



МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М. В. ЛОМОНОСОВА

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

MOSCOW STATE UNIVERSITY

INSTITUTE FOR WORLD CULTURE



НАУЧНЫЙ ЦЕНТР ВОСТОЧНОХРИСТИАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
RESEARCH CENTRE FOR EASTERN CHRISTIAN CULTURE

LIGHT AND FIRE
IN THE SACRED SPACE

Materials from the International Symposium

EDITED BY
ALEXEI LIDOV



MOSCOW «INDRIK» 2011

ОГОНЬ И СВЕТ
В САКРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Материалы международного симпозиума

РЕДАКТОР-СОСТАВИТЕЛЬ
А. М. ЛИДОВ



MOSCOW «INDRIK» 2011

УДК 72; 75
ББК 85
И 30

Проект симпозиума поддержан грантом Российского Гуманитарного
Научного Фонда (№11-04-14067г)

Ответственный редактор А. М. Лидов

И 30 **ОГОНЬ И СВЕТ В САКРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ.**
Материалы международного симпозиума / Редактор-составитель
А. М. Лидов. — М.: Индрик, 2011. — 192 с.

ISBN 978-5-91674-157-5

© А. М. Лидов, составление, 2011
© Коллектив авторов, текст, 2011
© С. Г. Григоренко, А. М. Лидов, оформление, 2011

СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

А. М. Лидов. Иеротопия Огня и Света <i>Alexei Lidov.</i> Hierotopy of Light and Fire.....	11
Вяч. Вс. Иванов. Огонь, Солнце и Свет в языках и культурах древней и средневековой Евразии <i>Vyacheslav Vs. Ivanov.</i> Fire, Sun and Light in Languages and Cultures of Ancient and Medieval Eurasia	18
С. С. Хоружий. Свет Платинов и свет Фавора: мистика света в неоплатонизме и исихазме <i>Sergei Khorujii.</i> Plotin's Light and the Light of Thabor: the Mystics of Light in Neo-Platonism and Hesychasm	29
В. М. Живов. Видения света и проблемы русского средневекового исихазма <i>Victor Zhivov.</i> The Visions of Light and Problems of the Russian Medieval Hesychasm	37
Д. И. Макаров. Некоторые аспекты учения о Свете и символе в Богородичном слове Феофана Никейского <i>Dmitry I. Makarov.</i> Some Aspects of the Light and the Symbol in the Homily by Theophanes of Nicea	42
Benjamin de Lee. Fire and Light: The Polemics of the Divine Presence <i>Бенджамин де Ли.</i> Огонь и свет: полемика о Божественном присутствии	47
С. А. Иванов. Эосфор-Люцифер: образ «светоносца» в Византии <i>Sergei A. Ivanov.</i> The Eosphoros-Lucifer: The Image of the "Light-bearer" in Byzantium.....	49

Fabio Barry. The House of the Rising Sun: Luminosity and Sacrality from Domus to Ecclesia <i>Фабио Барри.</i> Дом восходящего солнца. Светоносность и сакральность от Domus к Ecclesia.....	51
В. Е. Сусленков. Позднеантичные солярные культы и их связь с организацией света в раннехристианских церквях <i>Vitaly Souslenkov.</i> Late Antique Solar Cults and the Arrangement of Light in Early Christian Churches.....	54
А. Ю. Годованец. Пространство Софии Константинопольской и позднеантичная наука о свете <i>Aleksandr Godovanets.</i> The Space of Hagia Sophia and the Late Antique Science of Light	56
Maria Cristina Carile. The Imperial Palace Glittering with Light: The Material and Immaterial in the Sacrum Palatium <i>Мария Кристина Кариле.</i> Императорский дворец сверкающего света: материальное и нематериальное в Sacrum Palatium	62
А. М. Пентковский. Литургическое и паралитургическое воззжение огня на вечерне в Иерусалиме <i>Alexei Pentkovsky.</i> The Liturgical and Para-Liturgical Kindling of Light at the Vespers in Jerusalem.....	65
Michele Vacchi. The Feast of Hanukkah and the Christian Feast of the Church Dedication in the Medieval West <i>Микеле Баччи.</i> Праздник Хануки и христианское освящение церкви на средневековом Западе.....	66
Heather Hunter Crawley. The Cross of Light: Reinterpreting the Cross in Byzantine Syria <i>Хитер Хантер Краули.</i> Крест из света: переосмысляя тему креста в Византийской Сирии	69
Александр Минчев. Раннехристианские кадельницы на Балканах (V — начало VII вв.): типология, функция и символика <i>Aleksandr Minchev.</i> Early Christian Censers in the Balkans (from the 5 th to early 7 th century): Typology, Function and Symbolism	73

- Eleni Dimitriadou.** From the Great Palace to the Great Church:
Art and Light in the Context of Court Ritual
in Tenth-Century Constantinople
Елены Димитрияду. От Большого Дворца к Великой Церкви:
искусство и свет в контексте придворных ритуалов
в Константинополе X века 77
- Maria G. Parani.** “Rise like the sun, the God-inspired kingship”:
Light-symbolism and the Uses of Light in Middle
and Late Byzantine Imperial Ceremonial
Мария Парани. «Взойди как солнце, Боговдохновенное
царство». Световая символика и использование света
в византийских императорских церемониях 81
- A. A. Adashinskaya.** Организация света в византийском
храмовом пространстве на материале ктиторских типиконов
Anna Adashinskaya. The Arrangement of Lighting
in the Byzantine Founder’s Typika..... 85
- Вс. М. Рожнятовский.** Световые эффекты в пространстве
византийского храма: исторические этапы
и особенности развития
Vsevolod Rozhniatovsky. Light Effects in the Space of Byzantine
Church: Peculiarities and Stages of Evolution. 95
- Nicoletta Isar.** Dancing Light into the Byzantine Sacred Space.
The Athonite Chorography of Fire
Николетта Исар. Танцующий свет в византийском
сакральном пространстве. Афонская хорография огня. 102
- Л. М. Евсева.** Образ и свет в чине всеобщего бдения
в монастырях Афона
Lilia Evseeva. Image and Light in the Monastic Rite
of Agrypnia at Mount Athos..... 105
- Stefania Gerevini.** Transparency and Light: Late Medieval
Venetian Rock Crystal Crosses in the Sacred Space
Стефания Гревини. Прозрачность и свет:
позднесредневековые венецианские хрустальные кресты
в сакральном пространстве 107

-
- Elka Bakalova, Anna Lazarova.*** The Pillar of Fire as a Sign of Theophany: Some Examples from Byzantine and Postbyzantine Art
Элка Бакалова, Анна Лазарова. Столп света как знак теофании: примеры из византийского и пост-византийского искусства 110
- M. A. Lidova.*** Тема огня в иконографической программе капеллы Галлы Плацидии в Равенне
Maria Lidova. The Fire in the Iconography of the Galla Placidia Chapel in Ravenna. 114
- Nina Kvlividze.*** Литургическое значение огня в богородичной иконографии (Введение во храм, Благовещение, Успение)
Nina Kvlividze. The Liturgical Meaning of the Fire in the Iconography of the Theotokos (The Presentation into the Temple, the Annunciation and the Dormition)..... 116
- Jelena Bogdanović.*** Light as Frame and Framing Light: Vision of St. Peter of Alexandria
Елена Богданович. Свет как обрамление и обрамление света: Видение св. Петра Александрийского 118
- Ivan K. Zarov.*** Revealing the Divine: The Composition of Moses and the Burning Bush in the Narthex of the Virgin Peribleptos Church in Ohrid
Иван Заров. Божественное откровение: Моисей перед Неопалимой Купиной в нартексе Богородицы Перивлепты в Охриде 123
- Natalia Teteriatnikov.*** The Emperor and the Theology of Light: The Mosaic Program of the Eastern Arch of Hagia Sophia, Constantinople
Н. Б. Тетерятникова. Император и богословие света: иконография мозаик восточной арки Святой Софии в Константинополе 125

-
- А. М. Лидов.** Огонь Анастенирии.
Иеротопия византийского обряда танцев с иконами
Alexei Lidov. The Fire of Anastenaria.
Hierotopy of the Byzantine Rite of Dances with Icons 127
- Ю. Ю. Завгородний.** Огонь, свет и сакральное пространство
в письменности домонгольской Руси
Juri Zavgorodni. Fire, Light and Sacred Space
in the Written Culture of Pre-Mongol Rus' 134
- А. Г. Мельник.** Огонь в практиках почитания
русских святых в XI–XVII веках
Aleksandr Melnik. The Fire in the Veneration
of Russian Saints from the 11th to 17th century 140
- Вл. В. Седов.** Свет и мрак в древнерусской архитектуре:
архитектурные системы освещения
Vladimir Sedov. Light and Darkness in Medieval Russian
Architecture: Arrangements of Lighting..... 142
- В. В. Игошев.** Типология, назначение и символика
древнерусских кадил и ладаниц
Valery Igoshev. Typology, Function and Symbolism
of Medieval Russian Censers and Ladan-containers 144
- О. В. Чумичева.** «Огонь просветительный» в русской
богословской полемике первой половины — середины XVII века
Olga Chumicheva. “The Enlightening Fire” in the Russian
Theological Polemics in the Seventeenth Century 147
- А. В. Муравьев.** Огонь и свет в сакральном пространстве
старообрядческой церкви
Alexei Muraviev. Fire and Light in the Sacred Space
of the Old-Believers' Church..... 151
- Helen Hills.** Fire and Blood: the Treasury Chapel of San Gennaro
in Naples. Miraculous Liquefactions and Neapolitan Topography
Хелен Хилс. Огонь и Кровь: чудотворное превращение
в жидкость в сокровищнице Сан Дженоаро в Неаполе
и неаполитанская топография 155

М. Н. Соколов. «Из искры пламя». Эстетика и идеология света в новоевропейском искусстве <i>Mikhail N. Sokolov.</i> “The Spark from a Flame”. Aesthetics and Ideology of Light in the Modern European Art.....	160
Т. А. Левина. «Реализм света» в русской религиозной философии и художественной теории начала XX века <i>Tatiana Levina.</i> The “Realism of Light” in the Early Twentieth-Century Russian Religious Philosophy and Theory of Art.....	162
Н. В. Злыднева Мотивы ‘света’ и ‘огня’ в искусстве 1920-х годов: мифопоэтический аспект <i>Natalia Zlydneva.</i> Motives of Light and Fire in the Russian Art of 1920-s: A Myth Poetic Aspect	165
ПРИЛОЖЕНИЕ	
А. Д. Охоцимский. Огонь в Библии <i>Andrei Okhotsimskii.</i> Fire in the Bible.....	168

А. М. Лидов
Иеротопия Огня и Света
ALEXEI LIDOV
Hierotopy of Light and Fire

Симпозиум, впервые в мировой науке, посвящен проблематике огня и света как важнейших средств в создании сакральных пространств. В центре внимания — византийская и древнерусская традиция, рассмотренная на широком историческом и географическом фоне, который только и позволяет оценить своеобразие восточнохристианской культуры огня и света. Каждый из нас помнит впечатления от православного храма, где пронзительный солнечный свет, клубящийся в дымах каждений, сочетается с мистической огненной драматургией бесчисленных свечей и лампад, вместе создающих образ Царства Небесного на земле. Подобное явление не может быть описано в рамках одной традиционной науки, поэтому к его рассмотрению привлечены историки, искусствоведы, филологи, философы, литургисты, лингвисты. При этом речь идет об особом виде художественного творчества, которое, на наш взгляд, может быть адекватно понято только в контексте иеротопии — нового раздела истории культуры, изучающего мировую практику создания сакральных пространств. Исследованию иеротопии посвящена многолетняя научная программа, нашедшая воплощение в целом ряде международных симпозиумов, опубликованных книгах и множестве статей авторов из разных стран¹.

Трудно представить что-то более важное и символически значимое, чем огонь и свет, которые уже в древнейших языках ото-

¹ Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009; Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2006, с. 32–58; Иеротопия. Сравнительные исследования сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2009; Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2009. Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. Москва, 2011. См. более полный список публикаций в Интернете: Иеротопия <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

ждествлялись с представлением о божественном. Как известно, одной из метафор описания Яхве — Бога иудеев, христиан и мусульман — было словосочетание «рождающий огонь». В появившейся в ту же древнейшую эпоху, на рубеже первого и второго тысячелетий до нашей эры, религии зороастрийцев-«огнепоклонников» бог почитался в виде солнечного света, на который молились, и воплощающего этот свет священного огня, который поддерживался неугасимым в центре храмов, носивших красноречивое название «дома огня» (аташкэдэ). В Евангелии Христос провозглашает себя Светом, а основополагающий Символ веры именует Его «Свет от Света». Высокое богословие выросло на основе глубоко личного опыта: все мы помним еще детские ощущения от завораживающей магии живого огня и радость от преображающего мир солнечного света.

Однако с точки зрения истории культуры огонь и свет остаются парадоксально малоизученным. Еще менее познанной представляется практика световых эффектов и огненной драматургии в создании сакральных пространств. В значительной степени это связано с эфемерностью предмета, который с трудом поддается традиционному позитивистскому описанию и классификации. В последнее время исследователи, в том числе и византийской традиции, настойчиво ищут адекватные язык и методологию для конкретно-исторического изучения использования огня и света. Становится все яснее, что во многих случаях речь идет не о вспомогательных средствах, но о конституирующей основе, по отношению к которой архитектура, изображение, обряды и даже звучащее слово отступают на второй план. Явление осмыслялось и на уровне философских понятий. Так, в неоплатонизме, легшем в основу христианского богословия, именно концепция света и его эманации является ключевой для понимания божественной природы мира. Вспомним, как это описывает Плотин в «Эннеадах»:

«Мы можем сказать, что существует и нечто, являющееся центром; его окружает ореол изливающегося из него света; вокруг центра и его ореола существует другой ореол — свет, порожденный светом; за ним следует еще один ореол, но уже такой, у

которого нет своего собственного света, и он вынужден этот свет заимствовать.

Последний ореол мы должны воспринимать как вращающийся круг, или, скорее, сферу, в природе которой заложено получать свет того третьего царства, которое находится сразу над ней, причем в том же объеме, в котором оно само его получает. Таким образом, все начинается с яркого света, струящегося из сверкающего центра; в соответствии с высшим планом свет простирает свое сияние все дальше и дальше» (Плотин, Эннеады, IV.3.17).

Насколько значима и влиятельна была эта неоплатоническая концепция, дают понять не только христианские богословские трактаты, но и дошедшие до нас византийские экфрасисы, описывающие византийские храмы как среду вращающегося света². Такой предстает Святая София Константинопольская в описании Павла Силенциария (563 г.), что находит яркое подтверждение в архитектуре и археологии этого великого храма. Солнечному кольцу из сорока подкупольных окон вторил огромный хорос-паникадило со сверкающими огненными лампадами. Еще один гигантский круг лампад размещался по карнизу, разделявшему купол и наос храма. Кроме того, на концах свисающих с купола полутора сотен цепей располагались серебряные диски, несущие изображения креста, в центр которого помещалась большая свещающаяся лампада³. Откосы подкупольных окон, выложенные золотой мозаикой, служили своего рода рефлекторами, отражавшими свет луны и звезд и создававшими эффект светового облака, освещавшего храм в ночи и зримо воплощавшего идею «Облака славы», так называемой «DOXA», в образе которой, согласно библейской традиции, в мир является невидимый и всемогущий Бог. Все это представлено как часть грандиозной «светопро-странственной композиции», включавшей сложно организован-

² Isar N. "Choros of Light". Vision of the Sacred in Paulus the Silentiary's poem Descriptio S.Sophiae // Byzantinische Forschungen, XXVIII (2004), p. 215–242.

³ The Lighting System of Hagia Sophia in Constantinople // Bouras L., Parani M. Lighting in Early Byzantium. Washington, D.C., 2008, p. 31–36. См. также: Fobelli M. L. Luce e luci nella Megale Ekklesia // Fobelli M. L. Un tempio per Giustiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenzario. Roma, 2005.

ную иерархию световых зон, по отношению к которой архитектурное тело храма воспринималось как огромная и драгоценно украшенная оболочка⁴.

Сейчас становится ясно, что Святая София — это не просто выдающееся архитектурное сооружение, но великий иеротопический проект, грандиозная пространственная икона, созданная сложнейшей драматургией огня и света⁵. Вспомним, что, помимо солнечного света и огня светильников, в этом действе участвовали мерцающее золото мозаичных сводов, мраморная инкрустация, вызывающая образ «стены из драгоценных камней» (Откр. 21, 18–20), блистающее золото и серебро алтаря, преграды, амвона, а также бесчисленных литургических сосудов. Именно в этом замысле пространственной иконы невидимого Бога, созданной светом, надо, на наш взгляд, искать объяснение оставшейся долгое время непонятной особенности — отсутствию на стенах юстиниановской Святой Софии фигуративных плоских изображений, которые очевидно диссонировали бы с одновременно иконическим и перформативным световым образом.

Знаменательно, что одновременно с появлением иконы света в Софии Константинопольской возникает и иконография «Преображения Господня», древнейший сохранившийся пример которой находим в мозаике конхи алтарной апсиды собора монастыря Св. Екатерины на Синае, заказанной императором Юстинианом — создателем константинопольской «Великой Церкви». Главное в композиции — образ божественного сияния, исходящего от Христа, в строгом соответствии с евангельским рассказом: «и просияло лице его как солнце, одежды же его сделались белыми как свет» (Мтф. 17, 2)⁶. Свет изображен, согласно неоплатонической кон-

⁴ Термин А. Ю. Годованца: *Годованец А. Ю.* Икона из света в архитектурном пространстве Св. Софии Константинопольской // *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2011, с. 119–142.

⁵ *Лидов А. М.* Вращающийся храм. Иконическое как перформативное в пространственных иконах Византии // *Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси* / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2011, с. 27–51.

⁶ См. подробный анализ сцены: *Elsner J.* The Viewer and the Vision: the Case of the Sinai Apse // *Art History*, 17/1 (1994), p. 81–102.

цепции, в виде синих, голубых и белых концентрических кругов, разрежающихся от центра к краю ореола и исходящих вовне расширяющихся лучей. Однако, в отличие от абстрактного неоплатонического «Единого», источником света является сам Христос, преобразившийся и преображающий пространство Горы Фавор. В духе христианской антропологии присутствующие апостолы не только созерцают, но и участвуют в «обожении», ибо «облако светлое осенило их» (Мтф. 17, 5).

Интересно, что в пространстве Синайской базилики изображенный свет главного мозаичного образа сочетается с потоком солнечного света, струящегося из окна над апсидой и осеняющего, подобно апостолам, верующих, собравшихся на утреннюю литургию⁷. Свет изображенный и реальный сливаются в одно неразделимое целое. «Преображение» может быть осмыслено как пример идеальной иеротопии — созидания сакрального пространства посредством божественного света, который от иконического образа чуда на горе Фавор естественно переходит в конкретную храмовую среду, сотворенную людьми для приобщения к божественному миру.

Число примеров византийской иеротопии огня и света можно умножать до бесконечности. Практически она присутствует в каждом православном храме. Другой вопрос, что у нас не так много сохранившихся источников для реконструкции средневековых проектов. Трудность состоит еще и в том, что при разрушениях и переделках эфемерные световые эффекты исчезали в первую очередь. Однако реконструкции не только возможны, но и чрезвычайно плодотворны. В некотором смысле поиск источников только начался, и одна из главных задач настоящего симпозиума — в объединении усилий и разработке методологических подходов, которые могут быть использованы в дальнейшем. В рамках иеротопии исследование философско-богословских представлений об огне и свете может органично дополняться анализом обрядовой и литургической практики, которая, в свою очередь, связана с архитектурными проектами и предметным миром световозжигания. Огромная сфера — исследование иконографии и символики, которые не

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

только сохраняют важные изобразительные мотивы, но в ряде случаев позволяют реконструировать световую среду, как воображаемую, так и существовавшую в реальности.

Принципиально важно осознать, что драматургия огня и света может и должна быть рассмотрена как отдельный вид художественного творчества, знание о котором в значительной степени оказалось утраченным, в определенном смысле выведенным из позитивистской картины мира, сфокусированной на описании материальных предметов. Однако сейчас становится ясным, что вне этого вида творчества многие богословские идеи, литургические действия, архитектурные концепты и художественные образы останутся не вполне понятыми. Иеротопия, реконструирующая и интерпретирующая проекты конкретных сакральных пространств, не только создает для драматургии огня и света естественный научный контекст, но и позволяет в полной мере оценить это крупнейшее явление мировой культуры.

ALEXEI LIDOV

Hierotopy of Light and Fire

The Symposium tackles the subject of light and fire and the role of these elements in making of sacred spaces, mostly in the Byzantine and Russian Medieval tradition. Nonetheless, other Christian phenomena will also be considered within their wide historical and geographical context. The Symposium is clearly of a multi- and interdisciplinary character, thus, appealing to scholars with various research interests and academic backgrounds. The Symposium shall explore and focus on artistic aspects of light and fire, as well as look at the methodology of the subject in the modern art history. The Symposium is a next step of continuous research, dedicated to the making of sacred spaces as a separate form of artistic and spiritual creativity. Within the framework of this research project a number of international symposia were held and books dedicated to the subject were published, such as e.g. *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Russia*, ed. A. Lidov, Moscow, 2006; *Hierotopy. Comparative Studies of Sacred Spaces*, ed. A. Lidov, Moscow, 2009; *New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*, ed. A. Lidov, Moscow 2009; *Spatial*

Icons: Textuality and Performativity, ed. A. Lidov, Moscow, 2009 and a recent monograph 'Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture' by Alexei Lidov (Moscow 2009).

From our perspective, the introduction and spread of the term *hierotopy* amongst the scholars and the increasing possibility of the hierotopic approach as an auxiliary aid to research have not only offered the opportunity to look afresh at many "customary" phenomena, but also substantially to expand the field of the historical studies. It is noteworthy that the whole aspects of creative process were left out from scholarship and were not studied or described at all exactly due to the absence of the hierotopic approach which evades positivist classification. For instance, such considerable phenomenon as the dramaturgy of light has been left outside the scope of traditional fields of study. At the same time we know precisely from the written sources (e.g. Byzantine monastic ceremonials) how detailed was the system of church lighting, as it was dynamically changing during the church services. At certain points of the church service some relevant images (icons, frescoes) or venerated relics would be purposefully highlighted, thus, structuring the perception of the whole church space or logically ordering the interpretation of sequences of the most significant liturgical elements during the service. In these circumstances it is only fair to refer to *dramaturgy or drama*, as the dramatic-artistic aspect contained in this creative activity was in no extent lesser than the symbolical-ritual one.

Areas of discussion and research could include:

1. Philosophical-theological concepts of light and fire.
2. Light and fire in ritual and liturgical practice.
3. Dramaturgy of light and fire as a mode of hierotopic creativity.
4. Natural and artificial (created) light in architectural space.
5. Holy fire archaeology. Objects lit by the fire.
6. Iconography of light and fire in Christian art.
7. Fire and light in spatial icons.
8. Performative aspects of light and fire.
9. Light, fire and smoke in literary sources.
10. Terminology of fire and light as historical source.

ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ

Огонь, Солнце и Свет в языках и культурах
древней и средневековой Евразии

VYACHESLAV VS. IVANOV

Fire, Sun and Light in Languages and Cultures
of Ancient and Medieval Eurasia

0. Есть два основных *индоевропейских (и.-е.) термина, обозначающих Огонь*. Согласно гипотезе Антуана Мейе, тот из них, который отражен в английском [англ.] *fire*, немецком [нем.] *Feuer*, древнегреческом [греч.] *πῦρ* (существительное среднего рода) выражает идею *огня как пассивного элемента*. Проверка и уточнение этой гипотезы оказываются возможными благодаря клинописным хеттским (хет.) данным (Иванов 2003, с. 17–31).

1. Во-первых, в некоторых архаичных хет. фрагментах, как и в Наставлениях служителям Храма, повторяется формула *pahh-ur pah-š-* ‘сохраняй (поддерживай) огонь’, в которой *имя существительное среднего рода х. pahhu(wa)r* (ср. в других и.-е. анатолийских языках лувийское [лув.] *pahur*), родственное приведенным выше греч. и другим и.-е. словам, выступает в качестве объекта архаического глагола со значением ‘охранять, беречь, защищать, пасты’ (латинское [лат.] *pā-sc-ō, pā-vī, pastum*, санскритское [санскр.] *pā-*). Можно предположить, что в этом хет. словосочетании отразился и.-е. период, когда существительное обозначало огонь как *предмет для сохранения*, в этом случае два слова, связанных друг с другом в этом сочетании — этимологической фигуре (*figura etymologica*), родственны друг другу. Сохранение огня как особая обрядовая задача предполагается хет. ритуалами, где центральную роль играет *uk-turi* ‘постоянный (вечный) огонь’ (термин имеет соответствие в индо-иранском). В контексте, связанном с сохранением такого постоянного огня, используется также хет. выражение *hašši pahhur pahš* — ‘сохраняй огонь в очаге’. В нем употребляется общеанатолийское название ‘очага, печи’; оно представлено также в лув. *hašša-niti* (с собственно лув. суффиксом *-niti*) и в его более позднем продолжении (времени классической античности) — лувийском *aha-*, так же как и в другом более позднем анатолийском

языке — лидийском — в существительном *aśa* (из собирательного ‘зола, пепел’ по интерпретации Хайнала). Соответствие не только этому анатолийскому названию «очага», но и его идиоматическому соединению с таким же (пассивным — принадлежавшим к древнему среднему роду) именем существительным «огонь» обнаруживается в италийском: лат. *āra* < *asa*, оскское *aasai pur-asiai* = хет. *hašši pahhur* (с другим порядком слов). Культ очага составляет существенную часть содержания хет. домашних и дворцовых (царских) ритуалов. Приведенному хет. его названию (и его хурритскому [хур.] соответствию ^D*Humni* в перечне богов из Угарита), как и выше приведенному хет. слову ^D*pahh-ur* ‘огонь’ и имени бога священного огня ^D*Warra-mi* (КВо XV 34 Vs. II 4’, ср. корень хет. *war-nu* — ‘жечь’), может предшествовать детерминатив Бога (^D). Следовательно, каждое из этих слов может обозначать предмет культового поклонения. Применительно к названию «очага» об этом же свидетельствует хет. оборот *hašši šiuun-i* ‘очагу, Богу’.

Хет. очаг был четырехугольным. Он соответствует и.-е. (римскому и древнеиндийскому) типу «прямоугольных» алтарей, которые, по Дюмезилю, противопоставлялись круглым (сходное различие Вернан нашел в Древней Греции). Это противопоставление интерпретируется как различие земного огня и огня небесного.

2. Во-вторых, хет. существительное, обозначающее «огонь», принадлежит гетероклитической парадигме, где (пассивная) форма на *-r pahhur* противопоставляется основе на *-n-* косвенных падежей «активированного рода» (=псевдо-эргатива); от этой основы посредством и.-е. суффикса с активным значением образуется форма *pahhu(e)n-ant* — ‘Огонь как активный деятель’. В хур.-хет. двуязычном тексте первой половины II тыс. до н.э. эта хет. форма переводит хур. эргатив *tarre-š* ‘посредством огня, благодаря Огню’: хур. *a-me-la-an-ni ta-a-re-eš* = хет. *ta-a-na-an pa-ah-hu-e-na-an-za ar-ha wa-ar-nu-zi* ‘пусть Огонь сожжет его полностью’ (‘целиком’, см. выше об имени Бога пламени ^D*Warra-mi* от корня *war-*).

Эта хет. форма на *-n-* косвенных падежей *pahhu-(e)n-* родственна основе готского *fōn*, древнепрусского [пр.] *panno*, от которого произведено ятвяжское уменьшительное имя Бога Огня (к семантическому полю сияния, которое по всей древней Евразии

связывалось с такими мифологическими существами, в средневековой западно-балтийской пр. религии принадлежит особое имя Бога Света, произведенное от корня **zvaig-<*g'h^woig^w*- и тождественное по корню греч. Φαίβοϛ, ставшему эпитетом Аполлона, и первой составной части в балто-славянском словосложении — названии *звезды*; о типологическом сходстве хеттско-хаттских и древнеисландских обозначений сияющего божества Солнца см. Иванов 2003, с. 28).

Можно предположить, что и.-е. основа на *-n*- косвенных падежей гетероклитического названия огня могла первоначально обозначать огонь как активный элемент. Но в тех языках, которые потеряли древнее различие гетероклитических основ и обобщили единственную форму на *-r*, эта последняя позднее могла служить также и для обозначения Огня как деятеля. Краузе мог быть прав (несмотря на возражения Куврёра) в своей интерпретации спорной тохарской [тох.] формулы, предполагающей, что в этом и.-е. диалекте Восточного Туркестана основа на *-r* (тох. В *paur*, тох. А *por* ‘огонь’) могла использоваться в активном смысле (в огнепоклоннической фразе «да растёт он благодаря огню»).

3. Однако некоторые индоевропейские диалекты для выражения идеи *огня как активного элемента* используют другое (судя по ностратическим соответствиям пережиточное — архаическое, сохраненное в евразийском эскалеутском) слово — имя существительное несреднего — одушевленного, позднее мужского рода: санскр. *Agni-* ‘Бог Огня’, лат. *ignis (sacer ignis* ‘священный огонь’); славянское **ogni-* (русское [русск.] *огонь* с соответствиями в восточно-балтийском). Русск. слово в народных волшебных сказках относится также к Царю Огню — фольклорному персонажу, который сжигает целое стадо скота.

Носители месопотамского арийского (индо-иранского) диалекта уже к середине II тыс. до н.э. занесли это слово на Древний Ближний Восток, где оно встречается в Угарите и в Хаттусе в хет. текстах. Оно относится к Огню как к опасному божеству. Хет. формула ^D*A-ak-ni-iš ka-ra-a-pí* ‘Бог *Agni* пожрет = убьёт’ признается сходной с аналогичными аккадскими, в которых при

глаголе *ikkal* с тем же значением, что у хет. *karapí*, в качестве имен деятеля — субъектов выступают имена богов ^D*Nergal* или ^D*Erra*. В лувийском особым знаком заимствованного иноязычного слова — глоссовым клином помечено *tapašša* 'лихорадка, жар', входившее в тот же круг понятий и вероятно соотносимое с санскр. *tapas-* (корень русск. *теп-л-ый* с соответствиями не только в и.-е., но и в картвельском, в частности, в названии *Тб-ил-иси*). Примерно в это же время месопотамское арийское имя Небесного Огня — Солнца *Sur-ya-* и.-е. происхождения заимствуется в язык касситов, правивших в Месопотамии.

4. Как установил Хертель в серии блестящих работ (Hertel 1925–1931), в индо-иранской религии культ огня стал наиболее существенной частью основной системы верований и обрядов. Общий источник древнеиндийского и древнеиранского почитания огня ясно виден в таких родственных друг другу представлениях, как авестийское [авест.] божество *Nairyō.sanha-* (включенное также в перечень имен огня) и санскр. *Nārāsāmsa-*.

В иранском [иран.] развитие этого общеиндо-иран. (общearийского) наследия привело к введению нескольких особых понятий и соответствующих терминов, что в дальнейшем способствовало выработке специального знания об огне и его видах, ставшего существенным в целом для иран. религии (Kramers 1954; Воусе 1968). Древнейший и.-е. и праиндо-иран. термин для обозначения активного огня как деятеля был заменен новым словом *ātar*, вошедшим во все иранские диалекты и из них заимствованным во многие языки, в том числе славянские (ср. русск. *ватр-ушка*), откуда попало и в албанский; отмеченное выше хур. название огня могло быть ранним иран. заимствованием. Можно предполагать, что это и.-е. существительное основано на древнем и.-е. корне, сохраненном в хет. *(h)ay-* 'быть горячим, теплым' (армянское 'гореть'), ср. также древнеирландское *aed* 'огонь' и возможно гомеровское греч. *αθήρ* 'верхний воздух, чистейшая и самая высокая сияющая часть атмосферы', македонское *αδη*-(Hes.) < и.-е. **Hai-dh-er*, которое могло быть формой, параллельной иран. *ātar* (вероятно этим словам родственны и приве-

денные выше анатолийские названия 'зола, пепла'), лат. *ater* 'черный'. Авест. *ātar* обозначало в особенности священный и обожествляемый огонь: бог *Ātar* был сыном главного божества по имени *Ahura Mazda*. В зороастрийской мифологии *Ātar* был одним из существенных богов. Архаическое обрядовое значение было сохранено в восточно-иран. осетинском (современном аланском-скифском) фольклоре в словосложении *Aert-xur-on* 'божество огня и Солнца, благожелательное к людям, но отвечающее и за кожные болезни; священный новогодний пирог, посвящаемый этому Богу и становящийся лакомством для всей семьи, но не являющийся угощением для чужеземцев'. В древней молитве, записанной в XIX в., встречается родственное староосетинское название божества *Xur-at-xuron* < **Xur-art-xur-on* 'Огонь, товарищ Солнца' (Солнце-Огонь, сын Солнца, по истолкованию Дюмезиля); те же восточно-иран. элементы в обратном порядке представлены в Средней Азии в согдийском *wr'r* [= *xor-ar*] 'огонь Солнца'; ср. также вероятное скифское словосложение *Yfsand* — 'священный' + **art* 'огонь'.

В более поздних частях «Авесты» и в среднеперсидских текстах излагается наука, повествующая о 5 видах священных огней: 1. *bərəzi-savah* — «огонь, который высоко в небе горел перед Ахурой Маздой»; 2. *vohu.fryāna* — 'благой огонь, живущий в телах людей и животных'; 3. *urvāzišt* — 'огонь в растениях'; 4. *Vāzit* — 'огонь в туче' (соответственно молния описывается как результат космического сражения); 5. *spəništ* — 'огонь на земле'. Другая классификация огней, соотносимых с различными местами, касается трех иран. (и по Дюмезилю и его последователям и.е.) социальных подразделений (название того из них, к которое входили жрецы, образовано от обозначения огня и было заимствовано как санскр. *atharvan*).

5. Хотя имя бога *Mitra-* (засвидетельствованное уже во II тыс. до н.э. в месопотамском арийском [мес. ар.] первоначально в индо-иран. означало 'божество договора, общественного согласия' и это значение сохранялось в некоторых средне-иран. диалектах, постепенно слово стало названием главного *Бога Солнца*. Ему

посвящалась сложная система верований и обрядов. Митраизм (скорее всего из Египта, где найдены древнейшие тексты этой религии) постепенно распространился по значительной части Западной Евразии и проник далее на Восток (Klimkeit 1983 и 1993; Lieu 1979; Tongerloo 1991; Worschitz, Hutter und Penner 1989). Археологические данные свидетельствуют об особом значении солнечного света для изображений митраистских богов.

Иран и среднеазиатское манихейство можно рассматривать как быть может наиболее развитое ответвление митраизма и гностицизма, продолжающее идеи его ближневосточных (прежде всего египетско-коптских) основателей. В нем соединились характерные черты, символы и термины нескольких великих религий времени, которое вслед за К. Ясперсом называют осевым. С этой точки зрения манихейство можно рассматривать как удачно выстроенный мост между разными религиями Востока и Запада, осуществляющий их синтез в духе синкретизма. По другому пониманию это скорее нечто вроде барочной эклектической смеси разных религий, которую в современных терминах можно было бы назвать «постмодернистской».

Центрально-азиатские манихейские гностические тексты сочинялись или переводились на несколько десятков языков, отличных от тех (арамейского и коптского), которыми пользовались основатели учений (Тремблей в недавней книге о Сериндии насчитал 31 язык). К ним среди прочих относились западно-иран. (парфянский и среднеперсидский), многие восточно-иран. (особенно согд., но также хотано-сакские и бактрийский), тох., тюркские (древнетюркский — уйгурский), китайский. Языковое многообразие сопутствовало богатству образности, заимствованной из инд. и других восточных традиций.

Но какой бы язык и система религиозных образов ни выбирались в качестве основных, прежде всего речь шла главным образом о религии Света. В текстах на разных языках в качестве основного символа выступает Отец Света, его почитатели стремятся к Миру Света, важную роль играет Вестник Света (иногда его называют именем, восходящим к упоминавшемуся выше древнеиран. *Nairyō.san̄ha-*). Все символы заимствуются из

этой основной семантической области и связаны с понятием Света, тогда как Огонь часто появляется в своем опасном обликии, отличающемся от некоторых из его иран. форм.

Для иллюстрации различий языков и символов приведем отрывки из гимна Мани, дошедшего до нас в виде изученных Габайн и Винтером фрагментов древнетюркско-тохарской В билингвы (параллельные согдийские и среднеперсидские тексты были найдены Хеннингом):

Тохарский В

komñktemtse ...

... mem

ommomtsu

ylaiñktemse mukur ram

bramñiktememse pässak ram

lkāsi šukye pidär- mani

Древнетюркский

kün tngriŋing

ärklig ay tngri

xormuzda tngriŋing didimtäg

äzrua tngriŋing psaktäg

körgali toʻl qangim mani burxan.

О сияющий Бог Солнца...

О сияющий Бог Луны!

Подобный диадеме Бога Индры /Ормузда ,

Подобный венку из цветов Бога Брахмы =Зурвана,

Блистателен в своей внешности мой Отец, Будда Мани

В этом гимне индийские боги отождествляются с зороастрийскими божественными образами. Мани — главный мифологический образ в манихействе — назван Буддой (ср. важный для Центральной Азии образ будущего Будды-Майтрейи, имя которого произведено от имени Митры).

Тох. В выражения, обозначающие Солнце и Луну как Бога Солнца и Бога Луны, совпадают с древнетюркскими (по гипотезе Винтера, построенными по тохарской модели). Такие же обозначения употреблялись в согдийском: *γωγρ βγ(γ)* 'Бог Солнца = Солнце'; сходное использование названия Бога Луны встречается в бактрийских титулах Кушанских царей.

6. Различия между наиболее употребительными местными вариантами иран. культа Солнца можно видеть при сравнении приводимых ниже названий Солнца и имен (главных) богов, отождествляемых с Солнцем:

Древний обще-и.е. термин, родственный русск. *Солнце*, англ. *sun*, нем. *Sonne*, французскому *soleil*, обнаруживается в мес. ар. (см. выше о касситском заимствовании из него). Это слово, найденное в мес. ар., санскр., дардских и нуристанских языках, в авест. представлено в гетероклитическом имени существительном *xva-r/*род. п. *xvə-ŋ*, а в осетинском в цитированных обрядовых выражениях. В осетинском тайном языке охотников Солнце называлось *faernae*: это архаическое широко распространенное слово, заимствованное из северо-западно-иранской формы названия лучезарной Славы **hvar-na-h> farnah-*. Первоначально это слово было именем Солнца, но потом оно приобрело более общее значение лучезарности и судьбы.

Зороастрийское слово, распространенное в хотано-сакско-ишкашимо-санглической подобласти восточно-иран. ареала, основано на отождествлении Солнца и главного Бога *Ahura Mazda*. Сочетание двух слов стало уже одним словом в древнеперсидском словосложении *auramazda*, но исходное первоначальное соединение двух самостоятельных слов еще сохранялось в авест. *ahuro mazda*. В древне-авест. *Mazdas-ca Ahuraŋho* [с инверсией, восходящей к праар. периоду] и в мидийском **Asura-mazdas*, отраженном в ассирийском ^D*as-sa-ra* ^D*ma-za-aš* около VII в. до н.э., исходное словосочетание обозначало главного Бога. В указанной подобласти оно становится названием Солнца: хотано-сакское *Urmaysd-e/-an-* 'Солнце', ишкашимское *remuzd* 'Солнце', сангличи *ormōzd*.

Митраистская форма имени Солнца в парфянском, обоих диалектах ормури, бактрийском, мунджанском, йидга и некоторых диалектах пушту в Афганистане была основана на отождествлении Солнца и главного Бога **Mitra*->**Miθra*->**Mihra*-: северо-западно-средне-иран. парфянское *myhr* [*mihr*], юго-западно-иран. ормури логар. *meš*, канграм *mešr* (в этом варианте ормури слово сосуществует с *towa* ‘жар и свет Солнца’ <**tapa*-, родственным упомянутому санскр. *tapas*-; слово этого корня заменяет имя самого Солнца в другом диалекте, ср. также курдское *taw* ‘солнечное тепло’), восточно-иран. бактрийское *miiro* с вариантами на кушанских монетах (*miuro*, *mirro*, *meiro*, *mioro*), мунджанское *miro*, йидга *mira* и пушту (афганские) диалектные формы: африди (*myēr*) и ванечи (*mīr*); эта же основа в раннем заимствовании в санскр. *mihira*- ‘солнце’ предполагает фонетическое развитие (*-*tr*->*-*hir*->*ir*) бактрийского типа

ИМЕНА СОЛНЦА И БОГА СОЛНЦА В ИРАНСКИХ РЕЛИГИЯХ
(АРХАИЧЕСКОЙ АРИЙСКОЙ, ЗОРОАСТРИЙСКОЙ, МИТРАИСТСКОЙ)

I

авест. *xva-r*/род.п. *xvδ-η*
осет. *xur*-
согд. *γwr*
хорезмийское (')*x(y)r*, *xyr*, '*xr*, '*xyr*
пушту **nhwar*> *nwar/nmar/lmar*

II

хотано-сакское *Urmaysd-e/-an-*
ишкашим (памирское) *remuzd*
сангличи *ormāzd*

III

парфянское *myhr*
ормури *meš/ mešr*
бактрийское *miiro*
мунджанское *miro*
йидга *mira*

африди *myēr*
 ванечи *mīr*
 (>санскр. *mihira-* в индо-арийском)

СОЛНЦЕ (-БОГ) В ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Тох. В *komñkāt-*

Др.-тюркск. *kün tngri*

Согд. *𐰽𐰺𐰸 𐰺𐰸(𐰺)*

МЕСЯЦ (-БОГ) В ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Тох. В *māñkāt*

Др.-тюркск. *ay tngri*

Согд. *𐰺𐰸 m'γ*

ЛИТЕРАТУРА

- Иванов Вяч. Вс.* 2003. Евразийские эпические мифологические мотивы // Евразийское пространство. Звук, слово, образ. М.: Языки славянской культуры, с. 13–53.
- Boyce M.* 1968. On Sacred Fires of Zoroastrians // Bulletin of the School for Oriental Research. 31, 1, p. 52–68.
- Bühlig A.* 1978. Zur Vorstellung vom Lichtkreuze in Gnostizismus und Manichäismus // Gnosis. H. Jonas — Festschrift / ed. B. Aland, Göttingen, S. 473–491.
- Hertel J.* 1925. Die arische Feuerlehre // Indo-iranische Quellen und Forschungen. Heft VI. Leipzig: H. Haessel.
- Hertel J.* 1927. Sonne und Mitra in Awesta, auf Grund der awestischen Feuerlehre dargestellt. Sächsische Forschungsinstitute zu Leipzig // Forschungsinstitut für Indogermanistik. Indische Abteilung. Veröffentlichung N 6. Indo-iranische Quelle und Forschungen. Heft IX. Leipzig: H. Haessel.
- Hertel J.* 1929. Beiträge zur Erklärung des Awesta und des Vedas // Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 40, N 2. Leipzig: S. Hirzel.
- Hertel J.* 1931. Die awestischen Herrschafts- und Siegesfeuer: mit Text,

- Übersetzung und Erklärung von Yašt 18 und 19 // Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse, Bd. 41. Leipzig: S. Hirzel.
- Ivanov V. V.* 1996. The Baltic God of Light and the Balto-Slavic Word for Star // *Res Balticae. Miscellanea Italiana di studi baltici* / ed. P. U. Dini & N. Mikhailov. Pisa: Ecig, p. 135–149.
- Klimkeit H. J.* 1983. The Sun and Moon as Gods in Central Asia // *South Asian Religious Art Studies Bulletin*, 2, p. 11–23.
- Klimkeit H. J.* 1993. Gnosis on the Silk Road // *Gnostic parables, Hymns and Prayers from Central Asia*. San Francisco: Harper (особенно p. 29–33; Hymns to the Father of Light).
- Kramers J. H.* 1954. Iranian Fire-Worship // *Analecta Orientalia: Posthumous Writings and Selected Minor Works*. Vol. 1. Leiden: E. J. Brill, p. 342–363.
- Lieu S. N. C.* 1979. The Religion of Light // *An Introduction to the History of Manichaeism in China. A Historical Survey*. Occasional Papers and Monographs, 38. Hong Kong: Centre of Asian Studies.
- Tongerloo A. van.* 1991. Light, More Light // *Manichaica Selecta. Studies presented to Prof. J. Ries on the Occasion of his Seventieth Birthday*. *Manichaen Studies I* / ed. Tongerloo, A. van and S. Giversen. Louvain, p. 371–378.
- Worschitz K. M., Hutter M., Penner K.* 1989. Das manichäische Urdrama des Lichtes. Studien zu koptischen, mitteliranischen and arabischen Texten. Wien.

С. С. ХОРУЖИЙ

Свет Платинов и свет Фавора:
мистика света в неоплатонизме и исихазме

SERGEI KHORUJII

Plotin's Light and the Light of Thabor:
the Mystics of Light in Neo-Platonism and Hesychasm

История религиозной культуры неусомненно говорит: в большинстве духовных традиций, школ, практик одна из ключевых реалий духовного опыта — свет, точнее же — феномены необычных световых восприятий, толкуемые как созерцания некоторого особого света, не принадлежащего никакому естественному, физическому источнику, — «духовного света», как его часто называют. Широкая, почти универсальная распространенность подобных феноменов в пространстве религий и культур издавна служила одним из основных аргументов в пользу популярного воззрения, согласно которому «все религии говорят об одном и том же», и опыт их всех на его вершинах существенно одинаков. На поверку, однако, данный аргумент несостоятелен: утверждения о тождестве «светового опыта» во всем многообразии духовных традиций слишком поверхностны, и, при более пристальном анализе, за световыми восприятиями в разных духовных практиках обнаруживается глубоко разный опыт — более того, разные личностные структуры, стратегии самореализации и т.д. — *en bref, разная антропология*. Ниже мы кратко, тезисно покажем это на примере двух традиций, где «световой опыт» наиболее артикулирован: античного неоплатонизма и православного исихазма. Более полное обсуждение темы можно найти в моих работах (в первую очередь, в статье «Концепты духовной практики и отверзания чувств», вошедшей в книгу «О старом и новом», СПб., 2000).

В тройственном строении неоплатонического пути восхождения Души к Единому (Катарсис — Хаплосис — Эносис) созерцанию отвечает высший этап, Эносис, соединение. Выделим главные свойства этого созерцания, какими они представлены в «Эннеадах».

1) Первое из таких свойств выражено уже в названии этапа. На высших стадиях духовного опыта созерцание есть и соединение с созерцаемым: это фундаментальное положение мистического дискурса, впервые найденное у Платона в «Тимее» (Tim 90 d3), усиленно утверждается и многосторонне обсуждается Плотинем. Ср., напр.: «Исчезает всякое двойство... созерцающий отождествляется до такой степени с созерцаемым, что, собственно говоря... сливается с ним воедино... сам становится тем, что есть созерцаемое»¹.

2) Что же есть созерцаемое? Свет Плотина — разумеется, не чувственный, физический свет, природа и все главные его свойства совершенно иные. Единое, представляющее как Свет, — «световой шар», стихия света, обладающая определенным устройством, в котором в точности репрезентируется парадигма всеединства. Именно эта световая репрезентация в «Эннеадах» и явилась первым развернутым описанием всеединства в мировой философии. Вот некоторые ключевые места описания: «В сверхчувственном мире... нет ни тени ни чего-либо такого, что преграждало бы созерцание... свет тут со всех сторон встречается со светом, так что каждая сущность и в себе самой, и в каждой другой имеет пред собою и видит все прочее, каждая из них везде, каждая есть всё и всё заключается в каждой — везде один необъятный свет, одно чистое сияние. Тут есть свое солнце и всяческие звезды, из коих каждая есть солнце, и все вместе суть солнце»².

3) Из этих свойств уже явствует и главное о созерцающем — о душе или уме, восходящих к Единому. Прежде всего, для сопоставления с исихазмом надо подчеркнуть очевидное: *созерцающий — отнюдь не человек!* Телесное естество человека резко отделено от духовного в человеке, и одно из важных заданий духовного — блюсти и еще усилить эту отделенность. Исключительно душа или ум, но никак не тело, в родстве с Единым и проходят путь возвращения к Нему, завершаемый созерцанием Его. Далее, коль скоро созерцание есть соединение, созерцающий входит, включается во всеединство Света, в «светосферу», и, согласно природе всеединства, сам также претворяется в Свет —

¹ Плотин. Эннеады. VI 9, 11; VI 9,10. СПб., 1995, с. 291.

² Там же. V 5, 8, с. 124.

становится одним из содержаний светосферы, обретая тождественность каждому другому содержанию. «Кто удостоится такого единения, тот... видит себя просветленным, в сиянии духовного света — даже более — видит себя как самый свет»³.

4) Следует также охарактеризовать способность, или модальность созерцания. Разумеется, она не совпадает со способностью чувственного зрения. В платонической и неоплатонической логике способность созерцания в сверхчувственном, умопостигаемом мире есть совершенный первообраз способностей восприятия, а равно и познания в мире эмпирическом: эти последние должны рассматриваться как несовершенные, ущербные исхождения, «эманации» определенных предикатов умопостигаемой реальности, в которой восприятие и познание, а также и все модальности восприятия между собою тождественны. Тем самым, эта способность есть первообраз не одного лишь зрения, но всех модальностей чувственного восприятия, телесных чувств; а в обратной перспективе реальности эмпирической созерцание Света представляется как соединение, синтез этих чувств, «синэстезис» (термин Плотина, который можно интерпретировать как некое обобщенное все-восприятие).

5) Для нашей компаративной темы стоит отметить отдельно одну черту, раскрывающую далее п. 3. Коль скоро созерцание есть претворение ума в Свет и его (со-)включение в Светосферу как всеединство, — очевидно, что оно не является активностью, направленной на внешний объект. В силу определяющего принципа всеединства все его энергии, активности несут не направленность на нечто внешнее, но сосредоточенность в себе, они интериоризованы. Это значит, что Платинов синэстезис (см. п. 4) имеет двустороннюю, обоюдонаправленную природу: в нем соединились и отождествились способности ума познавать и быть познанным, воспринимать и быть воспринятым. «Для Плотина... когда зрение становится духовным, нет больше различия между внутренним и внешним светом... В свете есть нечто вроде видения самого себя»⁴. Очевидно также, что подобная двунаправленная модальность мо-

³ Там же. VI 9,9. С.290.

⁴ П. Адо. Плотин или Простота взгляда. М., 1991, с. 67.

жет толковаться как совершенный первообраз не только познания и восприятия, но с равным правом — еще и *общения*. Однако для Плотина и неоплатонизма такое толкование принципиально исключено, оно в корне противоречит природе неоплатонического Единого. Напротив, с позиций христианства, такое толкование органично и необходимо. Все его предпосылки присутствуют в христианской догматике, и в исихазме оно разворачивается многосторонне и закрепляется практическим опытом.

К исихастскому опыту мы и перейдем, ограничиваясь, однако, его высшими ступенями, что подводят к световым созерцаниям. Исихастский дискурс света представлен почти у всех учителей исихазма, от Евагрия Понтика (IV в.) и до наших дней; но на всем этом пути выделяются три автора, кого можно назвать Учителями Света *par excellence*: Макарий/Симеон (IV–V вв.), Симеон Новый Богослов (X–XI вв.) и Палама (XIV в.). Световой опыт у них особенно богат и выражен особенно ярко, развернуто. Но если у двух первых авторов это выражение почти целиком описательно, образно и эмоционально, то у Паламы уже налицо и богословская рефлексия, зрелый концептуально-аналитический подход. Он вполне выдерживает сопоставление с дискурсом Плотина, и, проводя сравнение умной оптики «Эннеад» с исихастским учением о Свете, мы будем опираться, прежде всего, на главный труд Паламы, «Триады» (1339–1341).

В первую очередь, сравнение заставляет нас констатировать немалое родство с описанным выше «световым опытом» неоплатонизма, параллелизм духовных процессов. И в той, и в другой традиции разворачивается восхождение к Свету что превыше чувственного, земного света, и это восхождение завершается созерцанием Света. И в той, и в другой традиции созерцание есть в то же время соединение с созерцаемым. И столь же определенно исихазм отличает и отделяет способность созерцания Света от способности чувственного зрения, как и от всех телесных чувств вообще. У Паламы отличие проводится едва ли не скрупулезней, чем у Плотина: его анализ указывает, что созерцание Света отлично не только от внешнего, физического зрения, но и от зрения внутреннего, зрения ума, созерцающего умственные образы:

«Видение не есть ощущение, ибо Свет воспринимают не через органы ощущения, и оно не есть мышление, ибо его не находят путем рассуждений... Апостолы видели этот Свет даже не разумной силой... Это то, что мы называем «разумением сверх ума», желая сказать, что видит обладающий умом и чувством, но видит сверх их обоих... Человек видит тогда духом, а не умом и не телом... Не по-нашему видят обожившиеся... Чудесным образом, они чувством видят сверхчувственное и умом — высшее ума, когда в их человеческое состояние внедряется сила Святого Духа, чьим действием они видят что нам не по силам»⁵.

Усиленное утверждение того, что созерцаемое не только сверхчувственно, но и сверхразумно, уже не согласуется с мистикой «Эннеад», для которой ум, в противоположность телу, несет в себе божественное начало. Здесь сказывается уже различие онтологий неоплатонизма и христианства; и от параллелей и сходств мы переходим к различиям. Весь комплекс их может быть выведен из одного ключевого обстоятельства, глубина которого, как правило, недооценивается и не раскрывается в литературе: Свету своих созерцаний исихасты прочно усвоили название *Фаворский Свет*. Утверждаемая здесь связь исихастского светового опыта с евангельским событием Преображения на Фаворе — верная путеводная нить к пониманию этого опыта; и то понимание, к которому она выводит, раскрывает разительные отличия Фаворского света от Света неоплатоников.

Принятое в Православии истолкование Преображения восходит, главным образом, к Максиму Исповеднику и Паламе. В согласии с ним, это священное событие видится как преобразование или превращение, свершившееся с апостолами и давшее им возможность восприятия Божественной реальности; и, как ясно из его описания (Мт 17, 1–9), это восприятие апостолов может характеризоваться как созерцание-соединение (включение в Божественную реальность). Поэтому событие на Фаворе, действительно, представляет собой евангельский первообраз опыта обожения и опыта исихастских созерцаний. Обладание таковым первообра-

⁵ Св. Григорий Палама. Триады в защиту священнобезмолвствующих. М., 1995, с. 79, 89, 300, 82, 338.

зом исихасты рассматривали как ключевое, определяющее свойство своей аскетической практики. Связь с ним вполне можно передать богословской формулой «образа и подобия» (напомним, что понятие подобия выражает динамический аспект связи, ее актуализацию, воплощение, которые имеют произойти). И, в итоге, данное исихастами самоназвание их опыта ведет нас к его определенной квалификации: созерцания в исихастской практике надо рассматривать как особый род светового опыта — *созерцание по образу и подобию Преображения на Фаворе*.

Фаворское Преображение — несомненно, одно из тех основных евангельских событий, в которых сгущенно, квинтэссенциально воплощается Благовестие о новой жизни во Христе. В таких событиях явлена новизна этого способа жизни — прежде всего, новизна по отношению к главным прежним способам, эллинскому и иудейскому. Поэтому, когда в эллинском духовном русле возник неоплатонизм, Преображение не могло не оказаться радикально «не-неоплатоническим» событием, немислимым в мире Плотина. И, вслед за ним, радикально отличным от всего, что совершается в этом мире, иноприродным ему, оказывается и «созерцание по образу Преображения». Нетрудно в этом наглядно убедиться.

Преображение совершается с учениками, что пришли на Фавор и переживают происходящее всем своим цельным существом; иконография Преображения ярко передает эмоциональные и телесные, кинестетические измерения события. Равным образом, в исихастском «созерцании по образу Преображения» человек участвует всем своим существом; по часто приводимой цитате, «тело вместе с душою проходит духовное поприще» (Палама/Максим Исповедник). Опыт же неоплатоников — сугубо интеллектуальное созерцание, истово очищаемое и отделяемое от всех влияний телесности (см. выше п. 3). Отличие известное и банальное, но которое надо напомнить: перед нами водораздел меж двумя типами мистических практик — мистикою спекулятивной и холистической. Здесь неоплатонизм и исихазм — по разные стороны. Исихастское Умное Делание — принципиально холистическая практика, которая заведомо не могла быть заимст-

вована у неоплатоников, но длительное время вырабатывалась в самой исихастской среде. В частности, и холистическое созерцание заведомо не может быть идентично чисто интеллектуальному созерцанию. Ниже их различия будут видны конкретней.

Фаворское Преображение вполне по праву рассматривается как созерцание; но это — новое и особое созерцание, для которого даже формула «созерцание-соединение» весьма недостаточна. В евангельском описании событие предстает, прежде всего, как интенсивное *общение*, личное и диалогическое. Созерцание-соединение учеников с Божественною реальностью есть их включение в эту реальность как в мир общения, где пребывают «Моисей и Илия, с Ним беседующие» (Мт 17, 3). И они включаются не как безгласные наблюдатели, все синоптики сообщают реплику Петра — и это значит, что человек в *христианском* созерцании-соединении (обождении) — участник общения, диалога с Богом. Здесь — самое резкое различие с неоплатонизмом: устремление ума к Единому и созерцание-соединение с Единым — принципиально не обоюдный процесс, ему полностью чужды диалог и синергия (согласное действие Бога и человека, ярко рисуемое Паламой в финале приведенной цитаты из «Триад»). Все это «для эллинов безумие».

Но можно продвинуться и дальше. По содержанию реплика Петра (Мт 17, 4) — его личное мнение и личная инициатива, на ней печать его личности; и отсюда — крайне существенный вывод: в событии Преображения оставалась сохранена идентичность человека, его личностная уникальность. Это свойство евангельского прообраза затем переходит и в «созерцание по образу Преображения», в исихастскую практику, о чем ясно свидетельствует Макарий/Симеон: «Петр остается Петром, и Павел — Павлом, и Филипп — Филиппом; каждый, исполнившись Духа, пребывает в собственном своем существе»⁶. Здесь в полной мере проявляется персонализм христианской онтологии, главное отличие христианства как «религии Личности». Исихастская практика — не только холистическая, но, что важнее, *личностная* прак-

⁶ Преп. Макарий Египетский. Духовные слова и послания. Собрание типа I (Vatic. graec. 694). М., 2002, с. 652.

тика. Ее высшая ступень, «созерцание по образу Преображения», есть созерцание-соединение с Божественной Личностью, Ипостасью; и, в отличие от соединения с Единым, такое соединение есть процесс личностного строительства, конституция личности: без утраты собственной идентичности, «залога личности», человек входит, включается и претворяется (хотя не сущностью своей, а энергиями) в бытие личности как таковой, Ипостаси, в «личное бытие-общение», по формуле современного православного богословия. И в этом претворении человек сам конституируется в личность, «лицетворяется» (термин Л.П.Карсавина). Личностные измерения соединения сочетаются со световыми: соединение-претворение осуществляется в опыте световых созерцаний, и именно Светом совершается в человеке личностное строительство, ибо Божественный Свет «актуализует в нас ипостасное начало», как говорит современный исихастский учитель игумен Софроний (Сахаров). Не требует доказательств, что все описанные личностные аспекты исихастского созерцания-соединения полностью отсутствуют в неоплатоническом созерцании.

Холистический и личностный характер исихастского светового опыта имплицитно еще немало отличий от аналогичного неоплатонического опыта. Нам нет, однако, необходимости их описывать, ибо вся глубина расхождения двух традиций и двух формаций опыта уже ясна. Как явствует из рассмотрения личностного содержания исихастских созерцаний, их опыт — конститутивный опыт, в нем формируются структуры личности и идентичности человека. Тождество опыта Света и опыта личного общения, конституирующего человека: в этом сама суть того нового рода светового опыта, что дан в «созерцании по образу и подобию Преображения». В этом же — суть всех отличий Фаворского Света и Света Плотина. Два рода Света и световых созерцаний отвечают не просто разному опыту, но разному *конститутивному антропологическому опыту*: за ними стоят разные личностные структуры, разная персонология и антропология. Коротко — разный человек!

Конечно, различие персонологических структур (парадигм конституции человека, моделей идентичности, модусов субъект-

ности и т.п.) в разных эпохах и культурах — общее место. Но мы показали, что это различие в полной мере присутствует и сказывается также в феноменах мистического опыта, в той сфере, где старая наука видела только общность и универсальность. И надо сказать в заключение, что такой показ сегодня нужен и актуален, поскольку старые позиции еще зачастую воспроизводятся. Сплошь и рядом исихастскую духовность, мысль Паламы относят к руслу неоплатонизма, что возможно лишь в рамках классической метафизики, старого спекулятивного и эссенциалистского дискурса, игнорирующего опытные основания мысли. Лишь игнорируя всецелую принадлежность Паламы к миру исихастской практики, холистической и личностной, можно быть слепым к бесспорному факту: «Триады» — размежевание с «Эннеадами», а не следование им! «Преодоление метафизики» еще не пришло, увы, в этот сектор науки; и содействие его приходу — побочная, но также существенная задача этого сообщения.

В. М. ЖИВОВ

Видения света и проблемы русского
средневекового исихазма

VICTOR ZHIVOV

The Visions of Light and Problems
of the Russian Medieval Hesychasm

1. Богословие света в восточном христианстве — это прежде всего учение св. Григория Паламы о нетварности Фаворского света. Это учение опирается на две традиции духовного видения и в этом отношении традиционно, хотя традиционный аскетический опыт находит в нем новые формулировки. Одна из этих традиций — это аскетическая практика, в которой экстатическое состояние подвижника включает видение света (наиболее яркое ее отражение у Симеона Нового Богослова). Другая — учение о реальности обожения, о том, что обожение (спасение) осуществляется телесно (*swmatikij*) и что, таким образом, божественные энергии

проникают не только в дух, но и в плоть святого (наиболее последовательно этот тезис высказан Максимом Исповедником). Рассматривая видение света как признак обожения, Палама трактует этот видимый свет как форму существования божественных энергий. Первоначальным и исходным откровением этой формы была та эманация света, которая сопровождала Преображение Господне. В силу этого Фаворскому свету и приписывается нетварность, утверждающая реальность обожения, возможность прямого (а не созерцательно-философского) контакта между подвижником и Богом в Его энергиях.

2. В плане церковно-институциональном исихазм может рассматриваться как движение монашеского обновления. Институализация монашества в XI–XIII вв. и связанный с этим рост значения больших общежительных монастырей (таких как Студийский монастырь в Константинополе или Великая Лавра на Афоне) привели к определенному сдвигу монашеской духовности от харизматичности к институализации. Хотя сосуществование харизматичности и институциональности отнюдь не было невозможным (например, в монастыре, возглавлявшемся Симеоном Новым Богословом), явно внеинституциональная харизматичность (например, в форме юродства) оказывается подавленной. Можно сказать, что в монашеской жизни растет роль рутины. Исихазм был реакцией на это застывание (гибернацию) духовной жизни, не разрушавшей, впрочем, сложившийся порядок, а бывший как бы дрожжевой добавкой к нему. В этой перспективе паламитские споры оказывались разрешением противоречий между харизматической монашеской традицией и тем синтезом институционального монашества и имперского благочестия, который был характерен для предшествующей данным спорам эпохи.

3. Нередко утверждается, что влияние исихазма доходит до Москвы уже в XIV в., сказывается на характере монашеского возрождения в северо-восточной Руси и определяет многообразные феномены в развитии духовности, равно как в художественном и литературном процессе. Мне такие утверждения представляются поспешными и необоснованными. Когда, например, Д. С. Лихачев, а вслед за ним многие другие исследователи связывают с исихаз-

мом развитие стиля «плетения словес», создается впечатление, что в одно целое без всякого смысла соединены совершенно разнородные явления: если русское «плетение словес» (как бы широко ни трактовался этот стилистический прием) есть производное от исихазма, оно должно быть еще более выраженным у византийских исихастов, поскольку русские исихасты XIV в., кем бы они ни были, должны были быть их подражателями — ничего хотя бы отдаленно напоминающего «плетение словес» у византийских исихастов нет. Это лишь частный момент более общего расхождения в византийской и русской религиозно-культурной истории: русские подвижники, строившие в XIV в. новую монашескую жизнь (такие, как преп. Сергей Радонежский), лишь самым поверхностным образом могут напоминать своих современников византийских исихастов (таких, как св. Григорий Палама).

4. Это никак не удивительно, поскольку русские подвижники трудятся в иной ситуации и ставят перед собой иные задачи, нежели их византийские современники. Хотя преп. Сергей начинает свой путь как анахорет, очень скоро вокруг него образуется монашеская община, и затем (по настоянию константинопольского патриарха) он вводит в основанном им монастыре общежительный устав. Монашеское возрождение второй половины XIV — первой половины XV в. отмечено прежде всего созданием больших киновий. Мы имеем здесь дело с институализацией монашества, а не с реакцией на институализацию, как в Византии. В этих условиях для исихастского движения нет оснований, и поэтому специфические черты исихастской духовности в Москве не усваиваются, в разнообразных новых явлениях этого периода не видно никаких достоверных следов исихастского влияния

5. Весьма характерно, что в данный период в Москве исихастские сочинения остаются практически неизвестными. Из сочинений Паламы в русских списках XV в. известно только «Прение с хионы и турки», не имеющее прямого отношения к исихастскому богословию. Ряд сочинений Паламы, также, впрочем, периферийных для его богословского учения, был переведен на славянском Юге, но, показательным образом, на Русь в XIV–XV вв. не попал. Также обстоит дело с переводом Слов против иудеев Иоанна Кан-

такузина и некоторыми другими исихастскими сочинениями. Отдельные аскетические писания, использовавшиеся исихастами, попадали на Русь и в XIV — начале XV в., но, видимо, были не пособием для специфической исихастской молитвенной практики, а общим аскетическим руководством, адресованным прежде всего монахам общежительных монастырей. Так обстоит дело, например, со словом «О молитве» Симеона Нового Богослова, перевод которого входит в подборку аскетических сочинений, сделанных Афанасием Высоцким в 1380-х годах.

6. В этом контексте представляется недоразумением спор о том, что первично: исихазм или второе южнославянское влияние (ср., например, в недавней книге А. А. Турилова — *Slavia Cyrillo-methodiana*, с. 241). Первичным несомненно является интерес к аскетической литературе, без которой не могло бы состояться монашеское возрождение, и именно на волне этого интереса происходит обращение к южнославянской традиции: большинство пришедших в это время переводов посвящены аскетике. Однако специфически исихастской эта литература не была: «Лествица» наставляла и анахоретов, и кинувитов. Отчетливое отражение исихастской традиции и сознательное следование ей находим лишь во второй половине XV в. в духовном подвиге и писаниях преп. Нила Сорского.

7. Эта общая схема имеет самое прямое отношение и к видениям света в истории русского православия. Видения света есть явление православной аскетической практики вообще, специфически исихастским оказывается лишь богословская интерпретация этих видений, о которой было сказано выше. Из того, что преп. Сергий получал видения света, отнюдь не следует, что он испытал на себе влияние исихастской традиции. Характерно, что одно из этих видений света было дано ему вместе с откровением об умножении братии его монастыря: «И абие зрит видѣние чудно: свѣт бо велий явися с небесе, яко всей нощнѣй тмѣ отгнаннѣй быти». Об этом видении в Житии Сергия рассказывается непосредственно перед главой о введении общежительного устава. Равным образом и ложные видения света, которые могут существовать лишь на фоне подлинных видений света, появляются вне

всякой связи с исихастской аскезой. Конечно, Палама обличает Акиндина, легкомысленно поверившего, что он удостоился видения божественного света. Однако ложное видение света мы находим и у киево-печерского подвижника Исаакия в XI в., и никакого отношения к исихазму это не имеет.

8. В силу сказанного мне представляются скороспелыми появляющиеся в литературе суждения о «светоносной» фразеологии как свидетельстве исихастской духовности. Когда, например, Пер-Арне Бодин, анализируя службу Пафнутию Боровскому, в которой говорится, что святой был «божественнымъ свѣтолитиемъ просвѣщаемъ», утверждает, что «the wisdom of the saint is connected with the divine light of the hesychasts» (*Eternity and Time*, p. 80), он несомненно заблуждается: духовность Пафнутия Боровского ничего общего с исихазмом не имела, а видения Пафнутия были видениями бесов, а не видениями света. Исихастский свет появляется лишь у преп. Нила Сорского, когда, например, он, цитируя Симеона Нового Богослова, пишет: «Зрю свѣтъ, его же миръ не имать, посреди келіа на одрѣ сѣдя; внутри себе зрю Творца миру, и бесѣдую, и люблю, и ямъ, питаюся добрѣ едінымъ бо видіемъ и съединився ему, небеса превъсхожду» (Устав, с. 28–29).

9. В заключение стоит, возможно, заметить, что эта «исихастская» традиция была в Московской Руси недолговечной, и после Нила Сорского и до издания «Добротолюбия» следы ее носят спорадический и непоследовательный характер. Русский средневековый исихазм и обусловленная им рецепция аскетического светосозерцания представляются результатом wishful thinking (характерного прежде всего для Д.С. Лихачева и его последователей, но встречающегося и у других авторов), некритически переносающего на Русь достижения византийской духовности.

Д. И. МАКАРОВ
 Некоторые аспекты учения о Свете и символе
 в Богородичном слове Феофана Никейского
DMITRY I. MAKAROV
 Some Aspects of the Light and the Symbol in the Homily
 by Theophanes of Nicea

В трудах Вл. Лосского, прот. И. Мейендорфа, митр. Илариона (Алфеева), представителей школы А. Голицына и др. раскрыты внутренняя целостность и единство исихастского учения о Свете Божиим как о видимом способе явления Бога праведным людям. Даже в трудах тех богословов, которые считаются представителями более рационалистического направления в византийской мысли, как, например, Нил Доксапатр (XII в.), подчеркнуто, что праведные люди удостоиваются видения Света Божия (т.е. Самого Бога) и становятся вторыми, земными ангелами¹. Не останавливаясь на основополагающих трудах св. Григория Паламы и св. Каллиста Ангеликуда, обратимся для анализа данного учения о Богоявлении как светоявлении к менее изученному источнику — «Похвальному слову Пресвятой Богородице» Феофана III, митрополита Никейского (ум. около 1381; трактат написан, скорее всего, между 1369 и 1376 гг., а возможно, что в последние годы жизни автора). Какая связь существует между мариологией Феофана и его умозрениями о Свете Фаворском? Рассмотреть некоторые аспекты соответствующих воззрений Феофана тем более поучительно, что его верность следованию паламитской традиции в раскрытии ряда тем ставится под сомнение (из таких тем мы бы выделили христологию).

Феофан Никейский выделяет три последовательно сменяющихся друг друга эпохи в истории Богопознания. В этом он близок как ап. Павлу (2 Кор 3, 18; и др.), так и св. Иоанну Дамаскину²:

¹ *Neirynek S. The De Oeconomia Dei by Nilus Doxapatres: Some Introductory Remarks to the Work and its Edition & Chapter I, 40: Edition, Translation and Commentary// Byz. 2010. V. 80. P. 300.27–32.*

² Евр. 10,1. Ключевой текст из Дамаскина — *Pro sacris imaginibus orationes tres. Or. II.23.1–8* (текст, не считая знаков препинания, идентичен у Коттера и у Миня: PG. 94. 1309C; *Die Schriften des hl. Johannes von Damaskos / Bes. von B. Kotter. Bd. III. Berlin — New York, 1975. S. 122.*)

эпоха *прообразовательного* (типологического, или «символического») богопознания в Ветхом Завете; эпоха *непосредственного*, но еще частичного и несовершенного богопознания в Новом Завете; и, наконец, грядущее Царство Божие, в котором видение Божие будет совершаться лицом к лицу. Феофан пишет:

«Ибо сказано, что и тем, кто жил до прихода благодати, наблюдая славу Божию преимущественно посредством символов и образов, она являлась в виде огня (Исх. 3, 2; 13, 21; Лев. 6, 8.12–13; Втор. 5, 24)... А с пришествием благодати (ср.: Рим. 11, 5; Тит. 2, 11; 3, 4; Евр. 1, 2), когда сень закона (Кол. 2, 17; Евр. 8, 5; 10, 1) с ее символами была упразднена, божественные Отцы, «открытым лицом, как в зеркале, взирая на славу Господню» (2 Кор. 3, 18), постигли, что Тот, Кто некогда явился как огонь в терновнике (Исх. 3, 2), есть невещественный Свет»³.

Новый Завет упраздняет ветхие символы — потому, что все ветхозаветное домостроительство представляло собой «образ и символ» таинства Богородицы и Ее Сына; «...ради Нее было все оное домостроительство прежде, потому что первоначально невозможно было человека увидеть Истину без символов и завес (τῶν παρατετασμάτων)»⁴.

Как на один из непосредственных источников данного рассуждения можно указать на Первую речь св. Филофея Коккина соепископу Игнатию, посвященную истолкованию Притч. 9, 1. Св. Филофей задает риторическим вопросом:

«А о Новом Завете новых таинств, когда минула (παρήλθε) тень (сень, ἡ... σκιά) закона и все исполнилось благодати и Истины (Ин. 1, 17), что и говорить? Тут видим, что и Сам Владыка таинств не только говорит по большей части посредством иносказаний (αἰνυμάτων) и притч, но и апостолов посвящает в таинственное (τὰ μυστικά... μυστήρια) и Божественное через священные символы»⁵.

³ Σωτηρόπουλος Χ. Νηπτικοί και πατέρες των μέσων χρόνων. Αθήνα, 1996. Σ. 300.490–301.497.

⁴ Theophanes Nicaenus († 1381). Sermo in Sanctissimam Deiparam / Ed. M. Jugie. Romae, 1935 (далее — Jugie). P. 38.15–17.

⁵ Арсений, еп. Филофея, патриарха Константинопольского XIV века, три речи к епископу Игнатию с объяснением речения Притчей: *Премудрость созда себе дом* и прочая. Новгород, 1898, с. 12.

Таким символом (соприродным, согласно св. Максиму Исповеднику, самой Божественной реальности) является Фаворский Свет⁶. Смешение двух пониманий символа — иноприродного (традиционное в философии вплоть до семиотики Ч. Пирса и мыслителей наших дней) и соприродного (как у св. Максима и исихастов) — явилось одной из причин впадения в ересь Прохора Кидониса (основного противника Феофана, осужденного в 1368 г.), что на материале неизданных текстов последнего попытался показать И. Полемис⁷.

Подобное понимание не было характерным для одного лишь Прохора — его, по-видимому, следует считать типичным для латинской схоластики середины XIV в. Сохранился любопытный документ (который можно датировать временем после 1367 г.), отражающий официальную позицию тогдашней верхушки Римско-Католической Церкви по вопросу о различении сущности и энергии в Боге и о нетварности Фаворского Света. Документ этот — «Письмо Павла, [титularного латинского] патриарха Константинополя, блаженнейшему папе и его кардиналам». Изложенная в письме Павла позиция близка до тождественности взглядам Прохора Кидониса. Приведем важнейший, на наш взгляд, фрагмент этого письма:

«Ибо нет ничего нетварного, кроме сущности Божией. А всё нетварное вечно; из вечного же ничто не является доступным взору (зримым, ὀρατόν). Ведь видимое временно. Стало быть, если бы [Иоанн Кантакузин] утверждал, что оный Свет, увиденный [апостолами], стал *символом* Света невидимого и нетварного, то мыслил бы верно (ὀρθῶς). А утверждать, что этот Свет, увиденный телесными очами, является нетварным — нечто совершенно выходящее за рамки веры и противное всякому смыслу»⁸.

Понимание символа в выделенной курсивом фразе как чего-то *иноприродного* символизируемой реальности тождественно акин-

⁶ S. Max. Conf. Liber ambiguum... // PG. 91. 1160C; цит. у Феофана в Третьем слове о Свете Фаворском: Σωτηρόπουλος, Σ. 228.30–46.

⁷ Polemis I. D. Theophanes of Nicaea. His Life and Works. Wien, 1996. P. 78–82.

⁸ Epistola Pauli patriarchae Constantinopolitani ad beatissimum papam et ejus cardinales // PG. 154. 837C.

диновскому и противоположно исихастскому. Умножение сущностей и разделение единого света славы Божией на два света — видимый и невидимый — противоречит «бритве Оккама»...

Однако в данный момент нас интересует исток умозрений о символе св. патриарха Филофея. Такой исток следует искать в текстах Псевдо-Дионисия Ареопагита. Согласно св. Филофею:

«...надлежит — скажем с великим Дионисием — отрешившись от самих символов, то есть уже после их употребления, устремлять взор на *Божественное Само по Себе*, в обнаженном виде (αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ γυμνὰ καθορᾶν τὰ θεῖα) и достойно причаствовать (μετέχειν) его (т.е. Божественных действий и проявлений. — Д. М.) священной светлости (τῆς... λαμπρότητος)»⁹.

Еп. Арсений (Иващенко) указывает как на источник этого рассуждения на СН I.2; VII.1–3. Первый отрывок, несомненно, представляет собой один из главных источников умозрений Феофана — здесь, к примеру, также встречаем выражение τῶν παρατετασμάτων¹⁰.

Феофан Никейский не просто испытал влияние Ареопагита — представляется доказанным, что на него оказала серьезное воздействие *афонская исихастская экзегеза Псевдо-Дионисия*, подчеркивающая в наследии мыслителя то, что было важно для самих исихастов: учение об устремлении очищенного ума к высшей цели духовного делания — *безобразному созерцанию Света Господня, Света Фаворского*, к тому «блаженному зрелищу» (τὸ μακάριον θεῖαμα)¹¹, которое подразумевается в рассуждениях св. Филофея.

Согласно традиции исихазма (особенно у Паламы), Богородица является образцом безмолвника-исихаста (см. работы

⁹ Арсений, еп. Филофея... три речи... С. 13, рус.пер. (цит. с небольшими изменениями) — с. 14–15.

¹⁰ Corpus Dionysiacum. Bd. II / Hrsg. G. Heil, A. M. Ritter. Berlin–New York, 1991. S. 8.10–12.

¹¹ Φιλοθέου Κοκκίνου Δογματικὰ ἔργα / Ἐκδ. Δ. Καϊμάκης. Θεσσαλονίκη, 1983. Σ. 467.1936. Это же состояние Феофан Никейский и Иоанн Кантакузин описывают как τὸ μακάριον πάθος. См.: Σωτηρόπουλος. Σ. 222.982; 289.106–107; 215.730–731; *Ioannes Cantacuzenus. Refutationes duae Prochori Cydonii et Disputatio cum Paulo patriarcha latino epistulis septem tradita, nunc primum editae* / Ed. E. Voordeckers, F. Tinnefeld. Turnhout–Leuven, 1987 (CCSG, 16). P. 41.29.25–26.

Я. Спитериса и др.). Но Она же — универсальная Посредница между Христом, ангелами и праведными людьми. Богородица уделяет *обожение* всем спасаемым Богом тварям, т.е. ангелам и людям. Обожение есть «*приобщение* [со стороны] Бога и тварей *естественным благам Божества*, которое несет с собой *ведение неизреченных таинств Божественной феологии и Божественного Домостроительства*, слагающееся не из одних лишь помышлений, но *благодаря изобилию Ипостасного Света*¹²; а это есть, согласно богоносным Отцам, *умное чувство* (νοερὸ ἀΐσθησις) и *вкушение* Самого Познаваемого, то есть *опытное ведение* (ἡ πεῖρα γυνῶσις)...»¹³.

Таковыми естественными благами Божиими являются нетварные дары Св. Духа: «...у Св. Троицы общей является благодать и естественная (природная) энергия»¹⁴. Это выражение следует духу и букве постановлений Константинопольского поместного собора 1351 г. и учению исихастов в целом (от св. Пс.-Макария Египетского и св. Диадоча Фотикийского до св. Григория Паламы и Иоанна Кантакузина). Вопрос о близости идей Феофана св. Каллисту Ангеликуду в свете недавней работы И. Полемиса¹⁵ должен быть исследован дополнительно.

¹² Эти слова служат ясным указанием на близость Феофана традиции «Духовных бесед» св. Пс.-Макария Египетского, поскольку «Ипостасный Свет» — частотное обозначение Бога у Пс.-Макария. Ср., например: Makarios/Symeon. Reden und Briefe. Bd. II / Ed. H. Berthold. Berlin, 1973. S. 183.15; см. в контексте: Ibid. S. 183.25–184.1.

¹³ Jugie. P. 74.10–16.

¹⁴ Jugie. P. 188.7–8.

¹⁵ Polemis I. Notes on Two Texts Dealing with the Palamite Controversy // Realia Byzantina / Hrsg. S. Kotzabassi und G. Mavromatis. Berlin–New York, 2009. (Byzantinisches Archiv. Bd. 22). P. 209–216.

BENJAMIN DE LEE

Fire and Light: The Polemics of the Divine Presence

БЕНДЖАМИН ДЕ ЛИ

Огонь и свет: полемика о Божественном присутствии

In both the Hebrew Bible and the Christian Scriptures, fire and light are signs of the divine presence, both a sign of judgment, as in the destruction of Sodom and Gomorrah Elijah's confrontation with the priests of Baal and a sign of sanctification, as in the Transfiguration of Jesus. In Eastern Christianity, this tradition of light as a sign of sanctification is continued through the vision of light in hesychasm, the iconology of light in icons, the "transfiguration" of holy persons who radiate light, and the holy fire at Pascha in Jerusalem. These instances are claimed to be proof of the divine and can become polemical tools in confrontation with heretical and non-Christian groups, even when other such groups make similar claims of light. This paper will broadly survey instances through the Byzantine period when light and fire have been used in polemics and when and why they have been notably absent, and it will consider polemical issues surrounding the holy fire in Jerusalem into the early modern period.

Scriptures provide some insight into how patristic writers used the images and metaphors of fire and light. In the Hebrew Bible, fire could be a sign of divine wrath or divine guidance, while in the New Testament, fire and light almost always have a positive connotation, as they are associated with the Transfiguration. However, even in the New Testament, fire is still associated with divine wrath. When patristic writers use the image of light or fire, it is almost always in the New Testament sense.

The patristic writers surveyed here include the Athanasius of Alexandria, the Cappadocians, Maximus the Confessor, John of Damascus, Symeon the New Theologian, and Gregory Palamas. Much theological writing is indeed polemical, and all of these writers wrote polemical texts and used images of fire and light. A few examples can be cited from a range of texts to illustrate a general pattern of the use of light and fire in polemical texts. Athanasius uses light as a metaphor in his *Contra Gentes*. The Cappadocians wrote against heretical

sects that were accused of worshipping fire or venerating light (Gregory Nazienzen, *Oratio 18*; Gregory of Nyssa, *Contra Eunomium*). In an apologetic context, Symeon the New Theologian defended his use of light imagery, as Gregory of Palamas defended hesychasm much later. However, a brief examination of these texts make it clear that these authors are arguing less about fire and light and more about humanity's relationship with the divine.

What is clear in the above examples is that light (*phos*) is almost always positive, while different words for fire can be either positive or negative. Light is used in connection with the divine presence or even as a way to describe divinity. Fire may still be a sign of divine judgment as it is in the Bible, but the fathers avoid consigning others to divine judgment. This paper argues that the image of fire is often avoided in a polemical context because it would imply that the author is calling divine judgment upon his opponent. Even Byzantine polemics on Islam avoid use of the imagery of fire or hell. Islam and Muhammad are called demonic and soul destroying, but the writers only use light in an affirmative sense to refer to Christianity. The Qur'an does not claim numerous references to fire and light, except in the case of hell. Byzantine polemicists beginning with Niketas Byzantios (ninth century) used a Greek translation of the Qur'an. Since it is not a significant image in the Qur'an, it did not become a target in interfaith polemics.

Physical manifestations of fire can be associated with polemics, however. In medieval Latin Christianity, burning at the stake was a common form of punishment for heretics, so that the threat of fire in religious polemics was very real. This punishment was not as common in Byzantium, although Basil the Bogomil was burned at the stake by Alexios I Komnenos (1118). The Holy Fire in Jerusalem, a miracle attested as early as Gregory of Nyssa, however, became associated with polemical texts in that it was seen as proof of the rightness of Orthodoxy in the face of other sects. In this aspect as well, it can be seen as a positive affirmation with apologetic aspects rather than polemical aspects.

This survey demonstrates that fire and light were preferred as images that asserted positive attributions about God. To curse someone with fire was thought to usurp the divine prerogative of judgment. Since the burning of heretics was not a common practice in Byzan-

tium, the threat of fire was not as vivid as it could be for Medieval Latin Christians, for whom fire was not a metaphor but a reality for convicted heretics.

С. А. ИВАНОВ

Эосфор-Люцифер: образ «светоносца» в Византии

SERGEI A. IVANOV

The Eosphoros-Lucifer: The Image of the “Light-bearer”
in Byzantium

Слово «Люцифер» стало однозначно восприниматься в западноевропейской традиции как другое имя Сатаны примерно с XI в. Такое отождествление покоится на давнем толковании цитаты из Исаяи: «Как упал ты с неба, Денница, сын зари! Разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своем: взойду на небо, выше звезд Божьих вознесу престол мой» (14.12–15). Пророк здесь обращается к вавилонскому царю, однако христиане с очень ранних времен толковали его слова как намек на вызванное гордыней падение первоангела. В данном месте Вульгаты словом *Lucifer* передано греческое *Neosphoros*, которое в Древней Греции прилагалось к Венере, предвещавшей приход дня. В Септуагинте слово сопровождается разъяснением *ho prooi anateltoon*, то есть «рано взошедший».

Однако слово Эосфор в той же Септуагинте употребляется несколько раз помимо Исаяи: трижды в Книге Иов и однажды в Псалмах. Во всех этих случаях оно однозначно толкуется как «свет», «утренняя звезда». Цитата «из чрева прежде Денницы подобно росе рождение твое» (Пс.109.3) не раз привлекались христианами экзегетами в качестве пророчества о рождении Христа.

Если проанализировать употребления слова «эосфорос» в византийской литературе, то окажется, что оно могло прилагаться как к Дьяволу, так, с другой стороны, и к Богородице, Предтече и самому Христу. Кроме того, никуда не исчезло и нейтральное использование: планета Венера.

Интересно отметить, что противоположные значения иногда встречаются в рамках творчества одного и того же автора, а подчас и одного сочинения (у Иоанна Златоуста, Григория Назианзина, Анастасия Синаита). Можно было бы априорно предположить, что авторы, придерживающиеся антикизирующего стиля, будут употреблять слово «эосфорос» в его древнем, «астрономическом» значении, а писатели монашеского круга — в значении новом, христианском. Однако на проверку оказывается, что отнести то или другое значение к тому или иному жанру невозможно: такие «высокие» авторы, как Фотий, Михаил Пселл, Евстафий Солунский, Михаил Хониат, Феодор Ласкарис — могут использовать слово в значении «Диавол», а у Феодора Студита, в церковных гимнах святым или в «Ответах пустынных отцов» оно, напротив, означает не более чем «свет», «светоч». В подавляющем большинстве случаев значение невозможно определить иначе, чем из контекста. Ни одной попытки примирить между собой конфликтующие значения слова «эосфор» в византийской литературе не обнаружено.

В 968 г. Лиутпранд Кремонский стал в Константинополе свидетелем того, как в торжественных здравицах императору Никифору Фоке тот воспевается как «Эосфор»: «*ecce venit stella matutina, surgit Eous*». Западному епископу использование метафоры для превознесения кого бы то ни было казалось совершенной дикостью, но коль скоро он сам ненавидел Никифора, то в душе подхватил эту линию, назвав про себя императора *Sylvanus vultu... carripes, cornute*. Если сложить эти эпитеты вместе, то перед нами встанет образ Сатаны в его уже почти сформировавшемся на Западе химерическом облике.

В Византии никакой терминологизации слова Эосфорос в качестве другого имени Сатаны так никогда и не произошло. Греческие авторы вплоть до XV в. продолжают использовать это слово во всех его значениях, как отрицательном (Марк Евгеник, Геннадий Схоларий), так и в положительном (Мануил Оловол, Иоанн Кантакузин) или нейтральном (Палама, Никифор Каллист). Точно так же не сложился у ромеев и иконографический стереотип в изображении Дьявола, который отличал бы его от прочих мелких бесов. Быть может, причины тому и другому надо искать в специфике восприятия зла в Византии.

FABIO BARRY

The House of the Rising Sun:
Luminosity and Sacrality from Domus to Ecclesia

ФАБИО БАРРИ

Дом восходящего солнца.

Светоносность и сакральность от Domus к Ecclesia

This paper traces the perduring topos that palatial or religious interiors were so luminous that they shone “with their own sun”. The topos purveyed not simply an aesthetic of brilliance, but announced a microcosm assured by a local sun and sacralised by light. Examples range from Statius’ encomium of the Triclinium of Domitian to Paul the Silentiary’s ekphrasis of Hagia Sophia.

From at least Mycenae, the most opulent homes looked up to divine palaces, whether that of Zeus on Olympus, of Cupid, of Venus or — most importantly — the Palace of the Sun. From Homer’s Palace of Alcinoos, to Valerius Polemius’ Palace of Candaces, poets imagined the terrestrial equivalents clad in fiery bronze and glowing ivories, draped with iridescent fabrics, flashing with amber and jewels like hot coals, and, eventually, sheathed in shimmering mosaic and marbles. Each palace was a *thauma idisthein*, “a wonder to behold”, a vision of unearthly brilliance, and seeing was believing. Materials were not only prized for their reflectivity but their figural or elemental associations. The floor of the throne room of Cleopatra, the “very image of a temple” in which the queen reigned as a goddess, was paved in swirling and sunny alabaster, so to stride across was almost to glide over sun-filled cloud.

Overall, the rich panoplies dissolved the interior into a mirage of light that seemed to emanate from the ruler himself. The most exalted patrons from the emperor down were happy to become temporary gods by permanently basking in the gleaming reflections that suggested they haunted solar abodes. This widespread perception was stoked by the epideictic oratory and poems churned out by court literati, who often borrowed their plaudits from earlier descriptions of temples.

Kantorowicz has methodically traced the idea that Roman and Byzantine emperors, eventually Louis XIV (the “Sun King”) and even Napoleon, were happy to be considered the rising suns that illumi-

nated their cities and kingdoms. The Emperor was lauded as the rising sun, the *Oriens Augusti*, because this title clinched the moment when sunbeams flood the world ridding it of darkness. It was also said that in the emperor's power this moment became everlasting, signifying his "rising in timeless perpetuity", and therefore implied an "*imperium sine umbris*, an empire in which the Sun does not set". From Caesar onwards, these same emperors expected posthumous divinization, so it was fitting that in this world too they live like gods.

Perhaps no emperors took up the gauntlet with greater gusto than Nero and then Domitian. Nero's *Domus Aurea* famously became a Sun-Palace, flooded with light from dawn until dusk, marbled, gilded, budding with gems. The equally demented Domitian, like a new Midas, lined his equally vast palace with the translucent and golden-hued *Phengites*; its Triclinium "sated with the hidden light of the rising sun... [was] a house equal to heaven". Still in the sixth century, the emperor Justinian was hailed as the *Lux urbis et orbis*, his palace an "Olympus", and he was surrounded by white-robed *candidati* and palace guards that evoked the heavenly host. Even in the Carthaginian palace of Vandal dynasty that Justinian was about to annihilate "the sun itself captured its rays" from the throne room and, "you would believe that another day was [born] in the marbles". The shock effect of these lost interiors can still be appreciated through the eyes of the Chinese diplomats who infiltrated the empire's eastern borders in late antiquity. Used to jade and other hard stones but certainly no marble architecture, when these stupefied newcomers came face to face with marbled palaces, they could only conclude they were built of coral, lapis lazuli, and crystal.

Marble revetment did, in fact, achieve the acme of radiance precisely when it was replicated in coloured glass. Analogously, in the Aula of the *Domus* outside the Porta Marina at Ostia (c. 393/394 AD), brickwork is simulated in marble. Either the hall is so outlandish that even its bricks are made of marble, or its inner light is so strong that fired clay burns bright. In the mind of the patron such material strategies put the *domus* squarely in the literary tradition of the house of light, reaching back to at least Homer and constantly rejuvenated in the extravagant descriptions of fairy-tale palaces in lands where the sun rose. In a south-facing hall flooded with light reflected off the Mediterranean, the shimmering mar-

bles would have made the lord of the house both lustrous and illustrious. Today we still speak of people who “shine”, are intellectually “brilliant”, or “dazzle” us with their wit. It was the same in antiquity and when Secundinus, for example, flatters St. Augustine he says that his polished eloquence shines brighter than the marbles in the Palace of the Anicii in Rome. A century after the Ostia hall, the poet Ennodius makes a parallel which is all the more pertinent when he says that “Two things have established the spirit of [a domus in Milan] for eternity: that it shine both through its marbles and the virtue of its master”.

By already the fourth century, a new breed of construction, the church, had not only appropriated the royal title of “basilica” but also, in panegyric and theology, Christ had acceded to the old imperial title of the *Rising Sun*, “Who had risen again so as never to repeat His setting”, and Who had “rent the darkness of the nether world to shine forth with the light of resurrection”. The topos was renewed in both ekphraseis and epigraphy that churches “generated their own day” or were “prisons of light”, and when they were studded with marbles they too reflected a celestial palace — in this case the jewelled walls of the Heavenly Jerusalem. As *titulus* after *titulus* proclaims, the sun’s eternal rising now stood for the resurrection that would banish the impenetrable night for death. As bright as the physical light and its reflections were, they could only advertise the superior light of faith and anticipate its ultimate consecration at the Resurrection, when the new, spiritual sun would blot out the old, physical one. Then the eternal church would descend, empty save for light because it “had no need of sun, neither of the moon, to shine in it: for the glory of God did lighten it, and the Lamb is the light thereof” (*Revelation* 21:23).

В. Е. СУСЛЕНКОВ

Позднеантичные солярные культы и их связь
с организацией света в раннехристианских церквях

VITALY SOUSLENKOV

Late Antique Solar Cults and the Arrangement
of Light in Early Christian Churches

1. В сложении архитектурного облика раннехристианского храма — его планировочных структур, экстерьера и внутреннего пространства — главную роль сыграли, прежде всего, римская и ближневосточная традиции. Этот вопрос достаточно подробно изучен в науке. Но помимо собственно архитектуры существенное, если не главное место, занимали культовые предпосылки в выборе типов и структур зданий. Основными здесь были те идеи, которые воплощали собою определенные аспекты солярных культов Востока и Запада. Обращение к Солнцу и — конкретно — к солнечному свету, который попадает в пространство храма, подготовило их особую структуру, символическую обозначенность частей и, видимо, ориентацию. Это касается построек как базиликального, так и ротондального типа.

2. Постройки базиликального типа, где алтарная часть нередко выделена триумфальной аркой и апсидой с конхой, кажется, восходят к пространствам и помещениям, связанным с императорским культом кон. III — нач. IV вв. (открытый перистиль дворца Диоклетиана в Сплите, святилище тетрархов в Луксорском храме в Египте, императорский дворец в Милане — ныне церковь San Lorenzo Maggiore и площадь перед нею, храмы «типа *kalybe*» в Трахонитиде, храм Адриана времени на *Via Dolorosa* в Иерусалиме, и др.). Причем касается это определенной функции его — как части культа Солнечного бога.

3. С положением Солнца и со светом в пространстве связано обращение языческих ротонд, как с отверстием в куполе, так и без него, в церкви. Солярная (и шире — астрологическая) функция подобных святилищ определенно прослеживается с I в. (Золотой дом Нерона в Риме). И, видимо, именно она, а не погребальная функция ротонд (чаще всего мавзолеев) была первичнее

(Santo Stefano Rotondo al Celio в Риме, храм Марса во Флоренции, Ротонда Св. Георгия в Фессалонике, Ротонда Св. Георгия в Софии, Пантеон в Риме, и др.) или, что тоже вероятно, задумывалась одновременно.

4. Значительное число раннехристианских церквей (значительное число римских церквей), основанных на местах подземных митреумов, наводит на мысль о взаимосвязанности не только культовых традиций (по крайней мере, их особенностей), но и идеи святилища как контрастного противоположения тьмы (подземная часть) и света (надземная постройка).

5. Постройки ротондального типа с двумя конхами или апсидами, ориентированными в направлении востока и запада связываются также с солярной образностью Христа. Эта традиция заимствована, видимо, из культа Sol Invictus, — косвенным подтверждением этого может быть значительное число атрибутов, перешедших из него в христианскую традицию. В нее вписываются постройки Santa Costanza в Риме и Sant' Aquilino. Причем солярная тема проводится в них на всех уровнях: в изображениях, в символике, в иконографических деталях, в общей программе.

6. Влияние на концепции пространства христианского храма, прежде всего базиликальной структуры с триумфальной аркой на востоке, могли оказать и сооружения иного типа, имевшие солярную символику или соотносившиеся с нею. Самым очевидным памятником этого типа является Арка Константина в Риме, ориентированная на неронов колосс Соля и Suda Metans Августа, стоящие в ее перспективе и вместе с нею образующие в IV в. цельный ансамбль.

7. Определенная связь с культом Солнца и его христианской интерпретацией может быть выявлена и в организации городских пространств — в этом ключе уместна интерпретация основания Константином Нового Рима, установка на Константиновом форуме в Новом Риме колонны со статуей Солнца на вершине.

А. Ю. ГОДОВАНЕЦ
Пространство Софии Константинопольской
и позднеантичная наука о свете
ALEKSANDR GODOVANETS
The Space of Hagia Sophia
and the Late Antique Science of Light

Источники содержат немало подтверждений тому, что ранневизантийские зодчие, известные, в том числе, как «механики», были всесторонне образованы по меркам своего времени. В данном контексте разница между поздней античностью и юстиниановским временем не столь значительна. За плечами византийских архитекторов, без сомнения, стояла развитая античная научная и техническая традиция.

Уже Витрувий в трактате «Об Архитектуре» указывает на необходимость для архитектора быть сведущим в математических науках, особенно в таких, как арифметика, геометрия, астрономия, оптика¹. Более того, книгу IX своего трактата он посвящает астрономии и вопросам расчета времени, подчеркивая роль этой дисциплины для архитектуры. В целом трактат Витрувия служит подтверждением существования широкого и многостороннего архитектурного образования, а также, наличия развитых и артикулированных архитектурных принципов в античности. В соответствии с задачами данного исследования важно проследить, насколько полно позднеантичные математические дисциплины, связанные со светом, были наследованы византийцами и доступны юстиниановским архитекторам.

Как указывают исследователи, позднеантичная астрономическая традиция, была, по преимуществу, птолемеевой². Созданные в середине II века Альмагест и так называемые «Подручные таблицы» Птолемея становятся общеупотребительным учебным стандартом к VI веку, когда их комментируют крупнейшие алек-

¹ *Витрувий*. I, 1, 4; IX (целиком).

² *Schibille N.* Astronomical and Optical Principles in the Architecture of Hagia Sophia in Constantinople // *Science in Context*, 22, 2009, p. 27–46.

сандрийские математики Папп и Теон. Краткое изложение «Альмагеста» содержится в «Обзоре» Прокла. Так или иначе, трактаты Птолемея сохраняют влияние на протяжении всего средневековья (включая Запад и исламский Восток)³.

К юстиниановскому времени прямая линия этой астрономической традиции может быть проведена от Прокла и его ученика Аммония к Олимпиодору, Дамаскию, Симпликию. Этот ряд крупнейших ранневизантийских ученых-неоплатоников можно завершить Евтокием Аскалонским, который, по-видимому, в первой половине VI века был главой неоплатонической школы Александрии. Евтокий особенно важен для нас, так как его биография связывается с биографиями главных героев разговора о Св. Софии — Анфимия из Тралл и Исидора из Милета.

Таким образом, хорошо прослеживаются все звенья в цепи традиции, ведущей от основоположников позднеантичной науки к византийским архитекторам VI века. Все это позволяет утверждать, что Анфимий и Исидор были хорошо знакомы с основами птолемеевой математической астрономии.

Одна из практических возможностей применения этого круга знаний отмечается Н. Шибиль. В начале «Альмагеста» Птолемей приводит собственные доказательства так называемой «теоремы Менелая», на основе которой строит развернутую математическую модель для определения положения солнца относительно наблюдателя в различное время для различных географических широт. По мнению исследовательницы, есть все основания полагать, что именно эта модель была использована при расчетах ориентации храма Св. Софии⁴.

Подобная же линия преемственности научных знаний прослеживается, если рассмотреть ранневизантийские представления об оптике, свете и зрении.

Вообще зрение занимает важнейшее место в византийской иерархии чувств. Недаром Иоанн Дамаскин, рассуждая о чувствах в трактате «Точное изложение православной веры», упоминает зре-

³ Schibille N. Op. cit.

⁴ См. Schibille N. Op. cit. Подробнее об этом ниже см.: Глава 3, пункт 3.1.4.

ние первым⁵. Тексты отцов Церкви обнаруживают особый интерес к зрительному восприятию как средству познания истины⁶. Василий Великий (IV в.) пишет в «Толковании на пророка Исаию»: «Из чувственных наших органов самое ясное представление об ощущаемом имеет зрение»⁷. В его же «Беседах на Шестоднев» содержится немало мест, поясняющих современные ему представления о процессе зрения⁸. Интересна также формулировка одного из защитников иконопочитания Никифора Константинопольского: «Часто, что ум не схватывает с помощью выслушанных слов, зрение, воспринимая не ложно, растолковывает яснее»⁹.

При этом зрение, разумеется, не переставало рассматриваться как человеческое чувство, которое легко может быть обмануто, как активная (и едва ли не материальная) форма человеческой деятельности — может оказаться подверженной усталости, слабости, деформации. Например, Василий Великий пишет: «Ты не обманывайся видимостью, и из того, что солнце для смотрящих представляется величиною в локоть, не заключай, что такова действительная его величина. Ибо на больших расстояниях величина видимых предметов обыкновенно сокращается, потому что сила зрения оказывается недостаточною пробежать разделяющее пространство, но как бы поглощается средою и только малою своею частью приражается к видимым предметам»¹⁰. Именно процесс

⁵ *Св. Иоанн Дамаскин*. Точное изложение православной веры. М., 1992. Глава 18.

⁶ Как отмечает В. М. Рожнятовский, характерно, что по «отеческому преданию», и пророки, и мистики, и учителя Церкви большую часть информации получали именно в виде «зрительных образов» и лишь затем эту информацию в понятийной форме. Более того, у Григория Нисского мы находим рассуждение о том, что само слово «божество» связано с понятием зрения, с наделением Бога прежде всего созерцательной способностью. См. *Рожнятовский В. М.* Указ. соч., с. 46; *Бычков В. В.* Образ как категория византийской эстетики // *Византийский временник*. М., 1972. Т. 34, с. 157.

⁷ *Василий Великий*. Толкование на пророка Исаию // *Творения ... Василия Великого ...* СПб.: изд-во П. П. Сойкина, 1911. Т. 1, с. 220–267.

⁸ *Василий Великий*. Беседы на шестоднев // *Творения иже во святых отца нашего Василия Великого, Архиепископа Кесарии Каппадокийския*. Ч. 1. М., 1891.

⁹ *Migne J. P.* *Patrologiae cursus completus, seria latina*, T.1, Paris, 1844–1856, 30, 133 A. Цит. по: *Шестаков В. П.* Очерки по истории эстетики. М., 1979.

¹⁰ *Василий Великий*. Указ. соч. Беседа 6. Курсив наш — *А. Г.*

того, как, в византийском понимании, зрение «приражается к видимым предметам», стоит рассмотреть особо.

Как и во многом другом, в вопросах оптики и представлениях о физиологии зрения Византия наследует античной традиции¹¹. Важно понимать, что древняя концепция зрения существенно отличалась от современной и привычной для нас. Античная оптика была основана на представлении о так называемых «зрительных лучах» или «потоках». Зрение определялось как исхождение некоего луча из центра глаза¹².

Прекрасным материалом для исследователей византийской визуальности послужила 17-я Гомилия (или Слово) патриарха Фотия¹³. Так Фотий говорит, что в сравнении со слухом «не меньшей, если не большей силой обладает зрение, ибо именно оно, посредством изливания и истечения оптических лучей как бы ощупывая и охватывая видимый предмет, образ увиденного посылает разуму, позволяя перенести его оттуда в память для неуклонного накопления знания»¹⁴. По мнению К. Манго, слова Фо-

¹¹ Рудаков А. П. Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. М., 1917; Самодурова З. Г. Естественнонаучные знания // Культура Византии: Вторая половина VII–XII в. М., 1989, с. 311; Бычков В. В. Образ как категория византийской эстетики, с. 131; Nelson R. S. Op. cit., p. 152–153.

¹² Теории зрительного луча посвящена обширная литература. См. Mango C. The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958; *Visuality before and beyond the Renaissance. See as Others Saw*. Ed. Robert S. Nelson. Cambridge University Press, 2000; Adamson P. Vision, Light and Color in Al-Kindi, Ptolemy and the Ancient Commentators // *Arabic Sciences and Philosophy*, 16, 2006, p. 207–236; Jones A. Peripatetic and Euclidean Theories of the Visual Ray // *Physis*, 31, 1994, p. 47–76; Knorr W. R. Pseudo-Euclidean Reflections in Ancient Optics: A Re-Examination of Textual Issues Pertaining to the Euclidean Optics and Catoptrics // *Physis*, 31, 1994, p. 1–45; Ronchi V. Optics: The Science of Vision. New York, 1957; Simon G. Archéologie de la vision: l'optique, le corps, la peinture. Paris, 2003; Smith A. M. Extremal Principles in Ancient and Medieval Optics // *Physis*, 31, 1994, p. 113–141; Smith A. M. The Physiological and Psychological Grounds of Ptolemy's Visual Theory: Some Methodological Considerations // *Journal of the History of Behavioral Sciences*, 34, 1998, p. 231–246.

¹³ Гомилия («Слово») была произнесена по случаю освящения мозаичного образа Богоматери в соборе Софии в Константинополе в 867 г.

¹⁴ Цит по. Василек В. В. ΟΠΤΙΚΟΙ ΑΚΤΙΝΕΣ в контексте антиконоборческой полемики (об одной античной реминисценции в XVII Гомилии патриарха Фотия) // Литургия, архитектура и искусство византийского мира: Труды

тия о зрительных лучах отсылают к Платону («Государство», «Тимей») и другим античным авторам¹⁵.

Для нас здесь важны три момента. Во-первых, общее подтверждение неразрывной традиции, соединяющей византийские оптические представления с античными¹⁶. Во-вторых, представление об «ощупывании и охватывании» предмета зрения «зрительным потоком», которое дает, например, Р. Нельсону право говорить о «тактильном» или «осязательном» характере зрения в понимании византийцев¹⁷. И, в-третьих, в связи с вопросом о научной традиции и ее применении в архитектуре, центральной для нас является проблема собственно оптических, то есть геометрических представлений о зрении.

Итак, как показывают источники, сами архитекторы не просто были в курсе актуальных для их эпохи научных представлений, но были известными учеными — математиками и оптиками¹⁸. Более того, до нас дошли фрагменты исследований одного из них — Анфимия, написавшего трактат «Об удивительных машинах»¹⁹. В трактате разрабатываются методы того, как с помощью зеркал на-

XVIII Международного конгресса византинистов (Москва, 8–15 августа) и другие материалы, посвященные памяти о. Иоанна Мейендорфа / Под ред. К. К. Аментьева (Сер. «Византинороссика»). СПб., 1995, с. 252.

¹⁵ *Mango C.* Op. cit. P. 286.

¹⁶ Интересно также отметить, что в рассуждениях о зрении в трактате «Точное изложение православной веры» Иоанн Дамаскин зачастую опирается на трактат Немезия «О природе человека», который ошибочно принимался за сочинение Григория Нисского.

¹⁷ *Nelson R. S.* Loc. cit.; Рожнятовский В. М. Указ. соч., с. 49, 233. Ср. сближение осязания и зрения у Иоанна Дамаскина: «Осязанием же и зрением вместе познается шероховатое и гладкое, сухое и сырое, толстое и тонкое, верх и низ, а также место и величина, — если она такова, что может быть охвачена одним прикосновением — затем плотное и редкое, или ноздреватое, а равно и круглое и другие фигуры, когда они небольших размеров». См. *Св. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры.* М., 1992. Глава 18.

¹⁸ Агафий описывает Анфимия как архитектора, геометра, математика и того, кто «делает модели или имитации природы». См. *Mango C. Sources...* P. 78.

¹⁹ Публикуется на греческом и английском языках в монографии *Huxley G. L. Anthemius of Tralles: A Study of Later Greek Geometry*, Cambridge, 1959, p. 6–19, 44–55. Название также может быть переведено как «О замечательных механических приспособлениях»; см. *Cameron A. Isidor of Milethus and Hypatia: on the Editing of Mathematical Texts // Greek, Roman and Byzantine Studies*, 31, 1990, p. 103–127.

правлять свет в определенную точку: «Требуется заставить луч солнца падать на данное место, не сдвигаясь в любое время дня или года»²⁰. По устоявшемуся мнению, задачей этих теоретических разработок являлся поиск такого положения и формы зеркал, чтобы они собирали солнечные лучи и вызывали возгорание (создание т.н. «архимедова огня»). Но можно смотреть на цели трактата шире, предполагая в целом практическое использование отражательных поверхностей и в том числе, возможно, в архитектуре. Как показал И. Потамианос, геометрические принципы, найденные в трактате Анфимия, скорее всего, были использованы в проектировании первоначального купола Св. Софии²¹.

Представляется весьма закономерным решение Юстиниана, привлечь к работе именно ученого-оптика. Очевидно, что именно световая составляющая храмового пространства, тщательно разработанная в Св. Софии, входила в число приоритетов в грандиозном замысле императора.

Эта световая составляющая храмового пространства представляется обширным полем для исследования. Некоторые попытки структурирования и освоения этого поля были уже предприняты нами на основе разработки понятия «свето-пространственной композиции» храма²². Описание и анализ самой этой композиции предпринимался нами отдельно и выходит за пределы данного сообщения. Однако одним из ключевых тезисов, который нам хотелось бы провести в настоящем сообщении является-

²⁰ Huxley G. L. Op. cit., p. 6, 44.

²¹ Potamianos I. Op. cit., p. 161–169.

²² См. Годованец А. Ю. Свет в архитектурном пространстве византийской купольной базилики VI века. Св. София Константинопольская / Автореферат диссертации. М.: МАКС Пресс, 2010. Понятие «свето-пространственной композиции», в нашем представлении, описывает систему существования света в архитектурном пространстве, заложенную архитектором в общую структуру здания посредством специфических приемов строительства, декорации и устройства осветительной арматуры. При этом в зависимости от эпохи, автора и особенностей заказа свето-пространственная композиция в большей или меньшей степени осознается как самостоятельная цель в контексте общего замысла памятника. Как нам представляется, храм Св. Софии представляет собой один из предельных случаев максимальной осознанности и содержательной значимости свето-пространственной композиции.

ся утверждение о том, что создание сложных эффектов в пространстве Св. Софии не только не было случайным природным эффектом, но базировалось на целой научно-технической традиции, системе знаний и технических приемов, которые в руках великих зодчих становятся инструментами создания образа и передачи смысла.

MARIA CRISTINA CARILE

The Imperial Palace Glittering with Light:
The Material and Immaterial in the *Sacrum Palatium*
МАРИЯ КРИСТИНА КАРИЛЕ

Императорский дворец сверкающего света:
материальное и нематериальное в *Sacrum Palatium*

In his oration about Nicomedia, the fourth-century poet Libanius describes the marvellous spectacle of the city as it appears to the eyes of beholders, its palace glittering over the bay.¹ Two centuries later, in his praise for the Emperor Justin II (565-578), Corippus lauds the radiant roofs of the Great Palace of Constantinople.² Indeed, the bright light shining on the palace roofs was often celebrated by writers and court poets in antiquity, and has also influenced a modern writer like Arthur Conan Doyle who, imagining the ancient appearance of Constantinople, mentions the glittering roofs of the palace.³ In narratives and poems composed across the centuries, we are told that the brightness of the palace roofs made the palace brilliantly visible from afar, beautifying the architecture and enhancing the palace's place as the dominant landmark of the cityscape. In this conference paper, I will argue that these descriptions of the bright light emanating from the

¹ *Libanius Or.* LXI, 10 / Ed. R. Foerster, Stuttgart, 1963, p. 334.

² *Corippus, In laudem*, III.191–192 / Ed. Av. Cameron. London, 1976, p. 66.

³ Approaching Constantinople by boat, heading to the palace, the protagonists see “a hundred brazen roofs”, near the great dome of Hagia Sophia, so that the whole city appeared as made of “golden domes” (*A. C. Doyle. The Last Galley. Impressions and Tales.* London, 1911, pp. 106, 108).

palace stand between the literary *topos* of immateriality used to celebrate the emperor and his residence and the material reality of palatine architecture in Late Antiquity and Byzantium.

Nowadays, little, if anything, has survived from the roofing systems of imperial palaces; but indirect evidence abounds suggesting that the radiant quality ascribed to imperial palaces was not just a theme found in literature, but a reality. Palaces were certainly clad in metal tiles and the sun's rays reflected off the roofs creating the light effects described by poets. The palace's metal roofs certainly enriched the palatine complex with an expensive and waterproof roofing system. However, what is more important for the present topic, the tiles had intrinsic reflective quality capable of visually expressing the idea that light emanated from the empire. The imperial palace, in fact, was more than the residence of the emperor — from Eusebius onwards, the palace was considered as the legitimate seat of the imperial power that God bestowed on the emperor to reign on earth in His name.⁴ As such, the palace itself was made in the image of God's kingdom. Furthermore, it was the heart of the Roman imperial administration, which organized the wide machine that governed the empire. The light emanating from the palace served to convey the sacredness of the Christian Roman Empire in Late Antiquity and Byzantium.

In Byzantine architecture, the denotative and connotative significance of a radiant palace are deeply interwoven; the significance of reflected or emanating light cannot be sought in the principles of architecture. Palatine architecture, with its material constancy, had its own symbolic importance as it translated in real and concrete elements fundamental concepts rooted in the very conception of the *basileia* in Byzantium. This paper will examine how these architectural elements, both exterior and interior, the memories of which often survive only in literary sources, existed in reality as material aspects of the architecture of the palace. Yet the architecture of the palace had a greater role than just its function and decoration. In imperial palaces, material architecture united with deeply symbolic notions about light, resulting in

⁴ Eusebius, *De laud. Const.*, III.5, VII.12 / Ed. I. A. Heikel, Leipzig, 1902, pp. 201, 215; Eusebius, *De vita Const.*, I.5.2, III.4–5 / Ed. B. Bleckmann, commentary H. Schneider, Turnhout, 2007, pp. 146–149, 312–317.

palaces that reflected light, visually creating the illusion of immateriality. In the interior of the palace, certain light effects enhanced the import of the imperial appearance. The careful use of artificial light — of candles and lamps — helped to dramatize the imperial ceremonies. This light reflected off the polished marble revetments of the palaces' walls and mosaics, but, as I will show, the light also reflected off a variety of metal objects and architectural elements. The latter, enriched with gems and precious stones, demonstrating an intrinsic wealth. More importantly, gems and stones played an enormous role in displaying the imperial *basileia*: by virtue of their natural characteristics, they multiplied the lighting effects, creating a complex play of glittering reflections. Furthermore, natural and artificial light reflected off the imperial guards' apparel, the dresses of court dignitaries, and, more importantly the emperor's dresses, giving imperial ceremonies a religious and transcendent character.

In short, this paper will demonstrate the value of light in expressing the sacredness of the imperial palace. In order to do so, I will focus on a few architectural elements that, robbed and reused for their monetary value, have often survived only in written sources and artistic depictions. I will show that their role in the production of an intangible and visible light was essential in the staging of the Christian imperial *basileia*. Indeed, these objects with their materiality and physical characteristics could make a reality the immaterial and immanent concepts legitimizing the imperial power in Byzantium.

А. М. ПЕНТКОВСКИЙ

Литургическое и паралитургическое возжжение огня
на вечерне в Иерусалиме

ALEXEI PENTKOVSKY

The Liturgical and Para-Liturgical Kindling of Light
at the Vespers in Jerusalem

1. Возжжение светильника и внесение его в собрание общины является одним из древнейших элементов вечернего богослужения, восходящим к иудейской литургической традиции.

2. По свидетельству Эгерии (кон. IV в.), источником огня для возжжения светильника на вечернем богослужении, совершавшемся в церкви Воскресения, была неугасимая лампада на Гробе Господнем.

3. По свидетельству армянской версии Иерусалимского лекционария в Великую субботу в Иерусалиме в конце IV — начале V в. возжжение светильника происходило в церкви Воскресения от неугасимой лампады на Гробе Господнем, однако праздничная вечерня совершалась в Мартириуме. Судя по всему, в состав этой вечерни входило и благословение пасхальной свечи, зафиксированное в латинских источниках (*laus cerei*) и, позднее, в грузинской версии Иерусалимского лекционария. По свидетельству Святогробского типикона, вечерня начиналась в церкви Воскресения, где происходило возжжение «от святого света», а завершалась в Мартириуме.

4. Литургическому возжжению светильника и свеч на вечерне в Великую субботу в Иерусалиме в IX–X вв. предшествовало совершавшееся в течение этого дня паралитургическое («чудесное») возжжение огня в пещере Гроба Господня и последующее возжжение свечей, в котором активное участие принимали мусульмане.

5. Разрушение Святых мест в Иерусалиме в начале XI в. и последующее восстановление церкви Воскресения византийцами привело к формированию во второй половине XI в. новой иерусалимской литургической традиции. литургическое возжжение светильника на вечерне стало, по свидетельству Иерусалимского типикона, возжжением свечи в начале праздничной вечерни, то-

гда как «торжество освящения огня» на Гробе Господнем в Великую Субботу отделилось от вечерни и, став самостоятельным последованием, вытеснило паралитургическое воззвание огня.

MICHELE BACCI

The Feast of Hanukkah and the Christian Feast
of the Church Dedication in the Medieval West

МИКЕЛЕ БАЧЧИ

Праздник Хануки и христианское освящение
церкви на средневековом Западе

According to the *Gospel of John* (10, 22–38), Jesus of Nazareth had once gone during winter to Jerusalem in order to participate in the celebrations of the Feast of the Temple Dedication, and it was then that some of His Jewish opponents had asked Him to reveal His identity as the Messiah. The solemnity actually took place in winter-time — approximately in the period from late November to mid-December, starting from the eve of 25th day of the Jewish month of Kislev and lasting for the subsequent eight days. Also known as the “Feast of Lights”, it commemorated the ceremonial events having occurred in 165 A.D., when the Temple, after being polluted with an idol of Zeus by will of Antiochus IV Epiphanes, had been purified by means of a new consecration of the building by Judas Maccabeus (*I Macc.* 4, 36–51). The connection with the symbolism of light, which was simply hinted at by the short reference to the lighting of the menorah as the first cultic act after the cleansing and purification of the building, had been specifically developed in the version of the same event worked out by the Babylonian Talmud (Tractate *Shabbath*, 2), when for the first time mention was made of the oil of the menorah-lamp miraculously burning for eight days without being substituted. After the destruction of the Temple in 70 D.C. and again in 133–135 D.C. the feast continued to be yearly celebrated as the *Hanukkah*, one of the major and more popular Jewish feasts.

The present paper investigates the role played by the memory of this feast in the Western Medieval interpretation of the ceremony of church consecration and its yearly liturgical commemoration. Even if the practice of consecrating holy buildings started relatively early, it was not before the 6th–7th century that specific liturgies were worked out and widespread. At the very beginnings, at least in the urban tradition of Rome, the ceremony was limited to the opening of the building and the performance of the first mass, but, starting from ca. 600 with the first Gallican *ordines*, a more and more elaborated office was worked out: this introduced at the same time a more definite ecclesiological symbolism, especially by stressing its connections with the ceremony of baptism, and worked at the same time as a formula of exorcism against the evil forces laying on the ground.

According to the *Decretum Gelasianum*, the use of performing the annual celebration of the dedication day of each particular church was first instituted by Pope Felix I (526–530). This anniversary happened more and more frequently to be regarded as a sort of birthday, by which the community celebrated not only, or not particularly, the material building, but also itself as concretization of Christ's salvific body. Such a perception was in agreement with Saint Paul's concept of the *ecclesia* as the Savior's body and of the Savior's body as the New Temple, which seemed to rule out any possibility for Christian believers to rely on localized manifestations of the sacred.

Yet, in the Carolingian era and even more in the period of the so-called Gregorian reforms the traditional preference for tropological or moral interpretations of the Holy Scripture in Western Christian exegetical tradition was combined to a typological reading of the Exilic Tabernacle and the Old Testament Temple as «shadows» or forerunners of Christian ritual spaces. In this respect, an exegetical tradition starting with Bede Venerabilis and Hrabanus Maurus stressed the connection with Biblical symbolism in associating the altar with the Ark of the Covenant, the altar space with the Holy of Holies, the *vasa sacra* with the old Temple furnishings and so on. The peak of such emphasis on Temple symbolism was reached when the regular canons of the Lateran basilica in Rome, in the 12th century, worked out the legend according to which the sacred authority of the site was re-

vealed by its role as material repository of the ancient Temple ornaments — including the Ark and the menorah — which were said to be concealed under the main altar. Accordingly, the Pope's cathedral, which boasted of being the «mother of all churches», was described not only as a metaphorical reproduction of the Biblical House of God, but also as its legitimate heir and perfected fulfillment in the age of Grace, as a real *locus terribilis*.

In order to enhance the site's sacredness, the regular canons stressed the importance of the constitutive moment of the church dedication. By relying on some hints in the *Liber Pontificalis*, they worked out the legend by which the church had been consecrated by Pope Sylvester I immediately after Emperor Constantine's conversion on a November 9. On that occasion, for the first time, Christians had stopped using portable altars in favor of fixed ones, and the image of Christ had become visible to the people in the same honorific position in the apse wall previously associated with the idol of Zeus. Such motifs introduced hints at the Biblical story of the rededication of the Temple by Judas Maccabeus, and it is not by chance that liturgical commentators, starting with Hrabanus Maurus, all laid emphasis on the *festum dedicationis* as a Christian version of Hanukkah.

The central role played by light in the Jewish antecedent was inherited and stressed by its Christian equivalent. The Dedication feast was considered to be one of the most solemn and specific feasts of the liturgical year and was strongly representative of local identity, at least as much as the feast days of patron saints. On such occasions it was the number of lit candles and lamps to visualize the degree of solemnity associated with one particular day, and the precise ways of lightening, as well as its intensity, were established by the ritual traditions recorded in the *libri officiorum* and *consuetudines*. In the context of the Dedication feast, however, they were invested with an even stronger symbolic meaning, as they aimed at evoking one of the more important and emotionally-charged moments of the original consecration ritual, that of the first lighting of the church by means of twelve candles.

HEATHER HUNTER CRAWLEY

The Cross of Light:
Reinterpreting the Cross in Byzantine Syria

ХИТЕР ХАНТЕР КРАУЛИ

Крест из света:
переосмысляя тему креста в Византийской Сирии

The cross is the ultimate symbol of Christianity, traditionally interpreted as a representation of Christ and his sacrifice. This paper will show how introducing questions about the experiential, particularly sensory and phenomenological, aspects of the cross's ritual context can lead to a reinterpretation of the Byzantine Syrian understanding of it not as a referential symbol but as a divine presence.

I will begin by foregrounding my methodology. Building on Carl Knappett's theory of object affordances, I look at material culture's sensory affordances to access historical phenomenologies and explore embodiment¹. This involves asking what sensory interactions are invited by an object — does it lend itself to making particular sounds or smells, to being moved, and so on; 'what does it do' rather than 'what does it mean'².

I developed this methodology to establish the relationship late antique Christians had with their material culture, which at times contradicts the apparent sensory austerity and immaterialism of Christian literature. I suggest that the culture of this period inherited and developed a numinous phenomenology in which the material practice of ritual was a means of experiencing divinity. This experience was how Christians exercised belief, rather than supplementing the ideas imparted through scripture and exegesis; for most people Christianity was a lived practice rather than a process of abstract intellection.

¹ *Carl Knappett*. *Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective*. University of Pennsylvania Press, 2005.

² I understand these sensory affordances in terms of both 'biology' and 'culture' rather than one or the other. Genetically, human beings have shared biological capacities for sensory experience, but these experiences are also cognitive events, formed by an individual's adaptation to their cultural and physical environment. Cultural ideas about sensation become encoded into one's phenomenology through neuroplasticity.

This is particularly relevant to the concept of symbolism. Christian symbols were not understood in terms of abstract twentieth century semiotics, but rather as physical, sensory, material certainties. Sumbola, as they might better be termed, were the presence of divine power in the material world, not abstract referents to the concept of that power.

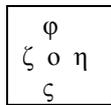
This paper presents my findings regarding a particular aspect of the way in which the sixth-century Syrian Eucharist was practised. By using sensory archaeology and asking of liturgical equipment what culturally-particular sensory affordances it offered, a pattern began to emerge in the way the cross was materialised. I will first show material evidence for this trend, then discuss it in light of numinous phenomenology and contemporary literary references.

Liturgical objects are usually made of precious metals — particularly silver and gold. The cross features ubiquitously in such objects' iconography and design. It can be found on chalices, patens, spoons, strainers, plaques, and of course on processional and altar crosses, as evidenced by the Kaper Koraon treasure. Crosses can be incised or repoussée, but always are left as plain polished metal rather than enamelled or nielloed. The effect of such designs is the issue of light shaped into crosses as it reflects and rebounds from the cruciform metal. Liz James and Rico Franses have shown that Byzantine culture valued precious metals for their ability to reflect and produce divine light, so this effect is not coincidental. Rather it suggests that light, as a form of divine presence, was deliberately moulded into the shape of the cross during the Eucharist³.

Lamps and light fittings from church and domestic contexts also express a trend for creating cross-shaped light effects. Openwork standing lamps and polycandela were designed to cast crosses in myriad ways, including by means of coloured glass. Examples can be found in the Benaki museum, Athens, and the Sion treasure in Dumbarton Oaks Collection, Washington DC, among many others. Domes-

³ James L. *Light and Colour in Byzantine Art*. Clarendon Press, 1996; Franses R. 'When All That Is Gold Does Not Glitter: On the Strange History of Looking at Byzantine Art' // *Icon and Word: The Power of Images in Byzantium: Studies Presented to Robin Cormack* / Ed by Antony Eastmond and Liz James. Ashgate, 2003, p. 13–24.

tic lamps, ubiquitous in late antique museum collections, frequently feature cross-shaped handles, such that a cross would be cast upon the hand holding the lamp when lit. The remains of churches from the Dead Cities in Syria (the same region from which much of our silverware derives) preserve cruciform windows, such as the south monastery church at Dana and Qasr al-Gharbi church crypt.



The inscription ‘phos zoe’ (light and life) is frequently found etched or imprinted on domestic and church objects from the period, from bread stamps to jewellery. The formula references the identification of God with light (1 John 1:5), and is usually cruciformly inscribed (see left) on cruciform objects. When such objects are made of light reflective material the effect is an audible and visible cross of light which speaks its function while visually manifesting itself.

There is clear attention to creating cross-shaped light effects in liturgical ritual, at least in Syria and possibly in other Byzantine areas too. Their effect would be an unusual and overwhelming sensory experience, as moving light, occurring within the context of a full-bodied experience of the church as a liminal space.

Besides the understanding of light as divine epiphany in this period, the symbolon of the cross, as demonstrated by Henry Maguire and Gary Vikan, was understood to be apotropaic in effect — to inscribe it was to materialise divine power⁴. So in light of such aspects of this period’s numinous phenomenology we can infer that the sensory experience of a projected or reflected cross of light in ritual practice was one of divine revelation and protection.

When I noticed this trend and its implications, I was surprised to find almost no discussion of the cross of light in scholarship (Daniélou, and Karim are exceptions, though their limited discussion treats it as a symbolic concept rather than ritually practiced symbolon)⁵. Despite this,

⁴ Maguire H. ‘Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period’ // *Dumbarton Oaks Papers*, 44 (1990), 215–224; Vikan G. *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*. Ashgate, 2003.

⁵ Daniélou J. *The Theology of Jewish Christianity*. Darton, Longman & Todd, 1964; Karim C. A. *Symbols of the Cross in the Writings of the Early Syriac Fathers*. Gorgias Press LLC, 2004.

I found that it is referenced in Christian literature in ways that support its suggested numinous phenomenological power.

The most famous example is Eusebius' account of Constantine's 'conversion' to Christianity. His vision of a cross of light in the sky is used as an apotropaic device which ensures military triumph. Cyril of Jerusalem writes to the successive emperor Constantius to communicate a miraculous epiphanic cross of light which appeared over the city in AD 351. In keeping with the functions suggested, the witnesses of this vision "had the evidence of their own senses that the holy faith of Christians ... is not proclaimed by mere human beings but testified from heaven by God himself" (*Letter to Constantius 5*)⁶.

Apocrypha also record crosses of light as epiphanies. The *Acts of John* describes the apostle's experience of Christ appearing to him as a cross of light. This sensory symbol embodies all aspects of Christ's divinity and is interpreted eschatologically as the emblem Christ will carry upon his return (Matthew 24:30) (Karim, 2004:149).

Ephrem the Syrian frequently refers to the symbol in his poetry. Again, this is interpreted as an eschatological symbol, but it also expresses the value of its sensory impact in ritual practice, particularly in *Hymns of Faith 18* where he identifies a metal ploughshare as a cross of light.

Jacob of Serugh, another Syrian, also regularly references the cross of light. He mentions its use by St George to repel demons, and also its function in baptism. His *Homily 135* suggests the practice of immersing a cross of light device in the baptismal font, and the *Homily on the Reception of the Mysteries* asserts that this alters the baptised body, marking it as Christian.

The Anonymous Syrian *Hymn on the Cathedral at Edessa* also records practical use of the symbol when it mentions a cross of light behind the altar, apparently referencing a metallic altar cross.

The themes evident in literature, of the cross of light as epiphanic, a materialisation of belief, and an apotropaic device capable of repelling demons, conform with the functions ascertained by accessing the period's phenomenology through its material culture. The literature further supports the practical use of crosses of light in ritual, as a pow-

⁶ Trans. Edward Yarnold *Cyril of Jerusalem*. Routledge, 2000: p. 68–70.

erful sensory symbolon — phenomenological gateway to divine presence rather than abstract concept — something which contributed to Christians' lived experience of their religion. This discovery has been made possible by approaching literary through material evidence, rather than vice versa as is the traditional method. This suggests fruitful further application of the methodology.

A final implication to note relates to iconoclasm. If the cross could be understood in this way, might this suggest that inscribing a gold cross in a church apse (which faces the direction of the rising sun and embodies the divine cosmos) was motivated less by immaterialism, and more by a complex relationship with the material world, driven by a numinous phenomenology?

АЛЕКСАНДР МИНЧЕВ

Раннехристианские кадилаицици на балканах

(V — начало VII вв.):

типология, функция и символика

ALEKSANDR MINCHEV

Early Christian Censers in the Balkans

(from the 5th to early 7th century):

Typology, Function and Symbolism

Среди предметов, связанных с литургическими практиками в раннехристианских храмах, особое место занимают кадилаицици (thimiaterion; thuribulum), которые использовались также и в других церковных службах или обрядах. Каждение ладаном и другими смолистыми веществами со специфическим и приятным запахом — старая языческая религиозная традиция, которая позднее была воспринята и христианской церковью. Для этой цели использовались специальные сосуды, как правило — определенной формы.

Среди артефактов ранневизантийской империи найдено немало разнообразных кадилаицици IV–VI вв., но до сих пор не было серьезных попыток собрать их, описать и прокомментировать, в

частности те из них, которые происходят из определенных районов. Поэтому подобные предметы, обнаруженные при раскопках в Болгарии и Румынии (только в Северной Добрудже), очень важны, так как, в отличие от вещей из коллекций ряда больших музеев мира, местонахождение всех этих кадилыниц точно известно. Кроме того, кадилыницы, о которых пойдет речь, хотя и сравнительно немногочисленны, но весьма разнообразны — как по форме, так и по материалу, из которого они изготовлены. Именно поэтому они дают возможность для создания первичной типологии этих интересных раннехристианских памятников, на которые до сих пор не обращалось необходимое внимание. В то же время, в отдельных случаях можно рассуждать и о более специальном предназначении некоторых из находок. Предлагаемая здесь типология может послужить в будущем основой для более полного изучения аналогичных религиозных памятников всего раннеантичного мира и их более детальной классификации.

Кадилыницы, о которых идет речь, найдены случайно или при археологических раскопках на территории провинций Второй Мезии, Фракии и Скифии, находившихся в непосредственной близости от новой столицы империи — Константинополя. Это обстоятельство, а также качество изготовления позволяют предположить, что некоторые из них являются изделиями столичных бронзолитейных мастерских, в то время как другие были местного производства или привезены с Востока. Часть этих находок опубликована, а другие будут представлены в этом докладе впервые. Описанные ниже кадилыницы могут быть датированы IV — началом VII вв., в то же время для некоторых из них существует возможность и более точной датировки. Изготовлены они преимущественно из бронзы, реже — из глины, не все сохранились полностью.

Кадилыницы из Болгарии и Румынии могут пока быть классифицированы предварительно, что позволит в будущем, при новых находках, добавлять возможные новые разновидности — типы или подтипы.

Первое деление находок — по материалу:

А. Бронзовые

Б. Глиняные

На основании их формы бронзовые кадилаьницы, найденные в рассматриваемом географическом и историческом ареале, могут быть разделены на следующие типы:

1. Многостенные
 - а) открытые, на ножках, с цепочками
 - б) открытые, на одной ножке, с цепочками
 - в) закрытые, с крышкой, на ножках и с цепочкой
2. Цилиндрические
 - а) открытые, на ножках, с цепочками
3. Полусферические
 - а) открытые, на одной ножке, с цепочками
 - б) закрытые, с крышкой, на высокой ножке

Первый тип бронзовых кадилаьниц — многостенные — является наиболее распространенным и встречается во всем ранневизантийском мире, в том числе и на Балканах. В Болгарии и Румынии их найдено в общей сложности восемь; их можно отнести к трем подтипам, отмеченным буквами а), б) и в).

К первому подтипу принадлежат шесть кадилаьниц, различающихся только мелкими деталями оформления. Они найдены в с. Новаково Варненского округа, в Силистре (античный город Дуросторум) Разградского округа, в окрестностях Панагюрища, в с. Борец Пловдивского округа (все из Болгарии) и в с. Гарван (античная крепость Диногечия) — в Румынии. Все они датируются V–VI вв.

Ко второму и третьему подтипам можно отнести только по одной кадилаьнице — соответственно из с. Голеш Силистренского района и из Ивайловграда (Болгария); они датируются VI — началом VII вв. Кадилаьница из Ивайловграда — с ажурной крышкой, украшенной стилизованными виноградными побегами и гроздьями, — по всей вероятности является импортом с Востока.

Второй тип бронзовых кадилаьниц встречается значительно реже и представлен только находками из Болгарии. К его первому подтипу относятся две: одна найдена в окрестностях Варны, а другая — часть большого ранневизантийского церковногоклада, открытого в Силистре; обе датируются VI в.

К третьему типу относятся две бронзовые кадилаьницы, найденные в Болгарии. Первый подтип представлен одной, найденной в Цар Калоян, область Разград, относящейся к V–VI вв. От второго подтипа, встречающегося очень часто в восточных провинциях Ранневизантийской империи, сохранилась только характерная крышечка. Она найдена в ранневизантийской крепости Кастрицы около Варны и может быть датирована VI — началом VII вв.

Глиняные кадилаьницы гораздо малочисленней (их только две), и каждая из них представляет собой отдельный тип:

1. Полусферические, открытые, на ножках
2. Конические, закрытые, на низкой подставке

Первая найдена недалеко от одной из базилик в городе Тропеум Траяни в Румынии и датирована VI в. Она представляет, в сущности, слегка видоизмененный глиняный вариант бронзовых кадилаьниц типа 2а, при этом на трех ножках, украшена зигзаговидным орнаментом. Вторая глиняная кадилаьница (V–VI вв.) происходит из Варны и выглядит как неглубокий цилиндрический сосуд на низкой ножке, с высокой конической крышкой, с ручкой и ажурным декором в виде вырезанных крестов, треугольников и кружков.

Большая часть описанных кадилаьниц использовалась дяконами во время богослужений в раннехристианских церквях в балканских провинциях Ранней Византии. Доказательством тому служит факт, что три бронзовых и одна глиняная кадилаьницы найдены около раннехристианских церквей или были частью церковных кладов V–VI вв. Исключением в этом отношении являются две находки. Одна из них — глиняная из Варны (тип 2), которая из-за своей формы не могла служить для этой цели. Она принадлежит к редкому типу ручных кадилаьниц, изготовленных из глины и известных по греческому названию *katzion* (кацея) — они сохранились и до наших дней, но иной формы. Бронзовая кадилаьница из окрестностей Варны (тип 2а) найдена при раскопках в жилом доме, в позднеантичной крепости IV–VI вв. Это позволяет предположить, что она использовалась не в церкви, а, скорее, при домашних христианских обрядах, что является любопытным фактом для той эпохи.

Практика возжжения ароматических веществ в храмах известна еще из текстов Ветхого Завета (Исход, 25:1,2,6; 30:1; 37: 25 и др.). Само возжжение (включая пряности) является древним символом очищения. Символика курения фимиама определяется из нескольких текстов в Псалтири, из которых наиболее известен Псалом 140:2 («Да направится молитва моя, как фимиам, перед лице Твое, воздеяние рук моих — как жертва вечерняя»). В Новом Завете, в Откровении святого Иоанна Богослова (8:3,4), подчеркивается: «И пришел иной Ангел, и стал перед жертвенником, держа золотую кадильницу; и дано было ему множество фимиама... И вознесся дым фимиама с молитвами святых от руки Ангела пред Богом».

ELENI DIMITRIADOU

From the Great Palace to the Great Church:
Art and Light in the Context of Court Ritual
in Tenth-Century Constantinople

ЕЛЕНИ ДИМИТРИАДУ

От Большого Дворца к Великой Церкви:
искусство и свет в контексте придворных ритуалов
в Константинополе X века

The many ceremonial processions of imperial Constantinople were not simply lavish rituals; employing a complex interaction of art, space and light, they served to transmit important political and theological messages. This study will examine the role of art and light in Byzantine ceremonial by focusing on one particularly significant procession described in the first chapter of the *Book of Ceremonies* (ed. Reiske, I. 1, 5–35), a collection of fifth to tenth-century documents compiled by or on behalf of the emperor Constantine VII Porphyrogenetos. Dating to ca 957–59, the procession took the emperor and his entourage between the great palace and Hagia Sophia, and was followed, with minor variations, on great feasts of the Christian calendar. Indeed, its position at the very beginning of the book accommo-

dated references to it throughout the work. The role of light during this procession was of great importance, particularly within the grand cathedral, which was lavishly decorated with glittering marbles and mosaics designed to catch the light (both natural and artificial) at various angles. In addition to its practical and aesthetic value, the liturgical setting of the events meant that light had theological dimensions, while the presence of the emperor also charged the service with political symbolism. The present paper aims to explore the complex relationship between light, Christian art and ceremonial, focusing in particular on the limits it suggested for the imperial power within the sacred space.

Preparations for the procession started very early in the morning (ἔωθεν πρωΐας) as the Eucharist in the Eastern Church was celebrated just before dawn. The emperor's attendants assembled his garments and insignia, such the 'rod of Moses' and imperial arms. Before dressing, the monarch prayed before the image of the enthroned Christ located in the apse of the *Chrysotriklinos* (golden hall) just above his own throne. He also went to the neighbouring sanctuaries, where he paid homage to God by bowing three times with candles in his hands. The emperor was then dressed in his ceremonial attire and, once he received the instructions on the order of the service from the representative of the Patriarch, he made his way to Hagia Sophia, passing through various parts of the palace complex to the accompaniment of acclamations by the representatives of the *demoi* (circus factions). Finally, the procession reached the *Augoustaion* square and from there the sovereign entered the *metatorion* (southwest vestibule) of the cathedral, where he was divested of his gold and jewel-encrusted crown. This was a turning point in the ceremonial, as the emperor was no longer the ruler; he had just entered a holy space where God reigned.

He then passed into the narthex where the Patriarch and clergy were waiting for him. Having venerated the Gospel, he greeted the Patriarch and walked together with him to the Imperial Gate. With candles in his hands, he prayed and bowed three times at the threshold of the nave under the tenth-century mosaic portraying Christ enthroned and a kneeling emperor praying at his feet. The open codex held by Christ reads: "Peace [be] unto you. I am the light of the

world”, a combination of two different passages from the Gospel of St John (*John* 20:19, 21, 26 and 8:12). Christ greets those standing in front of the Imperial Gate in the same manner he greeted his disciples (“peace be unto you” was used when He appeared among the Apostles after his resurrection) and reveals an aspect of his divine nature as being the source of life-giving light. The skilful mosaicist has rendered this divine truth in the most effective way; the golden tesserae of the haloes and background are set at an angle so as to reflect light down to the spectator. Bearing in mind that the procession took place in the dim light of dawn and that Hagia Sophia was illuminated by a large number of lighting devices such as lamps, chandeliers and candelabra, it is clear it would have made for an impressive spectacle. At the end of the prayer the emperor venerated the Gospel again and the “little entrance” took place as he and the Patriarch entered the nave.

The original lighting conditions of the cathedral are no longer in place and it is not possible for the modern-day visitor to appreciate the experience intended by its designers and described by authors of the sixth-century. For early Byzantine churches were to be experienced not so much as receptacles of light coming through windows as generators of light. This is eloquently expressed in the description of Hagia Sophia by Prokopios of Caesarea (ca 500–562): “*You might say that the interior space is not illuminated by the sun from the outside, but that the radiance is generated within*”. The vast space of the nave, covered with colourful marbles, glass mosaics and precious objects of gold and silver reflecting the light of hundreds of lamps and candles, truly gave the feeling of entering a holy space where God “the Light” dwelled. The candles themselves symbolised the image of the eternal light. In this atmosphere, the emperor and Patriarch walked across the main body of the cathedral until they reached the Holy Doors (ἅγια θύρα) of the sanctuary. There the Patriarch entered alone, while the bareheaded emperor prayed holding candles and then passed into the sanctuary only to pay his obeisance and offer his gift to the “Pantokrator”, usually a bag of gold coins (ἀποκόμβιον). The two men then exchanged the kiss of peace and the emperor went to his *metatorion*, the imperial box in the southeast of the nave, where he attended the rest of the service.

The sovereign also played an active role during the “great entrance” of the liturgy when the bread and wine were transferred from the place of preparation to the altar. His duty was to carry a large candle (λαμπάς) and lead the procession from the *ambo* (located in the middle of the nave not far from the Holy Doors) to the entrance of the sanctuary where the Patriarch was waiting. This action was normally performed by a low-ranking member of the clergy, thus the emperor acted again as a servant of God, bereft of any regal power. Just before he was about to leave the cathedral, the emperor resumed his crown as he was entering the earthly world where he ruled. The procession back to the Great Palace was less formal than that of the arrival, while the receptions of the circus factions were more modest. When he arrived at the palace the emperor removed his crown and the rest of his insignia and prayed once more before the image of Christ in the *Chryso-triklinos*. In this, as in all significant Byzantine processions, the use of light, art and space is a fundamental aspect of the ceremonial ritual itself. This study will examine in more detail the complex way in which they were employed to provide additional levels of meaning to liturgical and political events.

MARIA G. PARANI

“*Rise like the sun, the God-inspired kingship*”:

Light-symbolism and the Uses of Light
in Middle and Late Byzantine Imperial Ceremonial

МАРИЯ ПАРАНИ

«Взойди как солнце, Боговдохновенное царство».

Световая символика и использование света
в византийских императорских церемониях

Even a cursory reading of the *Book of Ceremonies*, the tenth-century ceremonial handbook compiled during the reign of Constantine VII Porphyrogennetos, but also incorporating material from earlier periods as well as two chapters dated to the reign of Nikephoros II Phokas, presents the researcher interested in the uses of light in Byzantine imperial ceremonial with something of a conundrum. While there are numerous references to the use of lit tapers during religious processions and to the Byzantine emperor lighting candles in palace oratories and in his capital's churches as a means of offering thanks to God, there is hardly any evidence on the use of lights in ceremonies outside an ecclesiastical, liturgical ritual context. A rare exception is encountered in chapter II.18 (ed. Reiske), where we learn that during the celebration of the *Brumalia*, a feast with pagan origins, the members of the senate danced in front of the enthroned ruler holding lit candles. A second glimpse of the honorific and celebratory use of lights is provided by the description of the arrival (*adventus*) of Nikephoros II Phokas to Constantinople following his proclamation in 963 in chapter I.96 (ed. Reiske). Thus, we learn that the all the inhabitants of the capital, young and old, came out at the Golden Gate to welcome Nikephoros bearing lit tapers and incense. Silver *polycandela*, that is multi-light lighting devices, also formed part of the decorations of the triumphal way of Constantinople, during the triumphs of Theophilos and Basil I celebrated in 831 and 878 respectively, as attested by the relevant accounts appended to the first book of the *Book of Ceremonies*.

Descriptions of the actual lighting of the various palace buildings especially during audiences, promotions, receptions, and formal

dinners are equally rare. First of all, there are limited incidental references to the central polycandelon of the *Chrysotriklinos*, the octagonal apsed throne-room that was the focus of the ritual life of the Byzantine court during the tenth century, and the polycandela of two other palace halls in the vicinity of the Chrysotriklinos, which were also regularly used throughout the year, namely the *Ioustinianos* and the *Lausiakos*. Beyond these, available relevant information is largely confined to chapter II.15 (ed. Reiske), which contains accounts of the preparation for and the actual reception of Tarsiotite legates to Constantinople in 946. Here, we read of lighting devices forming part of the adornment of various palace buildings, an adornment which was meant to overawe the foreign visitors with its opulence and brilliance. Interestingly, in this instance the lighting devices on display had been borrowed from the churches of the palace, especially the *Nea Ekklesia* (New Church), and from other Constantinopolitan sanctuaries, like the church of the Virgin at Blachernai. The practical question of what happened in terms of lighting palace spaces when no foreign visitors were present aside, we are faced with what may be construed as an incongruity between the near total lack of references to non-liturgical ritual uses of lights in this key text and the Byzantine view of the emperor as the light- and life-giving sun, a view that is certainly reflected in the *Book of Ceremonies*.

This apparent incongruity becomes even more intriguing when it is juxtaposed with the information provided by a second text central to our understanding of Byzantine imperial ceremonial, namely the mid-fourteenth century treatise of pseudo-Kodinos. To begin with, in Late Byzantine times a *lampas*, that is a large taper, was actually included among the symbols of imperial power. It was carried lit in front of the emperor in a special candle-holder called the *dibaboulon* by the *lampadarios*, a member of the palace clergy. As the unknown author of the treatise informs us, the lit taper alluded to Matthew 5:16: "Let your light so shine before men, that they may see your good works, and glorify your Father which is in heaven." It thus served to highlight the divinely-inspired emperor's piety as well as his wisdom and beneficence in the service of his God and his

grateful subjects. The *lampas* also featured in the ceremony of the *prokypsis*, another post-tenth-century development in the ritual articulation of the imperial image, in which light apparently played a cardinal role.

The *prokypsis* ceremony involved the quasi-theatrical appearance of the emperor and his family on a specially constructed raised platform, also known as the *prokypsis*, which took place on Christmas Eve and Epiphany, but also on other significant occasions like imperial weddings. The imperial personages would ascend on the stage-like platform, behind closed curtains, while the official carrying the imperial sword and the *lampadari* with the lit taper would also take their places at the sides. Once everyone was in position, the signal would be given and the curtains would be drawn revealing the emperor to his subjects, who would proceed to acclaim him accordingly with fanfares and eulogies. The ruler would be visible from the knees upwards, enhancing thus the impression that he was indeed rising like the sun to which he was compared in a number of poems composed apropos such ritual performances. On the other hand, the officials carrying the sword and the taper would be completely hidden from view, as a result of which the two insignia would appear as hovering on either side of the emperor, adding to the wondrousness of the imperial vision. References to the *prokypsis* in other sources seem to imply that the ceremony took place in the evening and that the platform must have been illuminated by artificial means, which, however, are never described. If this is indeed the case, then the image of the emperor as a second sun, bringing life and joy to his subjects and driving back darkness and its forces, i.e. the enemies of the Empire, could have not been more forcefully and impressively put forward.

Though the concept of the emperor as the sun, beneficial to his people and destructive to his enemies, seems to have been a more-or-less constant component of Byzantine imperial ideology and its rhetoric, it appears to have received more emphasis during certain periods than others. Certainly, its ritual articulation within the context of imperial ceremonial seems to have developed over time, under the impact of factors that require to be explored further. As for

the actual uses of lights in imperial ceremonies, there seems to have been a gradual transition from the more traditional honorific usage inherited from antiquity to an increasingly symbolic use imbued with religious / Christian significance and influenced by liturgical practice. The present paper will seek to address these issues in greater detail by evaluating the evidence provided by Byzantine ceremonial handbooks and by considering other relevant sources, written and, to a lesser extent, pictorial. This discussion on the uses of light in Byzantine imperial ceremonial will, by necessity, be set against the complex background provided by Byzantine imperial ideology, informed by both Roman traditions and Christian theology, with the ultimate purpose of illuminating the symbolic aspects of the ceremonial usage of light, its development over time, and its contribution towards the creation and the projection of the image of the sacred emperor.

А. А. АДАШИНСКАЯ

Организация света в византийском храмовом пространстве
на материале ктиторских типиконов

ANNA ADASHINSKAYA

The Arrangement of Lighting
in the Byzantine Founder's Typika

Образ храма как наполненного светом рая появляется в житии Павла Галесийского, который в ответ на вопрос некоего Лаврентия, спрашивавшего о светильниках в церкви и в кельях, ответил, что церковь представляет собой рай и «а светильники в ней изображают звезды». Схожим образом интерпретирует освещение церкви и Симеон Солунский: «Великолепие храма наставляет в красоте мира, подвешенные же светильники напоминают звезды, а округлый свод — земную твердь»¹. Так освещенная церковь становится образом созданного богом прекрасного мира, ее купола с подвешенными светильниками — небесного свода, а сами осветительные приборы — небесными светилами. Однако помимо общей, символической интерпретации освещения в церкви, в некоторых текстах содержатся точные указания о расстановке света. Обращаясь к ктиторским типиконам, можно заметить, что некоторые из них в мельчайших деталях описывают организацию света в церковном пространстве, другие же, напротив ничего не сообщают об этом, рассматривая освещение церкви как нечто само собой разумеющееся. Все первые относятся к группе т.н. аристократических типиконов, большинство вторых — к монашеским². Задачей данной

¹ *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founder's Typika and Testaments* / Ed. by J. Thomas and A. Constantinides Hero, Harvard University: 2000 (далее в тексте *Foundation Documents*), p. 156; Блаженного Симеона архиепископа Фессалоникийского толкование о божественном храме // Писания св. Отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. III, СПб: 1857, с. 15. Сравнение подвешенных светильников со звездами также есть у Софрония Иерусалимского (PG LXXXVII/3 3984).

² О классификации типиконов как служебных и ктиторских, которые, в свою очередь, подразделяются на аристократические и монашеские см. *Galatariotou C. Byzantine ktetorika typika: a comparative study* // *Revue des études byzantines*, 45 (1987), p. 77–89.

работы будет ответить на вопрос о причинах столь различного отношения авторов к вопросам об освещении церквей, для чего мы попробуем понять роль света в пространстве ктиторских монастырей и его значение для самих основателей, оставивших столь четкие указания.

Несмотря на наличие дневного света в церкви, в типиконах часто указывается на применение искусственного освещения во время утрени или даже во время процессии вне храма в дневное время³. Т.е., помимо прямого практического применения, свет в храмовом пространстве имел более важные ритуальную и символическую функции.

Искусственное освещение церкви состояло из постоянно горящих осветительных приборов, зажигаемых на время обычных богослужений, зажигаемых во время праздников и портативных. Так постоянно зажженными обычно оставались: votивные светильники у икон⁴, по одной свече и/или светильнику в алтаре, на темплоне, перед поклонными иконами (προσκυήσεις), в куполе, в нартексе и на саркофагах ктиторов. Однако эти осветительные приборы очевидно давали недостаточно света, они освещали не здание полностью, но лишь наиболее важные образы и места в храме.

Vотивные светильники подвешивались перед особо почитаемыми образами. Вероятно, они были метафорическим изображением непрестанного моления дарителя, его души, и именно в этой метафоре кроется причина их неугасаемого горения. Трактовка зажженного светильника как души, обращенной к богу, была связана с византийским пониманием евангельской притчи о разумных и неразумных девах (Мт 25:1–13)⁵. Такие светильники

³ *Foundation Documents*, Бачково — 536; Пантократор — 741, 756, 761; Липс — 1277. *Ibid.*, 827 (Космосотира).

⁴ *Ibid.*, Бачково — 536; Пантократор — 741, 756, 761; Липс — 1277.

⁵ Метафора «светильник души» была своего рода «общим местом» византийской литературы: Василий Кесарийский, Проповедь 11 (*Migne J.-P. Patrologiae cursus completus. Series Graeca* (далее в тексте MPG) 31, Paris, 1857, p. 648), Ефрем Сирий (Θραντζόλης Κ., *Ἔως...ου Ἐφρα...m τὰ Sῦρου ἀργα*. Θεσσαλονίκη, 1990, pp. 35, 101, 225, 357, 367, 371, 372, 377, 398) и пр. В наиболее развернутом виде она представлена у Романа Сладкопевца в кондаке о 10 девах (*Grosdidier de Matons J. Romanos le Mélode. Hymnes*, vol. 5, Paris, 1981, hymn 51), который был также включен в богослужение Великого вторника (Православная энциклопедия, т. 7, М., 2004, с. 450).

могли быть даны монастырю как самим первым ктиторм, так и другими жертвователями. Так, неугасимые свечи и светильники горели перед иконами Богоматери, Иоанна Крестителя и св. Георгия в Бачково, Богоматери Кехаритомены в одноименном монастыре, Богоматери Елеусы, Пантократора и архангела Михаила в монастыре Пантократора, Иоанна Крестителя в одноименном Афонском монастыре, а Исаак Комнин пишет, что «сам повесил» серебряные фрюаллиды (тройные лампы) перед образами Христа Гюперагафоса и Богоматери Космосотиры. С другой стороны, Михаил Атталиат сообщает, что в его монастыре Христа Паниктирмона некий Игнатий, а вернее его душеприказчики, подвесили лампаду к иконе архангела⁶.

Практически все авторы «аристократических» типиков пишут о круглосуточном освещении алтаря, темплона и купола⁷, выделяя наиболее священные места в самой церкви. Постоянное освещение в алтаре связано с прообразовательной метафорой церкви как скинии, где бог велел Моисею, «чтобы горел светильник во всякое время» (Исх. 27: 20)⁸, а свеча в куполе была связана с парадигмой свод — небо, лампы — звезды.

Иногда с помощью дополнительного освещения выделялись не только определенные места в храме, но и некоторые образы, помимо особо почитаемых икон это могли быть изображения великих праздников и поклонные иконы (προσκυήσεις) темплона⁹. Так, император Иоанн Комнин предписал для кафоликона мона-

⁶ *Foundation Documents*, pp. 536, 698, 741, 753, 802, 805, 1393, 370, 1561.

⁷ *Ibid.*, p. 536 (Бачково), 698 (Кехаритомена), 740, 743, 753 (Пантократор), 805 (Космосотира), 1021 (Св. Мамы), 1132 (Махайра), 1277 (Липс), 1538 (Бебея Эллис).

⁸ О скинии как прообразе церкви см. Луковникова Е. А. Ветхозаветные прообразовательные сюжеты в византийской монументальной живописи второй половины XIII — середины XIV веков / Дис. ... канд. исск. М., 2003, с. 121–133.

⁹ Иногда вотивные светильники находились у этих проскинетарных икон, как в случае монастыря Космосотиры, однако чаще авторы типиконов говорят отдельно о поклонных иконах и о главной храмовой иконе с вотивными светильниками, причем последняя в этом случае получает большее освещения (Пантократор, Кехаритомена). О поклонных иконах (προσκυήσεις) см. *Kalopissi-Verti S. The proskynetaria of the templon and narthex // Thresholds of the sacred architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West / Ed. by S. E. J. Gerstel. Washington. 2006, p. 107–131.*

стыря Пантократора устанавливать постоянно зажженными по одной лампаде и по одной свече перед Воскресением, Распятием, «в апсиду справа от алтаря, там, где Тайная Вечеря, и в апсиду слева от алтаря, там, где Омовение ног, и еще перед прекрасными воротами, где Успение Богородицы». А Исаак Комнин хотел, чтобы «рядом с изображением [над входом] пресвятого Успения ...неуспяная фрюаллида постоянно светила в течение всего года». В обоих случаях выделенные светом образы были связаны с посвящением церкви и дополняли визуальным нарративом то метафорическое сообщение, которое создавалось при расстановке других светильников. Стоит заметить, что ни один из авторов типикон не описывает сами образы, однако подробно описывает свет, которых их выделяет.

Также почти все «аристократические» типиконы сообщают об освещении надгробий негаснущими свечами или лампадами. Впервые об этом говорит Григорий Пакуриани, который просит о трех «неуспяных лампадах» возле его и брата Апасия погребений. Ирина Дукиня, построившая монастырь Кехаритомены как мавзолей для себя и своих женских потомков, напрямую указывает, что на их надгробиях светильники будут установлены «для поминовения», причем ее потомки, ставшие вторыми ктиторами, могли сами выбрать способ поминовения. В монастыре Пантократора в церкви архангела Михаила (героон) были саркофаги самого императора и его сына Алексея, его жены и его родственника Иоанна Арбантена, над которыми император просит установить по одной лампаде и свечи — одну для Арбантена и по две для себя и жены, более того, в центре наоса героона также был установлен один светильник. И опять рекомендации по освещению саркофагов у Иоанна находятся там же, где и описание поминовения¹⁰. Неугасаемые светильники на гробницах, с одной стороны, устанавливались как часть ритуала поминовения ктитора, а с другой — становились символом его постоянного присутствия в построенном им храме. Так, если ктитор прославлялся как святой (Лука, митрополит Месемврии), то именно масло из его не-

¹⁰ *Foundation Documents*, p. 536 (Бачково), 704–705 (Кехаритомена), 743, 756 (Пантократор).

угасимой лампы имело исцеляющую силу¹¹. Как видно, вечно горящие светильники устанавливались в церкви для выделения наиболее значимых образов. Они не давали достаточно освещения, в темном пространстве церкви были видны лишь места и изображения, обладавшие наибольшей концентрацией смыслов: алтарь (место совершения таинства), купол (образ неба), гробницы (образы ктиторов) и почитаемые изображения тех, к кому были направлены молитвы ктиторов о спасении.

Во время богослужений (утрени, литургии и вечерни) ктитория предписывали зажигать большее количество светильников, отмечая таким образом божественное присутствие в храме. Евергетидский типикон еще не дает прямых указаний о зажигании света во время служб, они содержатся в Триоди и Пентакостарии, сопровождавших типикон¹². Некоторые авторы и в дальнейшем оставляют вопрос ежедневного освещения на усмотрение настоятеля монастыря (Исаак Комнин в Космосотире и Теодора Палеолога в Липсе), о чем говорит наличие подобных инструкций в служебниках, сходных с Евергетидским¹³. Однако многие авторы переносят сообщения о ежедневном освещении церкви в уставную часть типика. Григорий Пакуриани просит зажигать в храме весь свет, особо отмечая светильники перед иконами двенадцатых праздников. Позже авторы приводят более детальные рекомендации. Так, Ирина Дукиня в Кехаритомене предписывает зажигать каждую вторую лампаду в хоросе и на темплоне и по одной свече перед поклонными иконами, в то время как в кафоликоне Пантократора должны «окружать хорос зажженные краперные светильники числом 16» и гореть все лампы на темплоне, а также 4 из трехсветовых светильников. Сходным образом и в Елеусе горели все светильники на хоросе, темплоне трех апсид и 4 лампы на боковых сводах. В монастыре богородицы Ма-

¹¹ Монастырь Иоанна Крестителя Фоберос - *Ibid.*, p. 927.

¹² *Jordan R.* The Synaxarion of the monastery of the Theotokos Evergetis. Belfast, 2005, дни Триоди 13, 16, 18, 45 и пр.

¹³ Об Евергетидской группе см. *Jordan R. H.* The monastery of the Theotokos Evergetis, its children and its grand children // *The Theotokos Evergetis and eleventh-century monasticism.* Belfast, 1994, p. 215–245.

хайры ктитора Нил, епископ Тамасии предписал в обычные дни зажигать по четыре большие свечи без указания их места в храме¹⁴. Можно заметить, что в случае Кехаритомены и Пантократора дневное освещение лишь усиливало ту схему, которая была в расположении постоянно горящих лампад: особым образом выделяются купол и алтарная часть храма, однако наос церкви оставался в этом случае в тени, поскольку дневной свет также был сосредоточен в алтаре и в куполе. Еще сильнее контраст ощущался из-за дополнительного освещения темплона, своеобразного барьера между молящимися и совершающими таинства. Ежедневное освещение выявляло иерархию пространств внутри самой церкви, отмечая более значимые в сакральном отношении как с помощью дневного, так и искусственного освещения.

В отношении праздничного освещения Евергетидский типикон дает общие указания: «праздники господ нашего и нашей благодетельницы, пресвятой Богоматери должны отмечаться особо от остальных... в зажжении светильников... Успение же вы должны праздновать более великолепно и пышно». Таким образом, Евергетидский типикон устанавливает своеобразную иерархию праздников и создает модель, которой будут следовать большинство аристократических типиконов: освещение в церкви определяет важность праздника. Автор Бачковского типика не приводит подробных описаний освещения, однако отмечает важную черту, характерную для праздничного убранства всех монастырей — связь освещения, музыкального сопровождения и запахов, отмечая, что «во время престольного праздника нашей церкви здесь должно быть великое множество света... гимнов и ароматов». Курильницы с ароматами розы и алоэ упоминаются в типиконах монастырей Пантократора, Кехаритомены, Космосотиры, архангела Михаила возле Халкидон и Бебея Элпис.

В дальнейшем описание убранства церкви к празднику начинается с распоряжений по освещению. Ирина Дукина выделяет три группы праздников, различающиеся по интенсивности

¹⁴ *Foundation Documents*, pp. 536 (Бачково), 698 (Кехаритомена), 741–742, 755 (Пантократор), 802–804 (Космосотира), 896 (Иоанна Фоберу), 965 (Арея), 1184 (Скотейне), 1229 (архангела Михаила), 1277 (Липс), 1554 (Бебея Элпис).

освещения. К первой относятся: престольный праздник Успения, Рождество, Преображение, Великий Четверг и Пасха. Тогда обычные кратерные светильники хороса заменяются на серебряные, перед образом Кехаритомены устанавливается додекафотий, ламны со свечами по 6 унций на обоих темплонах, в самом наосе — большие свечи по 6 litrai и по две по сторонам от алтаря. При таком расположении свечей и лампад все пространство церкви наполняется светом, буквально воплощая в реальность слова из евангелия: «Я свет пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме» (Ин. 12:46) Свечи по 4 унции помещаются на гробницы, чтобы захороненные ктиторы тоже приняли участие в радостном событии. Вторая группа включает остальные двенадцатые праздники и отличается меньшим освещением (зажигаются только 6 лампад на додекафотиях, число свечей также меньше). К третьей группе относятся праздники без специальных предписаний, он выделяются тремя дополнительными свечами на темплоне. Схожими являются указания для монастыря Пантократора, где особенно пышно в кафоликоне празднуется Преображение, а в церкви Елеусы — Успение. Причины столь четких инструкций по поводу освещения во время праздников можно понять, исходя из рекомендаций по подготовке престольного праздника Успения в монастыре Космосотиры. Исаак Комнин начинает праздник с обязательного колокольного звона, далее описывается множество светильников и свечей, выделяющих проскинитарные иконы Христа и Богородицы Космосотиры, темплон, алтарь и образ Успения над входом, и продолжает: «Я хочу, чтобы великолепное освещение было создано на праздники Богородицы, которая дала мне надежду на заступничество и мое спасение». Более того, канун Успения также был более роскошным «посредством зажжения светильников», всенощное бдение перемежалось с каноном из параклитика за душу Исаака, а по завершении гимнодии монахи 100 раз повторяли «Господи помилуй» за «освобождение несчастной души» севастократора. Так, праздничное освещение храма воспринималось, как своеобразный дар ктитора Христу или Богородице, являю-

щийся залогом будущего спасения, так же как и постройка самого монастыря¹⁵.

Устройство света в церкви по случаю ежегодного поминания ктитора и членов его семьи отчасти напоминает праздничное. Так, почти все авторы указывают, что в эти дни свет в церкви должен быть более обильным, а у ворот монастыря проводятся раздачи хлеба и милостыни. В конце типиконов Ирины Дукини и Теодоры Синадины находятся длинные списки их родственников с указанием количества хлеба и милостыни, которые надо раздать в дни их смерти, и в каждый из них освещение должно было быть «более обильным». Для ежегодного поминовения Георгия Мистика, ктитора монастыря Св. Мамы в Константинополе, в церкви зажигаются два додекафотия и четыре большие свечи, что делает освещение «более роскошным». Никифор Мистик в монастыре Гелиоу Бомон устанавливает поминовения для себя и для императора Мануила Комнина, во время которых «света в церкви зажигаются как на праздник»¹⁶. Исаак Комнин, в отличие от остальных ктиторов, не хочет в день своего поминовения «возвеличивать душу свою суетным сиянием светов... Невозможно, чтобы она, находящаяся во тьме греха, была бы освещена светом свечей и лампад. Но пусть господь будет к ней милостив через предстательство Богоматери, и пусть воссияет свет его человеколюбия, тот свет, которого мы, недостойные, пытаемся достичь». Отсюда можно понять, что ему известно о традиции праздничного освещения во время поминовений, но он сознательно ею пренебрега-

¹⁵ Схожим образом в монастыре богородицы Скотейне предписывается отправлять поминальную службу за ктиторов на следующий день после престольного праздника Введения во храм, который празднуется «пышно со многими светями» — *Ibid.*, Бачково — 482, 536, Кехаритомена — 698–696, Пантократор — 741–742, 755, Космосотира — 802–804, Скотейне — 1184. Схожие предписания о более пышном праздновании престольных праздников: Арея — 965, Архангела Михаила возле Халкидона — 1229, Липс — 1276–1277, Бебея Элпис — 1554–1555.

¹⁶ Схожие указания можно также найти в типиконах монастырей: Архангела Михаила возле Халкидона, Иоанна Крестителя Фоберос, Липса. 473 (Евергетиды), 546 (Бачково), 686, 701–702 (Кехаритомена), 739, 743, 754–756, 759 (Пантократор), 803, 827 (Космосотира), 1021 (Св. Мамы), 1087 (Гелиоу Бомон), 1136–1137 (Махайра), 1228 (Св. Михаила), 1277 (Липс), 1555–1557 (Бебея Элпис).

ет. Этот исключительный случай дает ключ к пониманию всей парадигмы: свет во время поминовений является светом милости бога к грешникам, светом прощения и символически изображает очищение души от греха. Этот же смысл выражается в типиконах евергетидской группы (монастыри Евергетиды, Кехаритомены, Св. Мамы, Космосотиры и Иоанна Фоберу) через включение в состав заупокойных молитв строк 42-го псалма «Пошли свет твой и истину твою», которые трактовались отцами церкви¹⁷ как просьба о ниспослании прощения и спасения.

Наиболее развитой и прописанной является система поминовений ктитора в типиконе монастыря Пантократора. Иоанн установил для себя ежедневные, еженедельные (пятничные) и ежегодные поминовения, которые представляли собой драматические церемонии, охватывавшие пространство всего монастыря. Ежедневные поминовения состояли из трисвятого, псалмов, тропарей и молитвы «Прости господи наших православных владык и ктиторов, которые лежат здесь и прости им каждый вольный и невольный грех... и дай им упокоиться в местах света», которые исполняла братия в нартексе. В это время священник кадил церковь, а впереди него шел служка, несший свечу. После исполнения ритуала в кафоликоне, они направлялись в героон, где были погребены ктитория, и кадили здесь. Тем самым покоившиеся там основатели монастыря включались в состав участников богослужения через воспоминание братией и принесения на их могилы света и ладана. Каждую пятницу на поминовение ктиторов икона богородицы Елеусы отправлялась из своей церкви в героон. Это была пышная процессия, во время которой обе церкви получали яркое праздничное освещение, причем маршрут движения процессии был описан через расстановку светильников и свечей от портика — через церковь Елеусы — в нартекс — в церковь архангела¹⁸. Это действие было описано как совершаемое самой иконой: «В пятницу вечером

¹⁷ Кирилл Александрийский (*MPG*, 77, р. 488), Василий Кесарийский (*MPG*, 29 р. 768), и пр.

¹⁸ Подробней об освещении монастыря во время процессий с Елеусой и Одигитрией см.: *Congdon E. A. Imperial commemoration and ritual in the typikon of the monastery of Christ Pantokrator // Revue des études byzantines*, 54 (1996), p. 173–176.

выносной образ заступничества, в сопровождении остальных икон, поворачивается и отправляется к нашим гробницам и за нас совершается жаркое моление». Причем икона отправлялась совершать моление за ктиторов перед Спасителем, к чьему пространству, церкви Пантократора, в этот момент обращен ее лик. Так, в этот момент разыгрывалась драма, при участии Христа, Богородицы и ктиторов-грешников, за которых она заступалась. А яркое освещение героона являлось символом божественного прощения, образом рая, тех «мест света», где предстоит упокоиться ктитору. Во время ежегодного поминовения в монастырь приносилась икона Одигитрии и оставалась над гробами во время всенощной. Принцип организации этого празднества был сходен с пятничной процессией, а потому сам Иоанн не дает ее детального описания. Икону не всем ее пути из Одигона сопровождала группа врачей и больных из госпиталя при Пантократоре, несшая 16 факелов. Эта процессия предполагала участие портативного освещения, которое сопровождало икону. Схожим образом портативное освещение использовалось при праздничном шествии в монастыре Космосотирь на праздник Успения. Это шествие «с соответствующим освещением... и иконой богородицы», выйдя из церкви, направлялось на монастырское кладбище, где поминались умершие монахи. Следовательно, целью портативного освещения было вовлечение в празднество внецерковного пространства, его сакрализация.

Таким образом, все аристократические типиконы дают распоряжения по организации света в монастырях так, чтобы вовлечь погребения ктиторов в службы, происходящие в храмовом пространстве. Они освещаются ночными лампадами, над ними устанавливаются свечи в праздники и к ним отправляются специальные процессии во время поминовений. В тоже время само освещение в храмах воспринимается как своеобразный дар ктитора святому или богородице, представляющему за него, а вотивные лампады становятся символами постоянной молитвы. Иными словами, организация света, приписанная ктиторм, имело ту же цель, что и сама постройка монастыря, являясь залогом спасения души. Так Михаил VIII Палеолог сам выразил эту мысль через метафору света — он построил монастырь архангела Михаила

как «светильник от горящего пламени нашего сердца ...поддерживаемого как маслом добрыми делами наших потомков ...пусть эта сияющая лампада освещает вход в пресвятую землю, я говорю о рае господнем... и пусть мы увидим день, за которым не следует ночь».

Вс. М. РОЖНЯТОВСКИЙ

Световые эффекты в пространстве византийского храма:
исторические этапы и особенности развития

VSEVOLOD ROZHNIATOVSKY

Light Effects in the Space of Byzantine Church:
Peculiarities and Stages of Evolution

Теме дневного освещения интерьера византийского храма исследована Я. Потамианосом, с его многоаспектным размышлением о возможностях средневековых декораторов и заказчиков программы декорации. Проблеме освещения византийского храмового интерьера на протяжении существования империи посвящен обзор Л. Теис. В свою очередь, мы предлагаем взгляд на тенденции в развитии светового убранства византийского храма, исходя из анализа устройства системы дневного освещения Спасо-Преображенского собора XII в. Мирожского монастыря во Пскове. Выработанные на базе исследования псковского памятника методики изучения помогают понять принципиальные основы гармоничного внедрения световых абрисов в архитектурную и живописную ткань декорации и вычленить отдельные приемы художника и архитектора. Опыт наблюдения, анализа и интерпретации сведений, собранных при сопоставительных наблюдениях в древнерусских и византийских памятниках, позволяет оценить усилия мастеров средневизантийского периода и представить их достижения на фоне развития храмовой декорации.

Уже в ранневизантийский период, когда за основу бралась римская культура архитектурного освещения, заметны новаторские приемы устройства световых эффектов, востребованные бо-

гослужебным обиходом и категориями христианской эстетики. Становится правилом световое выявление в интерьере главных участков богослужебных кульминаций. Наблюдения в базилике Св. Димитрия в Фессалониках V в. показали чрезвычайно активное по выразительности и времени проявления внедрение световых потоков в интерьер. Утром к третьему богослужебному часу (8–11 час) освещено горнее место и хор над криптой. В полуденный шестой час (13–14 час) особым световым сигналом отмечается западный главный вход в базилику и центральный неф — видом световой пунктирной дорожки (от лучей из окон клеристория). В девятый час световая пунктирная дорожка (от лучей из окон клеристория) фиксируется в северном нефе и в южном (от лучей из окон южного нефа). После девятого часа (17–18 час) отмечаем активное освещение капителей аркады северной стены центрального нефа и череды световых абрисов (окон клеристория) на северной стене центрального нефа, где некогда располагались живописные мозаичные композиции. Наконец, в двенадцатом часу (17–20 час) отмечаем выделение световым сигналом южного входа в крипту (лучами из верхних окон южного рукава трансепта) и продвижение абрисов окон клеристория по алтарной стене через конху.

В центрических зданиях, таких как храм Св. Георгия (ротонда Галерия, 305–311, с перестройкой нач. V в.) в Фессалониках, Сан Витале в Равенне VI в., наблюдается акцентирование светом алтарной зоны, контраст затененных и освещенных участков (благодаря высотности и уровню галерей) и проявление крупных пятен света в центральном богослужебном пространстве. Следует отметить, что ребристый купол церкви Сергия и Вакха VI в. в Константинополе при изначально мозаичном уборе поверхности создавал образ лучевидного растекания световых потоков от центра купола в стороны при любом источнике освещения снизу, при ночных богослужениях такой световой образ производил наибольшее впечатление. Аналогичный эффект наблюдался в памятниках поздневизантийского искусства (Фетие джами, Кахрие джами). Для Софийского собора в Константинополе отмечаем световые эффекты, рассмотренные на примерах базиликального и центрического храмов. В целом ясно, что в ранневизантийский период световые пят-

на (абрисы окон на стенах) не воспринимаются как отдельные геометрические формы, настолько они интенсивны как самостоятельные источники освещения в интерьере ввиду обилия инкрустаций, блеска мозаик и мраморных панелей.

Освещение живописных сцен в этот период следует рациональному правилу классической школы — живопись освещается равномерно, при этом, например, в равеннской базилике Сан Апполинаре Нуово художники учитывают направленность освещения: на южной стене (взгляд против света) изображения разбелены, на северной изображения полноцветны и детальны. Живописное правило школы пройдет сквозь века — в Мирожском соборе XII в. изображения на южной стене трансепта также обильно разбелены. В ранневизантийский период намеренное сочетание окон и живописных образов представляется новаторским приемом при организации символической декорации, что очевидно на примере базилики Сан Апполинаре ин Класе конца VI в. в Равенне: здесь выразительно звучит программное противопоставление солнечного света окон апсиды и образов святителей, выходящих из областей нефизического Света (или ареопагитского «Божественного мрака»). Размещение живописных образов в храме Галлы Плацидии конца V в. демонстрирует нам толкование солнечного света в интерьере как образа Божественного света: в этом убеждают красноречивые жесты апостолов в сторону оконных проемов и в направлении лучей из них. В базилике Св. Димитрия в Фессалониках отмечаем, что световые пятна (абрисы окон) в одной живописной композиции создают контраст освещения и затемнения, дробят живописный сюжет (по формату каждый световой абрис приходится в треть или четверть композиции), поочередно освещая отдельные персонажи (напр. «Св. Димитрий и дети» на северо-восточном предалтарном столбе), вызывая у созерцателя эмоциональное напряжение при всматривании и тем побуждая сочувственное размышление о сюжете.

В средневизантийский период новшества в организации освещения исходят из появления крестовокупольного храма с его усложненным интерьером. Явно усиливается значение контрастно освещенных и затененных высотных зон, а для храмов типа «впи-

санного креста на четырех колоннах» характерно затенение сенью палаток отдельных участков в наосе. В этот период создается стабильное затенение верхних зон храма, конхи апсиды и сводов рукавов кресса интерьера. Для противопоставления с предыдущим периодом отметим, что по наблюдениям в базилике Св. Димитрия (V в.) в Фессалониках, в центрическом храме Сергия и Вакха (VI в.) в Константинополе, в церкви Св. Ирины (VI в.) прямые лучи солнца освещают конху апсиды. Пример ц. Св. Ирины позволяет утверждать, что еще в VIII в., когда храм ремонтировался и перестраивался, архитектор по-прежнему организует максимальное освещение конхи алтарной апсиды. Появление в средневизантийский период стабильно затененных зон (причем на этих участках располагались главнейшие живописные сюжеты, как в Мирожском соборе) убеждает в осознанной практике создания световых и теневых эффектов для символической выразительности росписей. При теневых контрастах световые формы (абрисы окон) на стенах становятся заметней и значительней. Естественно, что гармоничное включение световых проекций на стенах в изобразительную ткань символической декорации становилось важнейшей задачей мастеров. Их внимание обращено к световым проекциям на стенах, к формам световых абрисов и трансформациям этих форм при продвижении по архитектурным сочленениям в течении дня и в разные сезоны. Очевидно, что намеренное создание световых эффектов связано с обостренной необходимостью обуздать все случайности светового проявления в интерьере. Намерения авторов декорации храма, в период после победы иконопочитания, безусловно исходили из новаторского понимания чрезвычайной ценности сакрального живописного убранства. В результате усилий мастеров световые абрисы окон на стенах в своих разнообразных (но ограниченных по количеству) геометрических формах приобрели свойство изобразительной детали в композиционно-живописной ткани росписей. Световые фигуры на стенах становятся частью образного строя декорации, воспринимаются как выразительные смысловые нюансы отдельных сцен и как символические связки для различных по высоте архитектурных зон, соседних живописных уровней и сюжетов. При ясной погоде световые сигналы в ин-

терьере в первую очередь привлекают зрительское внимание, сама переменчивая но каждый раз узнаваемая и внятная изобразительность (перфомативная иконография) световых форм в живописном контексте вводит созерцателя в композиционное повествование, усиливает значимость сюжетов и смысловые переключки отдельных образов, композиций и целых живописных регистров.

На примере двух памятников с росписями XII в., Спасо-Мирожского собора во Пскове и Св. Пантелеймона в Нерези, можем оценить функциональную роль световых эффектов и светотеневых контрастов. Оба храма имеют сходные параметры освещения: рукава креста интерьера освещаются лучами из окон барабана, дополнительную роль играют окна апсиды (утром) и окно верхнего света южной стены трансепта. Сходство плана зданий обеспечивает сходные маршруты продвижения лучей в течении дня. В псковском храме композиция «Успение» освещается (лучами из двух окон барабана поочередно) в период Успенского поста в августе, а композиция «Рождество Христово» — в период Рождественского поста в декабре (лучами из окна южной стены трансепта). Чрезвычайную выразительность приобретают световые фигуры в христологических композициях наоса, когда формы световых проекций в сюжетах зримо представляются лучами от фигуры Христа, световым пером евангелиста и выгибающейся световой завесой на изображении занавеси храма, кадилом пророка-первосвященника или стреловидными указками от пророков к евангелистам. Световые эффекты в алтаре в уровне композиции «Евхаристия» (при параболическом продвижении световых абрисов окон барабана по изгибу апсиды) наталкивают на известное понимание причастия как причащения Божественному свету. В македонском храме Св. Пантелеймона в сходном продвижении абрисов окон по алтарным стенам маршрут пролегает на уровне композиции «Евхаристия», причем по высоте продвигающийся абрис окна соразмерен фигурам изображенных апостолов. Иконографической подробностью композиций алтаря македонского храма является изображение, в двух регистрах росписей, свечей на подставках. В продвижении по стенам алтаря на участках с этими светильниками пятна света становятся изобразительным добавлением к фреске, они представля-

ются зажженным пламенем нарисованных свечей. Северный предалтарный образ «Богородицы с Младенцем» в обрамлении мраморного колончатого киота освещается дважды лучами из разных окон барабана, и каждый раз световой абрис совпадает с контуром фигуры Богоматери: ограничителем для потока света является колонка кивория. Еще более изобразительны световые формы абрисов (двойного окна южной стены трансепта) при освещении южного предалтарного образа в мраморном киоте, «Св. Пантелеймона». Здесь два ряда световых фигур (проекций от двойного окна) в течение полутора часов (в девятый богослужебный час) создают различные светоживописные комбинации: приращивают к живописной фигуре световое крыло, облачают светом одежды святого патрона храма, проявляются формой светильника и видом жезла в его руке. В композициях «Рождество Христово» во Пскове и «Св. Пантелеймон» в Нерези светоживописные эффекты фиксируются на участке завершения маршрута лучей из окна южной стены. Отмечаем, что это наблюдение выявляет один из основных приемов мастеров, когда живописно-композиционная подробность подчеркивает ту или иную особенность светового маршрута лучей на стене: в большей части обыгрываются участки первого и последнего проявления в интерьере световой проекции конкретного окна. Ясно, что при сходном для двух храмов источнике освещения и участке освещенности (восток южного рукава трансепта) в каждом отдельном случае авторами учтены как сезонная хронометрия движения лучей, так и высота солнца и форма проекции окна. К организации освещения храма Св. Пантелеймона в Нерези добавим, что на южной стене трансепта нижнее тройное окно, видимое снаружи, заложено перед началом авторской росписи. Этот факт, с учетом описанных наблюдений светоживописных эффектов в храме, убеждает в намеренности устройства сочетания света и подчеркнутого киотом образа «Св. Пантелеймона» — ведь при условии существования еще одного окна на южной стене световой эффект не был бы внятн.

Выразительные светоживописные сочетания выявлены в декорации Софийского собора в Киеве, в соборе Неа Мони на Хиосе, в древнерусских храмах с росписями домонгольского периода. Так-

же отмечаем уверенное внедрение в декорацию световых форм в Софийском соборе в Трапезунде с росписями XIII в., здесь наблюдается организация светоживописных сочетаний, по приемам сходная с имеющейся в Мирожском соборе и в Нерези, что проявляет сложившуюся в средневизантийский период практику специфического светового оформления интерьера с росписями. Исходя из анализа наблюдений, делаем вывод о намеренном устройстве световых эффектов в средневизантийский период. При этом эффекты сочетания живописи и света становятся особым выражением программы росписей и символического значения храмовой декорации в целом.

Поздневизантийская практика светового убранства требует отдельного длительного исследования. В памятниках этой эпохи обнаруживаем несколько ограниченное продолжение традиции светового убранства интерьера. По сравнению с предыдущим периодом световые эффекты малочисленнее, и можно назвать два пути светового оформления декорации. Во-первых, применяются отдельные ранее выявленные приемы по созданию условий для органичного внедрения световых эффектов в живописную ткань росписей, что естественно в силу общего планово-пространственного сходства крестовокупольных зданий и существования устойчивых региональных живописных и архитектурных школ. Здесь показательны наблюдения в псковском соборе Снеогорского монастыря нач. XIV в., в армянском храме Иоанна Предтечи (сегодня ц. Богоматери Иверской) второй половины XIV в. в Феодосии (Крым). Во-вторых, отмечается новаторский подход к организации эффектов света, исходящий из особенностей архитектурной типологии, когда ступенчатость интерьера храма на повышенных подпружных арках создала большую возможность охватить одним световым абрисом несколько различных по высоте композиций. Кроме того, новшества исходят из усиления общей затененности интерьера XIV–XV вв. (новгородские церкви Федора Стратилата на Ручью и Спаса на Ильине, псковская церковь Успения в Мелетово), когда световые эффекты малочисленны и ярче выражают символику храмового интерьера, становясь безукоризненной изобразительной подробностью живописного контекста.

NICOLETTA ISAR

Dancing Light into the Byzantine Sacred Space.
The Athonite Chorography of Fire

НИКОЛЕТТА ИСАР

Танцующий свет в византийском сакральном пространстве.
Афонская хорография огня

Descriptions contained in later pilgrimage books such as those written by the Russian pilgrim Stefan of Novgorod, the Russian pilgrim Vasily Barsky (1724 and 1744), Athelstan Riley (1887), and more recently by Constantine Cavarinos, captured very well the spirit of the Athonite mystical space with its wealth of colour and brightness softened by the subdued light so as to form a picture not easily to be forgotten. The glitter of the metal work, the icons, the lamps, the candelabra of brass and silver gilt, and lastly the enormous corona of open brass work, hanging under the central dome stirred the eye of those who entered that space just like ten centuries ago perhaps in Pharos church of Photius. The great corona with its innumerable candles, lamps and ostrich eggs hanging under the central dome dominated the entire space of the church. But what drew the eye to this corona was the swinging vision, the overwhelming effect created by the dancing fire performed at great feasts and the service of *agrypnia* which Riley describes:

[T]he monks fetched long poles; these they pushed out the candelabra to the full extent that their suspending chains permitted and then let them go, the result being that in a few moments the whole church was filled with slowly swinging lights. The effect was indescribably weird. We remained standing in our stalls for two hours and a half, watching the endless change of the mystic ceremonies.

Vision of light in this description is, however, not a new vision. Throughout my previous writings on Byzantine chorography, I tried to retrieve the paradigm behind this vision, tracing it back to the Neo-Platonists and Plato himself, adjusted by the Christian theologians (namely, Dionysus the Areopagite, Gregory of Nazianzes and Gregory

of Nyssa). The circular movement of light and the effect created in the space of the church made Lethaby think that the Athonite *χορός* is the materialization of the *χορός* of lights described by Paulus the Silentary. In Lethaby's reconstruction, the lighting devices from Hagia Sophia might have looked like the *χοροί* still in use today in the Greek, Athonite and Serbian churches, swinging about during the chant of the *polyeleos*, the Cherubic, and the Trisagion, or on the great feasts of the year. I think that such affirmation must be taken with precaution; it is hard to imagine a device of the same polygonal structure to fit the enormous diameter of the dome (30m) of Hagia Sophia. Although the paradigm of circling lights might have been at work continuously throughout time, it is practically impossible to reconstitute exactly the liturgical setting of lighting circles in the imperial church. It is impossible to know whether the Athonite *χοροί* derived from the twelfth century Komnenian *χοροί*, discussed by me in my recent book. There are too many missing links to be able to assess the evolution in time of these lighting structures. The questions regarding the illumination remain unanswered. A systematic analysis of all these aspects remains to be done. It remains to be demonstrated how these *χοροί* (including the Athonite ones) are the outcome of a long process of liturgical elaborations, of theological thinking (the Palamite movement and Kavasilas' ecclesiology), as well as of iconographical schemes implemented throughout the thirteenth and fifteenth centuries. In this paper, I will make an attempt to look briefly into this process. There is no doubt about the impact of the iconography of the heavenly liturgy (*Theia Leitourgia*) placed in the dome on the structure and configuration of the lighting *χορός* recorded around the end of the thirteenth century. The representation of the Heavenly Liturgy surrounding Christ Pantokrator in the dome illustrates the last phase of development. From the dome, Christ the Pantokrator and the heavenly King leads the liturgy performed in the heavens, as well as on the earth down below. The image represents the Great Entrance, the liturgical moment during the chanting of the Cherubic hymn. The heavenly liturgy of the angelic *χορός* depicted on the tambour of the dome is a reflection of the liturgy performed in heavens. The effect is enhanced by the icons inserted around the *χορός*, usually twelve icons of

the apostles equal to the number of heavenly powers in the dome, suggesting the earthly liturgy. The monastic tradition has until now this saying that when the corona is set in motion the “icons’ dance.” It is why the χορός is known as “the dance of the saints.” In this process of liturgical elaborations it must be taken into consideration the role played by Athos after 1204, when it takes over and performs the leading role in the liturgical reform from Constantinople. The Palamite reform and Kavasilas’ theological anthropology added the last mystical and theological layers to this process. Kavasilas’ eschatological vision of “God in the midst of gods,” or “the beautiful leader of the beautiful choir” is in itself a faithful description of the vision of the Athonite choros:

For when the Master appears the chorus of the good servants will surround Him, and when He shines brightly they too will shine. What a sight — to see a countless multitude of luminaries above the clouds, an incomparable company of men exalted as a people of gods surrounding God! The fair ones surrounding the Fair One, the servants surrounding the Master!

In this paper, I will further look into the paradigmatic aspects of the χορός of light. Specifically, I will look into the ceremonial of lighting choros performed during the Athonite service of the *agrypnia* (the all-night vigil), the last chapter of the Byzantine Rite. This service was, according to Uspensky, “a synthesis that definitely took place around the twelfth-thirteenth century” either as a new office or one rediscovered at the time. It is interesting to note that this spirit was entirely preserved until today by the monks from Athos. In spite of the establishment of cenobitic life by St. Athanasius in the tenth century, the eremitical life, similar to that of the monks of Palestine, never disappeared at Athos. In my paper, I will try to retrieve something ineffable of its living spirit, and to unveil, what I believe to be, the Byzantine hierotopic image of dancing light, a most elaborated sacred chorography of fire.

Л. М. ЕВСЕЕВА

Образ и свет в чине всеобщего бдения
в монастырях Афона

LILIA EVSEVA

Image and Light in the Monastic Rite
of *Agrypnia* at Mount Athos

Главным центром развития литургической жизни в Византийской Церкви с XIV в. становятся монастыри Афона. Здесь был составлен на основе Иерусалимского устава Диадаксис патриарха Филофея, и здесь на Афоне этот новый Устав был принят в качестве основного руководства для совершения богослужения. В монастырях Афона в характерный для Иерусалимского Устава чин всеобщих бдений перед воскресными днями, праздниками и днями памяти особо важных святых, сложившийся в палестинских монастырях, были привнесены большие новшества¹.

Так перед вечерней звучал получасовой благовест, который настраивал сознание иноков на долгую молитву. По ходу богослужения при пении псалмов, канонов, тропарей и стихир сменяли друг друга многообразные неизвестные ранее распевы. Исследователи отмечают высокое искусство распевщиков монашеских хоров в XIV в., определяя его как «расцвет палеологовского музыкального возрождения»². Подобные факторы внешнего воздействия на состояние человека, казавшиеся чуждыми учредителям иноческого ночного богослужения в Палестине, у святогорских подвижников стали служить средством поддержания молитвенного настроения на бдениях.

Одной из главных особенностей ночных бдений в афонских монастырях были световые эффекты, как естественного, так и искусственного происхождения. На Афоне строго следили за тем, чтобы время всеобщего бдения совпадало с движением солнца: богослужение начиналось с заходом солнца и заканчивалось с появлением его первых лучей, когда совершалась утренняя. Дли-

¹ Успенский Н. Д. Чин всеобщего бдения (Н' АГΡΥΠΝΙΑ) на православном Востоке и в Русской церкви // Богословские труды. 1978 (18).

² Strunk O. *Essays on Music in the Byzantine World*. New York, 1977, p. 68.

тельность ночного бдения, таким образом, была различной в разное время года. Точная ориентация времени свершения ночных бдений на движение солнца придавало особую выразительность суточному богослужению, как бы совершающемуся в ритмах мироздания.

Воздействие света, его эмоциональное и, видимо, мистическое переживание иноками имело место и в течение ночи бдения, когда освещение в храме попеременно менялось, и храм оказывался то погруженным во мрак, то ярко освещенным многочисленными свечами огромного хороса. В определенные моменты богослужения его раскручивали, создавая эффект пульсирующего света, подобного тому, каким мы его воспринимаем, созерцая небесные светила. Эта роль света в совершении ночных молитв нельзя не поставить в связь с распространенной на Афоне практикой «умного делания», целью которого являлось достижение видения мистического фаворского света. Реальный свет всеобщего богослужения и утрени — только образ этого сверхчувственного видения, но образ, видимо, особо ценимый афонскими иноками.

В практике ночных бдений особая роль принадлежала праздничному образу на аналое в центре наоса. Его созерцание в течение всей ночи занимало умы братии, возбуждая «импульсы литургического приобщения». При этом необходимо учитывать тот особый, экстатический, настрой, который был свойственен последователям исихастского учения при созерцании иконы. Он понимался византийскими авторами как ступень к высшему духовному состоянию, когда все внешние образы уже не были нужны молящемуся и отступали от него.

Подобное отношение к иконе на церковном аналое должно было сказаться, и сказалось, и на ее иконографии и художественной выразительности. Образ на аналое приобретает более самостоятельное значение: вся ее плоскость теперь занята изображением одного праздника. И это было принципиальным новшеством по сравнению со сложно организованными многосюжетными иконами *proskynesis* XI–XII вв. Художественные характеристики образа на аналое получили новые акценты.

Значимость образа на аналое и его связь со световыми эффектами и символикой ночного богослужения передавал распространенный в афонских монастырях особый обряд, совершаемый по завершении утрени: помазание иноков от лампы, горячей всю ночь бдения перед иконой на аналое. В обряде соединились воедино мистическое переживание света и сакрального образа.

STEFANIA GEREVINI

Transparency and Light: Late Medieval Venetian
Rock Crystal Crosses in the Sacred Space

СТЕФАНИЯ ГРЕВИНИ

Прозрачность и свет: позднесредневековые венецианские
хрустальные кресты в сакральном пространстве

This paper focuses on the significance of transparency and light in a group of liturgical rock crystal crosses produced in Venice between the late thirteenth and the fourteenth century. These objects consist of a core of transparent rock crystal, and are often adorned with miniatures on parchment embellished with gold leaf. In some cases, relics of the true cross and of saints were inserted at the intersection of the arms of the cross or at their ends. Beautiful, precious and portable, these items enjoyed great popularity throughout Western Europe, and circulated among ecclesiastical foundations across Italy and the rest of the continent (nowadays Belgium, Hungary, Germany, Portugal, and Spain).

Although frequently referred to in scholarship, these artworks have never been the object of a dedicated study. With some exceptions, we lack basic information about their manufacture, patronage, and contexts of use. Also, the possible reasons for the rise of their popularity throughout Europe in the late thirteenth and fourteenth century remain enigmatic. This paper will approach these artworks as a group for the first time, investigating some aspects of their artistic and liturgical meaning.

Thanks to their basic physical property of transparency, and unlike their counterparts made of precious metal, rock-crystal crosses

are fully traversed by light. Thus, their visual appearance is to a large extent dependent on the direction, colour and intensity of the beams that strike them. As rays pass through, they animate the stone. The transparent support vibrates in colour, and, depending on the intensity and nuance of illumination, is transformed into a pale-tinged background or into a luminescent body. Miniatures and sculpted figures interact with this luminescent support, both iconographically and materially, reflecting and enhancing its brilliance.

The incorporation of natural light in the actual fabric of rock crystal crosses raises an intriguing issue. Light is understood by thirteenth-century theological thought as the (physical) medium of visual perception (*lumen*), as well as the manifestation of the divine, the only true light (*lux*). The interplay between physical and metaphysical light, actively investigated by medieval thinkers, may constitute an important element in the functioning of rock-crystal crosses. Replacing representation with matter, such crosses, instead of picturing the divine mystery of the Incarnation of Christ in images, let natural light manifest it directly. The transparent medium of crystal, so to speak, overturns the ontological barrier between physical and metaphysical light, as the latter is expressed by physical, worldly materials, ambient light and stone. In so doing, these artworks replicate the paradoxical event of the Incarnation. In the figure of Christ, the divine (infinite and fathomless) unintelligibly takes up worldly (mortal and definite) forms. In a similar way, light permeates crystal, transforming it from within, and turning it into the manifestation of the divine mystery of the Incarnation, of which the cross itself is the most potent symbol. Through light then, the vision of the sculpted cross and the revelation of the mystery of the crucifixion are merged into one single likeness before the viewers:

The cross, that was torment of thieves, is now borne in front of the emperors, his darkness is turned into light and clearness; ...the cross and the wounds shall be more shining than the rays of the sun at the judgment.¹

¹ *Jacopo da Varagine*. *Legenda Aurea* / Tr. William Caxton 1483, Vol. 5, 60. Online: <http://www.fordham.edu/halsall/basis/goldenlegend/GoldenLegend-Volume5.htm#Exaltation%20of%20the%20Holy%20Cross> (accessed 20 May 2010).

The capacity of rock-crystal crosses to integrate light in their visual fabric and articulate powerful theological metaphors, however, depended on the type and intensity of illumination to which they were exposed. This, in turn, relied on their specific liturgical function as altar furnishings, as stationary crosses to be processed inside the church or as processional items to be carried in cortege outside the ecclesiastical space. In the first case, crosses would mainly rely on the illumination of candles and lamps to be “activated”. If they were processed around the church for stationary liturgy, they presumably took advantage of different sources of light in different areas of the church, and were viewed by the faithful from different angles. Finally, when carried outside the church, they would be exposed to daylight, with different visual effects. This paper will explore the integration of rock-crystal crosses within the liturgy, particularly in relation to the feasts dedicated to the cross and with the liturgy of Easter and the rite of the new fire. In so doing, it will investigate one of the ways in which light contributed to the creation of the sacred space in late medieval western churches, and how liturgical texts and practices, theological imagery and artistic productions collaborated to the ends of its articulation.

ELKA BAKALOVA, ANNA LAZAROVA

The Pillar of Fire as a Sign of Theophany:
Some Examples from Byzantine and Postbyzantine Art

ЭЛКА БАКАЛОВА, АННА ЛАЗАРОВА

Столп света как знак теофании:
примеры из византийского
и пост-византийского искусства

From the numerous aspects on the theme on the ‘dramaturgy’ of light in the process of the creation of sacred space, which A. Lidov has noted, we shall draw your attention on several examples presenting ‘the Iconography of light and fire in Christian art’. Naturally in support of the material of imagery we turn to some philosophical-theological concepts of light and fire, and in particular to the pillar of fire as a sign of theophany.

As early as in the texts of the Old Testament The Lord appeared as light, for example as a *pillar of fire* before the Jews (Exodus ch.13:21). It is precisely the *pillar of fire* that is the centre of our presentation, for as a topos of divine presence, it passes on into the New Testament tradition. From here on it appears in all kinds of theological and liturgical literature and genres. We find an interesting example in the New Testament apocrypha of Abgar: “Thaddeus set out with Luke for the town of Edessa, where Abgar was lying in bed for six years. Taking Christ’s image, on a cloth, Thaddeus together with Luke reached the town of Hierapolis, but were afraid, so they did not enter it. They lay outside the town, concealing the image of Lord between two tiles. And a *pillar of fire* appeared from the heavens, where the image of the Lord lay hidden. The guard at the town’s gates when he saw the miracle, cried out loudly. At the same time Thaddeus took the image of the Lord and continued on their way. The townsmen went out to the place where *the pillar* had risen, but were frightened, and fell on their faces, because they saw that the image of the Lord was on a rock. They took the image and carried it in the town. At the city gates they met blind men, lame men and leper, who cried ‘Jesus of Nazareth, have mercy on us!’ and when they touched the image of the Lord they were cured. And the townsmen, when they saw that miracle, glorified the Lord”.

And this is how the same episode is given in the Life of Saint Gregory the Great (the Dialogist): After the death of the Roman Pope Pelagius, all unanimously elected as his successor Gregory, the Abbot of the monastery dedicated to the holy Apostle Andrew the First-Called. For seven months he would not consent to accept this service, considering himself unworthy. And he, wishing to escape so great a rank and such honour, secretly left the town and hid in some desolate places. Searching everywhere for their pastor, and not finding him, the Roman people were very sad. And all began eagerly to pray to the Lord, to tell them where His servant was. And a pillar of fire appeared, seen by all, the *pillar of fire* set to a desolate place in a forest where Gregory was hiding. Then all understood that the heavenly pillar has appeared to point to the place where he had retired. Immediately the people went there, found his pastor and gladly took him to the town, in spite of him not desiring this’.

Besides in hagiography the divine nature of the *pillar of fire* also appears in hymnography. Thus in the Akathistos Hymn of the Feast of the Shroud of the Holy Virgin, Ikos 7, there is a text, referring to the Holy Virgin: “ΡΑΔΙΣΙΑ, ΣΤΟΛΠΗ ΟΓΝΕΝΝΗΣΙ, ΣΡΕΔΙ ΜΡΛΖΙ ΓΡΕΧΑ ΒΣΕΜ ΝΑΜ ΠΣΤΥ ΣΠΑΣΕΝΙΑ ΠΟΚΑΖΣΥΟΥΟΙ”. It is interesting to note that in the visualization of similar texts, when through metaphors separate qualities of the Holy Virgin are brought out, the metaphor of the text of the poetical hymn is accepted as a concrete image and assumes a material expression. A direct example is the visualization of the hymn “Ανωθεν οι προφηται σε προσκυνουσιν”. Every one of the prophets ‘see’ the Virgin differently (i.e. different aspects of her holiness) and announces it through different realia, with which she is compared and often these ‘realia’ are presented immediately before each of them: before Isaiah it is a burning ember, before Moses — a burning blackberry bush etc.

The *pillar of fire* as a marker of the presence of the Holy Virgin is also used in the legends of her miraculous icons, which in most cases could be called ‘monastic folklore’. Above all here we shall deal with the visualization of the legend of the miraculous icon of the Holy Virgin Portaïtissa, the main holy protector of the Iviron monastery on Mount Athos. According to the legend, during the iconic controversy, a God fearing widow of Nicaea in Asia Minor

threw the icon into the sea, to save it from the troops of the iconoclastic emperor Theophilos. Eventually the sea waves carried it to the shore close by Iviron monastery. Here is part of the text: “After the demise of a person, who had come to the Holy Mount Athos, once monks from the Iviron monastery saw *pillar of fire* in the sea, which reached the sky at its top. Full of great surprise and horror they could not move and only exclaimed, Oh Lord has mercy on us! This vision was repeated several days and nights in succession, anchorites from all the monasteries around gathered on the beach and saw that the *pillar of fire* rose above the icon of the Holy Mother. Several times they tried to reach it, yet the icon moved away from them. The monks from Iviron, gathered by their abbot, met in the church with tears in their eyes prayed to the Lord to present their monastery with valueless treasure — the holy icon of the Lord’s mother. And the Lord mercifully heard their earnest prayer”.

Our studies have shown, that the main version of this legend, including miracles, performed by the miraculous icon, was known in the 13th century, however monastic creativity continued to add new elements to the oral tradition — six episodes of the history of the miraculous icon of the Holy Virgin Portaïtissa and visualization in wall paintings decorating the church of the Holy Virgin at the Iviron monastery. The same episodes (and another four) have been painted around the image of the Holy Virgin Portaïtissa in two icons, which represent copies of the miraculous Iviron icon. Today one is in the monastery of the Nativity of the Holy Virgin at Rozhen, 6 km from the town of Melnik, where it was brought indirectly from the Iviron monastery on Mount Athos. (The Iviron monastery as early as the 14th century had a small chapel in the vicinity of Melnik. The main difference from the original in the Rozhen icon is the presence of ten scenes, illustrating the episodes of the history of the icon and some of its miracles), situated on both sides of the image of the Holy Virgin. In some of these scenes we find a fiery radiance (a pillar). Once established, the iconography of this cycle is repeated in later copies of the miraculous icon, where according to those who made the commission required images of its history and miracles. As a late expression of this tradition we could point to the icon of the Holy Virgin of Por-

taïtissa from the 19th century, from Tryavna and kept day at the Museum of Veliko Tarnovo. Scenes of the history of the icon and the miracles are also presented here, however with a substantial difference. In the lower part of the icon's field, immediately below the image of the Holy Virgin Portaïtissa there is a panorama of the Ivron monastery. This suggests other possible models before the artist who was working on it. These are engravings of the image of the Holy Virgin Portaïtissa, her history and miracles, which always contain the panorama of the monastery. A similar print has also reached the monastery of the Holy Virgin at Arbanassi (not far from Tarnovo), and is kept today in the catholicon of the same church of Arbanassi. Evidently, we speaking of the continuity of a tradition from Mount Athos and its reflection in art in different regions of the Orthodox world.

To this we can add folklore and anthropological aspects, connected with icons and fire. In Bulgaria the icons of St. Constantine and St. Helena play have a major role in the Nestinari custom, which is connected with ritual dance on embers, spread in Strandzha Mountain (Eastern Thrace). This is a complex phenomenon, with many layers, where pre-Christian and Christian concepts, a strong belief and popular views of nature and the world are to be found.

М. А. Лидова

Тема огня в иконографической программе капеллы
Галлы Плацидии в Равенне

MARIA LIDOVA

The Fire in the Iconography of the Galla Placidia Chapel
in Ravenna

Капелла, известная как мавзолей Галлы Плацидии, представляет собой один из самых хрестоматийных памятников византийского искусства. Ее архитектура и богатая декорация являлись предметом большого числа исследований и поводом для разнообразных интерпретаций. Тем не менее, целый ряд вопросов так и остался неразрешенным. Самым интригующим элементом драгоценного мозаичного убранства капеллы является люнета, расположенная по главной оси здания и первой встречающая взгляд входящего зрителя. На поверхности, очерченной полуциркульной аркой, располагается развернутая композиция, состоящая из трех элементов: книжного шкафа с раскрытыми створками, мужской фигуры в белых одеяниях с крестом на правом плече и огромной металлической решетки с пылающим под ней огнем. Детальное воспроизведение последнего создает иллюзорное впечатление физической реальности изображенного мотива: россыпь золотой смальты подчеркивает сложенные внизу дрова, объятые языками подвижного пламени, которое, поднимаясь, пробивается сквозь металлические прутья поставленной поверх него решетки.

Традиционно и почти так же хрестоматийно, как и сам памятник, эта сцена трактуется исследователями как изображение св. Лаврентия, достигшего царствия небесного посредством мученичества, воспоминанием которого призваны служить символы его страданий — огонь и решетка. Четыре Евангелия на полках книжного шкафа соотносятся при этом с теми сокровищами церкви, защищая которые этот римский дьякон и принял страдание. На первый взгляд, данная интерпретация выглядит весьма убедительной, поскольку позволяет легко объяснить один из самых загадочных и необычных в христианском искусстве мотивов — металлическую решетку, поставленную в самый центр композиции. Однако более

внимательное рассмотрение обнаруживает в этой интерпретации целый ряд серьезных противоречий. Не ясны, например, причины появления образа св. Лаврентия в пространстве капеллы, исторически никак с ним не связанного. Сомнения подкрепляются и тем, что необычное иконографическое решение мужской фигуры, представленной в динамичном шаге с крестом в одной руке и раскрытой книгой в другой, с трудом вписывается как в круг композиций со сценами мученичеств, так и в последующую традицию многочисленных изображений св. Лаврентия. Однако главное противоречие связано с тем, что в пространственном решении программы мавзолея Галлы Платидии сцена с огнем соотносится и иерархически соответствует находящейся в противоположном рукаве композиции с Христом Добрым Пастырем. Все это заставляет усомниться в том, что данная сцена посвящена св. Лаврентию, и требует вновь поставить вопросы о том, что объединяет три представленных в ней образа, каково передаваемое с их помощью содержание и, наконец, какую роль играет в данной композиции огонь, изображение которого явно не вписывается в жесткие рамки второстепенного мотива, призванного продемонстрировать одно из орудий мученичества.

В докладе будет сформулировано предположение о том, что огонь являлся одним из важных смысловых центров композиции, участвовавшим, наравне с двумя другими, в формировании заложенной в ней иконографической программы. Сложность адекватного прочтения этой программы во многом связана с тем, что она основывается на символах и изобразительных мотивах, развитие которых было недолгим, а использование достаточно редким, что, по всей видимости, и предопределило их отсутствие в последующие века развития христианского искусства. Кроме того, декорация капеллы была еще очень тесно связана с тем не вполне устойчивым и при этом глубоко аллегорическим художественным языком первых веков христианства, который, используя различные по своему характеру и природе образы, создавал сложную и причудливую реальность пересекающихся, взаимодействующих и взаимообуславливающих изобразительных мотивов.

В докладе на основе художественных и письменных источников будут рассмотрены различные контексты и способы использования огня в раннехристианское время, проанализированы принципы построения и символический смысл решетки и огня в программе мавзолея Галлы Плацидии, а также очерчен круг их возможных языческих и раннехристианских прототипов.

Н. В. КВЛИВИДЗЕ

Литургическое значение огня в богородичной иконографии
(Введение во храм, Благовещение, Успение)

NINA KVLIVIDZE

The Liturgical Meaning of the Fire in the Iconography
of the Theotokos (The Presentation into the Temple,
the Annunciation and the Dormition)

Изображение горящих свечей в руках дев в композиции «Введение Богородицы во храм», являющихся неперенным атрибутом этой праздничной иконографии, основано на рассказе Протоэвангелия Иакова о торжественном шествии Иоакима и Анны с трехлетней Богородицей к Иерусалимскому храму, чтобы исполнить обет посвятить Богу дарованное им дитя. Светящиеся огоньки на пути к храму должны были привлечь внимание младенца Марии, чтобы она не повернула обратно и полюбила дом Господень. Между тем это практическое объяснение почти не повлияло на композицию — девы могут как предшествовать Марии, так и идти вслед за нею.

Подобным образом рассказы об Успении Богородицы (Псевдо-Иоанна евангелиста, Иоанна Солунского, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина и др.), описывая приготовление девы Марии к преставлению, отмечают, что в ожидании прихода Спасителя она повелела зажечь множество светильников и свечей, чтобы ярко осветить помещение. Когда же Христос явился, иной, небесный свет «облистал храмину». Сияние божественного света противо-

поставляется в текстах свету вещественному. Однако в иконографии подобного противопоставления нет. Напротив, в композиции присутствует обычно не множество зажженных свечей, а одна или две около ложа. Горящие же свечи изображаются в руках у ангелов, сонм которых сопровождает Христа (церковь Троицы в Сопочанах, церковь Богоматери Перивлепты в Охриде, церковь Успения в Грачанице).

Несмотря на то, что в нарративных источниках этих иконографических сюжетов имеется, на первый взгляд, прямое указание на использование светильников, изображение горящих свечей указывает скорее на литургическую традицию. Согласно толкованиям Литургии, обязательное возжигание светильников при богослужении в любое время дня совершается не для освещения, а в ознаменование духовного просвещения мира, знака пламенной любви к Богу и торжества Церкви. Именно словами о свете, которым светится Новый Иерусалим, прославляет Церковь Богородицу, празднуя Воскресение Христово.

Сопоставление Девы Марии и светильника является одним из часто используемых в гимнографии мотивов, в основе которого лежит тема воплощения Божественного Света — Логоса. Эта тема детально исследована в литературе в связи с иконографией ветхозаветных прообразов Богоматери. Однако в данном случае речь идет не о символических образах Богоматери, а о смысле и значении светильников в композициях богородичных праздников. В этом отношении показательна композиция «Благовещение» в росписи церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде, где перед сидящей Богородицей на высокой подставке-консоли стоит пылающий светильник в виде большой чаши. Прозрачная аллюзия на символическую тему света сочетается в данном случае с изображением предмета, не имеющего обоснования в нарративных источниках об обстановке Благовещения, но связанного с литургическими обычаями возжигания кандила с елеем.

JELENA BOGDANOVIĆ

Light as Frame and Framing Light:
Vision of St. Peter of Alexandria

ЕЛЕНА БОГДАНОВИЧ

Свет как обрамление и обрамление света:
Видение св. Петра Александрийского

The authoritative and performative New Testament verse “I am the light of the world: he that followeth me shall not walk in darkness, but shall have the light of life” (Jn 8:12) identifies Christ with light and unequivocally promises salvation to Christ’s followers. In this context, the true followers of Christ-light are therefore not only informed (“enlightened”) as the recipients of divine knowledge (“illumination”) but also as the recipients of life. The concept of divine light, therefore, acquired a prominent role in the church, closely intertwined with spirituality and the religious life of the believers. Within the religious context, not only rhetorical and conceptual but also various forms of physical light are used to frame the mystical, divine essence of the uncreated, uncontainable, and impalpable. The treatment of physical light in a sacred space or its related artistic representations aims to communicate and channel divine presence in an intelligible manner — visually, intellectually, emotionally, performatively, and conceptually. Some of the widely known Byzantine artistic conventions include iconic representations of Christ as a source of divine light through glowing reflections from his flesh and brilliant vestments. Perhaps the most obvious architectural convention is the opening of windows in the axis of the sanctuary apse as a sole source of natural light, directly linked with the Eucharistic mystery performed within the sanctuary. Identified with Christ-light, this sophisticated use of natural light in a sacred space is occasionally even strengthened by the codified liturgical references. A striking example is the inscription ΦΧΦΠ — Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσι (“The light of Christ illuminates all”) — from the capital of the window mullion in the sanctuary of the Virgin Peribleptos in Ohrid (1295).

Paradoxically, light, though perceptible, cannot be physically framed. Nevertheless, within the Christian tradition, there is an appar-

ent effort to give physical form and meaning to light and its potency in a tangible way. Perhaps the most obvious and long-lived convention for framing light in the visual arts is achieved by depicting the circular golden nimbus around the head, which is uniquely cruciform for Christ, or by depicting other centralized geometric forms of the mandorlas of light around Christ's body. Architectural frames, both depicted and real — such as arched windows, passageways, niches or canopies (basic columnar micro-architectural structures) — in a similar way may denote the physical and conceptual centrality of Christ-light in a sacred space.

In this paper, we examine a relatively understudied theme of the vision of St. Peter Archbishop of Alexandria (300–311) to exemplify the importance and interdependence of both spiritual and material aspects of light in the creation of spatial icons in a Byzantine church. Highly revered in Coptic, Eastern Orthodox and Roman Catholic Churches, St. Peter of Alexandria gained his almost universal acclaim among Christians both as “the last great martyr of Egypt” during the harsh fourth-century persecutions and as a gentle but profound theologian who clearly understood the dual nature of Christ (both divine and human) in times of severe theological confusions and growing heresies in the Christian East. His theological writings informed the dogmatic decisions of the fifth-century councils of Ephesus and Chalcedon, but it seems that his life and religious experience are nonetheless equally important. Namely, the theme of divine light is prominent in two scenes from the surviving hagiographies of St. Peter of Alexandria recorded in numerous languages (Greek, Coptic, Syriac, Armenian, Old Church Slavonic, Latin). Once, the Lord Jesus Christ, in the image of a twelve-year old boy in torn white linen garments and with “a face shining like light, as he were lightning the entire building”, appeared to Peter while he was praying in his cell during night. On Peter's question of who had torn his tunic, the Child answered that it was Arius (ca. 250–336), a future proponent of the eponymous dualist heretical teachings and practices which denied the co-equal nature of the God-Father and God-Son as well as the divine nature of Jesus Christ. After announcing Peter's unavoidable martyrdom and explaining that Peter should prevent Arius from becoming a member of the

fellowship (communion) because Arius denied that “[He] became like child and died, although [He] lives always”, the boy-light and vision disappeared. Divine light and its potency framed yet another recorded visionary experience of St. Peter because he could not use his Episcopal throne as prescribed by church services. As “the radiant and inexpressive luminosity” resided in his throne, invoking both fear and joy simultaneously, Peter would sit only at the footstool of the throne during his tenure as an archbishop. The pious mass and followers of Peter eventually “enthroned” him only after his victorious martyrdom, which granted him eternal life.

In addition to their historical value in the light of theological controversies in the formative period of Christian doctrines and practices, these visions as divine revelations strongly recall the Gospels’ messages of Christ’s First Coming in flesh and sacrifice for the redemption of humankind and the perspectival expectation of the Second Coming (ever-ready throne that frames the divine presence even in its tangible absence). In both instances, divine light is accorded as a supernatural, religious experience (vision) which may be understood as a mirror-image not only of spiritual life in light, but also as a preparatory way to live the eternal life of light. Both these luminous visions are highly performative and emotionally ambivalent, being simultaneously disturbing and reassuring: the omnipotent Lord Jesus Christ appears as a riven but glowing boy and his true follower Peter dies a terrible death eventually to occupy his empty throne of glory in the hereafter. Of these two, Peter’s vision of Christ as a glowing seminaked boy in torn tunic, over time became a more prominent theme, which was occasionally depicted in monumental programs of Byzantine and post-Byzantine churches (13th–17th centuries). This theatrical “scene horroir” as aptly termed by Gabriel Millet, a pioneer of Byzantine studies, is the major focus of this paper.

By drawing on the concepts of framing the sacred — physical, but also rhetorical and psychological (cognitive and emotional) — most closely intertwined with the concept of performativity (as body- and practice-oriented), the dialogue recorded in the narrative of the Vision of St. Peter is briefly expanded by its related theological notions about orthodoxy and heresy (Arianism) and its Eucharistic meaning and then

juxtaposed by visual and spatial parallels as recorded in monumental church programs. Special attention is placed on the surviving full depictions of the Vision and their locations in the “liminal” spaces (nartheces and pastophoria) in the churches of Metropolis in Mystra (1291/2), Virgin Peribleptos in Ohrid (1295), Virgin Olympiotissa at Ellason, Thessaly (1295/6), Church of the Dormition in Gračanica (ca. 1321), St. Demetrios in Pećka Patrijaršija (ca. 1320), Virgin Hodegetria in Pećka Patrijaršija (ca. 1330), Assumption of the Virgin in Matejič (ca. 1350), Church of the Dormition in Zrze (ca. 1350), St. Nicholas in Zrze (ca. 1350), St. Nicholas Tzotza in Kastoria (ca. 1350–85), St. Germanus on the Prespa Lake (not positively dated, 14th c?, repainted in the 18th c?), Holy Trinity in Manasija (1407-18), Koronas, Thessaly (e. 15th c), Church of the Holy Cross, Cyprus (15th c), Church of the Nativity of St. John the Baptist in Dionysou monastery, Mt. Athos (16th c), Church of the Transfiguration of Christ in the Great Meteoron monastery, Meteora (rebuilt around the 1380s, paintings ca. 1550s), Church of the Transfiguration of Christ in the Roussanou monastery, Meteora (ca. 1545), Dousiko monastery, Trikala, Thessaly (15th–16th c), and Siaika katholikon and parekklesion, Larissa, Thessaly (ca. 1540s, paintings ca. 1640s). The analysis of these images focuses on the “body image,” memory, and the dynamic, ontological construct of space on multiple levels. First, it is the luminous body of Christ — occasionally creatively enhanced by the mandorla of light or by the centrally planned architectural frame — that defines the haptic dimension of sacred space. The torn seamless garment of Christ warns about the seamless unity of the divine and human nature of Christ, which was contested by “mindless” Arius, who, if depicted, was shown squatted with his face hidden in darkness (*damnatio memoriae*). To strengthen the unity of Father and Son and the knowledge of God by contemplation about what God is not and what God is, in some analyzed depictions the golden halo of Christ-child is inscribed with the codified response Moses was given when he asked God about his name — Ο ΩΝ (“I am who is”). Second, the image of Peter of Alexandria mirrors the image of Peter, his namesake and the first among the Apostles who recognized the true identity of Christ. Third, the body gestures of Christ-child and Peter of Alexandria commemorate the messages stemming from various recurring biblical, his-

torical and liturgical accounts and are in direct visual and spatial “dialogue” to related imagery depicted in the proximity of the Vision (such as portrayals of Stephan the Protomartyr, Melismos, Akra Tapenoisis, Anastasis, Be as Children). Fourth, Christ is frequently depicted on the altar table, occasionally under the canopy, while the body language of Christ-child and Peter reflect the ritual actions and gestures during the Eucharist (the sacramental mystical presence of self-sacrificed Christ), regularly performed in the sanctuary, often in an adjacent chamber to the one where the Vision is represented.

The performative capacity of the Vision of St. Peter of Alexandria is especially revealing in respect to what is termed, in performative theory, the “breaking of frame” when participants are becoming part of the ritual as the actions and meanings depicted and performed converge in real and sacred space (higher-dimensional, or “space” beyond space). The hierarchical but multi-focal Vision of St. Peter of Alexandria conforms with the notion of guided movement through the sacred space of contemplative images towards the tranquility of uncreated light (in contrast, for example, to double-sided icons that are images that move in space). In this sacred journey the seemingly paradoxical co-equal co-existence of divine and human, apophatic (positive) and kataphatic (negative) knowledge of God, is reconciled. The clergy, mostly the audience who were privy to these images, is becoming an active part of such complex spatial icons ritually (performatively), thus symbolically and literally “breaking the frame.” On the larger scheme, in this highly sophisticated creative and philosophical construct, the signifier becomes the signified, strengthening the essence of Christian Orthodoxy that attains the uncreated light not as a sign of Christ but as Christ.

IVAN K. ZAROV

Revealing the Divine:
The Composition of Moses and the Burning Bush
in the Narthex of the Virgin Peribleptos Church in Ohrid

ИВАН ЗАРОВ

Божественное откровение:
Моисей перед Неопалимой Купиной
в нартексе Богородицы Перивлепты в Охриде

Both liturgical exegesis and rhetoric, in particular the genre of *ekphrasis* ascribe multifarious aspects of light and fire and their impact on the byzantine perception of sacred space.

The ambiguous nature of light and fire was applied in a wider context by the painters to emphasize a particular theological message to the beholder, through symbolic and visual associations.

One recalls O. Wulff's statement on the concept of *Raumerlebnis* (i.e. spatial experience) that occupied the Byzantines, when they enter the church, participating actively in the performance that a variety of the spectacle imposes on them creating a picture/image in their minds and elevating their perception from material to the spiritual. For the Byzantines the iconography was the medium underlying the transcendental essence of certain holy events and persons that continue eternally in time.

Liturgical rather than historical time is to emphasize the very nature of the iconographic motifs represented, adhering a more complex and profound meaning and appearance of the "eternal present", an *antithesis* that evokes the paradoxical nature of the Byzantine thought. The Palaeologan period highlighted and provided a more sophisticated engagement of the relationship between the audience and the image.

This paper deals with a composition of the Moses and the Burning Bush that is placed above the entrance on the west wall of the narthex of the Virgin Peribleptos church. This composition is the oldest known representation in the Byzantine fresco painting and it is given a prominent place within the sophisticated imagery of the Virgin Peribleptos' narthex. The Virgin Peribleptos church is a paradigmatic

monument because it shelters the earliest coherent ensemble of Old Testament imagery in the Byzantine art.

The principal aim of this paper is to elucidate the multi-faceted meanings of this composition that encompasses subtle Marian, Christological connotations as typological Old Testament prefigurations, where the Virgin is typologically addressed as “inextinguishable fire in the burning bush” and Moses is an *eikon* or *typos* of Christ. The Byzantine hymnography infrequently addresses the Virgin as “tablet inscribed by God”, which provides an association to the Incarnation of Christ as well.

It possesses a transitory aspect connecting the Old and the New Testament. This composition reveals the opposition of *nomos* and *charis* models that Marian hymnography has given a plethora of interpretative elements.

The symbolic, spatial and architectural aspects of this composition, and its “topographical hermeneutics” within the pictorial ensemble of the Peribleptos’ narthex warrants a more profound and comprehensive analysis and their mutual interference contributes to understand the multi-layered meanings of the composition by applying a broad spectrum of metaphors and poetic images. The dramaturgy of light provides an additional visual effect, accentuating the inner architectural structure of this composition by creating an associative relation and dialogue between the beholder and the image represented, and triggering cognitive and spiritual experience of the sacred space.

This composition is an excellent example, showing how the Palaeologan liturgical exegesis and iconographic formula, engaged the mind of medieval men towards contemplating and revealing the eschatological nature of Byzantine theology transposed in art through symbolic and timeless forms.

NATALIA TETERIATNIKOV

The Emperor and the Theology of Light: The Mosaic Program
of the Eastern Arch of Hagia Sophia, Constantinople

Н. Б. ТЕТЕРЯТНИКОВА

Император и богословие света: иконография мозаик
восточной арки Святой Софии в Константинополе

This paper will discuss the mosaic program of the eastern arch of Hagia Sophia, Constantinople, and its relation to the liturgy of Hagia Sophia and the theology of light. According to the Loos and Fossati drawings, the program of the eastern arch included the Hetoimasia, the Virgin *orans*, John the Baptist, and the emperor John V Palaiologos. The presence of the emperor John V Palaiologos adds a further dimension to the context of the program. This program was created during the period of imperial support for the hesychast religious movement in Byzantium. I will argue here that the hesychast concept of prayer and light is manifested in the mosaic program through the choice of images, their bodily articulation, inscriptions, and their role in the liturgy of Hagia Sophia and the theology of light. This paper will suggest that this program presents the emperor John V Palaiologos as an imperial supporter of the theology of light propagated by the hesychasts.

Cyril Mango's study of the Fossati and Loos drawings contributed to our basic understanding of the lost mosaic program of the eastern arch. The images newly uncovered by the conservators of UNESCO and the Archaeological Museum, Istanbul provide additional information for further discussing this program.

Mosaic images were displayed hierarchically on both sides of the eastern arch. Originally the center of the arch was occupied by the Hetoimasia — the throne of God (apex of the arch) flanked by two images of the Virgin *orans* (on the north side) and John the Baptist (on the south side). Below the Virgin there was an image of the emperor, identified by Cyril Mango as John V Palaiologos. Mango suggested that the mosaic program of the eastern arch was created during his time, sometime after 1354–1355.

Usually, Mary and John the Baptist are depicted in three-quarter postures before Christ or the Hetoimasia in the Last Judgment scenes or other compositional arrangements. Here, Mary, John and the emperor appear as

frontal images before the Hetoimasia. Mary is depicted as *orans* with uplifting hands symbolizing prayer. This frontal image of the Virgin *orans* is often depicted in the apse conch of Middle and Late Byzantine churches. No parallels are found for this image in this particular location in monumental decoration during the Middle or Late Byzantine period. Originally verses from the Magnificat (Luke I: 46–47 “My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath rejoiced in God my Savior”) were inscribed on both sides of her figure. This Bible story is about Mary visiting the mother of John the Baptist, Elizabeth, giving her a message of the coming Christ. The Magnificat formed a part of the Byzantine liturgy, especially during daily matins services. As for John the Baptist, he is facing John V as his patron saint and the messenger of Christ. His right hand is raised toward the Hetoimasia; in his left hand John is holding a scroll (damaged). Mango suggested that the inscription on the scroll was John 1: 29 “Behold the Lamb of God, which takes away the sin of the world” — the theme of the Incarnation. This biblical text was recited by the priest during the offertory rite at the beginning of the liturgy. This text is a clear message about the Eucharist and Christ’s Incarnation. According to the Gospel, John was also understood as a witness and messenger of light. The theme of light was a part of each of *Lucernarium* (lamplighting) service. In fact, during the beginning of the liturgy the light came through the windows of the apse of Hagia Sophia sometime between 8:30 and 10:30 a. m. depending on the time of the year. Therefore the program was created in such a way that the choice of images and the inscriptions that accompany them emphasize the beginning of the liturgy and the rising sun. Visually the light effect in Hagia Sophia was no doubt coordinated with the figures of Mary, John, and the emperor. Their figures are slightly turned toward the nave as if addressing the audience of Hagia Sophia during the liturgy.

During the Palaiologan period the vision of divine light became a central theme in hesychast theology. Theological treatises by Nicholas Cabasilas and Gregory Palamas emphasized the vision of light as a central concept of their teaching. It is no coincidence that the program of Hagia Sophia was coordinated with the beginning of the liturgy of Hagia Sophia and the rising of the sun. This program was created when hesychast theology received imperial support during the time of John VI Cantakuzenos and John V Palaiologos and became an integral part of the Byzantine church until the Fall of Constantinople.

А. М. Лидов

Огонь Анастенарии.

Иеротопия византийского обряда танцев с иконами

ALEXEI LIDOV

The Fire of Anastenaria.

Hierotopy of the Byzantine Rite of Dances with Icons

Анастенария — один из древнейших обрядов, сохранившийся до нашего времени на территории исторической Фракии, сейчас в нескольких деревнях северной Греции и Болгарии, где он известен под именем нестинарство. Обряд происходит ежегодно в течение нескольких дней до и после 21 мая — православного празднования свв. Константина и Елены. Славу Анастенарии составил центральный ритуал хождения по горящим углям, в идеале представляющий своего рода ритуальный танец в огне, исполняемый посвященными «анастенаридами», которые держат в руках святыне иконы и связанные с ними контактные реликвии. Огонь не только не обжигает находящихся в экстатическом движении адептов, но и приносит некоторым из них исцеления от разнообразных болезней. Происходящее чудо, по мнению участников, является синергичным действием «благодатного огня», священной природы древнего обряда и особой силы почитаемых икон-реликвий с образами царственных святых Константина и Елены, которые мистически участвуют в происходящем действе.

Анастенария давно описана и проанализирована этнографами и психологами¹. Однако историко-культурный смысл обряда изучен существенно меньше, как и его византийские истоки. Настоящее сообщение впервые посвящено Анастенарии как ярчайшему явлению византийской иеротопии, которая сохранилась в формах живого современного обряда и находит удивительные параллели в восточнохристианских действиях с иконами, известных в иконогра-

¹ *Gault Antoniaides A.* The Anastenaria. Thracian Firewalking Festival. Athens, 1954; *Schot-Billmann F.* Danse, Mystique et Psychanalyse. Marche sur le feu en Grece modern. Paris, 1988; Наиболее фундаментальное этнографическое исследование ритуала: *Danforth L.* Firewalking and Religious Healing. The Anastenaria of Greece and the American Firewalking Movement. Princeton University Press, 1989.

фии и по описаниям в средневековых текстах². Сопоставление ритуальной практики и средневековой традиции может существенно обогатить наши знания о византийской культуре и поможет многое понять в ритуальной практике наших дней.

Этот доклад основан как на существующих описаниях и научной литературе, так и на личном опыте, своего рода «полевом исследовании» — в мае 2011 г. мне удалось наблюдать полный обряд Анастенарии в течение трех с половиной дней в деревне Агия Елены (главный центр этого обряда недалеко от г. Серры)³, пообщаться с участниками и зафиксировать многие детали, не отраженные в специальной литературе.

ЭТАПЫ ОБРЯДА. Речь идет о детально разработанном ритуале, при этом «хождение по углям» занимает менее 40 минут из более чем трех суток обрядового действия. Перечислим его основные элементы.

Все начинается после вечерни в канун праздника 21 мая с торжественной процессии с двумя святыми иконами Константина и Елены, которая идет вокруг деревни и заканчивается у особого здания «Агиасмы» (источника-колодца), входящего в комплекс анастенарских построек. Здесь происходит освящение воды и окропление присутствующих, которое совершает верховный анастенарид. На утро праздника свв. Константина и Елены происходит «курбани» — ритуальное жертвоприношение животных (иногда быка, в этом году — семи баранов во главе с самым большим черным) на особом месте перед «Агиасмой». Во время жертвоприношения начинаются ритуальные экстатические танцы, которые продолжаются в течение всех трех дней. День заканчивается первым

² Об этих обрядах, в частности, см.: *Лидов А. М.* Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2006, с. 349–372; *Лидов А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.

³ Выражаю глубокую и искреннюю признательность моему другу и коллеге, историку архитектуры и практикующему анастенариду Фейдону Хаджиантониу (Phaidon Hadjiantoniou), который ввел меня в эту удивительную среду и позволил увидеть происходящее во всех подробностях, обычно закрытых от зрителей, собирающихся на «огненное шоу».

«огненным танцем» на углях, на который собирается несколько тысяч зрителей, располагающихся вокруг большого специально оборудованного поля с кострищем в центре.

Большую часть следующего дня занимает благословение домов, процессия анастенаридов со святыми иконами обходит примерно половину деревни, совершая небольшие богослужения с каждениями и молитвословиями в каждом доме, а благодарные хозяева дарят орехи и сладости — своего рода вознаграждение, которое впоследствии делится между всеми участниками действия. День заканчивается экстатическими танцами с иконами в «коники» — главном здании анастенарского комплекса. В последний день 23 мая происходит благословение оставшихся домов деревни и вечером еще одно «хождение по углям», которое заканчивается большой совместной трапезой с участием всех жителей деревни и гостей.

МУЗЫКА. Важная составляющая обряда — особая сакральная музыка и песнопения, сопровождающие буквально все действия ритуала. При этом каждому соответствует особое музыкальное сопровождение, по которому участники узнают, какое действие разыгрывается в данный момент. Музыка — архаичная, построенная на сочетании струнных инструментов типа лиры и барабанов. Песнопения также, по всей видимости, восходят к дохристианской древности, с очень странными мотивами, возможно, из древнегреческой мифологии, например, плач матери об убитом ею сыне. Вообще тема плача и покаяния играет в обряде очень важную роль (заметим, что сама этимология названия обряда восходит к греческому глаголу «горестно вздыхать»). Некоторые женщины танцуют экстатические танцы со слезами на глазах, как во время страстной покаянной молитвы в православной церкви.

ХРОНОЛОГИЯ. Обряд «нестинарства», несомненно, существовал в византийское время. Об этом есть прямые указания в Синодике болгарского царя Борила 1211 г., где обряд осуждается как неправославный. Одни авторы возводят Анастенарию к дионисийским мистериям, другие связывают с позднеантичными культурами бога солнца и Митры. Однако прямых доказательств этого

нет, кроме того, христианское содержание представляется слишком значимым, чтобы служить лишь прикрытием языческой древности. Первое ясное описание обряда, как мы его знаем сегодня, относится к 1866 г. Но есть и свидетельства этнографического характера, так, обряд сохранился у греков, переселенных Николаем I в Крым в первой половине XIX в. (сейчас с. Чернополье около Симферополя).

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО. В д. Агия Елены возник целый комплекс построек, единственное предназначение которых — служить обряду Анастенарии. Главная из них — «конаки» (родовое гнездо), представляющая собой большой прямоугольный зал для ритуальных танцев и собраний анастенаридов. В красном углу размещаются иконы, появление которых по утрам освящает сакральное пространство. Рядом расположены курильницы и поднос для свечей. Слева — камин, перед которым небольшое песчаное кострище. К «конаки» примыкает круглое искусственное поле с большим кострищем в центре, обнесенное прозрачной загородкой. Слева от «конаки» еще две сакральные постройки: агиасма и небольшая часовня с иконостасом и местом для свечей внутри (официально не освященная, но во всем остальном ничем не отличающаяся от типовых греческих церквушек). Все четыре пространства задействованы в процессе обрядовых шествий и других ритуалов.

ИКОНЫ В РИТУАЛЬНОМ ТАНЦЕ. Поклонение двум особо почитаемым иконам с образами свв. Константина и Елены по сторонам от Честного Креста составляет основу обряда. Они считаются великими реликвиями, конституирующими общину, и ясно отличаемы от обычных икон с образами тех же святых, которые встречаются по соседству. Иконы — не древние, конца XIX — первой половины XX вв. В одну из них врезана доска от более старой иконы, некогда спасенной в пожаре. Иконы хранятся по отдельности в двух частных домах деревни, где для них специально оборудованы особые комнаты-молельни. Каждый день обряда начинается и заканчивается особой процессией торжественного принесения икон и установления их в «конаки», а затем возвращения на ночь в свои дома.

Каждый ритуал начинается с молитвы главы общины («архи-анастенаридес») перед иконами, который как бы испрашивает благословения от святых образов, а затем сам благословляет всех участвующих в обряде, стоя перед иконами. Благословение, происходящее в дыму каждений и под звуки сакральной музыки, состоит во вручении двум видным членам общины иконных досок, в то время как остальные получают священные покровы от икон, увешанные «таматой» — благодарственными дарами в виде металлических пластин — или «симадия» — особыми посвятельными платками, которые традиционно приносятся в дар иконам, хранятся вместе с ними и воспринимаются как своего рода контактные реликвии; в западной традиции они известны как «brandea».

С момента вручения святыни участники обряда преобразуются из совершенно обычных людей в своего рода медиумов, получая особую благодать, мистически соединяются со святыми и обретают способность к экстатическому танцу, который рассматривается как форма молитвы и обожения. Анастенариды повторяют специальные ритуальные движения, двигаясь в замедленном ритме, как бы в полусне, вместе они своим коллективным движением вырезают в пространстве прямоугольного зала фигуру, напоминающую крест. Многие двигаются с запрокинутыми лицами, производя впечатление ослепших: женщины иногда напоминают древнегреческих танцующих менад на античных рельефах. При этом не возникает впечатления театральности, скорее многовекового ритуала, сохранившегося в генетической памяти. Иконы в руках повернуты ликами к груди носящего, так что возникает ощущение, что он обнимает их в процессе танца, образуя со священной реликвией и изображенными на ней святыми одно целое.

ОГНЕННОЕ ДЕЙСТВО. Священные танцы в «конаки» могут рассматриваться как преуготовление к кульминации ритуала — «пировассии» (огнехождению). Подготовка костра, превращающегося в пылающие угли, составляет отдельный обряд. Вокруг кострища анастенариды совершают особый танец: взявшись за руки, они ритмически двигаются вокруг костра, приближаясь к нему все ближе. Горящие угли должны создать сакральное пространство высшего уровня, в котором перестают действовать фи-

зические законы и происходит обожение — преобразование обычных людей в существа высшего порядка. Святые иконы входят в огонь вместе со своими служителями, и в идеале «танцуют» в раскаленной среде, являясь для людей своего рода защитой. В понятиях иеротопии речь идет о создании перформативной иконы, образа-посредника, устанавливающего неразрывную связь земного и небесного, зримо представляющего чудо преображения, в котором реальное и мистическое переплетены до полной неразличимости. Библейская метафора «Божественного огня» приобретает в этом контексте психофизически осязаемую конкретность и при этом сохраняет силу иконического образа, так или иначе переживаемого всеми присутствующими.

Интересен вопрос о символическом смысле обряда «пировасии», его происхождении и связи с почитанием свв. Константина и Елены. К сожалению, у нас совсем нет письменных источников, на которые можно было бы опереться. Некоторые исследователи указывают на связь св. императора Константина Великого с солнечными культами, которые могли послужить основой обряда «огнехождения»⁴. В этой связи вспоминают имевший государственный статус культ бога солнца Гелиоса, гигантская статуя которого была установлена на колонне в центре Константинополя. Под видом солнечного божества почитался Константин Великий и даже сам Христос, поскольку в лучевой венец Гелиоса была вмонтирована великая реликвия Св. Гвоздя от Креста Господня, присланная императору его матерью св. Еленой из Иерусалима.

Занимательные предания сохранились в устном фольклоре анастенаридов. Согласно одному из них, в XIII веке случилось чудо: церковь с иконами загорелась, и иконы стали взывать о помощи из страшного пожара. Люди вошли в огонь и спасли святыню, при этом все остались невредимы. Более поэтичное и тесно связанное с иконографией сказание было сообщено в другом устном рассказе. Св. Елена послала своему сыну в Константинополь великую реликвию Креста Господня, которая хранилась во двор-

⁴ *Drageva Ts.* Constantine the Great, the Cult of Sun and Fire and Bulgarian Magic Ritual of Nestinarstvo (Dance on Live Embers) // *Nish and Byzantium*, 5 (2002), p. 485.

це. Во время осады Константинополя турками в 1453 г. весь город был окружен огнем, и святыне грозила гибель. Тогда св. император Константин сошел с небес, забрал реликвию из дворца и прошел с ней невредимый сквозь огонь. В память об этом чуде и совершаются хождения с иконами-реликвиями в огне, а на иконах изображаются св. Елена и Константин Великий по сторонам от реликвии Креста Господня.

Вопрос о происхождении и конкретной символике обряда остается открытым и с исторической точки зрения одним из самых интригующих: как и почему «огненное действие» оказалось связано с почитанием свв. Константина и Елены и их майским празднованием? И здесь изучение отдельных мотивов в контексте византийской и в целом средневековой практики обрядов с иконами, подобных знаменитому «вторичному чуду» с Одигитрией Константинопольской, может оказаться чрезвычайно плодотворным. В целом рассмотрение Анастенарии как византийской пространственной иконы, дошедшей до нас в современной ритуальной практике, обещает много интересных открытий. Справедливо задуматься и о методологии подобных реконструкций, которых еще нет в византистике. В этой перспективе предлагаемое вниманию сообщение можно рассматривать как постановку проблемы, не претендующую на окончательные ответы.

Ю. Ю. ЗАВГОРОДНИЙ

Огонь, свет и сакральное пространство
в письменности домонгольской Руси

JURI ZAVGORODNI

Fire, Light and Sacred Space
in the Written Culture of Pre-Mongol Rus'

Огонь и свет играют важную роль в религиозных традициях мира с архаических времен, зачастую выступая ключевыми вариантами иерофании и теофании. Особое значение имеет не только символика огня и света, но и реальное их присутствие в различного рода иеротопических проектах. Отечественная средневековая традиция не является исключением. Благодаря древнерусским книжникам, мы имеем письменные свидетельства, которые зафиксировали действительное значение и огня, и света в создании и описании сакральных пространств.

Рассматривая пространственную картину мира домонгольской Древней Руси, мы предлагаем разделить ее на два уровня: макро и микро. В этом случае к макроуровню будет относиться пространство, находящееся за пределами Древней Руси, а к микроуровню — древнерусское пространство. Пространство каждой из этих двух составляющих не однородное, а качественное. Главные же его смыслы сконцентрированы вокруг своеобразных пространственных (сакральных) центров. К таким центрам мы относим Земной рай и Иерусалим на макроуровне и Киев — на микроуровне. Соответственно, и каждый из выделенных нами пространственных центров также имеет свою структуру и пространственные (сакральные) центры, но уже другого порядка. Взятые вместе, сакральные центры создают срединный уровень между Небесным и земным миром, также называемый сакральной географией.

В описании (или создании) каждого из трех названных нами пространственных центров обязательно присутствует иерофания огня и/или света. Если говорить о сакральных центрах макроуровня, то в описании Земного рая первостепенную роль играют монахи, участники мистического путешествия (или

экстатического видения?), в описании Иерусалима — монахи-паломники и в описании Киева — монахи Печерского монастыря. Рассмотрим все три сакральных центра согласно их иерархическому порядку.

ЗЕМНОЙ РАЙ. Земной рай в средневековой мистической христианской картине мира занимает высшую позицию, которая характеризуется максимальной сакральностью. Посещение Земного рая во многом напоминает мистическое путешествие, а его существование — реальное Небесное присутствие в земных условиях, т. е. отличается трансцендентной и метафизической природой.

Наш анализ Земного рая основывается на тексте «Съказание отца нашего Агапия»¹.

Одной из главных особенностей при описании Земного рая выступает свет.

Первое, что поразило отца Агапия, когда он вступил в Земной рай, был «светь седмерицею светлеи сего света»².

Понятие света, которое используется в книжной культуре Древней Руси, в значительной мере, если помнить и о существовании языческого смыслового слоя, выступало рецепцией мотива света в его христианском понимании. Для христианства же «свет» — одно из ключевых понятий, с помощью которого христиане пытались объяснить отличие Божественной природы от земной. Тем самым «свет» начинает восприниматься как качество, присущее прежде всего Небесному порядку. Так, в Новом Завете читаем: «Я свет миру» (Иоан. 8:12). При перечислении Божьих имен, следуя Священному Писанию, Псевдо-Дионисий Ареопагит третьим, после «Я есть Сущий», «Жизнь», называет «Свет»³. Он же пишет далее, что свет, «будучи образом благодати, также произливается из Блага, поэтому-то [богословы], воспевая Благо, и именуют его Светом, то есть таким образом, в котором

¹ См.: Успенский сборник XII–XIII вв. М., 1971; Съказание отца нашего Агапия // Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980, с. 154–165.

² Съказание отца нашего Агапия, с. 160.

³ Дионисий Ареопагит, святой. Божественные имена // Мистическое богословие. К., 1991, с. 20.

[наиболее] отражается первообраз»⁴. Несколько позже: «Афанасий Александрийский, опираясь на библейские тексты, считал, что „свет есть Бог, а подобно свет есть и Сын; потому что он той же сущности истинного света“»⁵. По Псевдо-Дионисию Ареопажиту, свет разделяется на тот, который можно увидеть, воспринять органами чувств (физический свет), и постижимый разумом (духовный свет). Но в обоих случаях свет непосредственно связывается с высшей характеристикой бытия — Благом⁶. Более того, «вся информация в структуре небесной иерархии и от небесного чина к земному передается в форме духовного света, который иногда принимает образ видимого сияния»⁷.

Именно духовным проявлением света и наполнен Земной рай. Свет как бы постоянно напоминает про высокий статус этого места, поддерживая своим присутствием его святость.

Важной деталью описания Земного рая, которая указывает на его довольно высокую пространственную позицию, выступает необычная яркость света. Должно было пройти определенное время, прежде чем отец Агапий привык к необычному свету: «И егда въниде Агапии вънутрь узре светъ седмерицею светлеи сего света, очи же его не можаста зрети на светъ. И паде ниць на земли. Поимъ же мя человекъ старый приведе къ хресту, его же бяше высота до небесе и бльщаше ся паче солнца. И поклониста ся предъ кръстомъ и сътвориста молитву. И тако начать Агапии тьръпети свет»⁸.

Приведенная цитата сфокусирована вокруг попытки паломника языковыми средствами передать свой непосредственный опыт общения со священным (Божественным). И оказывается, что «свет, который сияет ярче, чем солнце», — чуть ли не самая адекватная попытка описать проявление священного (Божественного). Однако, если человек все-таки способен увидеть Земной рай, хотя и не сразу (см., текст «Съказания»), то созерцание Бога-

⁴ Там же, с. 36.

⁵ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. К., 1991, с. 76.

⁶ Дионисий Ареопажит, святой. Божественные имена, с. 36–39.

⁷ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики, с. 78.

⁸ Съказание отца нашего Агапия, с. 160.

Отца остается вне его возможностей. Таким образом, свет, которым преисполнен Земной рай, как бы указывает на границу человеческих способностей относительно познания природы священного (Божественного).

ИЕРУСАЛИМ. В отличие от Земного рая, Иерусалим в древнерусских текстах — реальный исторический тоpos. Благодаря своему высокому сакральному статусу он занимает максимальную позицию в пространственной картине исторического, а не мистического, как Земной рай, средневекового христианского мира, его макроуровня для древнерусских книжников. И если посещение Земного рая напоминает мистическое путешествие, то описание Иерусалима — результат реального паломничества.

Одним из наиболее ярких описаний паломничества в Святую Землю и Иерусалим выступает «Хождение» игумена Даниила⁹. Последний 98-й очерк «О свете небеснем: како сходит ко Гробу Господню», который является кульминацией всего древнерусского текста, содержит уникальное свидетельство об иерофании света.

Очерк посвящён описанию центрального события всего паломничества игумена Даниила — участию в главном христианском празднике — таинстве Воскресения. Происходит это кульминационное событие в церкви Святого Воскресения в Иерусалиме, увенчивая собою все религиозное путешествие древнерусского книжника. Очерк выделяется описанием эмоционально возвышенного состояния паломника. Такое необычное психофизическое состояние объясняется тем, что Воскресение праздновалось около Гроба Господнего (сакральный максимум всего пространства Иерусалима, Св. Земли и паломничества), где во время Пасхальной литургии (максимальное сакральное время как таковое) было явлено чудо в виде святого Небесного света: «И тогда внезапно восия светъ святыи во Гробе святемъ: изиде блистание страшно и светло из Гроба Господня святаго... Свет же святы не тако, яко огнь землений, но чудно инако све-

⁹ Хождение» игумена Даниила // Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980, с. 24–115.

тится изрядно, и пламянь его червлено есть, яко киноварь, и отнудь несказанно светиться»¹⁰.

То, что «Хождение» завершается именно примером иерофании, не случайно. Явление Света Господнего не только засвидетельствовало удивительное мгновение пересечения дольного мира с Горним, но и подтвердило истинность ожиданий Спасения. Знаменательно и место, в котором происходит чудо: у Гроба Господнего в церкви Святого Воскресения. Последнее обстоятельство, учитывая метафизические истоки иерофании, указывает и на ее земную ипостась — иеротопию. Если же вспомнить то, что игумен Даниил у Гроба Господнего находился в качестве паломника, то в последнем очерке «Хождения» мы имеем *уникальный пример* одновременного наличия и взаимодействия трех составляющих сакральной географии: иерофании, иеротопии и паломничества.

КИЕВ. Иерархически организованное пространство столицы выступало сакральным максимумом всего древнерусского пространства. Соответственно, сакральным максимумом Киева был Печерский монастырь, а сакральным центром последнего — соборная церковь Успения Святой Богородицы. Замысел и создание Успенской церкви сопровождали многочисленные примеры иерофании (и теофании), особое место среди которых занимал огонь. Все детали разнообразных иерофаний и постепенное развитие такого масштабного иеротопического замысла, как Успенская церковь и Печерский монастырь, изложены в «Киево-Печерском патерике»¹¹.

Во втором слове патерика описывается выбор места для строительства будущей церкви под духовным руководством св. Антония, длившийся три дня и напоминающий сложный ритуал. В первый день, благодаря молитвам святого, место для фундамента церкви было сухим, а все вокруг было покрыто росой. Во второй день наоборот: место для фундамента церкви было покрыто росой, а вокруг было сухо. В третий же день «спаде огонь съ небесе и пожьже вся древа и терніе, и росу полиза, долину

¹⁰ Там же, с. 110.

¹¹ *Абрамович Д. И.* Киево-Печерський патерик. Репринтне видання. К., 1991.

створи, якоже рѣвомъ подобно»¹². В третьем слове патерика объясняется необычайность происшедших событий: «Отець свыше благословил росою и столпом огненымъ и облакомъ светлымъ»¹³. Тем самым были заложены глубинные основания для дальнейшего полноценного существования сакрального максимума Древней Руси.

Как тут не вспомнить ставшие хрестоматийными слова М. Элиаде: «Всякое священное пространство предполагает какую-либо иерофанию, некое вторжение священного»¹⁴. И то, что это происходит, означает, что возможность полноты бытия зафиксирована, и надежда на ее дальнейшую трансляцию сохраняется.

Приведенные примеры иерофании — убедительное свидетельство трансцендентных истоков формирования древнерусского сакрального пространства макро- и микроуровня, в которых огонь и свет занимают одно из самых значительных мест.

Тем самым, как нам видится, дальнейшее исследование темы присутствия «огня и света» в древнерусских иеротопических проектах целесообразно проводить в двух направлениях: 1) расширения круга привлеченных источников и 2) сравнения древнерусского опыта как с типологически близкими иными христианскими вариантами, так и с ее проявлениями в типологически отдаленных религиозно-философских традициях.

¹² Там же, с. 8.

¹³ Там же, с. 9.

¹⁴ Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994, с. 25.

А. Г. МЕЛЬНИК

Огонь в практиках почитания русских святых
в XI–XVII веках

ALEKSANDR MELNIK

The Fire in the Veneration of Russian Saints
from the 11th to 17th century

В предлагаемой работе обобщены данные летописей, житий святых, монастырских обиходников, соборных чиновников, описей церквей и монастырей, приходо-расходных книг, устава и других документов.

Огонь в практиках почитания русских святых применялся с XI по XVII в. В значительной степени эта традиция унаследована Русью от Византии и христианского Востока.

Святых в житийных текстах уподобляли горящему светильнику.

Перенесения мощей святых сопровождалась горящими свечами. В частности, люди, участвовавшие в перенесении мощей князей Бориса и Глеба в 1071 г., держали в руках свечи.

По крайней мере, с XII в., а, вероятно, с предшествовавшего столетия огонь в тех или иных светильниках возжигался у гробниц святых.

Похороны подвижников благочестия происходили со свечами.

Свечи в праздники наиболее значимых святых выдавались молящимся в храмах некоторых монастырей и в кафедральных соборах. Например, в конце XVI в. в день празднования памяти св. Иосифа в Иосифо-Волоколамском монастыре всем монахам раздавались свечи, с которыми они стояли на службе. По ее окончании свечи в подсвечниках у икон нижнего ряда иконостаса и в других частях храма не гасили. Оставляли гореть свечи в паникадилах монастырского собора и у гробницы св. Иосифа.

В XVII в. к службе в новгородском Софийском соборе, посвященной святителю Никите, архиерея провожали со свечами.

В день празднования памяти св. Петра митрополита в XVII в. в московском Успенском соборе у его раки на специальном столе

устанавливали четыре свечи. Свечу ставили перед иконой святого. Тогда же на всех тяблах иконостаса возжигались свечи.

В Соловецком монастыре в начале XVII в. ежедневно совершался ритуал перенесения огня от раки святых Зосимы и Савватия в поварню и хлебню: «На заутрени на то уставленный уставщик благословляет у игумена на взятие огня, и возжет свещу, приносит ю ко игумену. Игумен же тое свещу запаленную дает большому поваренному, и на той день благословляет его на варение яди на братию и на слуг и на прилучившихся в то время гостей». Простое, казалось бы, приготовление пищи было предельно сакрализовано, оно стало частью культа преподобных. Причем огонь в этом культе играл существенную роль — ведь еду варили на огне, специально запаленном от свечей или лампад, находившихся у раки Зосимы и Савватия. В данной практике сакральное значение огня выступало с предельной отчетливостью.

Описания чудес, связанных с огнем, стали одним из характерных проявлений почитания святых.

Таковы рассказы о чудесных самовозгораниях свечей у гробниц некоторых подвижников благочестия. По версии жития св. Леонтия Ростовского, свечи у его раки зажгли ангелы. Летопись сообщает, что свеча у раки св. Варлаама Хутынского загорелась «Божиею милостию и молитвами преподобнаго отца Варлаама». Самовозгорание свечи у гробницы св. Корнилия Комельского подано в его житии как чудо, сотворенное Богом, через своего угодника. Таким образом, в представлении людей Древней Руси свечи у гробниц святых самовозгорались волей Божией по молитвенной просьбе соответствующих усопших подвижников благочестия.

Согласно житиям преподобных Варлаама Хутынского и Паисия Угличского, когда были предприняты попытки раскапывания без санкции церкви их могил, из них вырвался огонь, предотвративший обнаружение мощей этих святых.

В житии Адриана Пошехоского рассказывается о том, как свеча упала на гробницу с его мощами, продолжала гореть, но не повредила ни эту гробницу, ни покров, лежавший на ней.

Как видим, все основные проявления почитания святых сопровождались возжиганием светильников, огонь которых наделялся сакральным значением. В представлении людей Древней Руси, посредством огня Бог творил чудеса у гробниц своих угодников, подтверждая их святость. В докладе на основе сопоставления письменных источников и материальных свидетельств будет рассмотрено, как огонь, ассоциировавшийся со святостью, определял восприятие сакрального пространства древнерусского храма.

Вл. В. Седов

Свет и мрак в древнерусской архитектуре:
архитектурные системы освещения

VLADIMIR SEDOV

Light and Darkness in Medieval Russian Architecture:
Arrangements of Lighting

В докладе рассматриваются архитектурные средства воздействия на зрителя, архитектурные приемы освещения древнерусских храмов. Понятно, что саму систему освещения древнерусская переняла у Византии, но со временем свет из окон получил на Руси собственные формы, собственную специфику. Работа касается периода с XI по XV век.

Система освещения из окон в древнерусском зодчестве была бы только провинциальной версией византийской системы, если бы не яркие и даже странные процессы, которые проходили в первые века становления архитектурных школ на Руси. Речь идет о доведении отдельных византийских приемов до крайности, что заостряло образ, делало его непохожим на исходные образцы, давало новые импульсы восприятию.

Первым таким специфическим образом подачи света было исключение окон в стенах наоса храма и оставление их только в барабане, откуда свет потоками проливался в пространство, создавая впечатление особого, исключительного источника, находящегося вверху, божественного источника света, заливающего храм, выры-

вающего его из мрака. Таков образ собора Мирожского монастыря во Пскове (середина XII в.), образ, созданный византийским зодчим под влиянием константинопольской архитектуры эпохи Комнинов, но получивший необычную «прямоту», силу приема. Эту же традицию развивает в середине XIV в. церковь Спаса на Ковалёве в Новгороде, а также церковь Николая в Каменском (вторая половина XIV в.), то есть этот образ развивался и в Новгороде и в Москве.

Вторым особым приёмом следует считать крестообразное освещение верхней зоны ряда древнерусских храмов XIII–XV вв. Это крестообразное освещение из окон в торцах ветвей креста зародилось в Византии (известно в построенной столичными мастерами церкви Николая в Куршумлии (Сербия, третья четверть XIV в.), но затем получило развитие в древнерусских башнеобразных храмах рубежа XII–XIII вв., а от них перешло в новгородскую архитектурную школу XIV–XV вв. В самой Византии в этот период мы найдем всего два-три примера такого освещения, тогда как в древнерусской архитектуре оно получило широкое распространение, хотя в послемонгольское время сохранялось только в Новгороде.

Третьим приемом, причем приемом «обратным», связанным не с освещением, а с затемнением, было постепенное «ослепление» храмов, причем связанное в основном с росписями. Оно фиксируется в Новгороде в XIV веке: в целом ряде памятников в барабанах было устроено 6 или 8 окон, но некоторое время спустя часть окон закладывается и остается всего 4 окна. Эти закладки могут быть связаны с росписями храмов, где требовались поверхности и свет мистифицировался. Такие закладки окон фиксируются в новгородских храмах Спаса на Ковалёве, Федора Стратилата на Федоровой улице и Спаса на Ильине улице. С этим странным, даже загадочным процессом соседствовала закладка окон самих храмов, связанная с проблемами сохранения тепла: широкие окна XII века сужаются с помощью закладок по сторонам, иногда последовательных, и в результате превращаются в почти не дающие света щелевидные проемы. В результате этих двух параллельных процессов в храмах даже днем должен был царить сумрак.

В. В. ИГОШЕВ

Типология, назначение и символика
древнерусских кадил и ладаниц

VALERY IGOSHEV

Typology, Function and Symbolism
of Medieval Russian Censers and Ladan-containers

Древнерусские кадила и ладаницы имели разнообразные формы, определенное литургическое назначение и символику. Во все века у многих народов сожжение благовоний считалось «лучшей, чистой и вещественной жертвой Богу». Курение благовоний на горящих древесных углях в кадилах являлось неотъемлемой важной частью богослужения и сопровождало в храме и вне храма все наиболее значимые литургические действия. Древнерусские кадила и ладаницы являются древнейшими предметами церковной утвари, которые вместе с иконами были привезены на Русь из Византии.

Древнерусское слово «ладан» встречается уже в XII в., оно происходит от греческого «ladanon» — смола кустарника — и восходит к арабскому «ladan». То же значение имеет древнерусское слово «темьян» или «тимиян», возникшее от греческого «фимиам», а также слово «ливан», происходящее от еврейского «белый». Драгоценная благовонная смола «ливан», предназначенная для возжигания, была одним из трех даров, поднесенных волхвами новорожденному Иисусу Христу: «и отверзше сокровища своя, принесоша ему дары, злато и ливан и смирну» (Мф. 2, 11). Симеон Солунский писал, что «через каждение, начинающееся от жертвенника, изображается распростирающаяся всюду и благоуханная благодать Духа». По словам Германа, патриарха Константинопольского, «фимиам означает человечество Христа, огонь — Его божество, а благовонное курение возвещает о предваряющем благоухании Святого Духа; ибо фимиам есть благоухающее веселие».

В докладе анализируются все основные типы древнерусских кадил и ладаниц, которые широко использовались во время богослужения. Наиболее широко распространенный тип древне-

русского кадила XIV–XV вв. — это полусферическая чаша с поддоном, закрытая сверху другой чашей («кровлей»), увенчанной крестом. Корпус такого кадила, как правило, соединен пятью цепями с коптильником, сделанным в виде диска с кольцом, за которое предмет держат во время богослужения. Кадила с крышкой часто воспроизводят формы и декор каменной или деревянной храмовой архитектуры, напоминая одноглавые, реже — пятиглавые или семиглавые церкви. Серебряные кадила, выполненные мастерами различных художественных центров России в XV–XVII вв., имеют заметные отличия в типологии. Это предметы, сделанные в Москве, Новгороде, Пскове, Ярославле, Костроме и в других центрах.

Древнерусские кадила с открытым верхом до настоящего времени малоизвестны. Такие предметы в России исчезают из обихода уже к XVII в., поэтому ранее считалось, что сохранившиеся в музеях единичные произведения этого типа представляют собой кадила, у которых утрачена верхняя часть — «кровля». Кадила такого типа, открытые сверху, широко бытовали в храмах и монастырях в Новгородских землях и на Русском Севере в XIV–XVI вв.

При богослужении широко использовались кацеи — курильницы в виде чаши с длинной или короткой рукоятью. Такие кадила ХII–XVII вв. сохранились в музейных собраниях. Описания этих предметов имеются в письменных источниках, а их изображения можно встретить на иконах, фресках и в лицевых иллюстрациях рукописных книг. Кацеи могли быть с крышкой и без крышки.

Древнейший и самый простой тип — это кадила в виде небольших чашечек на поддоне. Как правило, для каждения они ставились на солею храма. Изображения таких кадил известны на древнерусских иконах.

Ранее исследователи отмечали, что ладаницы в виде ковчежца или коробки с крышкой были предназначены для хранения дорогой ароматической смолы. Однако ладаницы делались не только с целью хранения ладана, но прежде всего — для торжественного выноса этих предметов во время праздничных бого-

служений. Согласно церковному Уставу, на малом и великом выходе архиidiaконы и дьяконы выносили ладаницу, держа ее левой рукой у левого плеча, а в правой руке — кадила с курящимся ладаном. Торжественный вынос ладаниц в строго определенном положении у левого плеча, вероятно, связан с древнейшими византийскими традициями богослужения. Ладаница являлась принадлежностью кадила, поэтому на иконах или алтарных дверях первые архиidiaконы непременно изображались с кадилом и с ладаницей «как знаменьями своего служения».

В письменных источниках и во вкладных надписях ковчежцы или сосуды, закрытые крышкой, предназначенные для ароматической смолы, именовались «ладаницы», «ладонницы», «ладеники», «ладанники». Они имели разнообразную форму и делались или в виде прямоугольной коробки, или киотца, или ларца с кровлей, напоминающего храм (иногда пятиглавый), или в виде сосуда, закрытого крышкой. Ладаницы нередко украшались золочением, растительным орнаментом, изображениями святых, херувимов, в нижней их части крепились небольшие ножки или высокий поддон, а на крышке — крест. Древнерусские ладаницы изготавливались из различных материалов и в разнообразных техниках. Они были серебряные, медные, железные, оловянные, деревянные. Известны ладаницы, выполненные в технике чеканки, скани, эмали по скани, черни и др.

Заметно отличаются формой от древнерусских предметов западноевропейские медные и серебряные ладаницы — «Incense Boat», изготовленные в XIII–XVII вв. Такие сосуды, используемые при богослужении в католических храмах, имеют корпус в виде ладьи, укрепленный на поддоне, с открывающейся сверху крышкой. Подобные изделия западноевропейской работы иногда встречались в древнерусских храмах и монастырях.

О. В. ЧУМИЧЕВА

«Огонь просветительный» в русской богословской
полемике первой половины — середины XVII века

OLGA CHUMICHEVA

“The Enlightening Fire” in the Russian Theological
Polemics in the Seventeenth Century

Понятие «огонь просветительный» оказалось в центре богословской полемики в России в первой половине — середине XVII века в силу обстоятельств, на первый взгляд, случайных. После Смуты в Москве была предпринята первая попытка унификации богослужебных книг, но в отсутствие патриарха, при многолетнем «нестроении» в государстве и церкви исправление столь важных текстов привело к резкому внутрицерковному конфликту, в ходе которого архимандрит Троице-Сергиева монастыря Дионисий Зобнинский и его помощники были осуждены за то, что в чине богоявленского освящения воды после слов «освящаю Духом Святым» убрали дополнение («прилог») «и огнем». 1616–1618 годы оказались для почтенного настоятеля, а также для старца Арсения Глухого и священника Ивана Наседки непростыми, но впоследствии вернувшийся из польского плена патриарх Филарет встал на их защиту и наказал уже их противников, в частности, Антония Подольского, наиболее активно отстаивавшего злополучный «прилог».

Формальные обстоятельства этого конфликта были подробно описаны еще в XIX веке Д. Скворцовым. Обзор сочинений, посвященных спору «об огне», выполнен О. В. Чумичевой (в общей сложности, речь идет о 15 сочинениях, написанных с 1616 по 1646 годы русскими, греческими и ближневосточными авторами). Однако само содержание спора ни разу не было предметом научного исследования. Более того, остается непонятным, почему слова «и огнем» появились в богоявленском чине, что означало понятие «огонь просветительный» для русских книжников и для православных иерархов Востока, высказавших свое суждение о российском диспуте. Не только аргументы сторон, но даже основные тезисы в научной литературе не обозначены. А между

тем, дискуссия эта вышла далеко за рамки «технической», связанной исключительно с исправлением «Требника».

Начавшись с разговора о точности текстов, полемика быстро развивалась в сторону богословских категорий, так или иначе связанных с понятиями огня и света как атрибутов Бога и Его проявлений в мире, а также с богословием Святого Духа. С точки зрения хронологии и определения этапов понимания темы огня в богословском и богослужебном контекстах, первым был Дионисий Зобнинский, который в Защитительной речи и сочинении, лаконично названном «Об огне», сформулировал простую и довольно четкую схему. Его помощник Арсений Глухой вкратце опирался на нее, но был сосредоточен больше на исправлении книг, чем на «богословии огня». Подхватил и развил аргументы Дионисия другой его соратник — Иван Наседка, который вступил в полемику с Антонием Подольским (сочинение последнего «об огне просветительном» не сохранилось, но основные взгляды автора можно реконструировать по тексту Ивана Наседки). Греческие иерархи, привлеченные патриархом Филаретом, высказали несколько разные системы доводов в пользу удаления «прилога» и по поводу различных богословских мнений русских авторов. Наконец, в середине XVII в. свое сочинение на ту же тему написал инок Аффоний, который подал его патриарху (повод неизвестен); его текст довольно много словен и невнятен, никакого резонанса он уже не имел.

Огонь, который якобы освящает воду в Богоявление, интерпретировался как один из даров Святого Духа. Закономерно, что явление Духа «в голубине образе» в сочетании со словами «освящая Духом Святым и огнем» приводили к ассоциации с Пятидесятницей и нисхождением Духа Святого на апостолов в виде «яко огненных языков». «Огонь просветительный» как дар Святого Духа служит каналом связи между Богом и людьми: он указывает апостолам их миссию, дарует святую воду и приобщает несовершенного человека к высшему миру. «Огонь просветительный» противопоставлялся «огню очистительному», который обрушивается на грешников и является, по сути, адским пламенем и геенной огненной. Еще одна функция огня — примитивная форма эманации Бога в земном мире, «кажимость» для иудеев, не сподобив-

шихся мистического озарения и истинной веры. В таком контексте толковалось богоявление в виде Неопалимой Купины и т. п. При этом огонь материальный и зримый противопоставлялся мистическому свету, доступному только посвященным.

Многозначность огня — просвещающего, очищающего, наставляющего несовершенных в вере — приводила к сложности интерпретаций и рискованным выводам. Так, в Пятидесятницу Святой Дух «яко огонь» исходил от Бога Отца, что не противоречило православному догмату об исхождении Святого Духа только от Отца, но не от Сына. Однако перенесение той же интерпретации огня на Крещение и богоявленский чин (идея Антония Подольского) наводила Ивана Наседку на мысль, что его оппонент вольно или невольно допускает исхождение Святого Духа и от Сына, тем самым впадая в «латинство». Такой поворот в полемике почти наверняка был привычным для эпохи способом опровергнуть оппонента, обвинив его в той или иной ереси. Однако отмеченная сложность сопоставления Крещения и Пятидесятницы, двух разных явлений Святого Духа, вполне объективна. Вариативность интерпретации иконографии Пятидесятницы в текстах иконописных подлинников и в реальных памятниках, вероятно, отражает ту же сложность толкования этого сюжета.

Введение «огня просветительного» в тринитарный контекст возможно стало причиной того, что при детальном анализе разных аспектов «огненного богословия» участники полемики ни разу не обратились к такому очевидному аспекту темы огня, как фаворский свет и богоявление в Преображении Христа.

В целом российская полемика, начатая исправлением текста Требника, вскоре приобрела характер серьезного богословского диспута о сути огня и света — не материальных и доступных нашему непосредственному восприятию, а трансцендентных, а также к постановке теофанических проблем (в каких формах может являться Господь людям). Если принять во внимание, что в то же время серьезный спор о принципиальной возможности богоявлений и конкретных прецедентах вели Иван Бегичев (опиравшийся на традицию Псевдо-Дионисия Ареопагита и Иосифа Волоцкого) и родственник царицы, боярин С. Л. Стрешнев, а Ар-

сений Глухой обращался за защитой и покровительством к его брату И. Л. Стрешневу, можно предположить, что тема «огня просветительного» заставляла всерьез задуматься о самой возможности проявления Бога в мире и допустимых формах богоявлений. В этом контексте огонь и свет толковались как главный «канал» эманации Святого Духа и наиболее умопостигаемая форма мистического приближения Бога к людям с целью направлять их на путь истинный. Огонь и свет последовательно рассматривались в их нематериальном и возвышенном смысле. А небольшое и справедливое, с исторической точки зрения, уточнение чина богоявленного освящения воды привело к постановке в русском богословском дискурсе глобальной проблемы богоявления в разных его формах, прежде всего в «огненных».

А. В. МУРАВЬЕВ

Огонь и свет в сакральном пространстве
старообрядческой церкви

ALEXEI MURAVIEV

Fire and Light in the Sacred Space
of the Old-Believers' Church

Возжжение огня в церкви или монастыре в византийском и древнерусском богослужении имело большое значение. Оно определялось тремя факторами: необходимостью отсчета сакрального времени, обозначением центра богослужения (чтимой иконы, иконы праздника) и мистагогической символикой света/тьмы. Уставы церковные регламентировали возжжение свечей на богослужении: малое (на вечерне, павечернице, полунощнице, третьем и шестом часе), среднее (на утрене и на девятом часе) и великое (на литии, на девятом часе, на литургии или обеднице). Стояние со свечами также имело большое значение. Каждый момент богослужения в греческом и дореформенном русском богослужении имел свой световой «профиль», связанный с символикой того или иного момента в богослужении.

Огонь не в качестве света в церковном пространстве допускался лишь в качестве угля, горящего в кадьнице и имеющего свою отдельную символику. Устав «Око церковное» в главе VI (12) указывает что перед некоторыми иконами (праздника, иконой Владыки Христа) свечи (или масляные лампы) возжигаются отдельно. Особо оговаривается увеличение количества света на утреннем чтении воскресного канона (от полиелеоса до 3-й песни и на 9-й до Великого Славословия) и на литургии («горят все свечи», как у Этерии: *lumen infinitum*). Особое значение придается выносу свечи на вечерне (которая в греческой традиции называлась *λυχνικόν*).

Начало реформ Никона (1653–1666 гг.) первоначально не затронуло световую символику, сосредоточившись на перстосложении, поклонах, текстах и облачениях священнослужителей. Однако постепенно, в ходе петровской «модернизации» (1690–1820-е) и борьбы с «дикостью» реформированная церковь стала

все больше использовать постоянное освещение. Позднее в церковный быт новообрядцев по образцу католических и протестантских храмов пришло уже и газовое (им были оборудованы Исаакиевский собор в Петербурге), и электрическое освещение. В настоящее время практически все новообрядческие храмы оборудованы электрическими светильниками.

Старообрядческое богослужение в XVIII–XIX вв. также претерпело вынужденные изменения. По причине государственных гонений у староверов произошла реактуализация раннехристианской идеи «гонимой Церкви» (парикии) с ее особой «потаенной» эстетикой (это соответствует «эпохе гонений» в периодизации литургического развития Шмемана). Среди старообрядцев в этот период ходит идея хранения веры как хранения тайного огня. Из-за полицейских обысков и карательных акций богослужения старообрядцев нередко происходят при одной-двух свечах (см. описание богослужения у Мельникова (Андрея Печерского) в «Очерках поповщины»). Таким образом, свет «экономился» и значение каждого светильника увеличивалось.

В поповстве XIX в. в связи с присоединением греческого митрополита Босно-Сараевского Амвросия произошла нормализация богослужения, вернувшегося в полном объеме к старинным правилам возжжения огня в установленные моменты богослужения, включая архиерейское богослужение. В первоначальный период после присоединения митрополита Амвросия (1840–1905) использование света происходило все еще в режиме гонения, но возможность свободно совершать богослужение (согласно Указу 1905 г.) вернула свет в староверское богослужение в полном объеме. В условиях противостояния двух иерархий возникла новая оппозиция, на этот раз между усиливающимся модерном петровской и послепетровской эпохи, нашедшим, в частности, выражение в смещении структурно-сложного отношения между светом и сумраком в богослужении в сторону света.

Для старообрядцев XIX в. характерна идея «жизни по естеству», древлеправославные христиане начинают (а по сути продолжают вслед за протопопом Аввакумом) смотреть на новообрядческую реформу и церковный быт новообрядцев как на

нечто неестественное, как на засилье «немецкого», железного и искусственного. В старообрядчестве же, наоборот, стала культивироваться идея «естественности», связанная с другой старинной идеей — древности уклада. Обе эти базовые идеи отражаются в наставлениях старообрядческих пастырей и писателей (свт. Арсений Уральский) о неуклонном использовании только огня от живых (восковых) свечей, но никак не от парафиновых и не бесчинно (беспорядочно). В возжигании свечей перед образами также установился строго соблюдаемый определенный чин с поклонами перед образом и поклоном народу. Огонь выступает в писаниях старообрядцев (например, в «Письмах» еп. Арсения) прежде всего как источник света. Впрочем, старообрядческие писатели XIX в. нередко используют образ огня в связи с огнем геенским или огнем мучения, например костра Пустозерских мучеников. Однако богослужебного закрепления эта традиция не получила, она осталась лишь в иконографии священномученика протопopa Аввакума, которого нередко пишут в столпе огня.

Идея чистоты и «сакральности как чистоты» присутствует в сочинениях писателей древнерусской эпохи. Так, Уставы Кирилло-Белозерского монастыря подчеркивают необходимость соблюдения сакральной чистоты служащими священниками и просто иноками. Особое значение придается тому, когда и кто «вжигает свечи». Мысль о «чистом свете», свете, связанном с богослужением, прослеживается в сочинениях старообрядцев от протопopa Аввакума до свт. Арсения Уральского. В писаниях еп. Арсения, особенно в его «Уставе», как и в «Оке», придается большое значение вжиганию свещей (глава МЗ), в том числе на маслопомазании и на погребении. Важный момент здесь — четкая система, когда горит одна свеча в церкви, когда две, а когда (в самые торжественные моменты богослужения) — более.

С появлением электрического освещения в православных культовых зданиях (1910–30-е гг.) у старообрядцев возникла еще одна оппозиция: «чистый свет (от свечей) — нечистый свет (от лампочки)». Восприятие электрического света как нечистого, профанного особенно фиксируется в сочинениях старообрядцев-

часовенных (А. Килин, С. Ласкин), но исследователи отмечают такие же представления у беспоповцев-поморцев и у поповцев Урала и Алтая. Они связывают развитие антихристового действия в мире с распространением массовых коммуникаций, вещей (прежде всего икон) из пластика, ядерного оружия, в этот ряд попадает и искусственное освещение. Эта оппозиция представляется архетипической для русского консервативного сознания.

Отзвуки старообрядческого (а в сравнительной перспективе и древнерусского) отношения к искусственному свету встречаются у религиозного философа А. Ф. Лосева, который в «Диалектике мифа» указывал на разницу московского (строгого) и киевско-греческого типа православной религиозности. Выражением первого он считал свет восковой свечи и моноподийное («знаменное») церковное пение, а второго — стеариновую свечку, сокращенную службу и партесное пение. В мысли раннего Лосева эти два света, живой и неживой, символизируют два типа православной культуры — греко-киевский, ведущий в перспективе к возрожденческому мировоззрению, и старомосковский, ведущий к исихастско-византийскому, трезвенному и «незападному» мировоззрению.

Несмотря на появление черт новообрядческого церковного быта у старообрядцев (в современных городских общинах иногда встречается электрический свет, кое-где и парафиновые свечи), огонь и свет в целом сохраняют сакральный смысл в староверском церковном быту. Как правило, объяснение отрицательного отношения к электрическому свету староверами дается в рамках вышеназванной оппозиции.

В целом, свет и огонь в старообрядческом богослужении находятся в рамках византийской парадигмы мистического восприятия света и огня, заданного ветхозаветным образом появления первого света в книге Бытия, новозаветным образом светильника (как светильника, светильника под спудом и веры как света, который «светит пред человеки»). В византийской патристической мысли свет и мрак равно имели мистагогический смысл. Средневековое богослужение в Византии и Древней Руси использовало дуализм света-тьмы в условиях отсутствия альтернативы свечно-

му и лампадному освещению. Радикальным вызовом этой системе стало проникновение газа и электричества, которое вписалось в оппозицию «естественное-противоестественное».

HELEN HILLS

Fire and Blood: the Treasury Chapel of San Gennaro in Naples.
Miraculous Liquefactions and Neapolitan Topography

ХЕЛЕН ХИЛС

Огонь и Кровь: чудотворное превращение в жидкость
в сокровищнице Сан Дженао в Неаполе
и неаполитанская топография

In his *Napoli Sacra* published in Naples in 1623 Cesare d'Engenio Caracciolo lovingly describes the miraculous liquefaction of San Gennaro's blood:

each time this miraculous blood is brought together with the head of the holy Martyr, or when a priest says the antiphon or when the Mass in honour of the saint is celebrated on the altar where the blood stands, the sediment of dry earth that lies congealed and immobile at the bottom of the little ampoules is returned again to living, vermilion blood; and, permeating every part in liquid form, it fills up the ampoules entirely, and as it irrigates, so it then grows and expands, becoming very liquid, and it boils, just as if it were at that moment in the blow of the executioner's sword, or at the point of an arrow pulled from the saint's bust. And heaping marvel upon marvel, what overcomes astonishment with another [even] greater, is that after the ceremony, mass, praying, and saint's antiphon, and the encounter with the head, that living blood returns once more to its congealed state [...] and this shift from one state to another and back again occurs as many times as it is placed in the manner mentioned above [which] is the cause of such an evident miracle, to the amazement and shame of nature itself, as everyone knows.

Death's dryness becomes life's liquidity in the miracle of Gennaro's blood. Immobile, dull, clotted blood, as indifferent and dessicated as dust, shrivelled in the bottom of two small ampoules, becomes moist, tumescent and expansive, capable of movement, responsive to level and the gauge of an eye, able to dart like an animated thing. Hot to touch, and brilliant red in colour, it is made to flourish again, and brought into a boiling raging tumult of life. In this revitalization, lifeless, motionless dust is remade as mobile fire and water, as living 'scarlet elixirs'. Thus death is remade as life through the transformation of this blood, in accordance with Hippocratic wisdom by which blood, which all humans share, is composed of the two bodies of fire and water; the well springs of existence, for life is heat and moisture attuned.

This paper examines the miracle at the heart of the Treasury Chapel, that of the liquefaction of San Gennaro's blood, in order to see chapel and blood in a relation of analogical material metaphor. It investigates how the miracle distinguished itself in relation to place. The blood is treated as productive of a certain materiality of place, in both the broadest and narrowest of terms.

The paper starts by introducing the nature of the miraculous liquefaction of Gennaro's blood, situating it between other local miraculously liquefying bloods and the transubstantive blood of Christ at the mass, before turning to a short account of Gennaro's life and martyrdom, of his blood and head relics. It then opens to a full discussion of the liquefaction as non-repetition, a sign of the opening between present and past, and a barometer both of the safety of Naples and of the spiritual health of its inhabitants. It ends by arguing that Cosimo Fan-zago's famous bronze gate to the chapel can be seen as analogous to the blood itself, transformed and wrought through heat to witness and produce saintly protection. Thus the paper engages with materiality of blood in order to illuminate the apotropaic materiality of the bronze of the chapel's gate, and, indeed, to see the chapel in terms of transformation of the material.

San Gennaro was not alone. Bloody miracles were a particular speciality of Naples. 'The city of Naples abounds in the blood of many glorious martyrs, not because they were martyred there, but be-

cause they are conserved in churches there to the great glory and honour of this city', writes Tuttini in 1710. Indeed, the Campania region in particular and the Sorrentine peninsula in particular were known for their liquefactions, although none occurred with the regularity or surrounded by a cult of the sort of flamboyance of that of San Gennaro. In Naples itself besides San Gennaro, St Stephen, St Pantaleone, St Patricia and St John the Baptist all boasted liquefying blood.

Although the liquefaction, in broad terms, referred to Christ's sacrifice, during the seventeenth and early eighteenth centuries it was not interpreted primarily in those terms. Instead, it was seen as indicating the presence of San Gennaro in heaven and as willing intercessor with God on behalf of Naples. This marks a departure from an Augustinian view of modern miracles. Christ all but disappears from early modern discussions of Gennaro's miraculous liquefaction. The miracle announced San Gennaro's presence in Heaven and guaranteed his engagement with God on behalf of Naples; it also evoked again San Gennaro's own death and martyrdom. San Gennaro's blood runs again; San Gennaro is killed again; San Gennaro is with God again. It is San Gennaro, not Christ, who will deliver Naples.

There were basically three sorts of occasions when Gennaro's blood liquefied, or when it significantly failed to do so. First, there were the three principal feast days of the saint: his *dies natalis* (19 September); the feast of the translation of his body/blood (celebrated on the Saturday before the first Sunday in May); and, after 1631, the 'Feast of Vesuvius' (16 December). Second, it liquefied on the occasion of visits by dignitaries or significant visitors to the Treasury Chapel, such as distinguished visitors from Protestant England. Third, it liquefied prematurely or remained obdurately hard during times of peril, thereby warning of impending danger to Naples or to the entire Catholic world. On each occasion, the speed of liquefaction, the viscosity of the liquid, its colour, and other signs were carefully noted and interpreted. Gennaro operated miracles principally on behalf of the city of Naples, but by no means exclusively for it. Indeed, his reach extended to the Kingdom, to the Mediterranean world, and even, as Girolamo Maria di Sant'Anna claimed in 1710, throughout the Catholic world: 'the miracle of the liquefaction of the Blood of San

Gennaro is a fact which belongs not only to matters relating to the city and Kingdom of Naples of which he is principal protector, but to the whole of the Catholic world, too'. Thus San Gennaro's blood was used to position Naples at the crux of the Catholic world.

The relationship between Gennaro's miraculous blood and Vesuvius was particularly intimate. Although the volcano was feared, it was also admired and cherished; its soils were particularly fertile, its wines and citrus fruits especially prized. Further, the volcano itself was accredited with supernatural power. There was an ancient belief that Jove inhabited Vesuvius and that the thunderbolts of Jupiter were the arms of Jove. From this stemmed the belief that the volcano's flashes were 'sacred', reports Paragallo in his *Istoria Naturale del Monte Vesuvio*, (Naples 1705). The blood worked in close bond with the perilous and subterranean movements of Vesuvius in three principal ways. Gennaro was closely associated with volcanic action, first through his martyrdom at the Solfatara; and second, through his special protection from Vesuvius, especially after its potentially devastating eruption of 1631. Third, the blood was bound to the volcano in analogical material terms whereby the manner of the blood's liquefaction may be read as material analogy for the eruption itself. Thus the two substances became intimately intertwined.

The miracle was worthless without wonder and recognition. It was the Chapel that produced that wonderment and orchestrated the miracle and was informed by it. Miracles alone were not enough. They had to be seen, be seen to be seen, and made widely known to spread belief. If initially the Treasury Chapel was conceived largely to house the relics in dignity, it soon became a theatre for wonder, a carousal for the celebration of the miracle — and, with the ensuing attention, it attracted to it more and more protector saints and a wider and more fervid audience ready to act as witness.

The blood miracle had to wring change of heart from individual witnesses and alter the face of the city of Naples itself. Just as the miracle took its viewer out of the ordinary, so it positioned Naples itself beyond history and nature. The city, like the individuals gathered before the miracle, rather than its simple locus or passive audience, was in some way reconstituted by it.

Cosimo Fanzago's formidable bronze gateway to the chapel has to date been studied principally either in relation to its fraught patronage history between 1628 and 1669, or as a prodigal technical achievement in sculpture and bronze casting. It has not yet been discussed as an integral part of the chapel, or in relation to the miracle. My paper does this by seeking to relate the transformative nature of Gennaro's miraculous blood to the gateway itself. In doing so, I treat the blood of the miracle and the bronze of the chapel gate (and such an approach could usefully be extended to the marble and silver throughout the chapel) not as essences to be excavated, but as qualities to be discovered or invented. Finally, I consider the brilliant silver reliquary busts of the patronal saints that the Treasury Chapel of San Gennaro wonderfully orchestrates in terms of their materiality, wrought by heat and rendered as saintly *virtus*.

М. Н. Соколов

«Из искры пламя». Эстетика и идеология света
в новоевропейском искусстве

MIKHAIL N. SOKOLOV

“The Spark from a Flame”. Aesthetics and Ideology of Light
in the Modern European Art

Обсуждая феномен света, в естественнонаучной традиции, — в той мере, в какой она восходит к своим латинским лексическим истокам, — принято различать *lux* и *lumen*, т. е. свет как самоценную вещь-в-себе, как определенную энергетическую или даже космическую субстанцию, и свет как освещение, которое тоже субстанциально-энергетично и космично, но в то же время может быть адекватно оценено лишь в своей корреляции с другими природными параметрами: с временами года и дня, с условиями человеческого существования и сенсорного восприятия. *Lux* в большей степени объективен, а *lumen* в большей мере субъективен. Однако существует и третья область, которая лежит вне сферы однозначных субъектно-объектных оценок, заключая в себе собственную, совершенно особую энергию. Это — область художественного света, арт-света, который, к сожалению, не имеет полноценного терминологического обозначения (даже емкое немецкое слово *Bildlicht* полностью данного понятия не покрывает, ибо относится лишь к изобразительному творчеству, тогда как «арт-свет» пронизывает все виды искусства, равно и визуальные и вербальные).

Не затрагивая тех более древних исторических эпох, когда самоценно-художественная люминисценция еще не отделилась от магических и религиозных сияний, мы останавливаемся на важнейших этапах данного отделения — этапах в основном уже новоевропейских. В ренессансно-барочные века свет обретает свою автономную фабулу, скоординированную с религиозной символикой, но проявляющую уже значительную знаковую самостоятельность. Особо существенную роль начинает играть мотив искры: прежде вообще отсутствующая (в словаре Библии есть «свет» и «пламя», но нет «искры») либо понимавшаяся в

качестве промежуточного гносеологического звена («*scintilla ingenii*» у Цицерона), она теперь предстает иной раз средоточием эстетического дискурса. Среди примеров, заслуживающих особого внимания, — по-своему эпохальная строка из «Рая» Данте (1, 34) о «малой искре» («*rosa favilla*») поэзии, за которой следует «великое пламя» («*gran fiamma*»), а также рассуждения о творческой искре, соединяющей земное с небесным, в теоретических трактатах маньеризма — у Ломаццо (Lomazzo) и Федерико Цуккари (Federico Zuccari) и, наконец, иконография «мальчика, раздувающего огонь», или, по-латыни, «*puer sufflans ignis*» (у Эль Греко и др.).

К началу XIX века арт-свет достигает полной натуральности, но в то же время поэтика искры и мерцающего рефлекса предстает еще более экспрессивной, воплощая как вольнолюбивые порывы, так и сам процесс трансцендентного, но именно эстетически-трансцендентного преобразования мира — мотив «искры свободы» у В. Раевского и А. Одоевского; слова о «*färbige Abglanz*» («красочном отблеске») в «Фаусте» Гёте. Во второй половине XIX столетия, т. е. в период перехода от романтизма к символизму (особенно в «реалистической» фазе этого перехода) световая лексика уже идеологизируется настолько, что слова о свете и смежных феноменах порою в равной мере подразумевают и «просвещающее» искусство и «просвещаемую» этим искусством жизнь (что характерно, в частности, для критических суждений В. Стасова и И. Крамского, особенно если рассматривать их на конкретном фоне живописи передвижников).

Поэтому тезис Г. Зедлмайра (H. Sedlmayr) о «смерти света» («*der Tod des Lichtes*») в искусстве XIX–XX вв. предстает в конечном счете несостоятельным, ибо арт-освещение, напротив, последовательно наращивало в ту пору пылкую энергетику, достигшую своего пика в произведениях «*art nouveau*» с их «взрывной», нередко даже и политически-субверсивной «зажигательностью». *Lumen*, ставший арт-искрой и арт-пламенем, распространялся в виде волны или, если заимствовать термин из физики, «солитона», вздымающегося или, напротив, ниспадающего в зависимости от политических, экономических и прочих

условий (в разных странах весьма неоднородных). Огонь из художественного «огнива» (метафора Цуккари) то возгорался, то гас — и эта светодинамика составляет крайне увлекательный предмет исследования, намеченный здесь лишь кратко и конспективно.

Т. А. ЛЕВИНА

«Реализм света» в русской религиозной философии
и художественной теории начала XX века

TATIANA LEVINA

The “Realism of Light” in the Early Twentieth-Century
Russian Religious Philosophy and Theory of Art

Нерепрезентативное, или беспредметное искусство наследует интеллектуальной традиции, относящейся к поздневизантийской философии — учению Григория Паламы, а также Псевдо-Дионисия Ареопагита. В последнее время появились исследования, не только сопоставляющие позднепалеологовскую живопись и живопись средневековой Руси, но и Византию и Русь с авангардной живописью второго десятилетия XX века. В этих исследованиях, различающихся дисциплинарно, аргументируется связь Авангарда с учением Григория Паламы. В настоящем исследовании нас будет интересовать не столько аргументация этой связи, которую мы, конечно, воспроизведем, сколько характер этой связи, который мы предлагаем назвать *реализмом света*.

Реализм света, в нашем понимании, это утверждение реальности существования нетварного фаворского света, составляющего важную основу рассуждений Григория Паламы. Термин «реализм» мы будем употреблять в сугубо философском смысле — как представление о реальном существовании универсалий и абстрактных объектов, принятое в схоластическом «споре об универсалиях» и современной аналитической метафизике. Именно поэтому «реализм света» в нашем исследовании есть доказательство преемственности абстракционистов русского авангарда от византийской философии,

прошедшей несколько стадий своего развития, включая фрески Феофана Грека, иконопись Андрея Рублева и Дионисия. Таким образом, прочерчивая линию «реализма света», мы, в первую очередь, сопоставляем *концептуальную схему* «фаворского света» как явления сил Бога в учении Григория Паламы с *экспрессионистским схематизмом* в иконописи и авангардной живописи. Этот анализ даст нам возможность выделить метафизические концепты.

Вторым шагом мы выделим «реализм света» как катафатический путь — в богословии, философии и искусстве. На наш взгляд, это важнейший пункт исследования: позже мы покажем, что именно возможность катафатического богословия разделяет феноменологию и реалистскую метафизику. В связи с этим мы сравним различные концепции иконы — концепцию «реалистов» Флоренского и Успенского с феноменологами Мондзен и Марионом. Результатом будет выявление неприложимости феноменологической концепции к линии реализма света: феноменология связана с апофатизмом. На этом основании мы выявим различие между русским и западным пониманием иконы. Кроме того, будет показано различие двух линий в искусстве — реалистского (живопись позднепалеологовской Византии и русская) и феноменологического (западноевропейская живопись), на которое указывали русские философы и теоретики-авангардисты.

Аргументацию линии «реализма света» начнем с теории авангардиста Михаила Ларионова — лучизма (1912–1913 гг.). Теорию лучизма он обосновывает «четвертым измерением» и «радиоактивными лучами». Многих художников — Ларионова, футуристов, а также режиссера Вертова, привлекала метафора радиоактивного излучения, способного проникать во все предметы, выявляя скрытую сущность вещей. Общество 1910-х гг. Представляло собой «плавильный котел» идей — революции, теории живописи, философии и т. д. Поэтому не случайно и сопоставление философа Николая Бердяева с художником и теоретиком супрематизма Казимиром Малевичем, и ученого, философа Павла Флоренского с теоретиком лучизма Михаилом Ларионовым. Иконописцы в России понимали свет как свет несотворенный, следовательно, не использовали светотеневой моделировки.

Необходимо обратиться к рассмотрению фресок Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде (1378 г.), в которых усматривают отражения исихастских идей. Наиболее интересная для нашего исследования тема — обоснование Паламой нетварности Божественного Света и связанная с этим недостаточность интеллектуального постижения Бога. Исходя из учения о Божественном Свете, который ученики увидели на горе Фавор, противники исихастов упрекают их в том, что исихасты видят самого Бога. Однако Григорий Палама и не думает о том, чтобы, вслед за богословами западной церкви, пантеистически определить Бога как «все во всем», он старательно изыскивает богословские аргументы для того, чтобы показать, как трансцендентный Бог являет свои силы в виде света (потому он и называется нетварным), оставаясь непознаваемым. А это ведет к очень важной и для богословия, и для философии теме познаваемости Бога.

Наравне с апофатическим, Григорий Палама утверждает необходимость катафатического богословия. Интересно, что в живописи Рублева и на других иконах нет тени как знака отсутствия света, как художественного приема. Флоренский в «Иконостасе» указывает на особенность русской иконы: сам фон ее называется «светом». У Флоренского, как, впрочем, и у Рублева, просматривается именно катафатическое понимание образа, в противоположность апофатике, например, феноменологической теории. Так, Мондзэн описывает богооставленность, или ситуацию удаления Бога: Бог не исчез, но он далек и недоступен в своей трансцендентности. Эта теория кардинально противоположна русской философии иконы. Флоренский, опираясь на Псевдо-Дионисия, пишет иное: икона есть присутствие самого святого в церкви. Таким образом, для традиции, идущей от Григория Паламы, а также неоплатоников (воспринятых Псевдо-Дионисием) существенно именно присутствие Бога и святых, его свидетелей в нашем мире, что отнюдь не умаляет их трансцендентности. Восточное и западное понимание образа, или, в нашем случае, русское (коль скоро мы решились на проведение линии преемственности русского авангарда), как показывает наше исследование, сильно отличаются друг от друга.

Квинтэссенцией реализма («абстрактного реализма») стала концепция супрематизма авангардного художника и теоретика Казимира Малевича. Аргументируя свою концепцию беспредметности, он вырывается за рамки сферы искусства и приближается в своем понимании процессов реальности к Платону, а также к Паламе. Результат — четко выстроенная на протяжении исследования концепция «реализма» в искусстве (противопоставленная номинализму).

Н. В. ЗЛЫДНЕВА

Мотивы 'света' и 'огня' в искусстве 1920-х годов:
мифопоэтический аспект

NATALIA ZLYDNEVA

Motives of Light and Fire in the Russian Art of 1920-s:
A Myth Poetic Aspect

В центре внимания — проблема выявления уровня произведения изобразительного искусства XX века, на котором формируются значения сакрального пространства. При этом понятие пространства рассматривается в семиотическом аспекте, то есть как знаковая система, организующая и передающая информацию. Кристаллизация символического сообщения осуществляется благодаря проступанию мифопоэтических смыслов в мотивах света и огня в глубинных слоях изобразительного «текста». Полезный материал для аналитических процедур такого рода предоставляют русское искусство и литература конца 1920-х годов. Последние выстраиваются как сложная трансформационная модель, в которой механизмы памяти функционируют в режиме сдвоенного отбора: в эту эпоху авангарда «на излете» доминирующую роль приобретает тип зрения, восходящий к художественной системе символизма, но при этом сохраняется актуальность его противофазы, а именно, опыта исторического авангарда, который реализуется в форме минус-приема.

Мотивы света и огня в литературе и искусстве 1920-х годов выявляют скрытую ориентацию культуры на утопическое пространство, обращенное к архаической картине мира, оперирующей солярной символикой и знаками *rite-de-passage*. Особенностью риторики эпохи является контаминация кодов (в частности, визуального и акустического), синестезия значений, парадоксальные сближения (фигура оксюморона), на основе которых возникают гибридные в стилистическом и семантическом смысле образования. Эти «складки» времени и сигнализируют о наличии имплицитного сакрального пространства в тексте культуры. Наиболее репрезентативные фигуры такого рода модели — А. Платонов в литературе и К. Редько в живописи.

Омонимия значения семантических комплексов света ('свет' как противоположность 'тьме' и в значении 'мир') в прозе Андрея Платонова конца 1920-х годов (роман «Чевенгур», повесть «Котлован»), а также начала 1930 (рассказы «Июльская гроза», «Семен» и др.) восходит к насыщенному архаическими смыслами мотиву «черного солнца» В. Хлебникова, впоследствии широко развернутого в поэзии О. Мандельштама. *Свет/тьма* как *звук/тишина* часто образуют взаимно перекрещивающиеся соответствия, что свидетельствует о смысловой «тесноте» мотивов, а те, в свою очередь, образуют валентность с лексемами, которые обозначают пространство и его телесное постижение зрением. Эти парадоксы достигают кульминации в послевоенной прозе Платонова, выступая в качестве оксюморона «свет как невидимое пространство», который сигнализирует о поле реализации сакральных стратегий (рассказ «В прекрасном и яростном мире»).

Постигание незримого пространства как опыт его сакрализации посредством снятия противоположности *свет/тьма* и *жар (огонь)/холод* в 1920-е годы занимал и живописцев, работающих над проблемами механизмов восприятия цвета. Так, эта проблематика лежит в основе идей затылочного зрения и последовательных образов В. Матюшина, как известно, во многом опиравшегося не только на позитивное научное знание, но и на учения мистической философии. *Огонь* как знак сакрализации события в эти годы лег в основу и «огненной телесности» композиций Б. Голополова; в

творчестве живописцев-космистов, таких как В. Чекрыгин или члены группы «Амаравелла» развивались мотивы света в сакральном пространстве; в живописи С. Романовича разрабатывались темы сакрального огня и света, восходящие к античному (картина «Прометей») и библейскому преданию. Однако наиболее интересным для нас образом проблематика проявилась в творчестве Климентя Редько: здесь семантика сакрального пространства выступила в прикровенном облике, призывающем по крупницам считать «улики» мифопоэтического комплекса.

В докладе предполагается рассмотреть теорию электроорганизма К. Редько 1920-х годов как позитивистскую проекцию преломления восходящих к символизму представлений о значимом светоносном пространстве. В этом же аспекте будут проанализированы и отдельные живописные произведения художника — «Восстание» (1926) и «Восход солнца» (1928). Иконографический контекст мотивов света и огня, представленных в данных композициях (от древнерусской иконографической схемы иконного образа «Спаса в силах» и символизма — картина Л. Бакста «Теттог antiquus», до авангарда — лучизма М. Ларионова и евангельского цикла Н. Гончаровой), позволяет квалифицировать художественную стратегию мастера как нацеленную на экспликацию комплекса значений, который описывает сакральное пространство на глубинном уровне, формируя иеротопическое поле семантики изображения.

ПРИЛОЖЕНИЕ

А. Д. ОХОЦИМСКИЙ
Огонь в Библии
ANDREI OKHOTSIMSKII
Fire in the Bible

В сборнике, посвященном иеротопии огня, уместен краткий очерк, посвященный обсуждению роли огня в Библии в общем смысле. Главное содержание очерка составляют обзор, классификация и обобщение многочисленных и разнородных упоминаний огня в книгах Ветхого и Нового Заветов. Выделены основные темы, которые объединяются при помощи единой концепции огня как служителя Бога, включающей разноплановые аспекты, как-то: огонь карающий, адский, благодатный, жертвенный и пр. Происхождение Божественного огня предлагается интерпретировать при помощи диалектики огня и света: нематериальный Божественный Свет порождает огонь при столкновении с материальным и грешным. Путем анализа статистики упоминаний показано, что тема Небесного огня (огня Божьего Суда) является в Библии основной, определяющей. Обсуждаются иеротопические аспекты использования огня в библейских сакральных пространствах и в христианских богослужениях. Рассматривается роль огня в создании известных образов-парадигм в сакральном пространстве христианских храмов. Сформулирована гипотеза о существовании в христианском храме образа-парадигмы Небесного огня.

ВСТУПЛЕНИЕ

Огонь — наиболее загадочная из четырех стихий, с которой человечество имеет глубокие и многогранные взаимоотношения. Огонь кажется самостоятельным и почти одушевленным: он нуждается в питании, проявляет упорство и желание жить. Огонь способен к воспроизводству: он рождается, умирает и порождает себе подобных. Огонь активен и динамичен, он ассоциируется с мужским началом. В дикой природе огонь встречается крайне

редко — он является определяющим элементом именно человеческого бытия. Его функции разнообразны и противоречивы: он разрушает и придает форму, соединяет вещества и разделяет их, способствует жизни и может отнять её. Психология отношения человека к огню также неоднозначна¹. Огонь тянет к себе, но и пугает, с ним связаны как удовольствия, так и запреты, он является обыденным и таинственным одновременно. Он завораживает наблюдателя и вызывает особое чувство, в котором присутствует благоговейный трепет, чувство, напоминающее то, что мы испытываем по отношению к Божеству. Связь огня с Божественным явно выражена в ранних религиях и философии древних.

Согласно богословскому словарю², в Библии имеется около 400 словесных упоминаний огня, причем почти все они связаны с религиозным контекстом. Огонь фигурирует во многих ключевых эпизодах, в которых он обозначает Божественное присутствие и исполняет Его волю. Пламенный меч преграждает Адаму путь в рай (Быт. 3:24). Появление огней в движущихся горшках сопровождает Завет Бога с Авраамом (Быт. 15:17). Из пламени неопалимой купины раздаётся голос, сообщающий Моисею о предстоящей миссии (Исх. 3:3–4). Моисей получает скрижали на горе Синай, охваченной пламенем (Исх. 19:18). Столб огня указывает по ночам путь израильтянам во время странствия по пустыне (Исх. 13:12, 22). Бог учит священников использовать огонь для жертвоприношений (Лев. 1–4). На огненной колеснице уносится на небо пророк Илия (4-я Цар. 2:11). Языки пламени знаменуют дарование Святого Духа апостолам в день Пятидесятницы. Огонь неоднократно используется Богом как оружие, как защищающее, так и карающее. Вечный огонь угрожает грешникам. Основной лейтмотив темы огня в Библии хорошо выражается фразой «огонь пылающий — служитель Господа» (Пс. 104:4; Евр. 1:7).

Глубокая связь огня с Божественным подтверждается прямым опытом пророков и мистиков. В их видениях огонь часто возникает как один из аспектов Божества и часть Его зримого образа. В видении пророка Даниила появляется пламенный престол Ветхого Днейми, перед которым протекает огненная река (Дан. 7:9–10). Пророк Иезекииль видит Сына Человеческого, нижняя часть тела

которого горит огнем, а верхняя испускает сияющий свет (Иез. 8:2). Иоанн видит пламенные очи Сына Человеческого (Откр. 1:14). Блез Паскаль, ученый и мистик, начинает описание своего таинственного общения с Богом Авраама и Иакова в ночь с 23 на 24 ноября 1654 г., с загадочных слов: «ОГОНЬ ...». В отличие от библейских пророков, переживания Паскаля не выразились в предметных образах. Огонь — единственный чувственный образ в его «Мемориале», кратком описании этого мистического опыта, которое после его смерти нашли вшитым в его камзол³.

В нашем отношении к огню имеется известная амбивалентность, его хочется разделить на «плохой» и «хороший». Есть огонь в печи, и есть пламя пожара. В Библии также имеется огонь пожирающий, карающий, и имеется огонь благодатный и необжигающий. Есть адский огонь, и есть огонь веры. Однако, с точки зрения религиозного сознания, амбивалентности нет, так как и тот и другой огонь выражает волю одного и того же Бога. Библия отражает не человеческую историю, а точку зрения Бога на неё. Это не учебник истории, а повесть о реализации Божественной Воли в истории, о развитии отношений Добра и Зла. Хорошо известно, что точка зрения Библии на человека во многих отношениях отличается от обычного гуманизма. Библейских авторов интересует не столько сам человек, сколько борьба добра и зла в человеке. Добро и зло в Библии исключительно бинарно. Та «серая зона» их смешения, которая по нашим бытовым понятиям является нормальной жизнью, в Библии отсутствует. Поэтому неудивительно, что роль огня, как служителя Бога, тоже кажется двусмысленной. Огонь карает и милует, различая добро и зло и следуя в этом Божьей воле, и при этом остается одним и тем же огнем, не проявляя с точки зрения Бога и верующих никаких внутренних противоречий.

Верующее сознание видит очевидную связь между формами огня, которые представляются различными анализирующему уму. С точки зрения верующего, огонь неопалимой купины, огонь сжигающий солому в геенне, огонь, горящий в огненном озере Откровения, Иерусалимский Благодатный огонь, огонь свечей и лампад в храме — это один и тот же огонь, подчиненный

Божественной воле, которой подчиняет себя и сам верующий. Этот огонь сжигает то, что достойно сожжения, и не опасен тому, кому суждено жить. Адский огонь пугает, но не является «плохим», так как он предназначен для наказания греха, который верующий и сам стремится в себе найти и наказать. Для верующего карающий огонь является не только угрожающей силой, но и соратником.

В этой статье сделана попытка провести классификацию упоминаний огня в Библии и привести соответствующую статистику. В классификацию включено около ста основных эпизодов и характерных образов. Использована двумерная схема классификации в виде таблицы, которая позволяет группировать эпизоды гораздо детальнее, чем предлагаемая обычно классификация в виде линейного списка из 5–7 категорий². Подавляющее большинство упоминаний характеризует огонь как исполнителя Божьей Воли в позитивном или карающем смысле. Как отмечено выше, с точки зрения верующего эти две функции нераздельны. Внимательное изучение текста показывает, что разделение функции огня на карающую и позитивную в многих случаях довольно условно. Огонь, зажегший жертву Илии, несет погибель жрецам Ваала (3-я Цар. 18:38). Огненная стена, защищающая Израиль, поглощает его врагов (Зах. 2:5). Огонь Судного Дня страшен, но он страшит только грешников.

Использование огня в Библии так же трудно свести к единой простой теме, как и самого Бога. Бог, как и огонь, вызывает смешанное чувство любви и страха, оставаясь при этом самим собой.

ОГОНЬ ЖЕРТВЕННЫЙ

В Ветхом Завете огненные жертвоприношения являются основным способом общения человека с Богом. Жертвоприношение Авеля и Каина — это первый значимый эпизод Библии после грехопадения и изгнания первых людей из Садов Эдема. Жертвоприношения упоминаются раньше и чаще, чем молитвы, и им уделено больше внимания в ветхозаветной обрядности. Жертвоприношения в Ветхом Завете полагалось делать только при помощи огня (Исх. 12:8–11, Лев. 1–4). Другие возможные

формы жертвоприношений даже не рассматриваются. Во всеожжениях приносимые в жертву животные сжигались полностью. В обычных жертвоприношениях сжигались определенные части того, что приносилось в жертву. В жертвоприношении огонь выступал как Божий посланник, забиравший жертву в пользу Того, Кому она приносилась. Стихия огня поглощала жертву, унося её из сферы Земного в сферу Божественного, переводила её через границу видимого. Аннулируя бытие жертвы в земном мире, огонь посвящал жертву Богу, который принимал её как дар в своем мире. Так как древнее сознание помещало Бога на физическое небо, поднимающийся столб дыма свидетельствовал о принятии жертвы.

Основным смыслом ветхозаветных жертвоприношений было очищение грехов (Лев. 1:4). Функция жертвенного огня как орудия очищения становится ясной, если принять, вместе с большинством исследователей, концепцию «переноса греха»⁴, согласно которой вина человека, приносящего жертву, переносилась на жертвенное животное и наказывалась, т. е. уничтожалась вместе с ним. Принесение жертвы было не просто штрафом, покупающим прощение. Подводя жертву к алтарю, ветхозаветный иудей возлагал руки на голову животного, перенося на него свой грех (Лев. 1:4), и затем убивал жертву, наказывая её вместо себя. Огонь сжигал не только тело жертвы, но и перенесенный на неё грех. Как будет видно из дальнейшего, «сжигание греха» является вообще основной функцией огня в Библии.

В особых случаях жертвенный огонь возгорался чудесным образом, подтверждая тем самым богоизбранность тех, кто приносил жертву, и важность событий. При установлении священства во время первой литургии перед Скинией Завета, огонь возгорается после того, как Моисей и Аарон благословляют народ (Лев. 9:24). В начале служения Гедеона ангел касается мяса и опресноков его посохом, после чего огонь выходит из скалы, на которой они лежали (Суд. 6:21). Господь отвечает на призыв Давида, посылая огонь с неба на алтарь всеожжения (1 Пар. 21:26). Во время церемонии посвящения первого Храма огонь с неба возжигает жертву после окончания молитвы Соломона, и Слава

Божия заполняет Храм (2 Пар. 7:1–3). Илия уверен, что Бог посредством чудесного зажигания огня докажет правоту его веры (3-я Цар. 18:24), что позже и происходит: огонь с неба зажигает облитую водой жертву Илии, тогда как жрецы Ваала терпят неудачу (3-я Цар. 18:38–40). Чудесные возгорания продолжаются в православной традиции в ежегодном чуде Иерусалимского Благодатного огня и в самовозгораниях свечей, упоминающихся во многих житиях святых⁵.

Явления Божественной Воли, проявлявшейся в чудесных возгораниях, можно попытаться интерпретировать с позиции диалектики огня и света. Свет — это идеальный огонь, стихия самого Бога. Подобно тому, как сфокусированный луч света, сам по себе невидимый, зажигает бумагу, Божественный Свет, нетварная энергия Бога, материализуется в виде огня там, где Он концентрирует Свою Волю. Нематериальный Божественный Свет вызывает огонь при столкновении с материальным. Огонь, в свою очередь, служит источником физического света, напоминая о Свете, его породившем.

ОГОНЬ КАРАЮЩИЙ

В Библии огонь неоднократно возгорается из искр Божьего гнева и сжигает грех. Он уничтожает нечестивых и защищает праведников. Господь сжигает нечестивые города Содом и Гоморру огнем с неба (Быт. 19:24), поражает египтян огнем и градом (Исх. 9:23,24), карает сыновей Аарона за употребление неалтарного пламени в богослужении (Лев. 10:2, Чис. 3:4), сжигает ропчущих израильтян во время странствий по пустыне (Чис. 11:1,2) и 250 мужей, восставших против Моисея (Чис.16:35). Пророк Илия вызывает огонь с неба, который сжигает два пятидесятка воинов, пришедших его арестовать (4-я Цар. 1:10–12). Апостолы предлагают Иисусу вызвать огонь с неба на отвергших его самаритян (Лук. 9:54–56).

Тот же образ используется аллегорически для выражения силы Божьего гнева. Гнев Господа неоднократно сравнивается с огнем (Втор. 32:22; Пс. 79:5, 89:46, 18:8; Наум 1:6, Соф. 1:18, 2:1). Гневное слово пророка Иеремии, вложенное в его уста Господом,

становится огнем, сжигающим неверный народ, как дрова (Иер. 5:14). В другом месте Господь в прямой речи уподобляет свое слово огню (Иер. 23:29). Сам Бог сравнивается с пожирающим огнем (Втор. 4:24; Евр. 12:29).

Огонь помогает Воинству Божию и карает его врагов. Слуга пророка Елисея видит огненные колесницы, спешащие на помощь израильтянам, осажденным в Дофаиме (4-я Цар. 6:17). Образ огненных колесниц Божьего Воинства появляется также у пророка Наума (Наум 2:3,4)⁶. Господь обещает стать огненной стеной вокруг Иерусалима на его защиту (Зах. 2:5). Моисей обещает Израилю перед завоеванием Ханаана, что Господь пойдет впереди израильтян как пожирающий огонь и поглотит врагов (Втор. 9:3). Огненная кара ожидает Ниневию (Наум 2:13, 3:15), самаритян (Мих. 1:7), другие враждебные Израилю народы (Амос 1,2). Исполняющий Божью волю Израиль сам становится пламенем, пожирающим идумеян (Авдий 1:18; Зах. 12:6).

Огонь является исполнителем Божьей воли в Судный День. В пророчествах Исаяи у Господа «горит гнев, и пламя его сильно, уста Его исполнены негодования, и язык Его, как огонь поедательный» (Ис. 30:27). Огненная кара ожидает согрешивший Израиль (Ис. 33: 11-14). Исаяя и Малахия призывают Божий Суд на нечестивцев, используя образ пламени, пожирающего солому (Ис. 5:24; Мал. 4:1). Этот же образ использует Иоанн Креститель, призывая Израиль к покаянию: пшеница будет отделена от соломы и собрана в житницу, а солома будет сожжена (Мф. 3:12). Геенна огненная и огонь вечный, ожидающие грешников, неоднократно упоминаются Иисусом (Мф. 5:22,18:8-9, 25:41; Мк. 9:41-48). В «день Господень» огонь разрушит земной мир (2-е Пет. 3:10–12; Соф. 3:8).

Христос в Евангелии от Луки приносит на Землю огонь (Лк. 12:49). Имеет ли Он в виду Божий Суд и разделение на спасенных и неверующих или предрекает благодатное пламя Пятидесятницы? В Откровении море огня и стекла сопровождает Божий Гнев и Суд (Откр. 15:2). Огонь с неба пожирает народы, обольщенные дьяволом (Откр. 20:9), а сам Сатана ввергается в огненное озеро (Откр. 20:10) вместе с теми, кто «не записан в книге

жизни» (Откр. 20:15). В огненное озеро также ввергаются «смерть и ад» (Откр. 20:14).

Образ адского пламени пронизывает все христианское сознание от высокой библейской поэзии до бытового мышления. В православной традиции этот образ возникает в мистическом опыте покаяния в страхе Божьем и связан с известной практикой «держат ум во аде». В современном фильме «Остров» кающийся монах не только часто появляется на фоне горящей топки, но и сам разжигает в ней огонь по долгу службы. Этот мотив саморазжигания огня грешником перекликается с (Ис. 50:11), где нечестивые погибают в огне, который разжигают сами. Огонь, таким образом, возникает не столько как акт Божьего произвола, сколько как естественная реакция на грех. У Исаяи опустошающий огонь является как образом самоуничтожения греха (Ис. 9:18, 65:5), так и проявлением Божьего гнева (Ис. 9:19).

Библия никогда не представляет дьявола хозяином ада или разжигателем адского пламени. Напротив, дьяволу и ангелам его уготован такой же вечный огонь, как и грешникам (Мф. 25:41). Согласно святоотеческой традиции (например, у Исаака Сирина), ад — это мучения грешной души в Божественном Свете, которым будет наполнен мир после Второго Пришествия. Диалектика огня и света помогает понять происхождение адского пламени в рамках этой концепции: Божественный Свет заполняет мир в «день Господень», но порождает огонь, натолкнувшись на грех и материальное. Божий Свет, сам по себе идеальный, породит разрушительный физический огонь во взаимодействии с грешным миром. Лучи того же света, попадая на грешные души, порождают адский огонь. Адский огонь — это реакция грешной воспринимающей субстанции на падающий на неё Божественный Свет, это чувственное выражение страданий грешной души, выставленной на «свет Божий». Именно в этом смысле грешники разжигают адский огонь сами, и между образами адского огня и всепроникающего Божественного Света нет никакого противоречия.

В этом же смысле можно понять, почему порочная страсть в Библии неоднократно уподобляется огню (Ос. 7:4–6; 1-е Кор. 7:9; Прит. 30:16). Огонь грешной страсти — это предвкушение адского

огня. Закоренелые грешники, замышляющие зло против Израиля, сравниваются с горящими головнями (Ис. 7:4). Тот же образ используется и для характеристики спасенных грешников: они похожи на головни, выгашенные из огня (Ис. 3:2; Амос 4:11; Зах. 3:2; Иуд. 1:23). Грех — это огонь, возжигаемый от пламени геенны (Иак. 5:6). Грешник ходит по горящим углям (Прит. 6:28). Вряд ли случайно, что Евангелия изображают апостола Петра в момент предательства вблизи пламени костра (Мф. 14:67; Лук. 22:54–56; Ин. 18:18,25). Грешный язык, говорящий неправду, сравнивается с огнем, который, «воспалаясь от геенны», «зажигает много вещества» (Иак. 3:5–6). Делая добро врагу, праведник «собирает на его голову горящие уголья», т. е. предоставляет его Божьему Суду (Прит. 25:22; Рим. 12:20). Ассоциация «огонь — Бог» не противоречит ассоциации «огонь — грех», так как Огонь Божьего Суда является не сущностью Бога, а Его реакцией на грех, и, тем самым, порождается скорее грехом, чем Богом.

Огонь также используется людьми как орудие казни и уничтожения. Сжигание на костре предписывается как форма смертной казни для совершивших блудодеяние (Лев. 20:14, 21:9). По приказу Иисуса Навина израильтяне сжигают Ахана и его семью за кражу из закланного (Ис. Нав. 7:25). Моисей сжигает в огне золотого тельца (Втор. 9:21). Не случайно именно эта форма казни использовалась во времена инквизиции. Сожжение на костре более явно, чем другие способы казни, указывает не только на уже состоявшуюся, но также на еще предстоящую Божью кару.

ИСПЫТАНИЕ ОГНЕМ И ТЕМА БЕССМЕРТИЯ

Пожирая нечестивых, Божественный огонь щадит верных и является им как необжигающий, Благодатный. Во время получения Моисеем Десяти Заповедей израильтяне, стоящие под горой Синай, видят Славу Господню на горе в виде пожирающего огня, вызывающего страх (Исх. 24:17). В этом ключевом эпизоде Ветхого Завета огонь угрожает народу, которому запрещено приближаться к горе, но не опасен Моисею, находящемуся на самой вершине. Он сам, сошедши оттуда со скрижалями в руках, расскажет, что гора «горела огнем» (Втор. 9:15). Стало быть, огонь

был реален для всех, но он не тронул Моисея. Моисей выдержал своё «испытание огнем». Может быть, он был подготовлен к этому незабываемым опытом неопалимой купины?

Огонь не наносит ущерба трём праведникам, брошенным в печь по указу Вавилонского царя (Дан. 3), причем эти три мужа заранее убеждены, что огонь не причинит им вреда. Господь обещает Исае, что Божественный огонь не опалит Израиль (Ис. 43:2). Необжигающее пламя появляется над головами апостолов в день Пятидесятницы (Деян. 2:3). Современный Иерусалимский Благодатный огонь также не обжигает и также знаменует дарование Св. Духа верующим. В зороастризме Вселенский огонь ведет себя похожим образом: он ласкает праведников и пожирает грешников (Авеста, Гага Ахунаваити, Хаити 34).

Неопалимая купина дает пример нетленности освященной Богом материи. Может быть, речь идет не столько об особом огне, сколько об особом, «несгораемом» материале? Неопалимая купина — предвкушение бессмертия. Один и тот же огонь поглощает то, что предназначено к уничтожению, и щадит то, чему предначертано бессмертие. «Обработка» огнем ожидает каждого (Мк. 9:49), но не каждый её выдержит. Огонь испытывает дела учителей веры, проверяя на прочность результат их работы — души новых христиан (1-е Кор. 3:13–15). Огнем испытывается подлинность золота, причем вера должна быть прочнее последнего, т. е. должна выдержать испытание (1-е Пет. 1:7; ср. Откр. 3:18). Способность христиан и их веры выдерживать испытание огнем связана с нетленностью Даров Св. Духа, которые получают верующие, и, в конечном счете, с бессмертием. Апостол сравнивает страдания верующих с огненным испытанием и призывает не бежать от них (1-е Пет. 4:12).

Ориген пишет о Божественном Огне, испытующем и очищающем тех, кто посвятил себя Богу⁷. Этот мистический огонь выжигает грех в сердцах верующих. Когда грех уничтожен, душа может видеть Божественный Свет в чистом виде. Ориген пишет о духовном опыте пророка Иеремии, для которого Слово Божие стало огнем, пожирающим его сердце (Иер. 20:9). Переживание этого огня привело Иеремию к исповеди грехов и очищению. Ориген

приводит высказывание Иисуса, которое ему приписывает устная традиция: «Тот, кто приближается ко мне, приближается к огню».

Упомянутая выше диалектика «огонь — свет» позволяет связать мистические переживания очищающего огня верующими (Иеремия, Ориген, Паскаль, см. также⁸) с образом адского пламени, которое ожидает отвергающих Бога. И в том и в другом случае Божественный огонь возникает при взаимодействии Божественного Света с грехом. Согласно Исааку Сирину, адские муки не являются вечными и заканчиваются с «выжиганием греха». Божественный Огонь выжигает сгораемое (грех) и оставляет несгораемое (чистый дух). Отличие праведников от грешников в том, что праведник открывается Божественному Свету уже при жизни, переживает опыт Божественного Огня как результат своей изначальной греховности и делает первый шаг к очищению путем «выжигания греха». В особые моменты наивысшего очищения праведники «видят свет». Неверующий не открывается Божественному Свету и не имеет опыта Божественного Огня при жизни. Его неподготовленная душа принимает всю полноту «выжигания грехов» в последующей жизни. Отличие спасенного от неверующего не в количестве грехов, а в разном к ним отношении. Верующий не ассоциирует свою личность с грехом и отбрасывает его от себя как чужеродный материал. «Выжигание» его греха не причиняет ему страданий, так как уничтожается то, что он и сам хочет уничтожить. Нераскаянный грешник ассоциирует грех со своей личностью, любит его как часть своего существа и поэтому воспринимает «выжигание греха» как уничтожение части себя и разрушение своей личности. Огонь же в обоих случаях выполняет одну и ту же функцию.

ГОРЕНИЕ ВЕРЫ

В Библии образ огня часто используется как характеристика сильной веры и религиозного порыва. Огонь в сердце и мыслях псалмопевца выражает силу и подлинную Божественность его вдохновения (Пс. 39:3). Горящий огонь в теле пророка Иеремии побуждает его служить орудием Божественной Воли, невзирая на опасности (Иер. 20:9). Горят сердца апостолов, только что ви-

девших воскресшего Христа (Лк. 24:32). Подобное использование образа огня типично и для современного христианского религиозного языка, когда речь идет о контрасте между формальной верой и «горением веры», и часто появляется в проповедях разных конфессий⁹. При этом часто подразумевается, что сам Бог, являясь в образе огня в прямом или переносном смысле, зажигает «огонь веры» в сердцах и душах⁸. Очищающий Божественный огонь, о котором шла речь выше, воспроизводится в сердцах и душах верующих подобно тому, как Иерусалимский Благодатный огонь, имеющий Божественное происхождение, распространяется по миру, зажигая свечи в православных храмах.

Тему огня в Библии легче понять, если согласиться с тем, что Библия — это в конечном счете набор проповедей разных эпох, предназначенных для укрепления веры и изъясняющих эту веру на языке образов. Основная тема как Библии, так и проповедей всех времен — взаимоотношения человека с Богом. Образ огня помогает верующим не столько понять умом, сколько прочувствовать по аналогии, как им строить свои отношения с Господом. Бог, как и огонь, хорош, но небезопасен. Инстинктивное знание опасностей и табу, связанных с огнем, транслируется через ассоциацию «огонь — Бог» в укрепление Страха Божьего и более органичное восприятие религиозных запретов. С помощью образа огня верующий создает в душе образ Бога как глубоко притягательного начала, ассоциирующегося однако не столько с удовольствием, сколько с фундаментальной необходимостью, а также требующего уважительного отношения и содержащего потенциальную угрозу.

Для использования темы огня в проповеди важна, кроме того, диалектика разрушающего и формирующего начала. Огонь в быту, ремеслах и промышленности разрушает то, что предназначено для сгорания или расплавления, и помогает творить новые предметы и формы, а также изменяет качества предметов в нужную сторону. Тема огня как преобразующей силы встречается и в Библии. Божественный огонь переплавляет Израиль как серебро (Пс. 66:10). Пророк Малахия сравнивает Господа с огнем, который очистит сынов Левия путем переплавки, как золо-

то и как серебро (Мал. 3:2–3). Израиль закаляется, пройдя через огонь и воду (Пс. 66:12, Зах. 13:9). Образ огня помогает интуитивно понять Господа как преобразующее начало, которое может быть и разрушающим. Божественный огонь сжигает грех и закаляет веру.

СТАТИСТИКА УПОМИНАНИЙ ТЕМЫ ОГНЯ В БИБЛИИ

Нижеследующая таблица содержит основные упоминания огня в Библии, классифицированные по категориям. Двумерная классификация, представленная в данной таблице и включающая в общей сложности 30 возможных категорий, значительно детальнее известных классификаций, которые включают как правило 5–6 основных групп. Двумерная классификация дает возможность провести независимое разбиение по двум разным аспектам огня: онтологический аспект (виды огня) и его функции по отношению к людям (функции огня). При всем несовершенстве и схематичности, данная классификация позволяет достаточно детально разделить упоминания огня на действительно похожие случаи и объединять их статистику для последующего обобщения как по рядам, так и по столбцам. Большинство упоминаний попадают в ту или иную категорию довольно определенно, хотя в некоторых случаях классификация не вполне однозначна и зависит от интерпретации. Так, в эпизодах с чудесным возжиганием жертвенного огня его функцию можно охарактеризовать и как «жертвоприношение», и как «доброе знамение». В подобных случаях я старался опираться на тот смысл, который представлялся преобладающим. Немногочисленные упоминания огня, не связанные с религиозным контекстом, в статистику не включались.

Перечень упоминаний огня в Библии*

Функции огня Виды огня	Орудие кары или разруше- ния; выраже- ние гнева Божия	Помощь, очищение, доброе знамение, испытание	Жертво- прино- шение	Атрибут Бога или признак Божест- венного	Знамение греха	Всего
Обычный физиче- ский огонь	3 Лев 20:14 Ис Нав 7:25 Втор 9:21	0	5 Исх 12:8-11 Лев 1-4 Лев 6:12-13 Втор 12:31 Чис 3:4		3 Мф 14:67 Лк 22:54- 56 Ин 18:18,25	11
Физиче- ский огонь, прояв- ляющий сверхъес- тествен- ные свой- ства	8 Быт 19:24 Исх 9:23,24 Лев 10:2 Чис. 11:1,2 Чис. 16:35 4 Цар 1:10- 12 Лк 9:54-56 Исх 24:17	10 Быт 15:17 Исх 3:3-4 Исх 19:18 Исх 13:12,22 3Цар 18:24 Суд 13:20 Втор 9:15 Дан 3 Ис 43:2 Деян 2:3	5 Лев 9:24 Суд 6:21 1 Пар 21:26 2 Пар 7:1-3 3Цар 18:38	1 Втор. 4:24	0	24
Огонь в видениях и аллего- рических образах	13 Быт 3:24 Втор 9:3 Втор 32:22 Иер 5:14 Пс 79:5 Пс 89:46 Пс 18:8 Наум 1:6 Наум 2:13 Наум 3:15 Соф 1:18, 2:1 Авдий 1:18 Зах. 12:6	7 4Цар 6:17 Пс 66:10 Наум 2:3,4 Зах 2:5 Зах 13:9 Мал 3:2-3 Пс 66:12	1 Евр. 12:29	5 4Цар 2:11 Дан 7:9-10 Иез 8:2 Откр 1:14 Иер 23:29	6 Ис. 7:4 Ис 9:18 Ис 50:11 Ис 65:5 Прит 30:16 Иак 3:5-6	32

	22	7			2	31	
Небесный огонь, огонь Божьего Суда и геенны	Ис 3:2 Ис 5:24 Ис 9:19 Ис 30:27 Ис 33:11-14 Амос 1:2 Амос 4:11 Соф 3:8 Мих 1:7 Зах. 3:2 Мал 4:1 Мф 3:12 Мф 5:22 Мф 18:8-9 Мф 25:41 Мк 9:41-48 2 Пет 3:10-12 Лк 12:49 Откр 15:2 Откр 20:9,10 Откр 20:14,15 Иуд 1:23	Лк 3:16 Мф 3:11 Мк 9:49 1Кор 3:13-15 1Пет 1:7 1Пет 4:12 Откр 3:18			Иак 5:6 Прит 25:22		
Внутренний огонь (в душе)					2 Пс 39:3 Иер 20:9 Лк 24:32	3 Ос 7:4-6 1Кор 7:9 Прит 6:27,28	6
Огонь вообще, как назва- ние стихии					2 Пс 104:4 Евр 1:7		2
Всего	46	24	11	11	14	106	

*Один эпизод с несколькими упоминаниями в одном сюжете засчитывался как одно упоминание.

Приведенные в таблице цифры позволяют сформулировать следующие выводы:

1. Практически все упоминания огня так или иначе связаны с ключевыми в Библии темами Бога, Божественного и греха.

2. Относительно мало внимания уделено в Библии обычному физическому огню, не проявляющему сверхъестественных свойств, — всего около 11% упоминаний. В остальных упоминаниях имеется в виду чудесный огонь, огонь в потустороннем мире или огонь как образ. Огонь в Библии — это действительно «служитель Господа».
3. Тема огня как карающей силы преобладает над темой огня, проявляющего себя в положительном смысле, однако число упоминаний сопоставимо (46 случаев против 24).
4. Тема Небесного огня (огня Божьего Суда) лидирует среди видов огня (31 упоминание), особенно если объединить её с тесно связанной темой греха (еще 14 упоминаний) и огненными видениями пророков, которые, как правило, также связаны с эсхатологическими темами. Можно предположить, что именно эта тема является первичной, основной для Библии. Большинство остальных упоминаний темы огня могут рассматриваться как вариации этой главной темы или как аллегорические отсылки к ней. Небесный огонь сжигает грех и щадит праведников. Благодатный огонь — это тот же огонь Судного Дня, но не опасный для тех, чей удел — бессмертие и нетленность. Жертвенный огонь исполняет фактически те же функции, так как сжигает перенесенный на жертву грех.

ОГОНЬ И САКРАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА В БИБЛИИ И В ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Пламя неопалимой купины было центром первого в библейской истории явно определенного сакрального пространства, связанного с огнем как с центром. Господь велит Моисею снять обувь, приближаясь к горячей купине, «ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх. 3:5). Дальнейшее развитие библейской иеротопии связано с алтарями и горевшим на них жертвенным огнем. Эти сакральные пространства можно представить себе как круговые структуры вокруг огня как фокуса (*focus* — очаг по латыни). Огонь являлся полюсом, точкой притяжения мыслей и чувств, транслировавшим их в направленный ввысь вертикальный вектор, обозначенный мятущимися языками пла-

мени. Сакральное значение и самого алтаря, и огня на нем видно из особого к нему отношения: жертвенный огонь на алтаре у Скинии Завета должен был гореть непрерывно, символизируя постоянство присутствия Божия среди Израиля (Лев. 6:12–13); поддерживать огонь и класть на него жертвы могли только священники-левиты (Лев. 1,2); только алтарный огонь мог быть использован в богослужениях (Лев. 10:2; Чис. 3:4). Огонь отделял то, что оставалось на Земле от того, что предназначалось Ему, служил своего рода завесой, отделяющей Божественное от Земного. Через эту завесу могли проходить посланники Божьи: перед рождением Самсона ангел говорил с Маноем и его женой из жертвенного пламени (Суд. 13:20).

Огонь играет роль завесы, преграды между земным и Божественным и в случае самого первого в библейской истории сакрального пространства — садов Эдема. После грехопадения сады Эдема становятся запретной для человека зоной Божественного, своего рода Святая Святых, причем огонь (огненный меч ангела) играет роль ограждающего барьера. Во время дарования заповедей Моисею на горе Синай огонь на горе также играл роль внешнего окаймления священного пространства присутствия Божия, открытого одному Моисею. Появление чудесных огней в движущихся горшках обозначает сакральное пространство Завета Бога с Авраамом.

Согласно иеротопическим концепциям⁵, для наиболее значимых сакральных пространств характерно явление переноса, когда первичное сакральное пространство, непосредственно дарованное Богом, осознанно воспроизводится в процессе иеротопического творчества и присутствует во вновь созданном святилище или храме в виде образа-парадигмы. В библейской истории строительство первого Храма можно рассматривать как воспроизведение сакрального пространства Скинии Завета. С другой стороны, первый Храм строился под прямым Божественным руководством и может сам рассматриваться как первообраз в иеротопии христианских храмов. Тема Храма и его сакрального пространства очевидно занимает в Ветхом Завете видное место. Может показаться, что в Новом Завете тема личной духовной жизни полностью вытесняет храмовую ритуальность. Однако такие эпизоды, как Сретение (Лк.

2:22-33) и нежелание Иисуса-ребенка покидать Храм (Лк. 2:42-50), показывают всю серьезность отношения к священному пространству Храма в Евангелиях. Кульминация миссии Иисуса, его последние публичные действия перед распятием связаны именно с Храмом: Он очищает Храм, изгоняя из него торговцев, и проповедует в нем сам. Раздрание завесы в момент распятия также указывает на глубокую связь жертвы Иисуса с пространством Храма.

Иеротопия Скинии и Храма обеспечивалась, очевидно, сочетанием многих элементов, из которых в настоящее время наиболее детально исследована Завеса⁵, которая играла важную роль в переносе образов Скинии и Храма Соломона в сакральное пространство христианских церквей. Роль огня в этом процессе заслуживает серьезного внимания и отдельного исследования. У входа в Скинию, а также внутри Храма непрерывно горел алтарный огонь, а для освещения в темное время суток использовалась менора с семью масляными лампами. В христианском храме горящие свечи на алтаре обязательны во всех алтарных конфессиях, включая лютеранство и англиканство. В православной традиции на алтаре горит семисвечник, напоминая о меноре, Скинии и Храме. Эти свечи определяют алтарь как место евхаристического жертвоприношения и позволяют говорить об аналогии с жертвенным огнем. Если классифицировать христианский богослужебный огонь как жертвенный, то чудо Иерусалимского Благодатного огня напоминает нам ветхозаветные самовозгорания жертвенных огней в Ветхом Завете, отличаясь от них регулярностью и постоянством, указывающими на нерушимость и окончательность Нового Завета. Чудо Иерусалимского огня можно рассматривать как возжигание самим Господом богослужебных огней в христианских храмах.

Согласно А. М. Лидову⁵, различные образы-парадигмы сосуществуют одновременно в сакральном пространстве христианского храма. В византийских храмах присутствовал сложный и богатый мир образов-парадигм, таких как Небесный Иерусалим, Скиния Завета, Храм Соломона, Храм Гроба Господня, Завеса и даже надвратная ниша города Эдессы, в которой были явлены два образа Спаса Нерукотворного. Огонь был важным элементом в создании всех этих разнородных образов-парадигм.

В наследовании византийским храмом образов сакральных пространств Скинии и Храма Соломона огонь играет ключевую роль: богослужебный огонь является образом Иерусалимского Благодатного огня, возжигаемого самим Господом. Этот аспект церковного огня выступает особенно явно в праздник Пасхи. Зажигаясь одновременно с чудесным Иерусалимским огнем, пасхальный огонь является его образом, превращая христианский храм в реликвию Благодатного огня, причем не только символически, но и буквально, так как Благодатный огонь разносился по всему христианскому миру. Вполне вероятно, что католическая традиция зажигания Пасхала (большой пасхальной свечи, горящей до Пятидесятницы) от освященного огня восходит ко временам, когда чудо Благодатного огня объединяло западное и восточное христианство, и Пасхал зажигался от принесенного Благодатного огня (либо зажигание Пасхала символизировало его чудесное явление).

Роль огня в создании образа-парадигмы Завесы является сложной темой, заслуживающей отдельного изучения. Как отмечалось выше, в ветхозаветных сакральных пространствах огонь играл роль барьера между земным и Божественным. Горящий жертвенный огонь сам был сакральным пространством, в котором жертва уничтожалась, то есть принималась Богом. С точки зрения диалектики «огонь — свет», огонь зажигается от Божественного Света на границе материального. Как было показано А. М. Лидовым в исследовании о «Катапетасме Софии Константинопольской»⁵, в христианском храме путем осознанного иеротопического творчества создается образ Завесы, отмечающей границу между земным и небесным. В создании этого образа участвуют иконы, одежды священнослужителей, ритуалы, песнопения, архитектурные элементы (алтарная преграда), и также богослужебный огонь. Свечи и лампы, расположенные в основном вокруг алтаря, перед иконами и распятием, способствуют отделению той части пространства, в которой находится молящийся, от самих икон, алтаря, распятия и других святынь храма. Огни этих свечей и лампад создают мерцающую полупроницаемую среду, которая не только разделяет, но и соединяет обе части пространства.

Очевидная многозначность богослужебного огня наводит на мысль о возможности существования общей основы, также многозначной, в которой разные интерпретации церковного огня являлись бы аспектами, ипостасями. Эту основу можно найти, обратившись к анализу библейского материала. Как было показано, там доминируют темы Небесного огня (огня Божьего Суда) и близкие к ним. Так как Библия одновременно и выражает и формирует религиозное сознание, этот вывод можно попытаться обобщить и рассматривать Небесный огонь как порождающий образ, эйдос для других огней, имеющих религиозное значение. Применительно к иеротопии храма, можно выдвинуть гипотезу о присутствии в христианских храмах особого образа-парадигмы Небесного огня, в создании которого ведущую роль играет богослужебный огонь, но участвуют также и другие элементы службы. Этот образ Небесного огня тесно связан с огненными видениями пророков и мистиков, о которых говорилось выше. Этот огонь выжигает грех как солому, отличает добро от зла, испытывает и очищает душу и является, несмотря на кажущуюся многозначность, одним и тем же Божественным огнем, «служителем Господа». Образ-парадигма Небесного огня не совсем обычен, так как он включает не только видимый образ огня, но и вызывает набор ощущений, связанных с осязанием и чувством тепла.

Хотя в настоящий момент ещё недостаточно материала, чтобы считать эту гипотезу доказанной, веским доводом в её пользу является связь церковного огня с темами физической смерти и вечной жизни. Именно этим темам посвящены два вида богослужения, в которых огонь используется наиболее активно, т.е. все участники службы держат в руках горящие свечи: отпевание и Пасхальная служба. Несмотря на очевидное различие в настроении участников, их тема, в сущности, одна — грядущее воскресение и встреча с Богом. Огонь свечей в руках молящихся, на канунах и алтаре, пламя свечей и лампад перед иконами сливаются вместе и вызывают в сознании верующих образ единого Небесного огня, который притягивает и страшит одновременно, который может и согреть и обжечь, и за которым угадывается порождающее его сияние нетварного Божественного Света.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Статистика упоминаний огня в Библии показывает, что обычный физический огонь на страницах Библии встречается редко. Библейских авторов интересует огонь как «служитель Господа».
2. Эта же статистика указывает на важность темы огня Божьего Суда. Именно эта тема является определяющей, основной для Библии. Небесный огонь «выжигает грех», но не опасен для праведников. Жертвенный огонь исполняет ту же функцию, так как уничтожает перенесенный на жертву грех.
3. Диалектика огня и света позволяет интерпретировать возжигание огня Богом в разных случаях как действие Божественного Света, нетварной энергии Бога, на материю и грех. Адский огонь возникает как действие Божьего Света на грешную душу.
4. Наше естественное отношение к огню похоже на то, как верующий должен относиться к Богу: огонь одновременно притягивает и вызывает страх. Огонь фундаментально необходим, но и небезопасен. В силу этого сходства тема огня используется и в Библии и в проповеднической литературе с дидактической целью внушения верующим необходимого понимания того, как строить свои взаимоотношения с Господам, сочетая противоречивые элементы: любовь и страх, ожидание вечного блаженства и боязнь вечной кары.
5. В иеротопии христианских храмов, богослужебный огонь участвует в создании всех основных образов-парадигм. Выдвинута гипотеза о существовании особого образа-парадигмы Небесного огня, который ощущается верующими как переживание грядущей встречи с Богом и Божьего Суда.

НЕКОТОРЫЕ ИДИОМЫ, СВЯЗАННЫЕ С БИБЛЕЙСКИМИ ОБРАЗАМИ
И ИСПОЛЬЗУЮЩИЕ ОБРАЗ ОГНЯ:

Крещение огнем (Мф. 3:11; Лк. 3:16)

Пройти огонь и воду (чтобы выйти из египетского рабства) (Пс. 66:12)

Огненные очи, пламенный взор, обжигающий взгляд (Откр. 1:14)

Пламенное или горящее сердце, сердечный огонь (Пс. 39:3; Иер. 20:9; Лк. 24:32)

Огонь страсти (Притчи 6:27; Осия 7:4-6; 1-е Кор. 7:9)

Автор признателен А. М. Лидову за критические замечания и вдохновляющее общение.

ЛИТЕРАТУРА

- ¹ Г. Башляр. Психоанализ огня. М., Прогресс. 1993. 174 с.
- ² Theological dictionary of the New Testament. Vol. 6. Ed. G. Friederich. Eerdmans Publishing. 1964. См. также Lawrence O. Richards. New international encyclopedia of Bible words. Zondervan, 1985.
- ³ М.Ф. Кокорев. Мистика огня у Паскаля и Башляра. Автореферат кандидатской диссертации.
- ⁴ См. например, D. Tidball. The message of Leviticus. Free to be holy. InterVarsity Press, 2005, p.39-40. Концепции переноса греха посвящена обширная литература. Помимо всесожжений (Лев. 1:4), перенос греха на жертву путем возложения рук происходит в обряде козла отпущения (Лев. 16:21).
- ⁵ А. М. Лидов. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., Феория. 2009. С темой данной работы наиболее близко связаны главы «Святой огонь», с. 293-305 и «Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования», с. 11-38.
- ⁶ Флорентийский обычай «возжигания колесницы», описанный в книге⁵ на с. 277, может быть связан с библейским образом огненных колесниц (4-я Цар. 2:11, 6:17; Наум 2:3,4).
- ⁷ Origen. Spirit and fire. A thematic anthology of his writings / Ed. H. U. von Balthasar. The Catholic University of America Press. 1956. p. 325-331.

- ⁸ *Cox H.* Fire from heaven. The rise of Pentecostal spirituality. Da Capo Press, 2001 (см. о видениях огня: ch. 3. The fire is spreading, с. 67–70); *Cleator M.* The God who answers by fire, STL books, 1978 (см. о видении огня в ch. 11. Holy fire, p. 69–70).
- ⁹ *Bevere J.* A heart ablaze. Igniting a passion for God. Messenger International, 2005; см. также: *Chapman J.* Setting hearts on fire. A guide to giving evangelical talks. St. Matthias Ltd. 1984.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

ОГОНЬ И СВЕТ
В САКРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
Материалы международного симпозиума

Редактор-составитель Алексей Михайлович Лидов

Издательство «Индрик»

Редактор *Е. П. Крюкова*
Оформление *С. Г. Григоренко, А. М. Лидова*
Компьютерная верстка *Е. П. Крюковой*

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by

e-mail: **nina_dom@mtu-net.ru**
or by tel./fax: **+7 495 959-21-03**

Формат 60×90¹/₁₆. Гарнитура «Times». Печать офсетная.
12 п. л. Тираж 500 экз. Заказ №