler, Michele Bacci and Leonid Beliaev. Their suggestions and moral support were more than merely stimulating.
- ⁴ *Eliade M. The Sacred and the Profane. The Nature of Religion, New York, 1959, p. 26.*
- ⁵ That approach was operating with various forms of arts and art–objects creating an artistic space as a final result of combination. At the matrix level it is quite contrary to hierotopic projects based on a particular image of sacred space which determines all external forms.
- ⁶ A characteristic example is the Typikon of the Pantokrator monastery in Constantinople: see Congdon E. Imperial Commemoration and Ritual in the Typikon of the Monastery of Christ Pantokrator, in «Revue des Etudes Byzantines», LIV, 1996, p. 169–175, 182–184.
- ⁷ *Caseau B, Euodia. The Use and Meaning of Fragrance in the Ancient World and their Christianization (100–900), Ann Arbor, 1994.*
- ⁸ *Heger P. The Development of Incense Cult in Israel, Berlin–New York, 1997.*
- ⁹ *Panofsky E. Abbot Suger and Its Art Treasures on the Abbey Church of St.–Denis, Princeton, 1979.*
- ¹⁰ For a recent discussion of the Neoplatonist background of Suger's concept, see: *Harrington LM. Sacred Place in Early Medieval Neoplatonism, New York, 2004, p. 158–164.*
- ¹¹ *De Aedificis, in Procopii Caesariensis Opera Omnia, Lipsiae, 1962–1963.*
- ¹² *Scriptores originum Constantinopolitanarum, ed. Preger Th. II, Leipzig 1907; Dagron G. Constantinople imaginaire. Etudes sur le recueil des Patria, Paris, 1984.*
- ¹³ *Dagron G. Constantinople imaginaire, p. 200.*
- ¹⁴ *Majeska G. Notes on the Archeology of St Sophia at Constantinople: the Green Marble Bands on the Floor, in «Dumbarton Oaks Papers», XXXII, 1978, p. 299–308.*
- ¹⁵ *Scheja G. Hagia Sophia und Templum Salomonis in Istanbuler Mitteilungen, XII, 1962, p. 44–58.*
- ¹⁶ *Koder J. Justinians Sieg über Solomon in Thymia, Athens 1994, p. 135–142.*
- ¹⁷ *Gutmann J. (ed.). The Temple of Solomon. Archeological Fact and Medieval Tradition in Christian, Islamic and Jewish Art, Missouls, 1976.*
- ¹⁸ A complete English version 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. Thunoe E., Wolf G. Rome, 2004, p. 291–321.*
- ¹⁹ *Lidov A. Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and subject of cultural history in the present volume.*

- ²⁰ *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, Morello G., Wolf G. 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. Kountoura–Galake E., Athens, 2004, p. 393–432.
- ²¹ 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. Vassilaki M. Athens, 2000, 373–387, esp. 378–379.
- ²² *Cormack R.* Icon of the Triumph of Orthodoxy // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, p. 340.
- ²³ *Majeska G.* Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984, p. 36.
- ²⁴ *Pero Tafur.* Andanças é viajes por diversas partes del mundo avidos / Ed. Bellini G. Rome, 1986, p. 174–175; *Pero Tafur.* Travels and Adventures / trans. M. Letts. London, 1926, 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, 54; Ruis Gonzáles de Clavijo. Embassy to Tamerlan 1403–1406, trans G. Le Strange. London, 1928, p. 84.
- ²⁵ *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.
- ²⁶ Byzantium. Balkans. Rus'. Icons of the 13th to 15th century. Catalogue of exhibition // Ed. Lifshits L. (Moscow, 1991), no 36, 223; Angelidi and Papamastorakis, “The Veneration of the Virgin Hodegetria”, 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...”, the Tuesday rite to the right is connected with the kontakion XIII (oikos XXIV), praising the Virgin by words “O Mother hymned by all...”.
- ²⁷ *De profectone Danorum in Terram Sanctam* (ch.XXVI) // *Scriptores minores historiae Danicae mediii aevii*, ed. M.C.Gertz. Vol.II. Copenhagen, 1918–1920, 490–491.
- ²⁸ *Patterson–Sevcenko 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).
- ²⁹ “*Sluzbit 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.
- ³⁰ See note 7.
- ³¹ 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).
- ³² *De profectone Danorum in Terram Sanctam*, p. 490–491.
- ³³ 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), 2–41, esp. 22–27, 34–38. The tradition attributing the victory of 626 to the Hodegetria icon already existed in the eleventh century.
- ³⁴ *Makk F.* Traduction et commentaire de l'homelie ecrite probablement par Theodore le Synclle sur le siege de Constantinople en 626 // *Acta Universitatis*

de Attila Jozsef nominata, *Acta antiqua et archeologica* 19 (Opuscula byz.3). Szeged, 1975, 9–47, 74–96. The English translation of some parts of this sermon, see: Pentcheva, *The supernatural protector of Constantinople*, 9–10 (with a reference to some new studies of the text).

³⁵ Makk F. *Traduction et commentaire*, p. 81.

³⁶ Majeska, *Russian Travelers*, p. 36–37.

³⁷ 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), 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. Vassilaki M. London, 2004, p. 322).

³⁸ *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, p. 484–485, cat. no 83.

³⁹ 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, no 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, p. 308–332.

⁴⁰ Makk F. *Traduction et commentaire*, 81; Pentcheva, *The supernatural protector of Constantinople*, p. 9–10.

⁴¹ 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; *Ciggaar K. Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55* // *Revue des études byzantines* 53 (1995), p. 117–140, 127.

⁴² *Ciggaar K. Une description de Constantinople dans le Tarragonensis 55*, p. 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.

⁴³ 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.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ On this methodological issue, see: *Lidov A. Heavenly Jerusalem. The Byzantine Approach* // *The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art* / Ed. Kuehnel B. Jerusalem, 1998, p. 341–353, esp. 353.

⁴⁶ A complete English version of this text see: *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. Frommel C., Morello G., Wolf G. Citta del Vaticano, Rome, 2005, p. 17–41.

- ⁴⁷ A complete English version of this paper, see: *Lidov A. Holy Face, Holy Script, Holy Gate: Revealing the Edessa Paradigm in Christian Imagery* // *Intorno al Sacro Volto. Bisanzio, Genova e il Mediterraneo* // Ed. Calderoni A.R., Dufour Bozzo C., Wolf G. Venice, 2007, p. 195–212.
- 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 (Studi e Testi)* / Ed. Frommel C., Morello G., Wolf G. Vatican City, Rome, 2006, p. 17–41; *Lidov A. The Creator of Sacred Space as a Phenomenon of Byzantine Culture* // *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale* / ed. Bacci M. Scuola Normale Superiore, Pisa, 2007, p. 135–76.
- ⁴⁸ The “hieroplastia” — a visible presentation of spiritual phenomena — appears in the terminology of Pseudo-Dionisius Areopagitus (Lampe G.W.H. *A Patristic Greek Lexikon*, Oxford, 1961, p. 670).
- ⁴⁹ *Lidov A. Leo the Wise and the Miraculous Icons in Hagia Sophia* // *The Heroes of the Orthodox Church: The New Saints, 8th to 16th Century* / Ed. E. Kountura– Galaki. Athens, 2004, p. 393–432.
- ⁵⁰ A recent general discussion of the historical and cultural aspects of the topic, see: *Lidov A. Miracle-Working Icons of the Mother of God, Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* / Ed. Vassilaki M. Athens, 2000, p. 47–57. The only book especially focused on the subject is a collection based on the materials of a symposium organized by the Centre for Eastern Christian Culture in Moscow 1994: *Lidov A. ed. Chudotvornaya ikona v Vizantii i Drevnei Rusi* (The Miracle-Working Icon in Byzantium and Old Rus'). Moskva, 1996.
- ⁵¹ The best visual documentation, see: *Mango C., Ertug A. Hagia Sophia. A Vision of Empire*, Istanbul, 1997, p. 11, 15–19.
- ⁵² We do not intend to discuss here which emperor is depicted. One may accept the opinion of the most scholars who agreed that this is Leo the Wise. It seems important that this identification is supported by some medieval testimonies that will be quoted later. On the identification, see: *Oikonomides N. Leo VI and the Narthex Mosaic of Saint Sophia*, *DOP* 30 (1976), p. 158–161.
- ⁵³ The basic historical testimony was presented in: *Majeska G. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Washington, 1984, p. 206–209.
- ⁵⁴ The manuscript *Tarragonensis 55* from the end of the 12th century in the *Bibliotheca Publica de Tarragone*: *Ciggaar K. Une Description de Constantinople dans le Tarragonensis 55*, *REB* 53 (1995), p. 117–140.
- ⁵⁵ *Ciggaar K. Une Description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais*, *REB* 34 (1976), p. 211–267.
- ⁵⁶ *Ibid.*, 249
- ⁵⁷ *Majeska G. Russian Travelers.*, p. 92–93. In parenthesis is the text added in the *Nicon Chronicle*.
- ⁵⁸ *Ibid.*, 160–161.
- ⁵⁹ *Ibid.*, 182–183.
- ⁶⁰ *Darrouzès J. Sainte-Sophie de Thessalonique d'après un rituel*, *REB* 34 (1976), p. 46–4.
- ⁶¹ See note 3.
- ⁶² In the Byzantine world the miraculous icons containing the divine grace and healing power were considered in the category of sacred relics. A recent discussion of this issue, see: *Lidov A. The Sacred Space of Relics*, in *Lidov A. ed., Christian Relics in The Moscow Kremlin*, Moscow, 2000, p. 14, 16.
- ⁶³ For all details see: *Underwood P.A. Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957–1959*, *DOP* 14 (1960), p. 210–213, fig.13. This brass frame is traditionally dated to the 6th century, though a later date seems more probable. The Justinianic date has been questioned on epigraphical grounds. Some letters of the inscription point out the 10th century as the most probable date (*Ibid.*, 212). *Mango C.* recently suggested the same date as the Tympanum mosaic (*Mango C., Ertug A. Hagia Sophia, A Vision of Empire*, Istanbul 1997,

- 14). See also: R.S. Nelson, *The Discourse of Icons. Then and Now*, *Art History* 12/2 (1989), p. 140–150.
- ⁶⁴ On this symbolism, see: *Hobl H.* *Arche Noe*, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, I, p. 178–179.
- ⁶⁵ *Mirković L.* *O ikonografiji...*, 89–96.
- ⁶⁶ *Oikonomides N.* *Leo VI and the Narthex Mosaic...*, 151–172.
- ⁶⁷ *Oikonomides N.* *Leo VI and the Narthex Mosaic...*, 170–172.
- ⁶⁸ These ideas found reflection in numerous patristic texts on the topic of repentance. See: *Arranz M.* *Les prières pénitentielles de la tradition byzantine*, *OCP* 57 (1991), p. 87–143, 309–329; 58 (1992), p. 23–82.
- ⁶⁹ *Mateos J.* *Typicon de la Grand Eglise* (OCA, 165), Roma 1962, I, XXIII–XXIV.
- ⁷⁰ It is noteworthy that in the Byzantine illuminated psalters the psalm 50 has been illustrated by the miniature “The Penitence of David” (e.g., Parisinus gr. 139, fol.136v, second half of the 10th century).
- ⁷¹ *Grabar A.* *L'empereur...*, 101; *Majeska G.* *The Emperor in His Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia*, in Maguire H. ed., *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington 1997, 5. The emperor attended the liturgy with the ceremonial entrance through the Royal doors, normally closed, only few times a year: on Easter, Pentecost, Transfiguration, Christmas and Epiphany, and occasionally on some other feasts.
- ⁷² A recent discussion, see: *Franses H.* *Symbols...*, 62; *Barber Ch.* *From Transformation to Desire...*, p. 11–15.
- ⁷³ *Mirković Cf. L.* *O ikonografiji...*, p. 89–95; *Oikonomides N.* *Leo VI and the Narthex Mosaic...*, p. 158.
- ⁷⁴ *Hawkins E.J.W.* *Further Observations...*, p. 156–158.
- ⁷⁵ *Pseudo-Kodinos.* *Traite des offices*, ed. Verpeaux J., Paris 1966, p. 227–231.
- ⁷⁶ *Majeska G.* *The Image of the Chalke Savior*, 284–295; *Idem.* *Russian Travelers*, p. 209–212.
- ⁷⁷ There is a recent reconsideration of this tradition arguing that the image destruction never took place in the historical reality of the 8th century: *Auzepy M.-F.* *La destruction de Christ de la Chalce par Leon III*, *Byz* 60 (1990), p. 445–492.
- ⁷⁸ A comprehensive analysis of sources, see: *Mango C.* *The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*, Copenhagen, 1959, p. 108–148.
- ⁷⁹ *Ibid.*, 135–142. On the iconographic peculiarities, see: *Frolow A.* *Le Christ de la Chalce*, *Byz* 33 (1963), p. 107–120.
- ⁸⁰ *Majeska* emphasized the imperial connotations of this decorative composition situated on the wall between the imperial doors and imperial gynaeceum on the west gallery: *Majeska G.* *The Image of the Chalke Savior...*, p. 290–292, pl. I–II.
- ⁸¹ *Mango C.* *The Brazen House...*, p. 126–128.
- ⁸² The Russian Anonimous testified: “*All of Constantinople, including the Franks and everyone from Galata, comes to this Savior [icon] on [its] holiday, for on this holy Savior holiday forgiveness comes to the infirm*” (*Ibid.*, 136–137).
- ⁸³ *Darrouzès J.*, *op. cit.*, p. 46–49.
- ⁸⁴ *Mango C., Hawkins E.J.W.* *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, *DOP* 19 (1965), p. 113–148; *Sailor R.M.* *Tradition and Innovation: A Reconsideration of the Hagia Sophia Apsidal Icon*, 1994 (*Thesis M.A.* University of Oregon). The 14th century tradition confirms that the conch mosaic was perceived as a miraculous image of the Virgin.
- ⁸⁵ *Mercati S.* *Sulle iscrizioni di Santa Sofia*, *Bessarione*, 26 (1923), 204–206; *Idem.*, *Collectanea Byzantina*, II, Bari 1970, p. 276–280.
- ⁸⁶ *Mango C.* *Materials for the study of the mosaics of St Sophia at Istanbul*, Washington, 1962, p. 96–97.
- ⁸⁷ *Ibid.*, 97.
- ⁸⁸ The Jewish tradition informs us about the fate of the Temple Veil: *Z. Vilnay* *Legends of Jerusalem*. Jerusalem, 2004, p. 124, 324.

- ⁸⁹ *Yarden L.* The Spoils of Jerusalem on the Arch of Titus. A Re-Investigation, Stockholm, 1991, p. 30–31, 64–65.
- ⁹⁰ I Vangeli dei Popoli. Citta del Vaticano, 2000, p. 236–240, fig.51.
- ⁹¹ *Bernabo M.* Il Fisiologo di Smirne. Le miniature del perduto codice B.8 della Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne. Firenze, 1998, fig. 77, p. 61.
- ⁹² *Lidov A.* The Byzantine Antependium. On a symbolic prototype of the high iconostasis, in Lidov A. ed., The Iconostasis. Origins – Evolution – Symbolism. Moscow, 2000.
- ⁹³ *Lidov A.* Heavenly Jerusalem: the Byzantine Approach// The Real and Ideal Jerusalem in Art of Judaism, Christianity and Islam / ed. Kuehnel B. Jerusalem, 1998, p. 341–353.
- ⁹⁴ For a recent survey of the sources, see: *Bishop Auxentios of Photiki.* The Paschal Fire in Jerusalem: A study of the rite of the Holy Fire in the Church of the Holy Sepulchre. Berkeley, CA, 1999.

- АГНЕЦ** (литург.) — центральная часть евхаристического хлеба, символически представляющая собой закланного (принесённого в жертву) Христа.
- АКАФИСТ** (гр. ακαθίστος «Неседален») — торжественный гимн в честь Богоматери, созданный в VI–VII вв. Название означает, что его исполнение полагалось слушать стоя.
- АРКОСОЛИЙ** (лат. arcosolium) — ниша с арокным завершением во внутренней стене церкви, предназначавшаяся для устройства захоронения.
- АРХЕТИП** — первичный образ или идея, положенные в основу какого-либо замысла, действия и т.д.
- БЕНЕДИКТИНСКИЙ ОРДЕН** — монашеский католический орден, созданный в VI в. св. Бенедиктом Нурсийским. Долгое время был единственной монашеской конгрегацией в Европе.
- БОГОРОДИЧНАЯ ПРОСФОРА** — часть евхаристического хлеба, изымаемая в честь Богородицы.
- БУЛЛА** (папская) — официальный документ римской курии, послание, исходящее от папского престола.
- ВЕЛИКИЙ ВХОД** — литургический обряд, торжественное перенесение Св. Даров в алтарь с началом литургии верных.
- ВЕЛИКАЯ ПЯТНИЦА** — пятница Страстной Недели, день воспоминания о Распятии Христа.
- ВЕЛИКАЯ СУББОТА** — суббота Страстной Недели, день воспоминания о смерти лежащего во Гробе Христа.
- ВИМА** (ВЕМА) — часть алтарного пространства храма перед апсидой.
- ВОТИВНЫЕ (КОРОНЫ)** — венцы, приносившиеся на алтарь храма в знак благодарения Богу.
- ГИМНОГРАФИЯ** — церковная поэзия.
- ГОМИЛИЯ** (гр. homēlia) — церковная проповедь.
- ДЕИСУС** (от гр. deisis — моление) — композиция с образами Христа и стоящих по сторонам от Него Богоматери и Иоанна Крестителя. Выражает идею посреднической молитвы, а также adorации (поклонения) Божеству, идею священства Христа и др.
- ДИСКОС** (от гр. diskoterion) — литургический сосуд в форме блюда для помещения Св. Даров в таинстве Евхаристии.
- ДОМОСТРОИТЕЛЬСТВО СПАСЕНИЯ** — история Спасения мира и человека Богом, согласно Св. Писанию.
- ЗОРОАСТРИЗМ** — религиозная система, созданная в VIII–VII вв. до н.э. в Иране пророком Зороастром (Заратустрой). Была распространена на Ближнем и Среднем Востоке до появления ислама.
- ИЕРОТОПИЯ** — создание сакральных пространств, рассмотренное как особый вид творчества, а также специальная область исторических исследований, в которой выявляются и анализируются конкретные примеры данного творчества (определение А.М. Лидова).
- ИЕРОФАНИЯ** — явление священного, выделяющее некую территорию как место божественного откровения (определение М. Элиаде)

- Иерусалим (сион)** — литургический сосуд в форме церкви (кувуклия над Гробом Господним). Переносился в алтарь в обряде Великого Входа и устанавливался на алтарном престоле.
- Иерусалимский (ветхозаветный) храм** — прообраз христианской церкви. Первый Храм был построен царём Соломоном в 10 в. до н.э.; Второй выстроил Зоровавель после разрушения храма Соломона в 6 в. до н.э. Третий Храм, построенный царём Иродом в 1 в. до н.э., был уничтожен в 70 г.
- Иконоборчество** — эпоха византийской истории, ознаменованная борьбой светской власти с почитанием икон и священных реликвий. Длилась с 730 по 843 гг., с перерывом в 787-815 гг.
- Катапетасма (гр. καταπέτασμα)** — храмовая завеса, отделяющая алтарь от наоса
- Киворий (лат. ciborium)** — напрестольная сень, как правило, на четырёх либо шести колоннах.
- Комнины (гр. Κομνηνοί)** — византийская императорская династия в 1081–1185 гг.
- Копты** — египетские христиане-монофизиты, образовавшие собственную церковь в VI–VII вв.
- Крестово-купольный храм** — тип сводчатого купольного храма на четырёх центральных опорах, образующих пространственный крест по основным осям здания. Утвердился в византийской архитектуре на протяжении VIII–IX вв.
- Крестопоклонная неделя** — третья неделя Великого поста.
- Кувуклий** — (гр. κουβουκλιον «опочивальня»), сооружение в виде сени (часовни) над Гробом Господним в Иерусалиме
- Лития (гр. λιτή)** — особое богослужение о прекращении коллективных бедствий или в воспоминания о них, как правило, совершавшееся вне храма.
- Литургия (гр. λειτουργία)** — главное церковное богослужение, за которым совершается таинство Евхаристии. Состоит из проскомидии (приготовления Св. Даров), литургии оглашенных и литургии верных.
- Малый Вход** — в византийском богослужебном обряде первый вход в храм с началом литургии, с одновременным внесением евангелия.
- Мафорий Богоматери (гр. μαρτοριον)** — одна из важнейших Богородичных реликвий, хранившихся в Константинополе: длинный наголовный плат.
- Минеи** — помесячные службы святым в течение литургического года.
- Монофизитство** — альтернативное православному направлению в восточнохристианском богословии, утверждающее единую природу Христа по Его воплощению.
- Небесный Иерусалим** — Град Божий, который должен сойти с небес в конце времен, место вечного пребывания праведников после Страшного Суда, символ небесной Церкви а также эсхатологический образ грядущего Царства Божия на земле (Откр., 21:10-27)
- Образ-парадигма** — тип образа, в отличие от образа-иллюстрации не имеющий связи с конкретным текстом, представляет собой образное воплощение неформализуемой идеи.
- Оранта, орант (лат. oranta, orant)** — в раннехристианской традиции поза моления; также иконографический тип образа Богородицы, а также к.-л. из святых с воздетыми к небу руками.
- Пантократор (гр. παντοκρατορ, Вседержитель)** — эпитет и иконографический тип Христа, в котором Он часто изображался в куполах византийских церквей.

- ПАТРИСТИКА — богословие отцов Церкви.
- ПЛАЩАНИЦА ЛИТУРГИЧЕСКАЯ (ВОЗДУХ) — литургическая ткань, символизирующая погребальный саван Христа.
- ПОЗИТИВИЗМ — направление в европейской философии XIX в., утверждавшее примат опытного фактологического знания, полученного в рамках обособленных научных дисциплин.
- ПОЛИМОРФИЗМ — букв. «многообразность», возможность представления и изображения Христа в различных исторических и символично-догматических образах.
- ПОТИР (ГР. ΡΟΤΗΡΙΟΝ) — литургический (причастный) сосуд в форме чаши.
- «ПРЕДСТА ЦАРИЦА» — вариант деисусной композиции, в которой Богоматерь изображена в царственных облачениях согласно тексту Псалма 44, 10 «Предста царица одесную Тебя, в ризе позлащенна одеяна...»
- ПРОИСХОЖДЕНИЕ ЧЕСТНЫХ ДРЕВ — византийский церковный обряд, первоначально состоявший в изнесении Древа Истинного Креста из Софийского собора на улицы Константинополя для поклонения и литийных богослужений.
- ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИКОНЫ — трёхмерные иконические образы, включающие в себя окружающее их пространство.
- РЕЛИКВАРИЙ (РАКА, МОЩЕВИК, КОВЧЕГ) — место положения и хранения христианских реликвий.
- РЕЛИКВИИ (ОТ ЛАТ. RELIQUA «ОСТАТКИ») — материальные предметы, связанные с лицами священной истории, а также останки святых (мощи), согласно христианским представлениям, содержащие благодать Святого Духа и обладающие способностью к чудотворению; свидетельства истинности лиц и событий христианской истории.
- РЕЛИКВИИ СТРАСТЕЙ — реликвии мучений и крестной смерти Христа. Большая часть их была собрана в церкви Богоматери Фаросской: Терновый венец, Гвоздь Распятия, Ошейник Христа, Гробные пелены, Лентион-полотенце, которым Христос вытер ноги апостолам, Копие, Багряница, Трость, Сандалии Господни, Камень от Гроба.
- РИПИДА ? — диаконское опахало.
- САККОС (ГР. ΣΑΚΚΟΣ) — архиерейское богослужбное облачение.
- СИНКЛИТ (ГР. ΣΥΝΚΛΗΤΟΣ) — сенат Константинополя, высший совещательный орган при императоре
- СКЕВОФИЛАКС (ГР. ΣΚΕΥΟΦΥΛΑΧ) — чин патриаршей константинопольской церкви, в чьи обязанности входило хранение всей богослужбной утвари.
- СКЕВОФИЛАКИОН (ГР. ΣΚΕΥΟΦΥΛΑΚΕΙΟΝ) — ризница, помещение для хранения богослужбной утвари и совершения подготовительных ритуалов литургии.
- СКИНИЯ — шалаш или шатёр, походная церковь, место ветхозаветных богослужений до постройки Первого Иерусалимского Храма.
- СОЦИОАНТРОПОЛОГИЯ — социальная антропология, наука о правилах и традициях общественного поведения человека.
- СТИХАРЬ ? — богослужбное священническое облачение, по образцу ветхозаветного поддира или античного хитона.
- СТРАСТНАЯ СЕДМИЦА — последняя неделя Великого поста, предшествующая Пасхе.
- ТЕОФАНИЯ (ГР. ΤΗΟΡΑΝΙΑ) — Богоявление, божественного откровение избранным праведникам.
- ТИПИКОН (ГР. ΤΥΡΙΚΟΝ) — монастырский устав.
- ТОПОС (ГР. ΤΟΡΟΣ — МЕСТО, ПРОСТРАНСТВО) — общезначимое, образцовое утверждение или идея.
- ШЕСТВИЕ НА ОСЛЯТИ — церковный обряд в воспоминание о Входе Христа в Иерусалим, совершавшийся в Москве в XVI–XVII вв.

- ХРОНОТОП — взаимосвязь пространственных и временных отношений, имеющая важное значение для исследования литературных жанров (определение М.Бахтина).
- ЭДИКУЛА — обрамлённая колоннами ниша, увенчанная фронтоном. В античности служила местом установки статуй.
- ЭКЗОНАРТЕКС — внутренний нартекс (притвор) храма
- ЭКФРАСИС (гр. ΕΚΦΡΑΣΙΣ) — литературное описание произведения искусства.
- ЭНКОЛПИЙ (гр. ΕΝΚΟΛΠΙΟΝ) — нагрудный (наперсный) крест или мощевик, носившийся под одеждой.
- ЭТИМАСИЯ (гр. ΗΕΤΟΙΜΑΣΙΑ) — Престол уготованный, символический образ Второго пришествия Христа.
- ЯКОВИТЫ — христиане Сирийской Православной церкви (не-халкедонитской), отдельной от Антиохийского патриархата.

Имена

Аввакум, проропоп (1620-1682) — 12, 26, 58,
Августин Блаженный (354-430)
Авгар, царь Эдессы (I в.)
ал-Джахиз, писатель (IX в.)
ал-Джаузи, писатель (XIII в.)
ал-Хаким, халиф (996-1021)
Александр, император (912-913)
Александр Дьяк, русский паломник, XIV в.
Алексей I Комнин, император (1081-1118)
Алексей Михайлович, царь (1645-1676)
Анания, посланец царя Авгара
Андрей Критский, св. гимнограф (ок. 660-740)
Анна Комнина, принцесса (1083-1153)
Антоний Новгородский, русский паломник (XII-XIII в.)
Аркульф, паломник (VII в.)
Балдуин II, латинский император Константинополя (1228-1273)
Балтояни Хр.
Бахтин М. (1895-1975)
Бабич Г.
Бельтинг Х.
Бернард, паломник, IX в.
Браун П.
Брекинридж Дж.
Василий I, император (867-886)
Вейл Карр А.
Вельманс Т.
Гаврилович З.
Георгий Маниак, военачальник (XI в.)
Георгий Монах, хронист (IX в.)
Георгий Никомидийский, гимнограф (IX в.)
Герстель Ш.
Грабар А.Н. (1896-1990)
Григорий Нисский, отец Церкви (ок. 335-394)
Григорий Кедрин, византийский хронист, XII в.
Дагрон Ж.
Даниил игумен, русский паломник (XII в.)
Джексон Дж.
Дионисий, живописец (ок. 1440-1505)
Дионисий Суздальский, архиепископ (ум. 1385)
Дионисий Фурнографиот, иконописец (XVIII в.)
Дмитрий Донской, великий князь (1359-1389)
Дольгер Ф.
Евагрий, церковный историк (VI в.)
Евсевий Кесарийский, церковный историк (263-340)
Евстафий Солунский, писатель (ок. 1110-1198)
Евфросиния Полоцкая, св. княгиня (1110-1173)
Епифаний Кипрский, писатель (IV в.)

Екатерина, св. мученица
Епифаний, византийский паломник (IX в.)
Жоливе-Леви К.
Зеовульф, паломник (XI-XII в.)
Зосима Диакон, паломник (XIV в.)
Зоя, императрица (XI в.)
Иаков Коккиновафский, автор гомилий (XI в.)
Иван III, великий князь (1462-1505)
Иван IV, великий князь, царь (1533-1584)
Игнатий Смолянин, русский паломник (XIV в.)
Икономидис Н.
Иоанн Дамаскин, гимнограф, богослов (ок. 675-753)
Иоанн Златоуст, отец Церкви (354-407)
Иоанн Скилица, хронист (XI-XII в.)
Иоанн I Цимисхий, император (969-976)
Иосиф Владимиров, иконописец (XVII в.)
Иосиф Флавий, историк (ок. 37-100)
Ирина, императрица (797-802)
Исаак Цец (XII в.)
Калаврезу И.
Кесслер Г.
Китцингер Э.
Константин Великий, император (306-337)
Константин V, император (741-775)
Константин VII Багрянородный, император (913-959)
Константин Далассин, патрикий (XI в.)
Кормак Р.
Клавиho Руи Гонсалес де, испанский путешественник (XV в.)
Козьма Зографский, монах, визионер
Кондаков Н.П. (1844-1925)
Краутхаймер Р.
Лазарь, иконописец (IX в.)
Лев IV, император (775-780)
Лев V, император (813-820)
Лев VI Мудрый, император (886-912)
Лев III, папа (795-816)
Лев Грамматик, хронист (XI в.)
Лев Диакон, хронист (X в.)
Лев Охридский, архиепископ (XI в.)
Лев Тосканский, писатель, полемист (XII в.)
Лука Хрисоверг, патриарх Константинополя (1157-1170)
Людвик IX Святой, король (1226-1270)
Маврикий, император (582-602)
Маджеска Дж.
Максим Исповедник, св., богослов (580-662)
Манго К.
Мануил I, император (1143-1180)
Мария Египетская, св.
Мария Темрюковна, царица (ум. 1569)
Мефодий, патриарх Константинополя (843-847)
Миркович Л.
Михаил I, император (811-813)
Михаил III, император (820-829)
Михаил IV, император (1034-1041)
Мосх Иоанн, духовный писатель (VI-VII вв.)
Никита Хониат, историк (XII-XIII вв.)
Николай Андидский, автор литургического комментария (XI в.)
Николай Месарит, писатель, скевофилакс Св.Софии (XII-XIII вв.)
Николай Мистик, патриарх Константинополя (895-906; 911-925)

Эгерия, паломница (IV в.): 21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,
Элиаде М. (1907-1986): 21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,
Юстиниан I, император (528-565): 21, 32, 13, 3, 22,21, 32, 13,
Юстиниан II, император (685-695; 705-711): 21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,

Топонимы и географические указатели

Антиноя, город в Египте: 21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22, 12,23, 32

Аахенская капелла: 21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,

Бари, собор: 21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,

Баут, монастырь: 21, 32, 13, 22,

Бояна, церковь

Вардзия, пещерный монастырь

Влахернитисса, церковь в Арте

Дафни, церковь Богоматери

Дейр-ал-Суриан, коптский монастырь в Египте

Джурджеви Ступови, церковь

Св. Екатерины, монастырь на Синае

Сен-Дени, аббатство: 21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,

Иерусалим

Гроб Господень, храм: 21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,

Воскресения, ротонда: 21, 32,

Мартирион, базилика: 21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,21, 32, 13, 22, 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,

Храм Соломона

Кампо Санто, в Пизе

Каппадокия, церкви

Гереме 21

Карабаш Килисе

Каранлик Килисе

Сакли Килисе в Гереме

Кидекша, церковь свв. Бориса и Глеба

Киев

Св. Софии, собор

Успенский собор Киево-Печерской Лавры

Кипр

Асину

Лагудера, церковь Панагии Аракиотиссы

Лиси, церковь Богоматери

Константинополь

Богоматери Фаросской, храм

Большой императорский дворец

Влахерны, храм Богоматери и дворец

Всех Святых, храм

Вуколеон, дворец

Одигон, монастырь

Пантократора, монастырь

Св. Софии, храм

Св. Стефана, храм

Хора, монастырь

Хрисотриклиний, дворцовая зала

Марков монастырь, в Македонии
Мирожский монастырь, во Пскове
Монреале, собор около Палермо

МОСКВА

Покрова на рву, собор: 21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13, 22,21, 32, 13,
22,21, 32, 13, 22,

Усекновения главы Иоанна Предтечи в Дьякове, церковь

МОСКОВСКИЙ КРЕМЛЬ

Архангельский собор
Благовещенский собор

Оксерр, место проведения собора 578 г.
Наксос, остров, церковь Панагия Дросиани
Нередица, церковь Спаса Преображения
Нерези, церковь Св. Пантелеймона

ОХРИД

Богородицы Перивлесты, церковь
Св. Софии, собор

Патмос, остров, церковь Богоматери

Печ, церковь Св. Димитрия

ПОРЕЧ, БАЗИЛИКА ЭВФРАЗИАНА

РАВЕННА, ГОРОД

собор (базилика Урсиана)

Сан Витале, церковь

Рила, церковь Архангела Михаила

РИМ

Сан Клементе, церковь

Санта Мария Антика, церковь

Санта Мария Маджоре, церковь

Св. Петра, собор

Санта Сабина, церковь

Ромилия, город

Лавра Св. Саввы Освященного, Палестина

Саидная, святилище Богоматери в Сирии

Сан Марко, собор в Венеции

Сен Шапель, королевская капелла в Париже

Успенский собор Киево-Печерской лавры

Фарас, город и храмовый комплекс в Нубии

Фессалоника

Св. Софии, собор

Св. Димитрия, церковь

Филиппы, город в Македонии, Греция

Флоренция

собор

Св. Гроба, церковь

Сан Джованни, баптистерий

Сан Бьяджо, церковь

Св. Апостолов, церковь

"Фонари мёртвых"

Хосиос Лукас, монастырь

Эдесса

Эфес

Реликвии
 Христа
 Керамион (Св. Чрепие), "эдесский"
 Керамион (Св. Чрепие), "иерапольский"
 Мандилион (Св. Убрус)
 Письмо Христа к Авгарю
 Сандалии, из города Мемпец
 Страстные реликвии, в Фаросской церкви
 Туринская плащаница
 Чаша Тайной вечери
 Богоматери
 Место явления Богоматери, в храме Св. Софии
 Риза Богоматери во Влахернах
 реликвии в Фаросской церкви
 Св. Григорий Чудотворец, мощи
 Св. Евгений Трапезундский, мощи
 Св. Иоанн Креститель, реликвии в Фаросской церкви
 Св. Лазарь, мощи
 Св. Мария Магдалина, мощи
 Св. Мария Клеопова, мощи
 Св. Марфа, мощи
 Честное Древо
 древо Ноева Ковчега
 Колодец Самарянки
 Ветхозаветные святыни Иерусалимского храма
 Памятники искусства
 Иконы
 Христа
 Христос во Гробе, двусторонняя икона (XII в.), Кастория
 Спас "Елеоня гора"
 Спас Исповедник
 Камулианы, нерукотворный образ
 Нерукотворный Образ (XIV в., Византия), монастырь Сан-Бартоломео
 дельи Армени, Генуя
 Спас Нерукотворный с "Поклонением кресту" (XII в. Новгород), Москва,
 ГТТ
 Спас Нерукотворный, работы Симона Ушакова (1658 г.), Москва, ГТТ
 Халкитис
 Богоматери
 Агиосоритисса
 Владимирская (XII в., Константинополь), Москва, ГТТ
 Грузинская, из Покровского монастыря (Суздаль)
 Иерусалимская, говорившая с Марией Египетской
 Икокира в Фаросской церкви
 Киккотисса на Кипре
 Неодигитрия (Новая Одигитрия), икона из Россано
 Одигитрия, икона из Вознесенского монастыря, Москва, ГТТ
 Одигитрия, двусторонняя икона (XII в.), Кастория
 Одигитрия Константинопольская
 Одигитрия Месопандитисса, икона на Крите
 Одигитрия Страстная-Палецкая
 Страстная
 Богоматери Улышальницы, из монастыря Зограф на Афоне
 Эфесская
 'Madonna di Constantinopoli', категория икон из Южной Италии
 Madonna dell' Itria, икона из Палаццо (Сицилия)
 "Св. Ирина" (VIII в.), монастырь Св. Екатерины на Синае
 "Св. Мария Египетская", из собора Св. Софии Константинопольской
 "Видение пономаря Тарасия" (XVI в., Новгород), Новгородский музей

Мастера Амвросия, икона-триптих (1456 г.), Троице-Сергиева Лавра
 "Похвала Богоматери с Акафистом" (XIV в.), Успенский собор
 Московского Кремля
 "Причащение апостолов и Омовение ног" (XI в.), монастырь Св.
 Екатерины на Синае
 "Сретение Богоматери Владимирской" (XVII в., Москва), Москва, ГТГ
 "Торжество православия" (XIV в., Константинополь), Британский музей
 "Причащение апостолов с Богородичным циклом", шитая икона (XV в.),
 Суздаль
 "Распятие", аворий (XII в.), Гос. Эрмитаж
 "Распятие", шитая икона (XII в., Новгород), Москва, ГИМ
 Монументальные храмовые образы
 Богоматерь Оранта, мозаика 1112 г. из собора г. Равенна
 Богоматерь на троне, мозаика в апсиде Св. Софии К-льской
 Император Лев Мудрый перед Христом, мозаика Софии
 Константинопольской
 Мозаика южного вестибюля Софии Константинопольской
 Этимасия, надвратный бронзовый рельеф храма Софии
 Константинопольской
 "Воздух Марии Тверской" (1389 г.), Москва, ГИМ
 "Пелена Елены Волошанки" (1498 г.), Москва, ГИМ
 "Потир патриархов" (X в., Константинополь), Венеция, собор Сан Марко
 Реликварии
 Ахенский (X в., Константинополь), Аахен, собор
 Лимбургский (968-985 гг., Константинополь), Лимбург, собор
 реликварий с Камнем от Гроба Господня (XII в., Константинополь), Париж,
 Лувр
 реликварий Святая Святых (X в., Константинополь), Ватиканская
 библиотека
 Сошествие во Ад (XII в., Константинополь), Московский Кремль,
 Оружейная палата
 Честного Креста (983 г.)
 "Grande Chasse", ларец- реликварий в Сен Шапель (XIII в., Париж)
 Рукописи
 Аноним Меркати (Ottoboniano Latino 169)
 Бревиарий (Breviarius de Hierosolyma), до 614 г.
 Ватиканское Евангелие XI в.
 Венский Генезис, VI в. (Вена, Национальная библиотека, gr. 31)
 Гелатское Четвероевангелие, XII в. (Тбилиси, Институт рукописей, Q908)
 Гомилии Иакова Коккиновафского, XII в. (Париж, Национальная
 библиотека, gr. 1208)
 "Лествица" Иоанна Лествичника, XII в. (Ватиканская библиотека, Cod. Ross.
 251)
 Литургический свиток, XI в., Константинополь (Иерусалим, Библиотека
 Греческого патриархата, Stavrou 109).
 Лобковский Пролог 1282 г., Новгород (ГИМ, Хлудов 187)
 Московский менологий 1063 г., Константинополь (ГИМ, гр.9)
 Псалтирь Гамильтона, XIII в. (Берлин, Государственная библиотека,
 Гравюрный кабинет, 78 A9 Hamilton 119)
 Пятикнижие Ашбернхэма, VII в. (Париж, Национальная библиотека, cod.
 Lat. 2334)
 Свиток-амулет, XIV в. (Нью-Йорк, Библиотека Пирпонт Морган)
 Слова Григория Назианзина, 879-883 гг., Константинополь (Париж,
 Национальная библиотека, гр. 510)
 Слова Григория Назианзина, XII в., Константинополь (монастырь Св.
 Екатерины на Синае, gr. 339)
 Слова Иоанна Златоуста, конец IX в., Константинополь (Афинская
 Национальная библиотека, Cod. 211)
 Смирнский Физиолог (не сохранился), XI в. (Cod.B.8)

Таррагонский Аноним (Tarragonensis 55)
Псалтирь Феодора 1066 г., Константинополь (cod. Add. 19352, Британская
б-ка, Лондон)
Хлудовская псалтирь IX в., Константинополь (гр.129д, ГИМ)
Христианская топография Космы Индикоплова, IX в., Константинополь
(Ватикан, gr. 699)
Хроника Иоанна Скилицы, XII в. (Мадрид, Национальная библиотека, gr.
2)
Саккосы митрополита Фотия (XIV-XV вв., Константинополь), Москва,
Оружейная Палата
"Серебряный Храм" (XII в.), Венеция, собор Сан Марко
"Lantern de Begon" (XI в.), Конк, церковь Сент-Фуа
"Sacerdoce de la Vierge" ("Священство Богоматери"), алтарный образ (1437
г.), Париж, Лувр

Список сокращений

БЛДР	Библиотека литературы Древней Руси
ВВ	Византийский Временник
ВИА	Вестник истории и археологии. СПб., Петроград
ВМЧ	Великие Минеи Четвы, собранные всероссийским митрополитом Макарием
ГБЛ	Российская государственная библиотека (бывшая Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина)
ГИМ	Государственный Исторический музей, Москва
ГМИИ	Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва
ГММК	Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль"
ГПБ	Государственная Публичная библиотека, Санк-Петербург
ГРМ	Государственный Русский музей, Санк-Петербург
ГРМ ДРЖ	Отдел древнерусской живописи Государственного Русского музея
ГТТ	Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЭ	Государственный Эрмитаж, Санк-Петербург
ДИ (ДРИ)	Древнерусское искусство
ЖМНП	Журнал Министерства народного просвещения
КСИА	Краткие сообщения Института археологии
КСИИМК	Краткие сообщения Института истории материальной культуры
МАМЮ	Московский архив Министерства юстиции
МДА	Московская Духовная академия
МИА	Материалы и исследования по археологии СССР
МиАР	Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва
(ЦМиАР)	
МНМ	Мифы народов мира
НГОМЗ	Новгородский Государственный объединенный музей-заповедник
НИС	Новгородский исторический сборник
НПЛ	Новгородская Первая Летопись
ОИДР	Общество истории и древностей Российских
ОЛДП	Общество любителей древней письменности
ОР БАН	Отдел рукописей Библиотеки Академии наук
ОР РГБ	Отдел рукописей Российской Государственной библиотеки
ПВЛ	Повесть временных лет
ПКНО	Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник
ПЛДР	Памятники литературы Древней Руси
ППС	Православный Палестинский сборник
ПСРЛ	Полное собрание русских летописей
ПСТБИ	Православный Свято-Тихоновский Богословский институт
П1Л, П2Л,	Псковская 1-я, 2-я, 3-я летописи
ПЗЛ	
РАН	Российская Академия Наук
РГАДА	Российский Государственный Архив древних актов
РИБ	Русская историческая библиотека
РНБ	Российская Национальная Библиотека, Москва

РПЦ	Русская Православная Церковь
РА (СА)	Советская археология
СККДР	Словарь книжников и книжности Древней Руси
ТОДРЛ	Труды отдела древнерусской литературы
ЧОИДР	Чтения в императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете
AB	Art Bulletin
ABSA	Annual of the British School at Athens, London
AHG	Analecta Hymnica Graeca
An. Boll.	Analecta Bollandiana
AJA	American Journal of Archaeology, New York
BCH	Bulletin de Correspondance Hellénique, Paris - Athènes
BHG	Bibliotheca Hagiographica Graecae
ByzF	Byzantinischen Forschungen
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CA	Cahiers Archéologiques
DChAE	Δελτίον της Κρητικής Αρχαιολογίας, Athens
DOP	Dumbarton Oaks Papers
EO	Échos d'Orient
JBAA	Journal of the British Archaeological Association
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JWarb	Journal of the Warburg and Courtauld Institutes
LA	Liber Annus
MDAI	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Istanbul
OCA	Orientalia Christiana Analecta
OCP	Orientalia Christiana Periodica
ODB	Oxford Dictionary of Byzantium
PG	Patrologiae corpus completus. Series graeca. Ed. J.P. Migne
PL	Patrologiae corpus completus. Series latinae. Ed. J. P. Migne
RB	Revue Biblique
RBK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst
REB, REByz	Revue des Études Byzantines, Paris
RivAC	Rivista di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano
RSR	Revue des Sciences Religieuses, Strasbourg
RLAC	Reallexikon für Antike und Christentum, Stuttgart
TM	Travaux et Mémoires, Centre de recherches d'histoire et civilisation byzantines, Paris



Алексей Михайлович Лидов

Историк и теоретик искусства, византолог. Член-корреспондент Российской Академии Художеств. Основатель и директор Научного Центра восточнохристианской культуры и заместитель Президента Российской Академии Художеств по научным и инновационным программам. Окончил отделение истории и теории искусства МГУ (1981), специализировался в области византийской иконографии и истории восточнохристианской художественной культуры. А.М. Лидов является автором более 80 научных работ, опубликованных на русском, английском, французском, итальянском, испанском, греческом и японском языках, среди них — 18 книг (монографий, каталогов выставок, тематических сборников статей). А.М. Лидов — автор и руководитель инновационных научных проектов, посвященных изучению содержательных основ восточнохристианской культуры. Начиная с 1991 г. им были организованы в Москве международные симпозиумы и издана серия тематических сборников статей, в которых А.М. Лидов выступает как автор концепции, редактор-составитель и исследователь: «Иерусалим в русской культуре» (М., 1994), «Восточнохристианский храм: литургия и искусство» (СПб., 1994), «Чудотворная икона в Византии и Древней Руси» (М., 1996), «Иконостас: происхождение — развитие — символика» (М., 2000), «Восточнохристианские реликвии» (М., 2003), «Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси» (М., 2006), «Новые Иерусалимы. Перенесение сакральных пространств в христианской культуре» (М., 2006) и «Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств» (М., 2009). В исследованиях внимание концентрируется на новых темах и оригинальной методологии, во многих случаях приоритетных в современной науке. А.М. Лидов читал лекции и работал в качестве приглашенного исследователя в крупнейших университетах и научных центрах мира, среди них — Принстон и Гарвард, Оксфорд и Кембридж, Сорбонна и Токийский университет. В качестве автора концепции и куратора он участвовал в подготовке важных выставок в России и Западной Европе. Два проекта «Христианские реликвии в Мос-

ковском Кремле» и «Спас Нерукотворный в русской иконе» были осуществлены в рамках инициированной А.М. Лидовым комплексной научно-культурной программы «Христианские реликвии», результатом которой стали не только сами выставки, международные конференции и пять опубликованных книг, но и появление в отечественной науке новой сферы исследований. Изучение храмовой иконографии, чудотворных икон и реликвий позволило А.М. Лидову разработать теорию иеротопии, рассматривающей создание сакральных пространств как особую форму творчества и новую область историко-художественного исследования, не ограничивающуюся проблематикой византийской и древнерусской культуры.

Dr Alexei Lidov

(Ph.D. Art History, Moscow State University, 1989)

Alexei Lidov graduated from the Art History Department of the Moscow State University in 1981. He is a world-known specialist in Byzantine iconography, Eastern Christian sacred images and theory of art. Lidov is the founder and director of the Research Centre for Eastern Christian Culture in Moscow (since 1991) and the Deputy President of the Russian Academy of Arts for research and innovative programs (elected a member of this Academy in 2007). He has been awarded by fellowships of the British Academy, the Princeton Institute for Advanced Study and Princeton University, the Getty Research Institute and the College de France in Paris, as well as of some other important institutions. He was lecturing at leading universities of the USA (Princeton, Harvard, Columbia), Europe (Oxford, Cambridge, Sorbonne) and Japan. Lidov is the initiator and organizer of several innovative research programs and international symposia. He is the author and editor of 18 monographs, catalogues and collections of articles, among them: *The Mural Paintings of Akhtala* (1991), *Jerusalem in Russian Culture* (Moscow 1994, New York-Athens 2005), *The Eastern Christian Church. Liturgy and Art* (Saint-Petersburg 1994), *The Miracle-Working Icon in Byzantium and Old Rus'* (Moscow 1996), *Byzantine Icons of Sinai* (Moscow — Athens 1999), *The Iconostasis. Origins-Evolution-Symbolism* (Moscow 2000), *Christian Relics in the Moscow Kremlin* (Moscow 2000), *Eastern Christian Relics* (Moscow 2003), *The Holy Face in Russian Icons* (Moscow 2005), *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia* (Moscow 2006), *Relics in Byzantium and Medieval Russia: Written Sources* (Moscow 2006), *New Jerusalem. The Translation of Sacred Spaces in Christian Culture* (Moscow 2006), *Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces* (Moscow 2009).

alidov@gmail.com

