

ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ
СИНАЯ

ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ
СИНАЯ



ΕΙΚΩΝ

ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ СИНАЯ



А. М. ЛИДОВ

ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ СИНАЯ



ХРИСТИАНСКИЙ
ВОСТОК

МОСКВА - АФИНЫ
1999

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»

ΧΕΥ Νο 6843

Издатель и составитель серии Анна Ивинская



Υπό την αιγίδα του Ελληνο - Ρωσικού Εμπορικού Επιμελητηρίου
Under the auspices of the Hellenic - Russian Chamber of Commerce

Χορηγοί - Sponsors

ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ
COMMERCIAL BANK OF GREECE

ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.
COMMERCIAL BANK OF GREECE S.A.



INTRACOM

INTRAKOM A.E.
INTRACOM S.A.



Α.Ε.Ε. ΑΡΓΥΡΟΜΕΤΑΛΛΕΥΜΑΤΩΝ & ΒΑΡΥΤΙΝΗΣ
SILVER & BARYTE ORES MINING Co. S.A.



ΦΟΝΔ «ΠΟΔΕΡЖКА»

© Издательство «Христианский Восток», 1999

© А. М. Лидов, текст, 1998

© Монастырь св. Екатерины на Синае,
иллюстрации, 1998

Printed in Egypt by Mina printing House

ISBN 5 – 7248 – 0059 – 4

ПРИВЕТСТВУЕМ!

Эллиноправославная святая обитель на Синае желает ознакомить с образцами нашего собрания наидревнейших икон молодых русских иконописцев и искусствоведов. Мы рады узнать, что интерес к нашей эллиноправославной культуре растет в русской научной и духовной среде. В ответ на обращение издателя Анны Ивинской, со своей стороны готовы содействовать в создании серии и предоставляем возможность воспользоваться слайдами из драгоценной коллекции икон Синайской обители. Мы надеемся, что альбом серии "Икона" будет способствовать ознакомлению с византийским искусством в самых широких кругах русского общества, как научных, так и в среде верующих.

Мы приветствуем с радостью благое намерение издательства "Христианский Восток", и верим, что, несмотря на сложное экономическое положение в России, эта серия сможет осуществиться целиком. Желаем, чтобы это историческое и неоценимое дело духовного обновления русской православной жизни проходило радостно и легко. Многие слайдотеки поддержат издательство в намерении способствовать ознакомлению с эллиноправославным искусством русской среды иконописцев, православных, учащихся. Мы уверены, это благое начинание принесет неоценимые духовные плоды, и будет способствовать духовному возрождению и укреплению культурных связей.

Мы не являемся экспертами в области византистики, но будем надеяться, что иконографическое описание доктора Алексея Лидова - одно из важных достижений в научном мире.

Коллекция древних эллиноправославных икон Синайской обители, самая богатая и полная, бережно и заботливо хранится в монастыре. Мы уверены, созерцание духовных памятников поднимает мысленный взор от долу горе, в божественные пути мистической жизни во Христе, от материальных цветов и тварного света в преподоболепные и неизреченные духовные цвета и нетварный свет Трисолнечного Божества, мистического образа которого жаждет каждое христианское сердце.

Мы желаем удачи этому изданию и русским византистам в их нелегком и важном начинании.

От лица Св. Синайской обители



† Архиепископ Синайский Дамианос.

ОТ ИЗДАТЕЛЯ

Серия "Икона" начинает обзор наидревнейших из сохранившихся памятников византийской культуры, хранящихся в монастырях православного Востока. В основание серии положена первая сколько-нибудь существенная попытка реставрировать эллинохристианское культурное наследие, некогда предельно вобранное Русью, усвоенное, переосмысленное, и затем оставленное, и полузабытое. Целая эпоха в русском культурном развитии, выпавшая из исторической памяти, требует внимания и пристального изучения соотечественников.

Интерес современной мысли к культурным истокам не случаен. Есть известная правда в утверждении о. Георгия Флоровского, что отрыв от византизма в XIV веке был главной причиной всех перебоев и духовных неудач в русском развитии. Именно в эллинохристианской среде сложилась русская духовная мысль и состоялась отечественная культура как историческая величина и событие. Творчески пережив утонченный христианский эллинизм и опыт исихазма, она выявила и обрела свою русскость и историзм.

Христианская античность остается основой и содержанием русского церковного искусства. Эллинизм византийской церкви был введен в самую ткань церковности, увековечен и претворен в эллинизм литургии. В церковной живописи он был прочно усвоен и переосмыслен в искусстве византийской иконы.

Эллинохристианская школа иконописания воспитывала русские вкусы и определяла ценности. Как отмечал о. Павел Флоренский, она была истоком и обретением русской живописи. Именно в иконописи опыт эллинизма и духовные ценности исихазма были тонко переплетены и духовно пережиты русскими мастерами в истинно творческой интимности. Потому, самое крепкое и цельное, что состоялось в русском церковном искусстве, есть русская икона, она с какой-то вещественной бесспорностью свидетельствует о сложности и глубине, о подлинном изяществе русского духовного опыта.

Приобщение византиино-христианской культуре началось сразу после принятия крещения Киевской Руси, в X в., когда Восточная империя была единственной подлинно культурной страной. В тот момент она переживала одну из эпох своего расцвета и возрождения, да и много позже остается живым культурным очагом. Русская культура и религиозность оформились под сильным влиянием со стороны Византии, и на протяжении веков не ослабевало напряжение византийских воздействий. Творческое вхождение в эллинохристианскую традицию возобновилось в век Преподобного Сергия - время отшельнического и монашеского возрождения, связанного с движением исихастов, созерцательным пробуждением и подъемом, усилен-

ным притоком мистической и аскетической литературы, и затем сказалось в религиозном искусстве, иконописи прежде всего, в период творческого расцвета новгородского искусства, в этом изумительном «взыгрании красок» Феофана Грека и его учеников. Новый приступ византийских воздействий не ослабевает в самый канун политического падения и распада. Строго говоря, кризиса византийской культуры не было как такового, истинное поражение она потерпела в русском восприятии.

Открывая серию, искренне верю, что впервые издаваемая в России книга о византийских иконах может послужить реальным делом к обретению забытого культурно-духовного опыта, его раскрытию и исполнению исторических предчувствий.

Хочу выразить мою подлинную благодарность всем, кому обязана поддержкой в важном событии издания книги и многолетней ее подготовке, кто направлял или останавливал, помогал советом или отказом. Ценной и знаменательной была помощь ОВЦС Московской Патриархии, действенной поддержка Митрополита Смоленского и Солнечногорского Владыки Кирилла, искренним участием архимандрита Елисея (Ганабе). Искренне благодарна архиепископу Дамианосу и Святому совету монастыря св. Екатерины на Синае за поддержку проекта и предоставленные слайды икон. Но одно имя должно назвать особо, крупного ученого, ушедшего от нас в невестребованности и в недовершении многих дел и замыслов - дорогое мне имя покойного архимандрита Иннокентия (Просвирнина), чей светлый образ никогда не оставляет моей памяти.

Высказываю глубокую признательность за содействие и участие в работе над проектом фонду «Поддержка» в лице Д. В. Попова, В. Б. Апарина, М. В. Рябо, М. А. Кулагиной, телерадиокомпании "Радонеж" - Е. Никифорову с русской стороны, В. З. Рабиновичу и банку "Киевская Русь" - с украинской, Аккакию Кахиашвили и Грузинскому институту в Афинах в лице А. Микаберидзе, с греческой - К. Канонису (Commercial Bank of Greece), К. Цукалидису (Intracom S.A.), К. Мейханеджидису (Silver & Baryte Ores Mining Co. S.A.).

Анна Ивинская

Содержание

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

История монастыря.....	11
Иконы в монастыре.....	16
Иконы ранневизантийской эпохи.....	18
Иконы средневизантийской эпохи.....	25
Иконы поздневизантийской эпохи.....	30

СТАТЬИ ОБ ИКОНАХ

1. Христос Пантократор. VI–VII века.....	36
2. Богоматерь с младенцем на троне со святыми мучениками. VI–VII века.....	38
3. Апостол Петр. VI–VII века.....	40
4. Христос во славе. VII век.....	42
5. Распятие. VII–VIII века.....	44
6. Вознесение. VIII – IX века.....	46
7. Апостол Фаддей и царь Авгар с избранными святыми. X век.....	48
8. Омовение ног. X век.....	50
9. Св. Николай со святыми на полях. Вторая половина X века.....	52
10. Деисус со святыми на полях. XI век.....	54
11. Распятие со святыми на полях. XI–XII века.....	56
12. Миния за сентябрь, октябрь и ноябрь. XII век.....	60
13. Страшный суд. XII век.....	62
14. Рождество Христово. XII век.....	64
15. Богоматерь Киккотисса с пророками. XI–XII века.....	66
16. Чудо архангела Михаила в Хонах. XII век.....	70
17. Лестница Иоанна Лествичника. XII век.....	72
18. Благовещение. XII век.....	74
19. Богоматерь с младенцем. Мозаика. XII век.....	76
20. Тетраптих с сценами двенадцати праздников. XII век.....	78
21. Центральная часть эпистилия со сценой Воскрешения Лазаря. XII век.....	82
22. Преображение. Часть эпистилия. XII век.....	84
23. Архангел Михаил. Начало XIII века.....	86
24. Христос Пантократор. Начало XIII и XV века.....	88
25. Пророки Моисей и Аарон. Царские врата. XIII век.....	90
26. Илья Пророк. Начало XIII века.....	92

27. Моисей у Неопалимой купины. Начало XIII века.....	94
28. Моисей, получающий скрижали. Начало XIII века.....	96
29. Богоматерь с младенцем между Моисеем и патриархом Евфимием.....	98
30. Святые отцы Синая. Начало XIII века.....	100
31. Богоматерь Бематарисса и сцены богородичного цикла. Начало XIII века ...	102
32. Св. Екатерина с житием. Начало XIII века.....	106
33. Св. Николай с житием. Начало XIII века.....	108
34. Св. Пантелеимон с житием. Начало XIII века.....	112
35. Стефан Первомученик. Начало XIII века.....	114
36. Св. Феодосия Константинопольская. XIII век.....	116
37. Богоматерь с младенцем. Створка диптиха. Вторая половина XIII века.....	118
38. Св. Прокопий. Створка диптиха. Вторая половина XIII века.....	120
39. Сошествие во ад. Вторая половина XIII века.....	122
40. Оплакивание. Начало XV века.....	124
41. Иоанн Богослов и Прохор на Патмосе. XV век.....	126
42. Успение Василия Великого. XV век.....	128
 ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА	131
Βασική βιβλιογραφία	131
Πρόλογος της Μονής	137
Για τον Έλληνα αναγνώστη	138
Οι βυζαντινές εικόνες του Σινά	140

А. М. Лидов

ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ СИНАЯ

Даже на исторической карте Святой Земли, насыщенной великими событиями, не много найдется мест, сравнимых по своему значению с Синайской горой и расположенным у ее подножия монастырем св. Екатерины. На протяжении уже многих столетий это место, затерянное в глубине гористой пустыни Синайского полуострова, привлекает паломников трех мировых религий, почитающих Библию священной книгой. Поскольку именно в ней Синай описан как пространство встречи Бога и человека, избранное свыше для неоднократных богоявлений и небесных откровений.

Здесь с Моисеем, пасшим овец около горы, говорил Господь из среды горящего, но несгорающего тернового куста, известного нам как «Неопалимая купина». Сам Бог назвал место явления *«землей святою»* и повелел Моисею вывести его народ из египетского плена, а затем совершить служение Ему на Синайской горе, именуемой также *«горой Божией Хорив»* (Исх. III, 1–14). В третий месяц по исходе из Египта Моисей привел народ в Синайскую пустыню, вззошел на вершину горы и опять говорил с Богом, который дал ему десять заповедей и продиктовал множество иных законов. Записав все слова Господни, Моисей соорудил под горою первый жертвенник — прообраз всех будущих алтарей. После этого Моисей еще раз поднялся на Синайскую гору и сорок дней пребывал в огненном облаке, в образе которого явился Бог, вручивший здесь Моисею свой Закон, записанный на двух *«скрижалях откровения»* (Исх. XXXII, 15). Так в библейском повествовании именно Синай назван местом Завета — священного договора Бога и народа, ставшего ключевым моментом всей мировой истории.

Несколько столетий спустя Синай снова становится местом божественного откровения, на сей раз — другому великому пророку Илье, укrywшемуся от гнева царицы Иезавели в пещере на горе Хорив, к которой он шел, постясь сорок дней (3 Цар. XIX, 8–15). Как мы знаем, Бог явился Илье уже не в огненном облаке, а в *«веянии тихого ветра»*. Отшельничество Ильи, говорившего на Синайской горе с Богом, стало священным образцом подвижнической жизни для первых христианских монахов, подобно пророку укrywавшихся в Синайской пустыни и посвятивших себя Богу.

ИСТОРИЯ МОНАСТЫРЯ. Когда на Синае появились христианские отшельники, точно не известно. Ранневизантийское предание рассказывает о мученической кончине монахов Синая и Раифы, убитых некими «варварами», и относит это событие к IV веку. Ценнейшие сведения дошли до нас в тексте «Путешествия по Святой Земле» знатной паломницы Этерии, посетившей Синай в конце IV века. Она рассказывает о многочис-

ленных монахах и нескольких епископах, а также о трех церквах, существовавших уже в это раннее время: на вершине Синайской горы, на ее склонах и внизу, у подножия на месте Неопалимой купины. Около последней церкви, основанной, согласно преданию, св. Еленой на месте будущего Синайского монастыря, располагался красивый сад, как чудо в пустыне в течение веков поразивший воображение паломников. Легендарный куст дал первоначальное название монастырю, в древнейших источниках именовавшегося по-гречески «ΤΗΣ ΒΑΤΟΥ», что значит «Неопалимой купины».

Расцвет монастыря приходится на VI век, когда византийский император Юстиниан, по словам своего историка Прокопия, *«воздвиг церковь, посвященную Богоматери, не на горных вершинах, но далеко внизу у подножия горы»*. По приказу императора были возведены мощные крепостные стены и создан военный гарнизон, в задачу которого входило не только защита синайских монахов, но и охрана важнейшего сухопутного пути, связывавшего Египет и Палестину. Базилика Синайского монастыря была построена между 548 годом, когда умерла императрица Феодора, и 565 — годом смерти самого Юстиниана. Об этом красноречиво свидетельствует надпись, сохранив-



Гора Синай с церковью Моисея на вершине

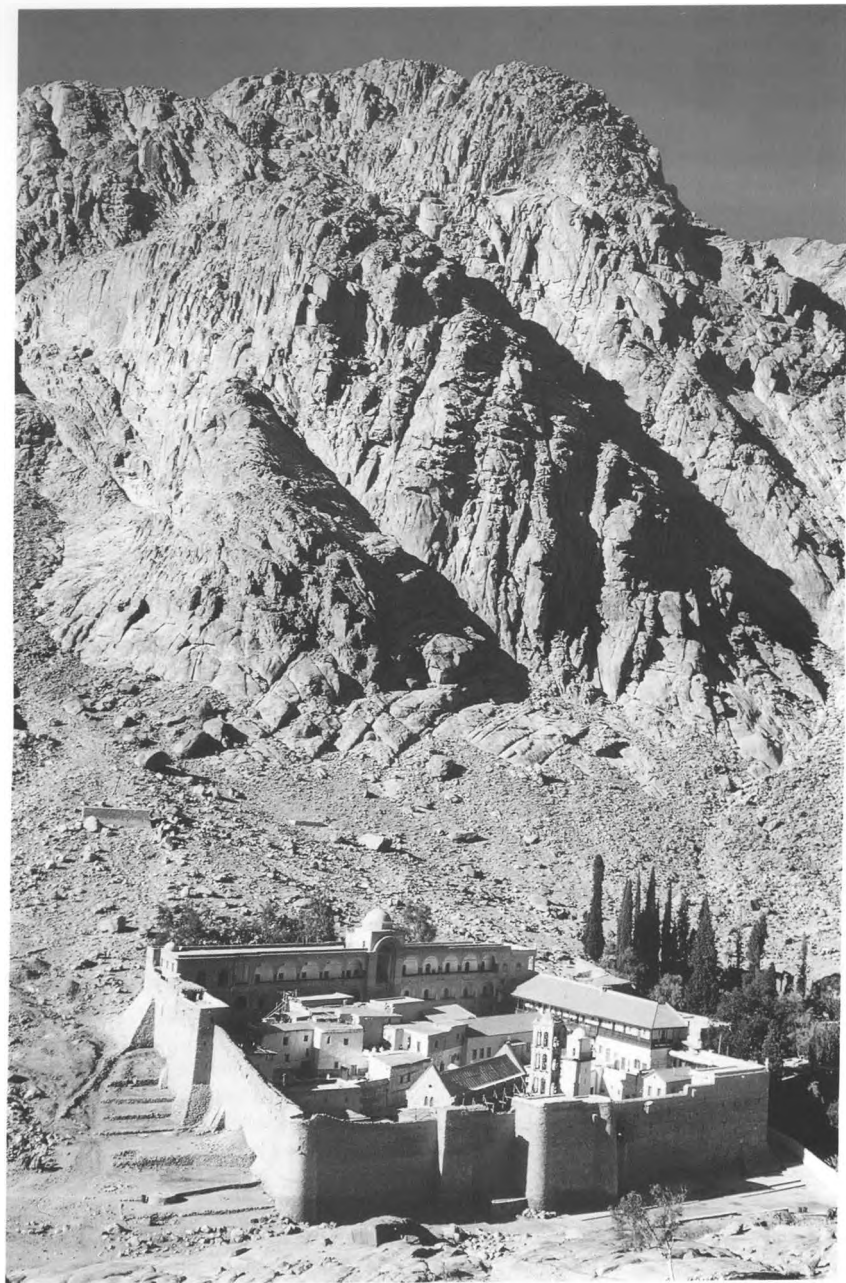
шаяся на балке перекрытия церковной крыши: *«Во спасение нашего благочестивого господина Юстиниана. В память и упокоение нашей императрицы Феодоры»*. Знаменательно, что в литургии Синайского монастыря с VI века и до наших дней произносится моление за основателей монастыря — благочестивых Юстиниана и Феодору.

Несколько позже завершения строительства алтарная апсида базилики была украшена огромной мозаикой со сценой «Преображения». Возможно, тогда церковь получила новое посвящение в честь праздника Преображения Господня. Образ на мозаике представлял Христа, являющимся апостолам в сиянии божественной славы. В строгом соответствии с текстом трех синоптических евангелий по сторонам от орела показаны фигуры Моисея и Ильи, некогда беседовавших с Богом на Синайской горе и ныне свидетельствующих Его новое преобразование. В качестве главного алтарного образа выбирается редкая тема. При этом замысел создателей состоял не только в воплощении идеи божественной славы и богоявления избранным праведникам Ветхого и Нового Заветов, но и в напоминании о святости места Синайского монастыря.

Посвящение Богоматери закрепляется за капеллой Неопалимой купины, специально устроенной за алтарной апсидой большой базилики и включенной в ее архитектурное пространство. Алтарный престол этого придела поставлен прямо над почитаемым местом богоявления в «несгоравшем кусте», а входящие в эту маленькую церковь по сей день, подобно Моисею, снимают у входа обувь, ибо, как сказано в Писании, эта «земля святая». С раннехристианского времени горящий, но несгорающий куст истолковывался как великий прообраз чуда Воплощения и непорочного зачатия Богоматери, человеческая плоть которой вместила божественный огонь. В синайской церкви темы Богородицы и Неопалимой купины соединились в неразрывное целое, став на века источником вдохновения для богословов, гимнографов, иконописцев.

До арабского завоевания, в VI–VII веках, Синайский монастырь является крупнейшим центром духовной жизни всего христианского мира. Здесь обитает целое созвездие богословов и подвижников, многие из которых известны в истории Церкви со вторым именем «Синаит», как, например, св. Анастасий, св. Георгий или св. Исихий. Игуменом монастыря в VII веке стал св. Иоанн Лествичник, которому, согласно преданию, в пещере поблизости от монастыря было видение небесной лестницы, ведущей в рай. Его главное сочинение «Лествица», называемая также «Духовная скрижаль» в напоминание о боговидце Моисее, и поныне остается самым важным наставлением на пути «духовного делания» православных монахов. В эту раннюю эпоху огромное значение Синая как духовного центра всего христианского мира осознается и на Востоке, и на Западе. Автор литургии преждеосвященных даров папа Григорий Великий (590–604) делает значительные вклады в обитель и строит монастырскую больницу, продолжающую работать до настоящего времени.

Важным моментом в истории монастыря было его новое посвящение св. Екатерине. Предание гласит, что происходившая из царской семьи и отличавшаяся редкой образованностью христианка из Александрии претерпела мученическую смерть при императоре Максенции в начале IV века. После казни останки ее исчезли: ангелы перенесли их на самую высокую вершину рядом с Синайской горой, названную впоследствии горой св. Екатерины. Несколько столетий спустя монахам Синайского монастыря было видение. Монахи обрели мощи святой на горе и перенесли их в церковь, где они начали творить чудеса и источать миро. Не известно точное время появления этого предания, но в конце X века оно уже было известно византийскому составителю сборников житий Симеону Метафрасту. По-видимому, сказание форми-

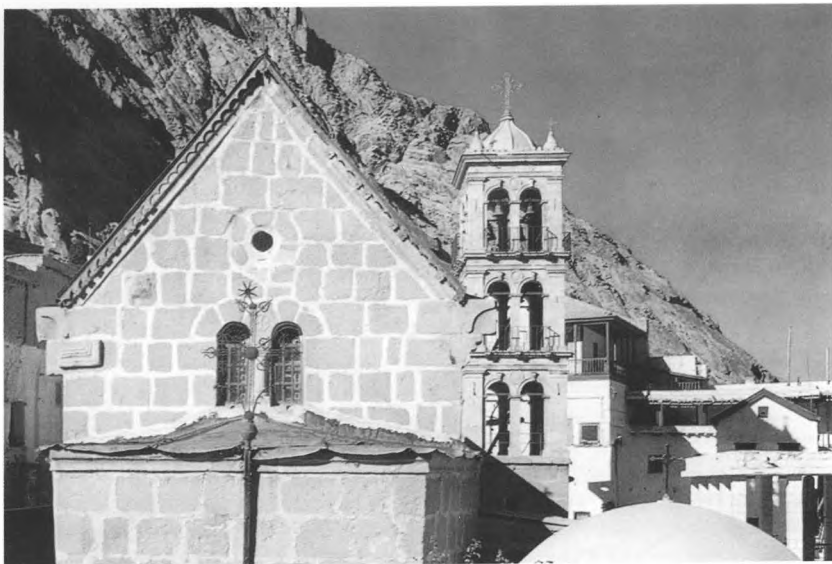


Вид на монастырь св. Екатерины на Синае

руется постепенно в VIII–IX веках. В начале XI века новое имя монастыря — свершившийся факт. В этом веке культ св. Екатерины получает широчайшее распространение, во многом благодаря усилиям Симеона Пятязычного. Этот сицилийский монах, живший на Синае, перенес часть мощей великомученицы на Запад и очень способствовал тому, что Екатерина стала одной из самых популярных святых. Почитание святой, олицетворявшей девственность и мудрость, невероятно возросло в эпоху крестовых походов XI–XIII веков, когда был создан особый рыцарский орден. Главная задача ордена состояла в защите гробницы св. Екатерины и обеспечении паломничества в Синайский монастырь, где крестоносцы имели свое постоянное помещение и монашескую общину. Традиция западного покровительства православному монастырю сохраняется на многие века. К примеру, венецианцы весь период своего правления на Крите (1212–1669) предоставляли все возможные привилегии одному из самых больших и богатых синайских подворий в Ираклионе. Наполеон Бонапарт, пришедший в Египет, особым указом от 18 декабря 1798 года подтвердил освобождение от налогов и другие преимущества монастыря.

Связи с православным миром также были достаточно крепкими, несмотря на географическую и политическую удаленность Синая. Византийские императоры умело использовали уникальный статус Синайской обители в своей политике на Христианском Востоке. В правление Мануила Комнина (1143–1180) Георгий Синаит представлял интересы Византии на переговорах с крестоносцами при дворе Балдуина III в Иерусалиме. Византийские императоры, грузинские цари, русская правящая династия делали в монастырь регулярные вклады, свидетельством которых подчас являются не письменные документы, а сами поднесенные дары: литургическая утварь, иконы или рукописи. Каждый входящий в алтарь Синайской базилики может видеть две огромные серебряные раки с рельефными фигурами св. Екатерины, сопровождаемые пространными русскими надписями, вычеканенными по сторонам саркофагов. Они представляют царские дары, поднесенные в одном случае детьми царя Алексея Михайловича — Софьей, Иваном и Петром, в другом — Екатериной Великой. И это лишь видимая часть огромных русских вкладов в Синайский монастырь, значение которых осознавалось еще в средневековье. В XVI веке греческий митрополит Паисий Родосский, описывая иконы в алтаре Синайской базилики, счел нужным специально отметить: *«С ними вместе находятся кругом разные другие иконы, древле привезенные иноками из России, посеребренные и позолоченные чистым золотом»*.

Отдельный сюжет — отношения монастыря с исламским Востоком. Арабское завоевание VII века оставило монастырь в почти полной изоляции от остального христианского мира: скоро четырнадцать столетий, как он существует в мусульманском окружении. Однако благодаря счастливым обстоятельствам и мудрой политике синайских архиепископов судьба монастыря не стала трагичной. Еще в VII веке синайские монахи добыли особую грамоту («Achtiname») пророка Мухамеда, которая выражала особое покровительство пророка, давая монастырю освобождение от налогов и иные привилегии. Существуют сомнения в подлинности документа, но гораздо важнее то, что он признавался истинной волей пророка всеми исламскими владыками, сначала арабами, а потом турками. И хотя жизнь обители в разные периоды не была беспроблемной, приходилось идти на компромиссы, и даже открыть мечеть внутри монастырских стен, но удалось добиться главного — монастырь с момента своего создания в шестом веке никогда не разрушался и не разграблялся, что кажется невероятным чудом на фоне драматической истории всех остальных православных обите-



Базилика Синайского монастыря. Вид с востока. VI век

лей. Именно этому феномену мы обязаны двумя уникальными сокровищами Синая — его колоссальной коллекции средневековых рукописей и лучшим в мире собранием византийских икон, позволяющим представить историю иконописи с VI по XV век.

ИКОНЫ В МОНАСТЫРЕ. Собрание насчитывает более двух тысяч живописных икон, значительная часть которых датируется до 1453 года (завоевание Константинополя турками), то есть относится к собственно византийской эпохе. Одни иконы были написаны в монастыре, другие попадают сюда в качестве вкладов благочестивых паломников или посвященных даров, присланных из разных городов и стран. Декоративно упрощенные произведения христианского Египта, Сирии и Палестины соседствуют с образами крестоносцев, сочетающих восточные и западные традиции. Очень важно, что многие иконы были созданы в Константинополе или написаны мастерами, обучавшимися в византийской столице, являвшейся главным духовным и художественным центром всего восточнохристианского мира. Это иконы высочайшего качества, которые смело можно причислить к избранным шедеврам мирового искусства. Не преувеличивая, скажем, что без собрания Синайского монастыря вся ранняя история иконописания превратилась бы в разрозненную и маловразумительную мозаику случайно уцелевших фрагментов.

По всей видимости, когда-то в монастыре существовали золотые и серебряные чеканные иконы, хорошо известные в Византии. Но сейчас ничего не осталось, так же как и древней драгоценной литургической утвари, несомненно существовавшей. Легко догадаться, что эти драгоценности в трудные моменты истории становились платой за выживание монастыря. Живописные же образы, по счастью, никого не волновали, кроме самих монахов. Можно думать, что собрание сохранилось в значительной части как живое и развивавшееся в веках целое. И это абсолютно уникальный случай. Из византийских монашеских уставов-типиконов XI–XII веков мы знаем, что даже в

относительно небольших монастырях в богослужебном пользовании могло находиться более ста икон. Однако всегда это лишь перечень, напоминающий об утраченных сокровищах. В Синайском монастыре иконы часто можно увидеть на тех местах, для которых они были в древности написаны или присланы. К примеру, двенадцать икон — месячных миней размещены на 12 столпах главного храма, а две знаменитые иконы начала XIII века «Моисей у Неопалимой купины» и «Моисей, получающий скрижали» (ил. 27, 28) по сей день располагаются над двумя входами в придел Неопалимой купины, напоминая о произошедших здесь богоявлениях.

Древние иконы рассредоточены по всему значительному пространству монастыря, и только для того, чтобы их увидеть, надо затратить несколько недель усилий, получив при этом специальное благословение архиепископа*. В качестве компромисса, идя навстречу многочисленным паломникам и туристам, в нартексе Синайской базилики была устроена своеобразная галерея икон, где в витринах за стеклом выставлено около сорока известных произведений. Однако некоторые не менее значительные, а также ветхие иконы хранятся в совершенно недоступном скевофилаконе — монастырской сокровищнице, из которой некоторые иконы в исключительных случаях могут быть принесены для исследования в библиотеку. Большинство икон расположено на высоких полках вдоль стен базилики и во время литургии можно видеть, как монах, приставив лестницу, снимает тот или иной древний образ, выбранный по дню празднования, и устанавливает его на особом аналое под киворием в центре главного нефа базилики для поклонения и целования. Ничто не позволяет усомниться, что перед нами, как минимум, тысячелетняя традиция литургического использования синайских икон. Некоторые важные иконы находятся в алтаре за иконостасом XVII века, где, в частности, слева от Горнего места стоит триптих XIII столетия с образом Богородицы с младенцем в центральной части (ил. 31). Интересно, что это единственный образ, полуофициально считающийся в монастыре чудотворным, хотя сведения о чудесах были зафиксированы еще средневековыми паломниками. Завершая краткую топографию иконного собрания, отметим, что значительное число византийских икон находится в 16 капеллах монастыря, причем некоторые, например «Стефан Первомученик» начала XIII века (ил. 35), являются храмовыми образами, изначально предназначенными для конкретной капеллы данного святого.

Стоит сказать несколько слов об истории изучения синайских икон, насчитывающую уже полтора столетия. Значительная роль здесь принадлежит русским исследователям. Одним из первых был выдающийся историк восточнохристианских древностей архимандрит Порфирий Успенский, совершивший, будучи начальником Русской Духовной миссии в Иерусалиме, научные путешествия на Синай в 1845 и 1850 годах. В книгах о. Порфирия содержатся едва ли не самые ранние археологические свидетельства о многих синайских иконах, и они впоследствии составили основу коллекции из 42 икон, перешедшей по завещанию в музей Киевской Духовной академии и бесследно исчезнувшей во время Второй мировой войны. По счастью, четыре древнейшие энкаустические иконы — «Святые Сергий и Вакх», «Богородица с младенцем», «Иоанн Креститель», «Мученик и мученица», привезенные о. Порфирием с Синая, уцелели и сейчас находятся в Киевском музее западного и восточного ис-

* Пользуясь случаем, автор выражает глубокую признательность архиепископу Дамианосу и Святому совету Синайского монастыря за гостеприимство и представленную возможность изучения византийских икон и рукописей в июне 1996 года.

кусства. Дело Порфирия Успенского по изучению Синайского собрания продолжили Антонин Капустин и будущий всемирно известный историк византийского искусства Н. П. Кондаков, совершивший «археологическое путешествие» на Синай в 1881 году. Исключительно важной для изучения синайских икон была книга-каталог греческих исследователей Георгия и Марии Сотириу, вышедшая в 1956 году и впервые познакомившая мир с огромным числом совершенно неизвестных памятников. Фундаментальное исследование синайских икон было осуществлено в 1958–1965 годах специальной экспедицией под руководством Курта Вайцмана, подготовленной совместно Александрийским, Мичиганским и Принстонским университетами. Главным результатом экспедиции стало издание первого тома каталога икон (до X века), исполненного на самом высоком научном и полиграфическом уровне. Однако второго тома научный мир ждет уже более двадцати лет. Большую работу выполнила греческая реставрационно-исследовательская группа во главе с историком искусства М. Хадзидакисом и реставратором Т. Маргаритовым, которая работала в Синайском монастыре в шестидесятых годах и исследовала более 600 икон. К настоящему времени иконы Синая стали широко известны, сейчас даже трудно представить, что знаменитая древнейшая икона Христа Пантократора была опубликована всего лишь сорок лет назад. При этом изучение синайских икон продолжается, практически каждый год публикуются совершенно неизвестные памятники и можно ждать новые открытия.

ИКОНЫ РАННЕВИЗАНТИЙСКОЙ ЭПОХИ. Разные периоды в Синайском собрании важны по-своему, но самая ранняя его часть, иконы до начала иконоборчества (726 г.), совершенно уникальна. Поскольку ранневизантийская иконопись, за исключением нескольких икон христианского Египта и трудно датируемых чудотворных икон в Риме, нигде более не сохранилась. Древнейшие иконы Синая относят к VI веку. Письменные свидетельства сообщают об отдельных случаях почитания икон и раньше, в IV–V веках. Однако в ту эпоху в христианском обществе еще не сформировалось окончательное отношение к святым образам. В живой памяти был ветхозаветный запрет на сотворение кумиров, а перед глазами бесчисленные античные божества. Видные деятели Церкви, такие как Евсевий Кесарийский, выступали против почитания изображений. Словом, для IV–V веков икона скорее исключение, чем практика, и только в VI веке иконопочитание утверждается повсеместно как норма религиозной жизни. Оно адаптируется во всех сферах общественного бытия и даже становится частью государственной политики, поскольку чудотворные иконы провозглашаются палладиумами-защитницами империи и ее отдельных городов. С этого времени можно говорить о начале реальной истории византийского иконописания. При этом истоки явления (типологические, иконографические, стилистические) могут быть найдены и в традиции раннехристианской живописи, и в позднеантичном погребальном портрете, и в иконных изображениях языческих богов, равно как и в художественной практике, сложившейся вокруг императорского культа.

Признанными шедеврами Синайского собрания являются три знаменитые иконы «Христа Пантократора», «Богородицы на троне со святыми мучениками» и «Апостола Петра» (ил. 1–3), сходство между которыми вот уже несколько десятилетий позволяет исследователям объединять их в одну группу. Они датируются по-разному в пределах VI–VII веков в зависимости от выбора стилистических аналогий в миниатюрах и монументальной живописи, поскольку никаких исторических данных



Главный неф Синайской базилики. Вид на иконостас

не сохранилось. Некоторые ученые пытаются развести памятники во времени и связать с разными стадиями развития ранневизантийского искусства, но, на наш взгляд, более правы те, кто рассматривает три иконы как единое художественное целое и относит это явление к середине VI века — времени строительства и украшения главного синайского храма при императоре Юстиниане. Действительно, сходство между иконами много важнее всех различий, оно может быть отмечено на всех уровнях от типа, размера и техники изготовления до особенностей стиля и иконографии.

Рассмотрим внешние черты и технику исполнения. Иконы сравнительно небольшого размера, вертикально вытянутые, их высота колеблется в интервале от 68 до 92 см. Однако первоначально они были немного больше, поскольку имели несохранившиеся деревянные рамы. Об этом свидетельствует необработанные и оставшиеся не закрашенными края досок. Такие рамы известны по другим ранним синайским иконам, на них обычно помещалась посвятельная надпись — моление заказчика о спасении, обращенное к Богу через Его икону. Иконы написаны на цельных и тонких дощечках, грубовато выструганных и совершенно не украшенных с оборотной стороны, что не позволяет предполагать ношения этих икон в процессиях, хотя и вопрос о первоначальном месторасположении икон в храме также остается открытым. Ясно одно — все три иконы принадлежат к одной вполне сложившейся традиции изготовления подобных «предметов».

Иконы написаны в технике энкаустики — живописи восковыми красками, широко распространенной в позднеантичном искусстве и подробно описанной Плинием. Красочные пигменты смешивались с воском и подогревались на специальной жаровне. Художник писал этой расплавленной, еще не остывшей пастой, по своему виду и художественным возможностям напоминающей современные масляные краски. Энкаустика позволяла создать столь любимый античностью эффект иллюзионистического правдоподобия каждой конкретной формы, как бы вылепленной мазками на глазах у зрителя. Она использовала возможности открытой фактуры, популярный на эллинистическом Востоке «импрессионистический» прием динамического сопоставления разнообразных мазков и цветовых пятен. При некотором удалении эти мазки сливались в цельную и одновременно естественно подвижную форму, делавшую фронтальные фигуры жизненно убедительными и менее статичными.

Техника энкаустики, хотя и не была единственной, доминировала в византийской иконописи до VIII века. Она постепенно выходит из употребления к XI веку, когда окончательно вытесняется темперой, лучше соответствовавшей требованиям нового, чисто условного иконописного языка. Вероятно, внутреннее противоречие иллюзионистических эффектов энкаустики и христианской задачи представления образов, принадлежащих не только земному, но и небесному миру, вполне осознавалась ранневизантийскими иконописцами. Но лучшие из них умели балансировать на этой тонкой грани и даже извлекать из драматического противоречия старой формы и новой цели уникальные художественные возможности. К таким надо отнести авторов трех синайских икон, добившихся сложнейшим сочетанием пространственно-живописных приемов хрупкой гармонии, не нарушающей духовную природу образа, однако и не отказывающейся от красоты видимого. При этом в каждой из икон присутствует наряду с общими и целый ряд индивидуальных приемов, позволяющих говорить о трех разных выдающихся художниках, которые скорее всего работали в одну эпоху и принадлежали к одной художественной среде высочайшего уровня. Именно эта особая среда, сохранявшая эллинистические традиции и культивировавшая рафиниро-

ванное мастерство, наводит на мысль о происхождении икон из Константинополя, искусство которого определяло эстетический идеал ранневизантийской эпохи.

Три иконы объединяет одна важная композиционная и иконографическая особенность, отсутствующая в других синайских иконах. Святые образы представлены на фоне архитектурной ниши-экседры, над которой показано небо с золотыми звездами, составляющее с открытой нишей единое пространственное целое. Богато украшенные лицевые грани ниши напоминают пилоны, вызывающие ассоциацию с торжественным порталом. Показанные в этой странной архитектуре окна вызывают образ дворца и городской стены. При этом сама полукруглая форма ниши в христианской традиции прочно связана с алтарной апсидой храма. На наш взгляд, это не просто дань античной традиции конкретизации пространственной среды, но стремление воплотить идею Небесного Иерусалима как вечного места обитания изображенных персонажей священной истории.

В ранневизантийской иконографии образ-метафора Горнего града складывался из сочетания изобразительных мотивов храма, дворца, стены и портала, не отделяемых от небесной среды. Подтверждение высказанной догадке можно найти в изображениях раннехристианских саркофагов, представляющих Христа с апостолами на фоне ясно обозначенной стены Небесного Иерусалима. В некоторых иконографических вариантах Христос показан на фоне открытой архитектурной ниши, находящей точную аналогию в синайских иконах. Примечательно, что у ног Христа иногда изображены пальмы как недвусмысленное напоминание о рае. В символической структуре синайских икон мотив Небесного Иерусалима являлся эсхатологическим напоминанием молящемуся, чающему спасения и будущего царства небесного на земле. Создавая особое мистическое пространство иконы, он подчеркивал мысль об образе как небесном видении и одновременно вратах в иной мир. Рассмотрение только одной детали показывает, насколько глубоким был иконографический замысел синайских икон.

У византийцев VI века различные особенности трех синайских икон вызвали целый круг переплетающихся литургических и императорских ассоциаций, определенных как общей трактовкой композиции, так и на первый взгляд малозначительными деталями. К примеру, пурпурный цвет одеяний Христа прочно ассоциировался с царским достоинством, поскольку только члены императорской семьи имели право носить одеяния данного цвета. С этим же кругом представлений связаны и трактовка образа Богоматери, показанной на троне с почетной стражей как Царица небесная, и композиция иконы «Апостол Петр», в точности повторяющая императорскую иконографию ранневизантийских парадных портретов на так называемых «консульских диптихах». В то же время огромная, драгоценно украшенная книга в руках Христа не просто напоминала о тексте Священного Писания, но создавала литургически конкретный образ на престольного богослужебного евангелия и соответственно указывала на роль Христа как первосвященника. Трон Богоматери, в представлении византийских богословов, был неотделим от алтарного престола, а посох с крестом в руках св. Петра говорил о его высшем пастырском достоинстве и архиерейском служении. Таким образом, темы Священства и Царства присутствуют во всех иконах как доминирующее и неразделимое целое.

Знаменательно, что три древнейшие иконы представляют важнейшие темы складывающейся христианской иконографии — образы Христа, Богоматери и верховного апостола. Тип синайского Пантократора, показанного в зрелом возрасте с оладистой удлиненной бородой и ниспадающими на плечи волосами, кажется нам со-



Алтарь Синайской базилики. Вид с севера на престол и гробницу св. Екатерины



Мозаика «Преображение» в конхе алтарной апсиды. VI век

вершенно традиционным. Но это изображение не воспринималось таким в VI веке. Напротив, некоторые христианские писатели отвергали данный образ Христа, уподобленного, по их мнению, античному Зевсу, и противопоставляли ему «правильное» изображение Спасителя в виде безбородого юноши с короткими вьющимися волосами, олицетворявшего вечную молодость и божественную красоту. Действительно, священное предание не оставило описания внешности Христа, а раннехристианские авторы сомневались в самой возможности создать «портрет» Бога — вечносущего Второго лица Св. Троицы. При этом были и такие, кто настаивал, что родившийся в семье плотника Христос имел облик самый заурядный и даже безобразный. Напомним, что эти поиски истинного образа происходили в эпоху ожесточенных, не прекращавшихся всю ранневизантийскую эпоху, богословских споров о соотношении в Христе божественной и человеческой природ, существующих, по определению Символа веры, «неслиянно и нераздельно». Перед иконописцами стояла сверхсложная задача — выразить в видимом образе то, о чем на уровне слов и понятий не могли договориться богословы. Поэтому не случайно все ранние образы Христа в соборании Синайского монастыря представляют совершенно разные иконографические типы, среди них и седовласый старец (ил. 4), и молодой человек с короткой бородкой и специальной венцеобразной прической. В данном историческом контексте, в эпоху только складывающейся иконографии, синайский образ Пантократора воспринимается как откровение, провидение будущего, неожиданно обретенный идеал, приблизиться к которому будут стремиться иконописцы на протяжении многих столетий.

Эта особая найденность отличает и образ Богородицы на троне со святыми мучениками. Почитание Богородицы активно развивается в Византии после Третьего Вселенского Собора 431 года, осудившего ересь Нестория и утвердившего именование

девы Марии Богородицей. Оно достигает апогея во второй половине VI века, когда становится важной частью имперской идеологии, а Константинополь объявляется городом Богоматери, находящимся под ее особым покровительством и защитой. В то же время распространяются сказания о чудесах от икон Богоматери, которые, носимые в процессиях и прославляемые в храмах, начинают играть огромную роль в религиозной жизни византийских городов. Уже тогда существовали разные типы изображений Богоматери, но примечательно, что одним из доминирующих был образ на троне, представляющий Богоматерь как небесную императрицу, являющую Своего божественного Сына и владыку мира. Такой образ не только подчеркивал высочайший статус Богоматери, но и зримо напоминал о святости земной власти. Кроме того, каждая такая икона Богоматери с младенцем была одновременно и иконой Христа, показанного в двуедином образе воплотившегося на земле беспомощного ребенка и предвечно рожденного высшего судии. Молитва о спасении, обращенная к Богоматери — заступнице всего человеческого рода, зримо и непосредственно передавалась Ее божественному Сыну. Можно думать, что именно это качество икон Богоматери с младенцем определило их исключительную популярность по отношению ко всем другим святым образам. Синайская икона дает замечательный пример раннего, но уже вполне сложившегося иконографического типа, который будет развиваться и видоизменяться в византийском искусстве, сохраняя неизменной изобразительную основу. О его огромном значении говорит тот факт, что именно изображение тронной Богоматери с младенцем чаще всего появляется в конхах алтарных апсид в качестве главного икононого образа важнейших византийских храмов.

Икона апостола Петра напоминает о многочисленных образах святых VI–VII веков, большинство из которых известны по историческим свидетельствам и описанием чудес в житиях. Изображение святого часто было прямо связано с почитанием его реликвий, как, например, это было в случае св. Артемия, икона которого располагалась на алтарной преграде константинопольской церкви Иоанна Предтечи рядом с мощами святого, или с образом св. Димитрия, размещенного в особом киоврии над реликварием святого в его базилике в Фессалониках. Икона святого в представлении византийцев обладала благодатью подобно реликвии, молитва конкретному святому часто казалась наиболее действенной. Священный портрет в данном случае обладал особой достоверностью. В распоряжении византийских иконописцев с древнейших времен были так называемые «иконисмос» — краткие словесные характеристики внешнего облика святого, но очень скоро сами иконы стали восприниматься как своего рода документ, более важный, чем любой письменный текст.

На синайской иконе представлен вполне сложившийся тип изображения апостола Петра, он кажется настолько привычным и знакомым, что даже не приходит в голову мысль о раннехристианском художнике, некогда сформировавшем этот облик, о котором ничего не сказано в Священном Писании. Трудно судить, с каким первоначальным замыслом связана синайская икона св. Петра. Это могло быть желание прославить верховного апостола, реликвии которого особо почитались в Софии Константинопольской, или, как думают некоторые, напоминание о первенстве Римского папы как прямого наследника престола апостола Петра. На наш взгляд, рассматривая три синайские иконы как единую группу, можно вспомнить и о том, что, согласно византийскому преданию, евангелист Лука написал святые образы Христа, Богоматери, апостолов Петра и Павла. Темы самых ранних синайских икон, возможно, неслучайно совпадают с древнейшими «прижизненными портретами», созданными

первым иконописцем и по своему значению сопоставимыми с написанным тем же святым автором Евангелием.

Помимо священных портретов от доиконоборческого периода на Синае сохранилось и несколько сюжетных икон, как, например, относящиеся к VII–VIII веку иконы «Распятие» и «Вознесение» (ил. 5–6), которые сохранили многие редкие особенности ранней иконографии. Однако стилистические черты не менее интересны, они указывают не на Константинополь, а скорее всего на примыкающие к Синайскому полуострову регионы восточнохристианского мира, такие как Египет, Палестина или Сирия. Иконы представляют два разных стилевых направления в этом искусстве. Художественное решение иконы «Распятие» показывает, что античная традиция подверглась существенной переработке в духе местных представлений, легко приносящих внешнюю красоту и правдоподобность в жертву экспрессивному началу и большей одухотворенности образа, но при этом сохраняющих классическое представление о пропорциях и естественной пластике.

Икона «Вознесение» построена на принципиально иных декоративно-орнаментальных началах. Греко-римское понятие о красивой и жизненно убедительной форме не имеет для иконописца никакой ценности, пространство лишь намечено сочетанием цветowych плоскостей, рисунок лиц стереотипен и схематичен. Однако этот стиль, имеющий много общего с народным искусством, не может быть объяснен как провинциальный примитивизм вдали от управляющих искусством столиц. Скорее он свидетельствует о существовании особой эстетики, развивавшейся параллельно с антикизирующей традицией и имевшей собственные древневосточные истоки. Именно такое искусство было чрезвычайно распространено в монастырях Христианского Востока, сознательно отвергавших светскую прелесть античности. Хорошо известный в Сирии, Египте и Палестине стиль лучше всего сохранился до наших дней в росписях пещерных монастырей Каппадокии, некоторые из которых могут быть без преувеличения причислены к шедеврам мирового искусства. Они сочетают высокую одухотворенность и внешнюю экспрессию с открытыми цветами и свободным сочетанием почти орнаментальных форм, вызывающих неожиданную ассоциацию с картинами Матисса и абстрактным экспрессионизмом. Особенностью этого стиля является его редкая стабильность, он практически не меняется на протяжении многих столетий, что делает датировку икон типа синайского «Вознесения» весьма приблизительной и гипотетичной. Однако можно думать, что такие иконы доминировали в местной художественной среде, не случайно они составляют значительную, хотя и наименее изученную, часть Синайского собрания.

ИКОНЫ СРЕДНЕВИЗАНТИЙСКОЙ ЭПОХИ. Это большой период, продолжавшийся четыре столетия, примерно с середины IX по середину XIII века. Его основными историческими вехами являются восстановление иконопочитания в 843 году, Великая схизма — разделение Церквей 1054 года, завоевание Константинополя крестоносцами в 1204 году и последующее восстановление византийской империи в 1261 году. По имени основных правящих императорских династий в этой эпохе выделяются Македонский (867–1056) и Комниновский периоды (1081–1185). Это время высочайшего расцвета иконописи как на территории империи, так и в сопредельных странах православного мира, достаточно вспомнить великие домонгольские иконы Древней Руси. Число икон измерялось многими тысячами, до нас дошло лишь несколько сотен. При этом лучшая и, несомненно, самая большая часть этого драгоценного наследия

сохранилась в монастыре св. Екатерины. Синайское собрание представляет уникально полную и исторически адекватную картину средневизантийской иконописи, включающую как шедевры, так и рядовые произведения, отражающую все основные тенденции в развитии иконографии и стиля.

К сожалению, в монастыре нет практически ни одной иконы этой эпохи, которая имела бы точную дату, сохранившуюся в надписи или каком-либо ином историческом документе. В датировке икон исследователи опираются на иконографические особенности и, главным образом, на стиль, который в ряде случаев может быть довольно точным ориентиром. Так, не вызывает серьезных сомнений датировка иконы «Св. Николай со святыми на полях» (ил. 9), относимой ко второй половине X века. В науке это время иногда называется периодом «Македонского ренессанса», сохранявшего античные образцы и в то же время подготавливавшего новый, более одухотворенный и условный художественный идеал комниновского периода. Икона «Благовещение» (ил. 18), демонстрирующая характерные черты «позднекомниновского маньеризма», столь же основательно относится ко времени около 1200 года, когда и сложилось это специфичное, изощренное и драматически переусложненное искусство «конца века». Однако для датировки многих икон нет устойчивых критериев, она часто колеблется, особенно в пределах одного века, в зависимости от выбираемых исследователем стилистических аналогий в памятниках монументальной живописи и миниатюры. Поэтому в настоящем издании предлагаются максимально широкие даты-ориентиры, оставляющие возможность для сомнений и дальнейших размышлений.

Подавляющее большинство икон связано с искусством Константинополя. Они отражают важнейшие направления в развитии стиля при высочайшем качестве исполнения. Тесные связи монастыря и византийской столицы в эту эпоху, практически не отраженные в сохранившихся письменных источниках, ясно подтверждаются самим фактом существования большого числа константинопольских икон. Однако остается открытым вопрос: были ли иконы сделаны в столице Византии и присланы в качестве даров на Синай, или они написаны константинопольскими художниками в самом монастыре? Вероятно, существовали и те, и другие. Но приводятся очень серьезные аргументы в пользу того, что в XII–XIII веках в монастыре имелась собственная иконописная мастерская, в которой работали первоклассные художники. Ряд икон комниновского времени объединяют характерные особенности технического исполнения, не встречающиеся в иконах из других собраний. К их числу относится специфическая обработка золотых нимбов, создающих особый эффект вращающегося света. Характерной чертой является и орнаментация оборотной стороны иконных досок, во многих случаях украшенных перемежающимися волнистыми линиями красного и темно-синего цвета. Форма и размеры досок, выбор иконографических тем также говорят о том, что иконы предназначались для использования в конкретном пространстве монастыря и имели изначально определенную богослужебную функцию.

В истории синайской мастерской можно выделить свои периоды расцвета. Значительное число икон, в том числе и больших по размеру, относится к началу XIII века (ил. 23–35), когда на Синае работали выдающиеся иконописцы, возможно, появившиеся в монастыре после разорения Константинополя в 1204 году. Высочайшее качество живописи и монументальность образов позволяют представить, каких результатов могло бы достичь византийское искусство этого периода, если бы участники Четвертого крестового похода не пресекли его естественное развитие. В период от второй четверти до середины XIII века икон практически не сохранилось, в деятель-

ности мастерской наблюдается явный кризис, который, по всей видимости, прямо связан с упадком Константинополя в этот период.

Посвятительные надписи и сохранившиеся на некоторых иконах изображения донаторов дают редкую возможность узнать, кто являлся заказчиком синайских икон. Интересно, что в большинстве известных случаев заказчиками выступали сами монахи, вероятно, временно или постоянно входившие в синайскую общину. Светские донаторы встречаются реже, в лучшем случае мы знаем их имя, добавленное к традиционной формуле греческой посвятительной надписи «*Моление раба Божьего...*». Иногда заказчиками выступают самые высокие лица, которые уже не изображаются в виде миниатюрных фигурок, припадающих к стопам святого защитника, а присутствуют как полноправные действующие лица иконной композиции. Так, на одной из фрагментарно сохранившихся икон св. Георгию предстоит грузинский царь, также показанный в полный рост. Независимо от идентификации изображенного монарха с Давидом Строителем (1089–1125), Георгием III (1156–1184) или Георгием Лаша (1213–1222), ясно, что речь идет о царском вкладе в Синайский монастырь, являющимся важнейшим памятником грузинской истории. Синай обладает редчайшей мемориальной иконой с портретом исторического лица, а именно Иерусалимского патриарха Евфимия II, умершего на Синае в 1224 году и изображенного на иконе вместе с пророком Моисеем по сторонам от Богоматери с младенцем (ил. 29).

Известен замечательно интересный пример, когда заказчиком и иконописцем являлся один и тот же человек — грузинский монах Иоанн, работавший на Синае в XII веке. Сохранилось шесть икон, образующих гексаптих: четыре иконы-минеи на весь календарный год (ил. 12), икона «Страшный суд» и икона, изображающая пять чудотворных образов Богоматери, чудеса и страсти Христовы. Иконописец Иоанн оставил несколько подробных посвятительных надписей, являющихся редкими примерами авторского высказывания самого византийского художника, непосредственно отражающих его самосознание. На оборотных сторонах календарных икон идет греческая надпись: «*Четырехчастную фалангу прославленных мучеников вместе с множеством пророков и богословов, священников и монахов, написал Иоанн, направляя их к Господу просителями об отпущении его грехов*». На обороте доски с изображением пяти чудотворных икон он обращается уже к заступничеству Богоматери: «*...ничтожный Иоанн написал эти святые иконы и дал их церкви... (с верой) в неисчерпаемую благодать материнского заступничества Той, которая дала жизнь Тебе, и даруй награду несчастному старику, который молит о спасении и искуплении грехов*». В другой надписи на той же иконе, имеющей, кроме чудотворных образов, изображения страстей и чудес Христа, он обращается к Спасителю: «*Твое миропоспасительное страдание, о Слово, вместе с превосходящими разум и речь чудесами написал монах Иоанн, просящий о прощении своих грехов*». Последняя греческая стихотворная надпись помещена на обороте главной иконы «Страшный суд»: «*О всемогущая пропасть милосердия, как Даниил, провидевший ужасный суд, держал его в уме и написал на пластинах сердца, так и несчастный монах Иоанн почтительно написал Твой Страшный суд, умоляя Тебя, создатель всего, иметь тогда милосердие, а не строгий суд*». Помимо греческих надписей на оборотах Иоанн оставил и главную ктиторскую надпись на лицевой стороне иконы «Страшный суд», которую он сделал на родном грузинском языке. В этой надписи он назвал себя иеромонахом Иоанном Цохаби. Кроме того, этот необыкновенный иконописец и ктитор оставил два своих автопортрета. В одном случае он изобразил себя припадающим к стопам Богоматери на

троне, написанной в центре верхнего регистра на иконе с чудотворными образами. Также коленопреклоненным он изобразил себя у врат рая в нижней части иконной композиции «Страшного суда». Таким образом, синайский гексаптих позволяет лучше понять духовный мир иконописца средневизантийской эпохи, о котором мы практически ничего не знаем вследствие почти полного отсутствия письменных источников и анонимности подавляющего большинства икон.

Выбор иконографических тем на сохранившихся иконах позволяет сделать некоторые наблюдения. Как и во всем восточнохристианском мире, численно преобладают иконы Богоматери с младенцем, представленной в различных иконографических изводах. Иконы собственно Христа встречаются значительно реже. Среди святых чаще других изображается св. Николай, хотя в Византии он не имел такого совершенно исключительного почитания, как в Древней Руси. Ряд сюжетов прямо связан с Синаем и отражает местные предпочтения. К их числу принадлежат образы пророка Ильи (ил. 26), несколько изображений «Моисея перед Неопалимой купиной» и «Моисея, получающего скрижали» (ил. 27–28), икона «Святые отцы Синая» (ил. 30), «Богоматерь с младенцем между Моисеем и патриархом Евфимием» (ил. 29), самая ранняя сохранившаяся икона «Св. Екатерины с житием» (ил. 32). Все эти иконы, вероятнее всего, создававшиеся по заказу монастыря, имевшие в нем конкретное предназначение и писавшиеся в местной мастерской, были призваны прославить святость Синая.

Можно также выделить группу икон, связанную с монашеской средой и проповедью отшельнических идеалов, среди них знаменитые иконы XII века «Лествица Иоанна Лествичника» (ил. 17) и «Чудо архангела Михаила в Хонах» (ил. 16), а также несколько редких образов св. Феодосии (ил. 36). Их назначение — наставление монаха на пути добродетели и прославление силы истинной молитвы, способной творить чудеса и в минуты откровений уподобляющей монаха ангелу. Характер иконографии отдельных икон, неизвестных по другим собраниям, позволяет заметить влияние монашеских вкусов и эстетических представлений, выразившихся в подробнейшем рассказе, детальном иллюстрировании сюжета, перенасыщении композиции миниатюрными изображениями, в обилии поясняющих надписей. Данные особенности иконы-мини (ил. 12), «Страшного суда» (ил. 13), «Рождества Христова» (ил. 14) находят явные аналогии в росписях X–XIII веков в пещерных храмах Каппадокии, что позволяет говорить об устойчивости монашеских предпочтений, стремящихся к максимальной доходчивости и остроте переживания, легко приносящих в жертву внешнюю красоту и интеллектуальные ценности.

Однако при этом одновременно существовали иконы, иконографические изводы которых восходят к самым изысканным и богословски утонченным образцам византийской столицы, ассоциирующихся скорее с константинопольской придворной культурой, чем аскетичным восточным монастырем. Такие иконы XI–XII веков, как «Распятие» (ил. 11), «Богоматерь Киккотисса с пророками» (ил. 15), «Благовещение» (ил. 18), сами по себе свидетельствуют о высочайшем уровне духовной жизни Синайского монастыря в Комниновскую эпоху. Их общими отличительными чертами являются абсолютное художественное качество, интерес к эмоционально-психологической характеристике образа, теснейшая связь иконографии и литургии, выразившаяся в обостренном внимании к символически важным деталям. Иконописец стремится не просто проиллюстрировать евангельский эпизод, но показать его как часть вневременного священнодействия, вечной небесной литургии, обретающей мистическую реальность в ежедневных богослужениях. В иконографической трактовке, в точном со-

ответствии с характером литургического текста, каждое событие предстает как символический образ всей истории спасения. Мысль о Рождестве неизбежно приводит к теме Распятия — идеи Воплощения и Искупительной жертвы взаимно дополняют друг друга как грани одного целого.

Значительную часть Синайского собрания образуют составные иконы в виде диптихов, триптихов, тетраптихов и иных полиптихов. Сюжетом может быть церковный календарь или другие изображения, но чаще всего это основные христианские праздники, образующие так называемый Додекаортон — цикл из двенадцати самых важных сцен богородичного и христологического цикла. Один из самых ранних и характерных примеров дает синайский тетраптих XII века (ил. 20). Интересен вопрос об использовании таких икон. Они могли выставляться на специальных аналоях во время особых богослужений или носиться в процессиях. Очень вероятным кажется предположение, что полиптихи предназначались для воскресных и праздничных литургий, совершавшихся синайскими иеромонахами в многочисленных маленьких церквах-капеллах в окрестностях монастыря, при которых иногда жили отшельники. Принесенный и поставленный у освященного алтаря, часто в пространстве пещеры, такой полиптих создавал во время литургии образ всей храмовой декорации, позволял в соответствии с канонической практикой совершать службу пред иконами и до некоторой степени заменял отсутствовавший иконостас.

Надо сказать, что для истории иконостаса Синайское собрание имеет совершенно исключительное значение. Оно позволяет ясно представить ту стадию развития византийской алтарной преграды, когда над расположенным на колонках архитравом (балкой перекрытия) стали располагаться длинные доски, украшенные иконными образами, — так называемые эпистилии или иконостасные тябла. Всего на Синае сохранилось, полностью или в фрагментах, десять таких эпистилиев XI–XV веков (ил. 21–22), что составляет уникальную коллекцию, поскольку в других местах, например на Афоне, уцелели лишь единичные экземпляры. О распространенности эпистилиев в Комниновскую эпоху говорят тексты инвентарей и монастырских уставов, которые в сочетании с сохранившимися памятниками создают довольно полную картину. На Синае сохранились эпистилии, предназначавшиеся как для главной алтарной преграды в базилике, так и для небольших церквей внутри и в окрестностях монастыря. Выбор тем был весьма разнообразен. Это мог быть даже житийный цикл того или иного святого. В монастыре сохранился эпистилий XII века с уникальным циклом св. Евстратия, предназначавшийся для капеллы Пяти севастийских мучеников.

Однако традиционной темой эпистилиев было изображение основных христианских праздников. При этом в центре практически всегда размещалась композиция Деисуса, обычно состоявшая из трех фигур: Христа на троне, показанного как космokrатор и великий судия, и склонившихся к нему Богоматери и Иоанна Предтечи, протягивающих руки в молитве о милосердии. Иногда в этот ряд включаются другие святые, обычно также изображенные в рост. Сюжетные сцены праздников воспроизводили основные события истории спасения, тогда как Деисус в центре ряда создавал символический образ этой истории, не только воплощавший мысль о небесном заступничестве святых, но и напоминавший о Страшном суде как грядущем завершении земного бытия. Вместе все изображения на эпистилии создавали вневременной литургический образ, на котором концентрировалось внимание верующих во время свершения таинства Евхаристии за закрытой алтарной преградой. Изображения на алтарной преграде были призваны создать зримую икону этого таинства. В последу-

ющем развитии иконного убранства преграды две главные темы эпистилиев будут разделены в деисусном и праздничном рядах высокого иконостаса.

На архитрав алтарной преграды могли ставится не только эпистилии, но и отдельные иконные доски, иногда довольно большого размера с изображением как полуфигурных образов из Деисуса, так и сцен праздников. Синайское собрание сохранило ранние примеры таких икон, относящихся к началу XIII века (ил. 23, 24). К тому же времени относятся и иконы, которые, вероятнее всего, предназначались для размещения между колонок алтарной преграды. По сторонам от царских врат традиционно располагались иконы Христа и Богоматери, которые священник целовал в начале богослужений. Такие иконы сейчас воспринимаются как неотъемлемая часть как греческого, так и русского иконостаса. В этой связи не меньшее значение имеют и царские врата с иконными образами. К началу XIII века относятся две створки врат с образами Моисея и Аарона (ил. 25), которые некогда украшали алтарную преграду в церкви Моисея на горе Хорив. Они существенно дополняют наши представления о иконографии царских врат, обычно представлявших сцену Благовещения. Таким образом, Синайское собрание, сохранившее эпистилии, иконы Деисуса, иконы между колонок и на царских вратах, дает драгоценный материал для реконструкции самого раннего этапа в развитии иконостаса, о котором очень мало известно по другим источникам.

Особую важную группу синайской коллекции составляют шесть житийных икон, в которых главный образ в среднике сопровождается подробным циклом сюжетных сцен на полях, иллюстрирующих эпизоды жития святого. Такие иконы были хорошо известны в Древней Руси, однако они относятся к более позднему времени. Вопрос о византийских истоках, когда и почему житийные иконы возникают и получают распространение, до сих пор не имеет убедительного ответа, хотя прототипы подобных композиций можно найти еще в искусстве поздней античности. Синайские иконы, датируемые первой четвертью XIII века, говорят за то, что утверждение и распространение образов с житием в византийской иконописи, скорее всего, произошло на рубеже XII–XIII веков. Значение этого события для византийской иконографии трудно переоценить, поскольку она обогатилась значительным числом сюжетов, потребовавших разработки новых композиционных схем. Житийные иконы в большинстве своем были храмовыми образами, располагавшимися в посвященных изображенному святому капеллах, где они могли размещаться между колонками алтарной преградой или на стенах рядом с ней. Видимо, именно так были представлены иконы Иоанна Крестителя, св. Георгия, св. Пантелеимона (ил. 34), пророка Моисея и знаменитый образ св. Николая (ил. 33), являющийся самым ранним сохранившимся примером в ряду многочисленных житийных икон этого святого. Однако могли быть и более специальные назначения. Так, большая икона «Св. Екатерина с житием» (ил. 32) располагалась в алтаре базилики у саркофага с мощами св. Екатерины, также выполнявшая роль храмового образа.

Пространство Синайского монастыря было насыщено иконами. Они сосредоточивались в алтарной части, сгущаясь около алтарной преграды, отмечали особые места поклонения, размещаясь на специальных аналоях, рядами в порядке календарного года стояли на стенных полках. Примечательно, что эта иконная декорация была подвижна и до некоторой степени менялась едва ли не ежедневно, создавая совершенно особую среду. Исключительная роль икон в пространстве Синайского монастыря была определена еще и отсутствием росписей на большей части стен. Иконы до некоторой степени наделялись функциями, которые в других храмах православного

Востока выполняла монументальная декорация.

ИКОНЫ ПОЗДНЕВИЗАНТИЙСКОЙ ЭПОХИ. Границы этого периода отмечает две исторические даты: изгнание латинян из Константинополя и восстановление империи Михаилом VIII Палеологом в 1261 году, и завоевание Константинополя турками в 1453 году, обозначившее окончательный крах Византийской империи. По имени основной правящей династии эпоха иногда называется Палеологовской. Знаменательно, что на фоне тяжелого политического кризиса происходит поразительный расцвет духовной культуры. Искусство иконы получает новый импульс к развитию, существенно изменивший как иконографию, так и стиль. Преобладает интерес к литературно-повествовательному началу и более естественной трактовке формы. Иконы Синайского собрания XIII–XV веков демонстрируют это новое искусство Константинополя, который по-прежнему определяет духовные ценности и художественное развитие всего восточнохристианского мира. Однако Синайский монастырь в этот период перестает быть самостоятельным центром. Отсутствуют следы деятельности иконописной мастерской, столь активной в XII — начале XIII века. В собрании практически нет больших храмовых икон, преобладают небольшие образы на тонких дощечках. Среди них часто встречаются диптихи, триптихи и иные полиптихи, сравнительно редкие за пределами Синая. По всей видимости, они предназначались для частных молений и присылались в монастырь в качестве посвяtitельного дара. Иногда такие полиптихи появлялись в монастыре много позже их создания, как, например, тетраптих XIV века, присланный из Грузии в 1780 году. География даров была весьма широкой. В собрании сохранилась икона св. Екатерины, которая, согласно надписи на старокаталонском языке, была изготовлена для монастыря в Барселоне в 1387 году по заказу каталонского консула в Дамаске.

В целом поздневизантийский раздел в монастырской коллекции икон, хотя и включает отдельные высококачественные произведения, не может считаться особым явлением, сравнимым по значению с более ранними частями этого собрания. Пожалуй, единственным исключением являются так называемые иконы крестоносцев, составляющие в Синайском собрании группу из примерно 120 произведений XII–XIV веков. В эту группу включаются произведения, созданные в государствах крестоносцев и присланные на Синай, написанные в монастыре западными мастерами или сделанные по латинскому заказу. Большая часть таких икон датируется второй половиной XIII века. Это последний период политической активности крестоносцев на Востоке, завершившийся падением их столицы-крепости Акра в 1291 году. Известно, что художественная жизнь в государствах крестоносцев была очень активной. Однако подавляющее большинство памятников погибло. В этой ситуации синайские иконы приобрели статус важнейшего и во многих отношениях уникального исторического источника.

Появление «латинских» икон в православном монастыре объясняется как традиционной для этой обители веротерпимостью, так и тесными связями крестоносцев с Синаем. Большое число икон, датируемых именно второй половиной XIII века, связано с тем, что в это время в монастыре действуют иконописцы, пришедшие из различных стран Западной Европы. На основе стилевых особенностей, имеющих параллели в миниатюрах рукописей, выделяют французскую, венецианскую и южно-итальянскую манеры. Западные мастера работали рядом с греческими иконописцами, которые также могли писать иконы по латинскому заказу с учетом западных вкусов. Художники оказывали друг на друга значительное влияние, видоизменявшее стиль и



Капелла свв. Константина и Елены, примыкающая к северному нефу Синайской базилики

даже технические приемы. Поэтому подчас бывает очень не просто определить национальное происхождение автора конкретной «иконы крестоносцев».

Однако, можно привести характерные примеры, когда сомнения в происхождении мастера отсутствуют. Большая двусторонняя икона «Распятие» с «Сшествием во ад» на обороте (ил. 39) ярко демонстрирует все важнейшие черты искусства крестоносцев. В первую очередь, это ориентация на византийские образцы в иконографии и стиле. Примечательно, что автор изображает чисто византийскую сцену «Сшествие во ад», отсутствовавшую в латинской иконографии. Однако, при внешнем повторении композиционной схемы, иконописец обнаруживает полное непонимание отдельных деталей. Вводятся иконографические мотивы, не свойственные византийским иконам на этот сюжет. В духе искусства латинского Запада сцена перенасыщается повествовательными подробностями и натуралистическими особенностями, существенно изменяющими изначально византийский облик иконы. В стиле также хорошо заметна чисто западная интерпретация византийских образов, выразившаяся в преувеличенной драматизации образов, обобщенном контуре и чрезмерно подробном рисунке, плоскостной трактовке форм и контрастном сочетании локальных цветов. Примечателен интерес к декоративным заостряющимся формам, напоминающим о том, что время создания синайской иконы совпадает с расцветом готического искусства в Западной Европе. Используются характерные технические приемы, которые, наряду с латинскими надписями, позволяют сразу узнать икону крестоносцев. Самый заметный среди них — орнаментальный гипсовый рельеф, который по краю иконы и в нимбах имитирует накладные украшения из драгоценных металлов.

Сложное переплетение византийских и западных черт во второй половине XIII века является важнейшей особенностью всего христианского искусства ближневосточного региона. Вкусы крестоносцев оказывают значительное влияние на греческих иконописцев Кипра, который в эту эпоху превращается в крупный художественный центр, имеющий устойчивые связи с монастырем св. Екатерины. По всей видимости, именно с Кипра происходит один из самых ярких памятников Синайской коллекции — диптих, включающий образы «Богородицы с младенцем» и «Св. Прокопия» (ил. 37–38). Иконописец демонстрирует знание последних тенденций византийской живописи и одновременно интерес к исламским орнаментальным деталям, которые сочетаются с характерно венецианскими декоративными приемами. Живопись диптиха — изысканный и органичный сплав византийских, итальянских и специфических восточных мотивов. Можно говорить об удавшейся попытке сочетания различных эстетических представлений, которая указывает на возникновение особого художественного явления, многое определившего в искусстве восточнохристианского мира.

Среди поздневизантийских произведений Синайской коллекции большая и лучшая часть относится к XV веку. В истории иконописи значение этих памятников определяется тем, что они дают редкую возможность представить постепенное формирование поствизантийского искусства в недрах палеологовской живописи. В этой связи особого внимания заслуживает синайская икона «Оплакивание» начала XV века (ил. 40). Она демонстрирует развитую поздневизантийскую иконографию сцены, насыщенную сюжетными деталями и литургическими мотивами. Открытая эмоциональность и внешний драматизм в трактовке сцены рассчитаны на острое сопереживание и даже соучастие молящегося в изображенном действе. В XIV веке патриарх Афанасий прямо сравнивает верующих, пришедших на богослужение Страстной субботы, со святыми женами у гробницы Христа. По его мысли, они должны быть не просто зрителя-

ми божественного спектакля, но теми, кто «разделит страдание Богоматери» и «принесет драгоценное помазание». Пафос синайской иконы позволяет лучше понять и поздневизантийское стихотворение «На погребение Христа», построенное как диалог между молящимся и умершим Господом, который объясняет вопрошающему высший смысл своего искупительного страдания. Драматизм синайской иконы был вдохновлен новым богословским и литургическим осмыслением человеческой природы Спасителя, страдания которого молящийся должен был пережить с чувством покаяния, эмоционального потрясения и почти телесной сопричастности. С этим общим религиозным замыслом связана и театрализация пространства в палеологовской версии «Оплакивания». Созданию этого эффекта способствуют развитые пейзажный и архитектурный фоны, составляющие характерную особенность поздневизантийской иконописи. Примечательно, что в синайской иконе скалы покрыты кроваво-красными пятнами-струями, наделяющими даже пейзаж особым «страстным» смыслом. Из нейтрального фона он превращается в своеобразное «действующее лицо» надгробного плача.

В синайской иконе «Оплакивание» трактовка фигур, отличающихся более естественной пластикой и жизненно убедительным рисунком, также принадлежит к числу важнейших стилистических черт палеологовской живописи. Однако стиль синайского «Оплакивания» позволяет отметить и некоторые западные вкрапления, позволяющие более точно определить место иконы в поздневизантийском искусстве. К ним относятся золотой контур мафория Богоматери, пришедший из венецианской живописи; прорисованная мускулатура тела Христа; тонкие, жесткие и подробные линии высветлений; стилизованные золотые растения на скалах; колорит с преобладанием коричнево-оливковой гаммы. Эти особенности позволяют исследователям связать синайскую икону с Критом и рассматривать ее как один из первых примеров зарождающейся «Критской школы» иконописи.

Для понимания происхождения и развития «Критской школы» синайские иконы имеют первостепенное значение. В XV веке греческий остров Крит, оказавшийся под властью Венецианской республики, превращается в крупнейший центр иконописания, доминировавший на греческом Востоке весь поствизантийский период. Здесь в эпоху разорений обретают кров и работу константинопольские художники, критские мастера регулярно посещают византийскую столицу, обучаясь профессии и приобретая необходимые материалы для иконописания. Основными заказчиками иконописных мастерских, наряду с православными монастырями, выступают венецианцы. Сохранился контракт 1499 года, согласно которому один критский иконописец брался изготовить за сорок дней 200 икон Богоматери. Венецианский покупатель подробно оговорил размеры и технику икон, половина из которых должна была быть «*in forma a la latina*», то есть иметь католический облик. Крит стал местом встречи и интенсивных контактов латинского Запада и православного Востока. Иконопись здесь постепенно превращается в род художественного производства, что неизбежно вело к стандартизации форм и упрощению духовного содержания. Однако в то же время на Крите бережно сохранялись лучшие иконографические и стилистические традиции палеологовской живописи, а наряду с массовой продукцией существовали иконы, написанные сугубо творчески в духе лучших поздневизантийских образцов.

Именно такие иконы в большом числе представлены в собрании Синайского монастыря, который имел очень прочные связи с Критом, владея на острове большим подворьем в Ираклионе. Оно пользовалось исключительными привилегиями со стороны венецианцев, издревле почитавших обитель св. Екатерины. Монастырь имел возможность

получать наиболее значительные произведения Критской школы. Некоторые иконы принадлежат знаменитым мастерам XV века, которые в эту эпоху начинают регулярно подписывать свои произведения. Среди них выделяются имена Ангелоса Акотантоса из Ираклиона (ум. 1457) и Андреаса Рицоса (ок. 1421–1492). О значении Синая в жизни этих прославленных иконописцев многое говорит фраза из текста завещания 1437 года, которое оставил мастер Ангелос, распоряжаясь судьбой своих лучших икон: *«Я также хочу, чтобы круглая икона с главой св. Екатерины после моей смерти была передана монахам Синая, которые бы выставляли ее в день праздника святой в мою память»*. Ангелосу Акотантосу приписывается несколько икон Синайского собрания, среди которых одна из наиболее интересных — «Иоанн Богослов с Прохором на Патмосе» (ил. 41). Установление авторства этой иконы принадлежит синайскому иконописцу XVIII века Иоанну Корнаросу, обновлявшему древние образы и поставившему в нижней части иконы характерную греческую подпись мастера середины XV века — *«рука Ангелоса»*. Такая атрибуция хорошо согласуется с особенностями стиля и расценивается как правильная и современными исследователями. Любопытно, что в данном случае мы сталкиваемся с одним из первых примеров «искусствоведческого» осмысления Синайского собрания икон.

Важную особенность как критской, так и всей византийской иконописи XV века составляет интерес к редким сюжетам, заметно усилившийся после падения Константинополя в 1453 году. Обогащение репертуара новыми иконографическими темами может быть объяснено как с происходившим всю Палеологовскую эпоху последовательным усилением иллюстративно-повествовательных тенденций, так и желанием компенсировать исчезновение единого художественного центра за счет большего сюжетного разнообразия. Ряд икон Синайского собрания прямо связаны с этим особым явлением. Среди них своим высоким качеством и верностью палеологовским традициям выделяется икона «Успение Василия Великого» (ил. 42), датируемая по стилю временем около 1500 года. Древний иконографический тип, сложившийся в миниатюрах рукописей XI–XII веков, подвергся в синайской иконе кардинальной переработке. Литературным источником нового извода стали пространная версия жития св. Василия и византийское богослужение на погребение архиерея. Иконописец до предела насыщает композицию значимыми деталями, почти превращая икону в занимательную сюжетную сцену. Иконография «Успения Василия Великого» балансирует на трудно уловимой грани, за которой начинается разрушение цельности иконного образа, а символически-образное начало окончательно приносится в жертву иллюстративно-повествовательному. Речь идет о том принципиальном рубеже, когда икона перестает быть самоценным космосом, постепенно становясь благочестивой рассказывающей картинкой. Иконографический анализ данной синайской иконы позволяет обозначить ту невидимую границу, которая содержательно и типологически разделяет собственно византийское и поствизантийское искусство. Эта основополагающая и одновременно призрачная граница становится вполне формальным рубежом нашего рассказа. Позднее искусство, представленное на Синае рядом интересных памятников XVI–XVIII веков, сознательно не рассматривается в настоящем издании «Византийских икон Синая».

1. Христос Пантократор. VI–VII века. 84 X 45,5 см

Реставрация 1962 года выявила первоначальный облик древней иконы, которая сохранилась практически полностью за исключением небольшой утраты в правой от нас части нимба. Поздневизантийские записи закрывали наиболее необычную деталь ранней иконографии — древний фон с пространственной нишей и золотыми звездами. Была введена и отсутствовавшая первоначально надпись «ΙΕ ΧΣ Ο ΦΙΑΝΘΡΩΠΟΣ» («Иисус Христос Человеколюбец»), отразившая позднесредневековое восприятие этого образа Христа, в котором видели милосердие и надежду на спасение.

Предполагают, что источником избранного типа Христа, показанного красивым и величественным мужчиной в пору расцвета, с недлинной окладистой бородой и ниспадающими на плечи волосами, мог послужить облик Зевса Олимпийского, широко известный во всем греко-римском мире по многократно копировавшейся скульптуре работы Фидия. Известность, редкое сходство, свидетельства современников не позволяют усомниться в том, что обращение было сознательным и, по-видимому, образ Христа Пантократора («Вседержителя») должен был вытеснить в представлениях недавних язычников облик царя богов. При этом не исключено, что «аутентичность» изображения могла находить подтверждение в образах древнейших нерукотворных икон, которые, по мнению византийцев, были созданы не волей человека, но промыслом Божиим и соответственно обладали особой подлинностью. В 574 году такой нерукотворный образ Христа из Камулианы был торжественно перенесен в Константинополь, где стал палладиумом империи. В конце VII века образ Христа, восходящий к одной из таких чудотворных икон, впервые появился на золотых монетах Юстиниана II. Примечательно, что этот главный образ империи, приобретший статус государственного символа, принадлежал к тому же иконографическому типу, что и Христос Пантократор на синайской иконе.

В образе Христа иконографически подчеркнуты идеи царства и священства. Он показан в темно-сиреневых (пурпурных) хитоне и гиматии, цвет которых в Византии однозначно ассоциировался с императорской властью. Полуфигура Христа явлена на фоне неба с золотыми звездами — прозрачный символ вечности и космоса. В нижней части фона показана богато украшенная архитектурная ниша с окнами. На наш взгляд, это необычное сооружение, напоминающее одновременно дворец, портал и церковную апсиду, создавало образ Горнего Иерусалима — небесного царства, в котором правит изображенный Христос Пантократор. В левой руке он держит огромную книгу в драгоценном окладе, украшенном изображением большого креста. Книга воплощает образ Учения, Священного Писания, «Слова Божьего», и через крест напоминает об Искушительной жертве. Кроме того, она представляет не просто кодекс, но богослужбное евангелие, вносимое в храм на Малом входе, и устанавливаемое на алтаре. Знаменательно, что уже ранневизантийские авторы истолковывали это носимое в процессии евангелие как образ Христа, являющегося в мир в величии небесной славы.

Христос с богослужебным евангелием, прижатым лицевой стороной к груди, ассоциировался с первосвященником — архиереем, благословляющим верующих во время службы. Выразителен и жест двуперстного благословения. В эпоху, когда существовали самые разные формы и встречались изображения благословения даже одним указательным перстом, жест синайского Пантократора воспринимается как обретенная на века формула, обладающая глубоким догматическим содержанием. Как мы знаем из средневековых толкований, три соединенных пальца символизировали Св. Троицу, два поднятых и переплетенных пальца, расположенных один под другим, говорили о мистическом соединении во Христе божественной и человеческой природ. Жесты рук Христа воплощали важнейшие идеи учения о Богочеловеке, воплотившемся на земле. Втором лице Святой Троицы.

Сложнейшая задача создания образа, одновременно земного и небесного, решена в синайской иконе при помощи целого ряда художественных приемов. Один из них — сочетание разнонаправленных движений, так называемый контрапост, хорошо разработанный в древнегреческой скульптуре: тело немного повернуто в одну сторону, а голова — в другую. Возникает внутренняя динамика, снимающая впечатление иератичной застылости фронтальной позы и придающая всей пластике фигуры активность и жизненную убедительность.

Другим приемом является сознательно асимметричная трактовка лица Христа, который состоит из двух разнохарактерных половинок. Левая — спокойная, строгая, отрешенная, с естественным абрисом широко раскрытого глаза и ровной дугой бровей. Картина совершенно меняется в правой части лица — бровь приподнята и драматически изогнута, ей вторит гораздо более экспрессивный рисунок глаза, как бы напряженно вглядывающегося. Иконописец стремится создать образ Богочеловека, в котором одновременно и непротиворечиво уживались бы мысли о всемогущем космократоре, строгом судие и человеколюбивом, сострадающем Спасителе. Интересно, что такая асимметричная трактовка лица станет отличительной особенностью изображений Пантократора в куполах византийских храмов.



2. Богоматерь с младенцем на троне со святыми мучениками. VI–VII века. 68,5 X 49,7 см

Богоматерь изображена как Царица небесная на драгоценно украшенном троне с высокой спинкой и широким подножием. Она облачена в пурпурное одеяние и темно-красные сапожки, недвусмысленно указывающие на высшее императорское достоинство. Двумя руками она поддерживает на своих коленях младенца Христа в темно-желтых (золотых) хитоне и гиматии. Отставленной правой ручкой младенец благословляет, в левой держит свернутый свиток, напоминающий, что перед нами не просто беспомощный младенец, но воплощенный «Логос» — Второе лицо Святой Троицы. Об этом же говорит и взрослый облик высоколобого ребенка, большая голова которого контрастирует с маленькой фигуркой младенца.

За тронем Богоматери в архитектурно оформленной пространственной нише показаны два ангела в белых одеяниях, держащие в правых руках золотые жезлы — известный еще в античной иконографии символ власти. Ангелы выступают как стража царственной Богоматери, одновременно указывая на небесную природу явленной сцены. Их взгляды обращены вверх, где изображена спускающаяся с небес рука, от которой на Богоматерь с младенцем нисходит широкий поток света. Ангелы как бы отстраняются в изумлении при созерцании этого великого чуда. Иконографический мотив «Руки Божией» с раннехристианского времени символизировал невидимого триединого Бога. Направленный поток света напоминал, что Воплощение предвечно рожденного Сына, выраженное образом Богоматери с младенцем, является деянием всей Святой Троицы, осуществляющей Домостроительство спасения.

Трон Богоматери фланкирован двумя изображениями святых, держащих в правых руках золотые кресты как знак мученической смерти и небесной награды. Они облачены в богато орнаментированные хитоны и плащи с застежкой на правом плече, так называемые хламиды. Со стороны груди и со спины плащи украшены *таблицами* — прямоугольными вышитыми вставками, указывающими на принадлежность к высшим придворным чинам. В этих мучениках видят изображения святых воинов Георгия и Феодора. Основанием служит лишь сходство лиц, однако такое же сходство можно отметить и в изображениях многих других святых. Кроме того, отсутствует обычное для данных святых воинское облачение, что заставляет усомниться в этом давно ставшем общепринятым мнении. Совсем необязательно, что были изображены самые известные святые. Выбор двух из многих известных мучеников был, скорее всего, определен индивидуальными предпочтениями заказчика иконы, пожелавшего отметить соименных или специально почитаемых святых, которым, по аналогии с императорским церемониалом, отведена роль почетной стражи Богоматери с царственным младенцем.

В целом иконография синайской иконы представляет на редкость цельный образ иерархии святости: от Св. Троицы, Христа, Богоматери к ангелам и св. мученикам, которые все вместе создают яркую картину Царства Небесного, явленного молящемуся как напоминание о возможности спасения и будущей вечной жизни. Этот многосоставный образ реализован с помощью системы сложных художественных приемов. Так, с точки зрения подражания античным образцам изображения ангелов кажутся прямой цитатой из древнеримских росписей, в образе Богоматери с ее непропорционально крупной головой связь с классической традицией ощущается слабее, а святые мученики трактованы в наиболее условной, уже средневековой манере с застывшим взглядом широко открытых глаз. При этом, напротив, с точки зрения самой живописи фигуры ангелов показаны совершенно бесплотными, полупрозрачными, в изображении Богоматери живопись становится более плотной, приобретая максимальную конкретность и чувственную насыщенность в одеяниях святых мучеников. Таким путем создается драматургия образа и обретается гармония целого, которой способствует настоящая полифония взаимно сбалансированных взглядов и движений. Внутренняя динамика в изображении Богоматери и младенца, построенная на разнонаправленных поворотах головы и тела, уравновешивается абсолютно неподвижными столбообразными фигурами мучеников. А отклоняющиеся фигуры ангелов на втором плане образуют своего рода пространственную стрелу, указывающую на символический и художественный центр всей иконы — образ Богомладенца.



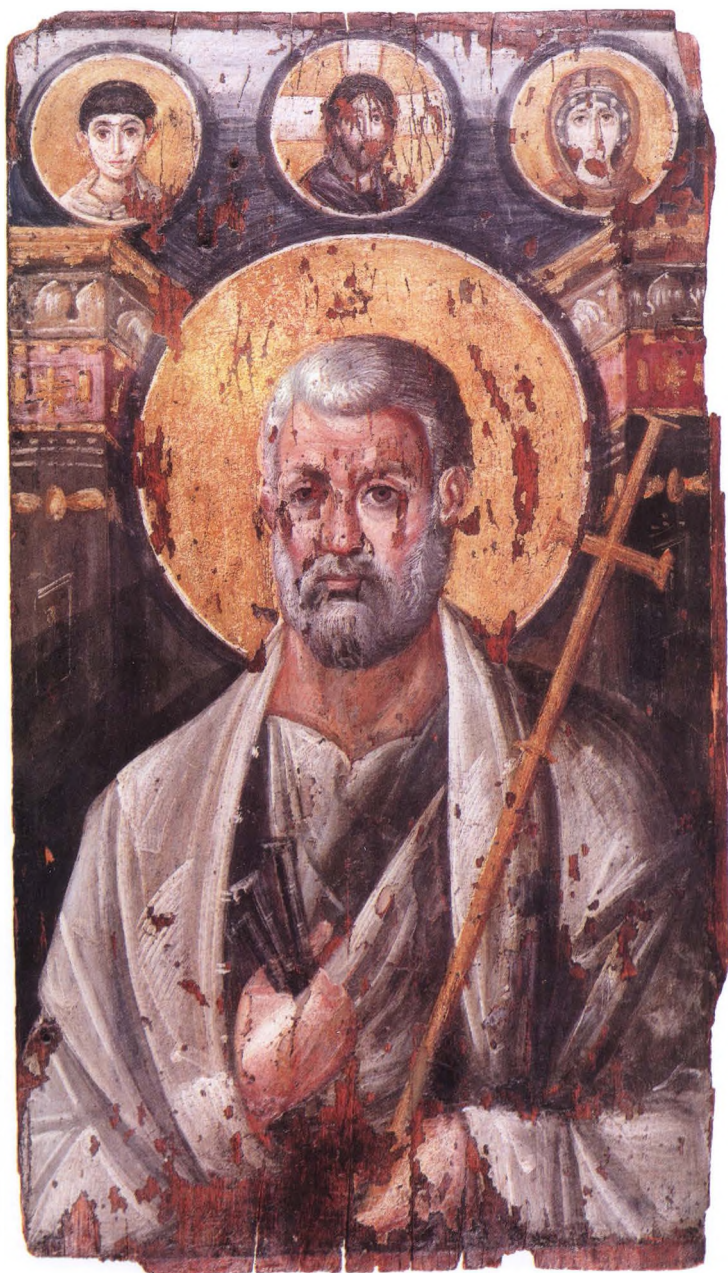
3. Апостол Петр. VI–VII века. 92,8 X 53,1 см

Поясной образ верховного апостола показан на фоне архитектурной ниши, формы которой, сочетающие изобразительные мотивы церковной апсиды, стены, дворца и врат, вероятнее всего акцентировали мысль о Небесном Иерусалиме, горнем граде, обитателем и правителем которого представлен первый ученик Христа и «камень основания» Его Церкви. В правой руке св. Петр держит большие ключи — напоминание об обращенных к нему словах Христа: «И дам тебе ключи Царства Небесного; и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах; и что разрешишь на земле, то будет разрешено на небесах» (Мф. XVI, 19). В левой руке — золотой посох с крестом, уже в раннехристианской традиции рассматривавшийся как знак власти духовного пастыря, указание на первосвященническое достоинство апостола.

Облик апостола, в котором простота типа сочетается с благородством, эмоциональной открытостью и интеллектом, находит соответствие в древнейших описаниях внешности св. Петра, как например, в «Хронографии» Иоанна Малалы (VI в.): «Среднего роста, с полысевшей головой, с белой кожей и бледным лицом, с темными как вино глазами, волосы и борода совершенно седые, борода красивая, нос большой, сросшиеся брови, он держится прямо, осмысленно, живо до вспыльчивости, переменчиво (по причине отречения) и сдержанно; Св. Дух говорит его устами».

Над головой апостола показаны три медальона. В центре — погрудный образ Христа Пантократора, справа от Христа расположен медальон с образом мальчика, по Его левую руку — также погрудное изображение немолодой женщины в чепце и мафории. Существуют разные мнения о том, кто представлен в фланкирующих Христа медальонах. Согласно одной точки зрения, это образы Богоматери и Иоанна Богослова, а вся композиция из трех медальонов являет символический образ Распятия, о котором напоминает и большой белый крест за спиной Христа. Недавно предложена новая, не менее убедительная интерпретация: мальчик и женщина изображены как заказчики, ктитория синайской иконы. Более того, была сделана попытка установить их имена и связать икону с конкретным паломничеством на Синай знатной римлянки Рустигианы, единственным наследником которой был малолетний племянник Стратегия. Это деяние получило поддержку и благословение от папы Григория Великого (590–604), наследника престола св. Петра и известного покровителя Синайского монастыря.

Важной особенностью иконы является полное сходство ее изобразительной структуры с так называемыми консульскими диптихами из слоновой кости, в которые вкладывались послания, извещавшие официальных лиц империи о начале правления нового консула. В точном соответствии с образом апостола Петра консул держал в руках символы своей власти. В правой руке изображался особый платок, которым он давал сигнал к началу празднеств на ипподроме. Драгоценный жезл, так же как посох св. Петра, находился в левой руке. Над портретом консула традиционно размещались три медальона, в центре мог располагаться образ императора как высшего начальника, по сторонам — портреты других консулов, персонификации Рима и Константинополя или другие изображения. Таким образом автор синайской иконы использовал хорошо знакомую всем в VI веке императорскую иконографическую формулу для максимально убедительного представления идеи божественной власти и роли апостола Петра как наместника Бога на земле.



4. Христос во славе. VII век. 76 X 53,5 см

В среднике Христос изображен восседающим на радуге в овальном ореоле, поддерживаемом с четырех сторон ангелами. Икона сохранила и древнюю раму, на которой традиционно располагается греческая посвяtitельная надпись — моление заказчика иконы: «Во спасение и оставление грехов Твоего раба и любящего Христа...». Имя вероятного паломника, вложившего икону в Синайский монастырь, к сожалению, не читается. Странная грамматика греческой надписи не позволяет думать, что он происходил из Константинополя. Ошибки текста хорошо согласуются с относительно невысоким художественным качеством живописи. Однако с точки зрения иконографической программы это один из самых интересных образов всей ранневизантийской иконописи.

Изображение Христа в виде седовласого старца восходит к двум библейским текстам. Первый принадлежит пророку Даниилу (Дан. VII, 9), описавшего видение предвечно рожденного «Ветхого деньми», иначе говоря Христа еще до Его воплощения на земле. Второй текст — это слова Иоанна Богослова в Апокалипсисе: «глава Его и волосы белы как белая волна, как снег» (Откр. I, 14), характеризующие «Сына Человеческого» и Высшего судию, являющегося в конце времен. Седовласый Христос символизировал вечность Второго лица Св. Троицы, единосущного и неотделимого от Бога Отца, которого византийцы могли представить и изобразить только в образе «Христа Ветхого деньми». Согласно ранневизантийскому «Толкованию на Апокалипсис» Андрея Кесарийского, «Он и новый, но Он и древний, или правильный, предвечный, о чем говорят Его белые волосы».

При этом образ Христа на синайской иконе имеет крещатый нимб, напоминающий о крестной жертве, и греческую надпись «ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ», восходящую к пророчеству Исаии: «Дева во чреве примет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил» (Ис. VII, 14), которое истолковывалось как предзнаменование воплощения Сына Божьего и указывало на Его человеческое естество. Седые волосы в сочетании с именем «Еммануил» раскрывали двуединую природу Богочеловека. Кроме того, в синайской иконе иконографически подчеркнута мысль о Христе Пантократоре — владыке универсума. Он восседает на радуге, как на троне, а подножием Ему служит земная сфера в строгом соответствии со словами Господа, переданными пророком: «Небо — престол Мой, а земля — подножие ног Моих» (Ис. LXVI, 1).

Христос благословляет отставленной рукой в жесте императорского приветствия. В Его левой руке — раскрытая книга, на которой распознаются лишь несколько букв, позволяющие все же восстановить первоначальную надпись — слова Христа «Я есть свет миру» (Ин. VIII, 12), также подчеркивающую мысль о космократоре. В данном контексте можно рассмотреть и царственные одеяния Христа, изображенного в золотых хитоне и гиматии, которые дополнены особой нижней рубашкой с поручами, напоминающей священнический стихарь и акцентирующей еще одну грань этого многозначного образа. Сам вечный космос представлен в виде темно-синей овальной мандорлы, усеянной золотыми звездами. В согласии с пророческим видением (Иез. X, 12), мандорлу несут четыре херувима с крыльями, покрытыми глазами. Они прославляют Христа, вечно сущего на небесах и в то же время доступного верующим в Евхаристическом таинстве.

Образ Христа на синайской иконе соединяет в одном изображении все важнейшие символично-догматические идеи о Богочеловеке. В иконографии средневизантийской эпохи эти смысловые грани будут разведены и представлены в разных образах Пантократора, Ветхого деньми, Еммануила, Христа-священника. Однако главная в синайской иконе тема «Христа во славе» сохранит свое доминирующее значение, она воплотится и в ранневизантийских алтарных апсидах, и в куполах средневизантийских храмов, и в образе «Спаса в силах» в центре русского иконостаса.



5. Распятие. VII–VIII века. 46,4 X 30 см

Перед нами древнейшая сохранившаяся икона Распятия — сюжет, который, по всей видимости, доминировал в ранней иконописи. Характерно, что только в соборной Синайской иконописи сохранились четыре иконы Распятия, датируемые до X века. Это может быть объяснено исключительной символической значимостью изображения, воплощавшего важнейшую идею об Искупительной жертве. Знаменательно, что в монастыре в VII веке св. Анастасием Синаитом был написан полемический богословский трактат «Одигос», в котором аргументировалась мысль, что икона Распятия способна выразить истинную веру полнее и лучше, чем слова Писания или отцов Церкви. По мнению синайского богослова, многочисленные детали изображения Распятия образуют бесспорное и нетленное доказательство о природе жертвы Христовой, способное опровергнуть всех еретиков.

Иконография рассматриваемой синайской иконы кажется реализацией идей Анастасия Синаита. Она перенасыщена редкими и древними подробностями. Важнейшей из них является изображение по сторонам Христа двух разбойников — характерная особенность византийской иконографии до XI века. Разбойники, названные в надписях «Гестас» и «Дим(ас)», показаны в набедренных повязках с заложёнными за спину руками. Их облик, позы, маленькие обнажённые фигуры, удалённые в глубину сцены, контрастируют с образом распятого Христа на первом плане, подчёркивая его абсолютно доминирующую роль в композиции. Христос представлен в типичной для ранней иконографии строго вертикальной, фронтально застывшей позе с прямыми руками и ступнями, покоящимися на особой подставке.

В соответствии с одним из основных вариантов доиконоборческой иконографии Христос изображён в колобиуме — специальной длинной рубашке без рукавов. Пурпурный колобиум украшен золотыми полосами-лентами, идущими от плеч до подола. Он напоминал об особом хитоне Христа, который, по словам Евангелия, был «не шитый, а весь тканый сверху» (Ин. XIX, 23). Необычный цвет ассоциировался с багрянницей, надетой на Христа в насмешку перед Распятием. Одновременно пурпурное с золотом одеяние указывало на высшее императорское достоинство Спасителя. Казнь Распятием, воспринимавшаяся в древности как самая унижительная, истолковывалась в христианском богословии и иконографии как подвиг и триумф «Царя царей», одержавшего победу над смертью и открывшего путь к спасению. Эта мысль подчеркнута в синайской иконе и редким мотивом тернового венца как царской короны, и надписью «Царь Иудейский» над головой Христа, и изображением слетающих с небес ангелов, прославляющих Спасителя. С важнейшей темой одеяний распятого Христа, воспевавшихся как образ славы и нетления, связано и изображение трех римских воинов у основания креста — «распявшие же Его делили одежды Его, бросая жребий» (Мф. XXVII, 35).

Лик Христа также необычен. У него короткая борода и особая причёска венцом, которая, как и золотые ленты на колобиуме, вероятно всего, была связана с представлением о священстве Христа — Великого Архиерея, приносящего самого себя в жертву. Христос показан с закрытыми глазами, как бы умершим, но Его нетленное тело, как живое, источает потоки крови из кистей рук и обоих ступней. По суждению византийских богословов, в мертвом Христе продолжал пребывать Св. Дух. В этой связи особое значение приобретало изображение красной и белой струи — крови и воды, фонтанирующих из раны на Его груди. Он также напоминал о православном причастии вином, смешанным с водой. В некоторых древних изводах в руках Богородицы, стоящей у креста, изображался евхаристический потир, в который она, олицетворяя Церковь, принимала причастие кровью. В нашей иконе в руке у Богородицы, смотрящей на струю, тонкий белый плат, по всей видимости, также имевший литургический смысл.

Образ Богородицы сопровождают две монограммы, расшифровывающиеся как «ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ» (святая Мария), — именование, характерное для самых древних доиконоборческих изображений. С противоположной стороны от креста показан Иоанн Богослов, присутствовавший при Распятии и подробнее всех описавший это евангельское событие. Интересной особенностью синайской иконы является своеобразный пейзажный фон из двух разошедшихся скал, призванных вызвать в памяти евангельский текст о землетрясении, случившемся в момент смерти Христа: «и земля потряслась; и камни расселись» (Мф. XXVII, 51). О космическом непреходящем характере произошедшего события говорила и другая деталь: изображение солнца и луны в верхних углах композиции, которые подчёркивали мысль о Распятии как вечном космическом образе Искупительной жертвы и Евхаристического таинства.



Наряду с Распятием, Вознесение принадлежит к самым распространенным сюжетам ранней иконописи. Оно представляло кульминационный момент истории спасения, описанный в Деяниях апостолов (Деян. I, 4–12) и изображавший завершение земного пути Христа. Его воссоединение со Св. Троицей на небесах и обетование Второго пришествия. Этот последний эсхатологический момент был подчеркнут в новозаветном рассказе о пророчестве ангелов, явившихся на Елеонской горе: «*Сеи Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо*» (Деян. I, 11). Тема Второго пришествия — центральная и для иконографии Вознесения. Композиция состоит из двух частей. Вверху показан восседающий на невидимом престоле Христос. Он в традиционной позе космократора и высшего судии благословляет и левой рукой поддерживает на колене Евангелие. На синайской иконе по сторонам от Христа четыре монограммы под титлами «ΙΧ ΧΣ ΥΣ ΘΥ», из которых две последние, означающие «Сын Божий», принадлежат к очень редким и древним. Надпись акцентирует мысль о Христе как Втором лице Св. Троицы, при этом крещатый нимб Христа не позволяет забыть о произошедшей на земле Крестной жертве. Мандорлу, символизирующую божественное сияние и вечный космос, возносят четыре ангела, руки которых просвечивают в темно-синем овале. С помощью этой оригинальной детали создается образ прозрачного ореола-сияния, значительно отличающегося от императорских портретов на щите, иконография которых была широко известна в ранневизантийскую эпоху.

В нижней части сцены показаны двенадцать апостолов, в первом ряду — верховные апостолы и евангелисты как проповедники учения с кодексами и свитками в руках. В центре выделена фигура Богоматери, стоящей на особом подножии, которое воспринималось как знак власти и указывало на царское достоинство. Богоматерь, о присутствии которой ничего не говорится в новозаветном рассказе о Вознесении, была введена в сцену как напоминание о Воплощении и начале земной истории спасения, завершившейся на Елеонской горе. Напоминанием места действия служит дерево или, скорее, куст за спиной Богоматери. Как кажется, правы исследователи, видящие в этом необычном кусте с красными пламенеющими цветами образ Неопалимой купины, символизирующей Богоматерь, подобно несгорающему кусту вместившей божественный огонь. Редкий иконографический мотив мог быть специально изображен в иконе, предназначенной для Синайского монастыря, построенном на месте чудесного явления Неопалимой купины.

Богоматерь подняла руки в жесте оранты, символизировавшем усиленное моление. Это был священнический жест «жертвы вечерней» в иудейском богослужении, который закрепился в христианской литургии как жест священника в важнейший момент предложения Святых даров. В византийском толковании псалма 140, 2 говорится: «*Да исправится и да будет чистым и благоприятным Тебе, Господи, возношение рук моих во время молитвы, как благоприятна Тебе жертва вечерняя*». Жест оранты вызывал литургические ассоциации — Богоматерь, подобно священнику, приносит в жертву и одновременно призывает Христа, который показан в мандорле, как на дискосе, прямо над Ее поднятыми в молитве руками.

В иконографии Вознесения основополагающие идеи Воплощения, Небесной славы, Второго пришествия осмыслиются в литургическом контексте как образ Евхаристии. Именно эта универсальность определила выбор Вознесения в качестве главной иконы доиконоборческих церквей, где оно обычно располагалось в алтарной апсиде. В храмовой декорации средневизантийской эпохи Вознесение сохранило свое значения в качестве центральной темы купола или алтарного свода, объединяя в одной композиции символично-догматические и сюжетные изображения на стенах церкви. В ставшей канонической системе росписей важнейшие образы Вознесения будут разведены в пространстве, оставаясь символически взаимосвязанными: Христос Пантократор в ореоле славы, носимой ангелами, займет свое место в куполе, тогда как Богоматерь Оранта утвердится в конхе алтарной апсиды. Под ней будет показан ряд апостолов, которые вместе с Богоматерью создавали образ Церкви, основанной Христом на земле.



7. Апостол Фаддей и царь Авгар с избранными святыми. Створки триптиха. X век. 34,5 X 25,2 см

Небольшие дощечки, ныне объединенные общей рамой, изначально представляли собой левое и правое крыло триптиха. В центральной несохранившейся части, вероятнее всего, была изображена прославленная реликвия — нерукотворный образ Христа на плате, называвшийся византийцами «Мандилион». В верхней части левой створки изображен апостол, благословляющий правой рукой и левой указывающий на изображение в центральной части триптиха. По сторонам от лика видны остатки греческой надписи «Святой Фаддей». С противоположной стороны, сверху правой створки, изображен седебородый человек в царских регалиях — короне и пурпурных сапожках. Как и апостол Фаддей, он восседает на широком троне с красной подушкой, прямоугольной спинкой и большим белым подножием. Надпись «ΑΥΓΑΡΟΣ», также сделанная красной краской по золотому фону, позволяет идентифицировать изображенного как царя Авгара. Он держит в руках белый плат с отпечатком лика Христа, который царь как бы принимает из рук юноши слева от трона. В нижней части обеих створок представлены согласно надписям: слева — святые отшельники Павел Фивейский и Антоний, показанные в традиционном монашеском облачении с руками, раскрытыми перед грудью; справа — составитель литургии святитель Василий Великий в епископском облачении и известный раннехристианский писатель св. Ефрем Сирин, изображенный в монашеском одеянии держащим книгу в левой руке.

По предположению исследователей икона была написана вскоре после 944 года, когда из Эдессы в Константинополь торжественно переносится Нерукотворный образ Христа на плате, а день появления реликвии в византийской столице — 16 августа — становится общеправославным праздником. Именно с этого времени изображения «Мандилиона» или «Спаса Нерукотворного» получают распространение в византийской иконографии. Синайская икона дает древнейший сохранившийся и одновременно уникальный пример, не имевший повторений и явившийся следствием специального заказа, возможно, вдохновленного событиями 944 года.

Литературную основу замысла составляет сказание об Эдесском образе, дошедшее до нас в нескольких разноречивых версиях. Вероятно, создатель синайской иконы руководствовался византийской «Повестью императора Константина о Нерукотворном образе», приписываемой императору Константину VII Багрянородному (913–959) и в переработанном виде вошедшей в минологию и прологи всего православного мира. Согласно этому тексту, эдесский царь Авгар отправляет к Христу своего посланника Ананию с письмом, в котором содержится просьба прийти и исцелить его от тяжелой болезни. Христос посылает Авгару ответное письмо и Нерукотворный образ на плате, чудесно появившийся на ткани, когда Христос вытер воду на Своем лице. Он также отправляет к царю апостола Фаддея, который с помощью чудотворного плата исцеляет Авгара, проповедует христианство, крестит народ и основывает первую церковь в Эдессе.

Сказание позволяет понять детали иконографического замысла. Юноша рядом с царем, вероятно, изображает Ананию, передающем Авгару Нерукотворный образ. По некоторым версиям он был иконописцем, пытавшимся написать образ Христа. Апостол Фаддей и царь Авгар восседают на равновеликих тронах, они в три четверти повернуты к изображению в центре, воспроизводящем, скорее всего, сам Нерукотворный образ. Все вместе изображения в центре и на створках триптиха не только прославляли первоуказанную реликвию и первоикону, созданную самим Христом, но и представляли образ первокрещенного государства как согласия священства и царства, совместного деяния первосвященника Фаддея и царя Авгара.

Царь Авгар носит характерную византийскую корону-венец с особыми жемчужными подвесками по сторонам. По наблюдению исследователей, лицо Авгара наделено портретными чертами Константина Багрянородного, что может указывать на связь иконы с константинопольской духовной средой, возникшей вокруг этого императора. Можно думать, что образ Спаса Нерукотворного в утраченной центральной части соответствовал образу на плате в руках Авгара, а оба изображения восходили к облику Христа на самой реликвии, получившей широчайшую известность после перенесения в Константинополь. Отличительной особенностью лика на синайской иконе является изображение шеи, характерное для самых ранних примеров данного иконографического типа. Этот извод, равно как и большой крест без нимба за головой Христа, мог быть связан с теорией иконопочитателей, рассматривавших Нерукотворный образ как одно из главных доказательств реальности воплощения Господа на земле.



8. Омование ног. X век. 25,6 X 25,9 см

В верхней части сцены размещена большая греческая надпись «Ο ΝΙΠΤΗΡ» («Омовение»), указывающая, что изображено евангельское событие, когда Христос в начале Тайной вечери омыл ноги своим ученикам и завещал им этот обряд как знак преемственности служения: «Ибо Я дал вам пример, чтобы и вы делали то же, что Я сделал вам» (Ин. XIII, 3–17). Омование ног поминается Церковью на Страстной седмице в важнейшей службе Великого четверга. Оно неразрывно связано с Тайной вечерей, установившей Евхаристию, и с этой точки зрения имеет литургический смысл очищения от грехов и приготовления к таинству. Согласно древнейшим византийским уставам, в Великий четверг патриарх, архиереи, игумены монастырей совершали в своих храмах омование ног, выражая высшее смирение и подражая Христу. Как правило, этот чин имел место в северной части нартекса, где часто располагалось монументальное изображение «Омовения ног». По всей видимости, небольшая синайская икона в Великий четверг устанавливалась на аналое-проскинитариие рядом с местом омования ног. Хотя в то же время, вытянутая по горизонтали форма доски позволяет предположить, что она могла находиться в ряду праздников и страстных сцен над балкой перекрытия алтарной преграды.

В центре синайской иконы показан Христос, протягивающий обнаженные руки к ногам апостола Петра, который представлен на золотом сидении, опустившем ноги в огромную золотую чашу. Христос облачен в хитон пурпурного цвета, указывавшего на Его царское достоинство, а также, в согласии с евангельским рассказом, опоясан синей тканью-полотенцем для отирания ног. Интересной деталью одеяний Христа является узкий белый плат у пояса, украшенный крестообразными орнаментами и параллельными полосами. Это так называемый эпигонатий — элемент одеяний епископа, сдержанно напоминающий о литургическом смысле изображаемого и роли Христа как первосвященника. На наш взгляд, в данном контексте может быть лучше понят и жест апостола Петра, дотрагивающегося правой рукой до своей макушки — места священнической tonsуры. Возможно, это не просто иллюстрация евангельских слов верховного апостола, призвавшего Христа омыть ему также и голову (Ин. XIII, 9), но и указание на преемственность священнического служения. Не случайно, цветные одежды, особое золотое нимба, сидения и чаши ясно отделяют Христа и святого Петра от группы из десяти апостолов в белых одеяниях на втором плане.

Наиболее оригинальной иконографической особенностью синайской сцены являются архитектурные мотивы — невысокая стенка на переднем плане и изображение узкого портала за спиной Христа. Архитектура создает сакральное пространство города-храма, в котором происходит изображенное действие. Башнеобразные формы богато украшенного высокого портала, включающего элементы дворца и церкви, в сочетании с изображением городской стены создавали яркий образ Небесного Иерусалима, который акцентировал мысль о вневременном, вечно литургическом характере евангельского события, обретавшего мистическую реальность в ежегодных богослужениях Великого четверга.



Икона является древнейшим сохранившимся поясным образом св. Николая, получившим широчайшее распространение как в византийском, так и в древнерусском искусстве. Синайская икона отражает раннюю стадию развития еще не установившегося типа, с круглым лицом и более темными волосами, заметно отличающегося от образа седого аскета, хорошо известного уже по памятникам XII века. Св. Николай представлен в полном епископском облачении, сочетающем одежды всех трех степеней священства. На диаконский белый стихарь с золотыми поручами надета священническая фелонь темно-коричневого цвета, поверх которой лежит широкая белая лента омофора, украшенного большими золотыми крестами — отличительный знак архиерейского достоинства. Византийские литургические толкования, начиная с пятого века, объясняли омофор как образ евангельской пропавшей овцы, несомой на плечах Господа, тем самым епископ в омофоре изображал Христа «Доброго пастыря», положившего жизнь за овцы своя. Омофор, специально надевавшийся на время богослужений, указывал на участие епископа в литургии. В синайской иконе об этом же говорит богато украшенное богослужебное евангелие, поддерживаемое в левой руке. Его значение акцентирует указующий жест правой руки, напоминающий о роли святителя Николая как защитника веры и отца Церкви.

Синайский образ дает один из самых ранних сохранившихся примеров иконы со святыми на полях. Все изображения на полях, равно как и образ в среднике, поименованы греческими надписями. В центре верхнего поля показан поясной Христос, в традиционном типе Пантократора, благословляющего, с Евангелием в левой руке. Он фланкирован образами верховных апостолов Петра и Павла, также благословляющих и в три четверти повернувшихся к Христу. На боковых полях представлены фронтально четыре святых воина: слева — святые Димитрий и Феодор, справа — святые Георгий и Прокопий. Они изображены в золотых доспехах и разноцветных плащах с копьями и обнаженными мечами в руках. Нижний ряд составляют святые целители в плащах и рубашках с поручами и золотым оплечьем: в центре св. Пантелеимон с золотой пиксидой, по сторонам святые Косьма и Дамиан. Выбор самых известных святых, представляющих различные чины святости (апостолы, воины, целители), по всей видимости, не был связан с патрональным замыслом заказчика иконы.

Образы на полях, обрамляющие центральное изображение, воплощали идею Царства Небесного и идеальной Церкви, понятой как иерархия святости, вершиной которой является Христос Пантократор на верхнем поле иконы. Святитель Николай наследует свое священническое служение от Христа через апостолов, в деле защиты веры он стоит в ряду св. воинов, а по силе совершенных чудес он не уступает св. целителям. Таким образом синайская икона представляет апофеоз св. Николая, прославляющий все основные проявления его святости. Иконографическая программа иконы, которой особо поклонялись в день празднования святого, имела своим главным источником символические образы-идеи, звучащие на литургии в посвященных св. Николаю богослужебных текстах.

Важной особенностью изображений на полях является их размещение в медальонах, выделенных особо обработанным золотым фоном, и яркая красочная гамма, отличающаяся от изображения в среднике. Предполагают, что художник ориентировался на иконы с золотыми окладами, традиционно украшавшимися медальонами с изображениями в перегородчатой эмали, техника которой расцветает в византийском искусстве X века. Данная черта, наряду с особым психологизмом иконы-портрета св. Николая, высочайшей техникой живописи, отдельными стилистическими деталями, имеющими аналогии в миниатюре, позволяет связать синайскую икону с искусством Константинополя конца X века.



10. Деисус со святыми на полях. XI век. 36,2 X 29,1 см

На иконе представлена композиция Деисуса, в переводе с греческого означающего «моление». Она является одной из самых распространенных и символически емких иконографических тем, которая складывается еще в ранневизантийский период, а с XI века становится центральным образом, доминировавшим и в украшении рукописей, и в литургической утвари, и в монументальных программах. Деисус традиционно располагается в конхе центральной апсиды, на алтарном своде, над царскими вратами алтарной преграды и, как ядро композиции «Страшного суда», на западной стене. В концентрированной, почти эмблематичной форме Деисус воплощал целый ряд важнейших символично-догматических идей, являясь своего рода главной иконой в пространстве церкви. Перенесенный в скромную монашескую келью, он создавал синтезирующий образ всей храмовой декорации. К таким келейным Деисусам, по всей видимости, и принадлежала небольшая синайская икона.

В центре композиции изображен Христос, стоящий, подобно императору, на особом красном подножии и благословляющий с Евангелием в левой руке. По сторонам — Богоматерь и Иоанн Креститель, протягивающие к Нему руки в жесте моления. Изобразительная схема восходит к позднеантичному императорским церемониям, когда во время приемов по сторонам императора стояли высшие придворные, склонившиеся с протянутыми руками. Смысл ритуальных жестов состоял в выражении покорности и прославлении владыки мира. В данном контексте византийский Деисус может быть понят как образ небесного двора, где Христу космократу предстоит наиболее близкие Ему на земле высшие представители человеческого рода.

Наряду с темой прославления важнейший смысл Деисуса составляет идея заступничества: лучшие из людей молят Высшего судию о милосердии в день Страшного суда. Богоматерь и Иоанн Креститель выступают как посредники между грешным человечеством и всемилостивым Господом, олицетворяя надежду на спасение. Именно эта идея выделена как главная в дошедшем до нас описании одной из икон Деисуса, принадлежащем современнику синайской иконы византийскому интеллектуалу Иоанну Мавроподу. В XI веке Деисус имел и глубокий литургический смысл, создавая многозначный образ Евхаристической жертвы. По мнению византийских богословов, Богоматерь, олицетворявшая новозаветную Церковь, и Иоанн Предтеча, унаследовавший ветхозаветное священство и передавший его в момент Крещения, как бы сослужат Христу «Великому архиерею», свершающему литургию в небесном храме. Примечательно, что в синайской иконе под обычными хитонам и гиматием Христа видны поручи священнического стихаря. При этом Христос из Деисуса может быть истолкован и как образ самой Жертвы — евхаристического Агнца на диске, рядом с которым в чине проскомидии располагаются просфоры Богородицы и Иоанна Крестителя. В строгом соответствии с древней литургической традицией Христос в Деисусе одновременно приемлющий, приносящий и приносимый.

Воплощенное в композиции Деисуса сочетание идей прославления, спасения и евхаристии подчеркнуто изображениями на верхнем поле синайской иконы, где строго над головой Христа показан медальон с треном, который обрамляют два поясных образа архангелов, протягивающих к трону покровенные руки. Трон, включающий изображение большого креста, евангелия на особом покрове и орудий страстей, сопровождается надписью «Н ΕΤΟΙΜΑΣΙΑ». Это образ «Престола славы» и «Престола уготованного» на Страшном суде, одновременно это литургический образ алтарного престола, на котором приносится Жертва, и, наконец, в византийском истолковании это символ Св. Троицы, осуществляющей Домостроительство спасения. На боковых полях синайской иконы присутствуют два редких изображения: св. Иоанна Милостивого в епископском облачении патриарха Александрийского и св. Иоанна Лествичника, показанного как игумен Синайского монастыря в особом головном уборе и монашеских одеждах, держащим в правой руке мученический крест. Образ Иоанна Лествичника говорит о том, что икона была заказана для монастыря или даже в нем написана. Изображения двух святых Иоаннов, прославившихся в VII веке, несомненно, были связаны с особой волей заказчика иконы.

Первоначальный живописный слой синайской иконы имеет серьезные утраты, они особенно заметны в фигуре Иоанна Крестителя. Дописями являются три медальона нижнего поля и медальон с архангелом в правом верхнем углу.



11. Распятие со святыми на полях. XI–XII века. 28,2 X 22,6 см

Икона принадлежит к самым совершенным творениям константинопольского искусства и на основании стилистических аналогий в миниатюрах датированных рукописей обычно относится ко второй половине XI или началу XII века. Она представляет совершенно новый иконографический тип Распятия по отношению к доиконоборческим изображениям, также сохранившимся в Синайском собрании (ил. 5). Композиция становится предельно строгой и лаконичной, включающей только три главные фигуры: Христа, Богородицу и Иоанна Богослова. Надписи сведены к одной главной по сторонам креста — «Н ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ» («Распятие»). Исчезают фигуры распятых разбойников, римские воины у подножия и другие второстепенные детали, о которых с увлечением повествовали ранневизантийские иконописцы. Внимание концентрируется на главном событии, на психологическом содержании образа, рождающего литургические ассоциации и более острое эмоциональное переживание Искушительной жертвы, зримым воплощением которой была сцена Распятия.

Христос на кресте уже не показывается в строго фронтальной, торжественно иератичной позе победителя и «Царя царей». Напротив, тело его изображено изогнувшимся и бессильно повисшим, напоминающая о предсмертных муках. Пониженная голова с закрытыми глазами также указывает на момент смерти. Вместо «царственного» пурпурного колобиума на обнаженном теле Христа лишь набедренная повязка. Редчайшей особенностью синайской иконы является то, что эта повязка изображается совершенно прозрачной. Мотив находит объяснение в византийских богословских толкованиях, в частности в поэтической надписи на другой синайской иконе Распятия, в которой говорится, что Христос, взяв на время «одеяние смерти», был облечен в «ризу нетления». По всей видимости, прозрачная повязка и должна была изобразить эти небесные невидимые одежды Спасителя, провозглашающие, что принесенной жертвой Он даровал спасение и нетление миру, «смертию смерть поправ».

Несмотря на то, что Христос показан умершим, из ран Его струится кровь, которую иконописец изображает со всей возможной для такой изысканной живописи натуралистичностью. Странная особенность становится более понятна при обращении к современным иконе византийским текстам. Выдающийся философ и историк XI века Михаил Пселл оставил подробное описание одного изображения Распятия, во всем подобного синайской иконе. Пселл прославляет неизвестного художника за его искусство, удивительным образом представившего Христа одновременно и живым, и умершим. В Его нетленном теле продолжал пребывать Св. Дух и связь со Св. Троицей не прекращалась. Эта идея приобрела исключительную актуальность в византийском богословии после Схизмы 1054 года, когда вокруг данного тезиса, отвергнутого католиками, была выстроена православное понимание Евхаристической жертвы и Св. Троицы. Икона Распятия, совершенно меняясь иконографически, продолжает оставаться живым образом истинной веры, который, по словам Анастасия Синаита, лучше любого текста способен опровергнуть всех еретиков.

Отметим и другие важные детали синайского Распятия. Кровь из ступней Христа потоками струится вниз к подножию, сделанному в виде скалы с пещерой внутри. Изображение восходит к византийскому апокрифическому сказанию о крестном древе, согласно которому крест Распятия был поставлен на месте погребения Адама. Искушительная кровь, пролившись на череп Адама, даровала спасение миру в лице первого человека. Пещера погребения Адама была одним из главных мест поклонения в иерусалимском комплексе Гроба Господня, о котором сдержанно напомнил синайский иконописец. По сравнению с ранней иконографией в XI веке гораздо большее значение приобретает изображение самого креста, в котором всегда присутствуют верхняя дополнительная перекладина, называвшаяся «титулус» или «возглавие». Именно такой формы делались воздвизальные кресты, устанавливаемые на алтарных престолах в каждой церкви. Они, как правило, содержали в средокрестье частицу крестного древа, что делало их реликвиями Распятия. Икона Распятия с подобным крестом вызывала у византийца ясную ассоциацию с алтарем и приносимой на нем Евхаристической жертвой.

В создании литургического образа важную роль играют и скорбные жесты. Богородица левую руку прижимает к груди, правую протягивает в жесте моления, прося Искушителя о милосердии. Иоанн Богослов правой рукой, как бы в жесте отчаяния, дотрагивается до щеки, левой напряженно сжимает край плаща. Слетающие с небес ангелы сверху не только свидетельствуют о мистической природе таинства, но и жестом разведенных в стороны рук демонстрируют горестное изумление. С помощью едва заметных акцентов автор делает зрителя эмоциональным участником изображенной сцены, переживающего евангельское событие как сиоминутную реальность. Именно такая трактовка Распятия характерна для экфрасиса Михаила Пселла, который, как и синайский иконописец, последовательно создает эффект сопричастности, столь важный для понимания особого психологизма комниновского искусства и его литургической наполненности.



Тема идеальной Церкви получает развитие в образах святых на полях, представляющих своего рода небесную иерархию. В центре верхнего поля медальон с Иоанном Крестителем, по сторонам которого архангелы Гавриил и Михаил и верховные апостолы Петр и Павел. На боковых полях слева направо показаны сначала святители Василий Великий и Иоанн Златоуст, необычно изображенный держащим одновременно крест и книгу, Николай Чудотворец и Григорий Богослов. Под ними четыре святых мученика: Георгий, Феодор, Димитрий и Прокопий. В нижних углах два самых почитаемых представителя чина преподобных: Симеон Столпник Старший — справа, в надписи названный «Ο ΕΝ ΤΗ ΜΑΝΔΡΑ» («В обители») в напоминание о его прославленном монастыре, и Симеон Столпник Младший, на иконе обозначенный как «Чудотворец». Оба показаны в куколях как великосхимники и за прозрачными решетками, отмечающими верхнюю часть неизображенного столпа. В центре нижнего поля изображена св. Екатерина — ясное указание на предназначение иконы для Синайского монастыря. По сторонам от нее размещены редкие изображения св. Валаама в монашеском облачении и св. Христины, так же, как св. Екатерина, показанной в царских одеждах.

Наиболее странную особенность этого сонма святых составляет изображение Иоанна Крестителя. В центре верхнего поля между архангелами и апостолами, на месте, обычно принадлежащем Христу Пантократору. Св. Иоанн держит в руке посох с крестом — знак папского достоинства, при этом правая рука сложена в жесте пророческого благословения (передачи благодати), которое адресовано Христу на кресте. На наш взгляд, это не просто напоминание о пророческих словах об Агнце Божиим (Ин. I, 29), но и указание на символический смысл Крещения, которое трактовалось византийскими богословами как рукоположение — передача Иоанном Предтечей ветхозаветного священства первосвященнику новой Церкви. В данном контексте могут быть объяснены одеяния архангелов с их священническими стихарями под плащами и позы повернувшихся к св. Иоанну и Христу основателей земной Церкви апостолов Петра и Павла. Тем самым верхний ряд образов сдержанно и глубокомысленно акцентирует главный литургический смысл синайской иконы: Христос в Распятии одновременно и Первосвященник, и Жертва, «приносящий и приносимый», говоря словами литургической молитвы.



12. Миния за сентябрь, октябрь и ноябрь. XII век. 55 X 45 см

Икона является одной из четырех досок тетраптиха, который представляет полную минию за 12 месяцев, содержащую миниатюрные изображения святых на каждый день календарного года. Источником иконографии служили рукописные греческие миние, которые были унифицированы в конце X века Симеоном Метафрастом, отредактировавшим жития святых и закрепившим за каждым определенный день празднования. Миния являлась литургической книгой, которая читалась на утрени в день празднования. Предполагают, что именно редакция Симеона Метафраста послужила импульсом к созданию икон-миней. В византийских рукописях XI века текст жития часто предварялся портретом святого, а в конце текста помещалась сцена его мученической смерти. В иллюстрациях архитектурные или пейзажные фоны были сведены к минимуму и лишь намечали место действия. Именно такие «сокращенные» изображения собирает на плоскости одной доски мастер синайской иконы, на которой можно видеть девять рядов миниатюр, представляющих 91 сцену. Верхний регистр начинается с портрета Симеона Столпника, память которого Православная Церковь празднует 1 сентября. В выборе сюжетов доминируют сцены мучений, хотя присутствуют и портретные изображения в рост и даже сцены чудес, как например, «Чудо архангела Михаила в Хонах». Каждую сцену сопровождает красная надпись греческим минускулом, в которой указывается день месяца, имя святого и в ряде случаев тип мученической смерти. Подчеркивание темы мученичества, вероятно, было связано с литургическим использованием икон-миней, которые во время богослужений определенного месяца выставлялись в церкви на особом аналое. Мученическая смерть святого уподоблялась Искупытельной жертве Христа, лежащей в основе Евхаристического таинства.

Иконы-миние могли использоваться также в специальных процессиях и богослужениях вне стен храма. В этих случаях они создавали образ идеальной Церкви, понятой как собор всех святых. Синайская икона являлась частью гексаптиха, в который помимо четырех календарных икон входила икона «Страшного суда» и уникальная икона, изображающая пять чудотворных образов Богоматери, сцены чудес и страстей Христовых. Вполне возможно, что шесть икон использовались в особом богослужении на неделе Страшного суда, когда они, согласно древнему византийскому чинопоследованию, носились в литургической процессии. Вместе они создавали цельный образ истории спасения, воспроизводя все основные темы византийской храмовой декорации.

На оборотах икон сохранились многочисленные надписи их создателя и заказчика — грузинского иеромонаха Иоанна Цохаби, вероятно, входившего в братию Синайского монастыря. На оборотной стороне одной из минейных икон сохранилась надпись, проясняющая замысел иконописца: *«Четырехчастную фалангу прославленных мучеников вместе с множеством пророков и богословов, священников и монахов, написал Иоанн, направляя их к Господу просителями об отпущении его грехов»*. Помимо надписей на оборотах календарных икон изображались кресты, с сопровождавшими их криптограммами из четырех букв, как правило, начальных в словах известного молитвословия. Так на публикуемой осенней минее размещена криптограмма «ΕΖΣΚ», в переводе с греческого звучащая как *«Древо жизни — спасение мира»*. Изображение на обороте, в максимально обобщенной форме воплощавшее идею Искупытельной жертвы, создавало своеобразный символический контекст для сонма святых мучеников на лицевой стороне иконы.



13. Страшный суд. XII век. 62,2 X 45,8 см

Икона представляет развернутую композицию «Страшного суда», которая складывается в византийском искусстве к XI веку и появляется как в миниатюрах рукописей, так и в храмовой декорации, где она размещается на западной стене или в нартексе церкви. Композиция включает несколько регистров и состоит из целого ряда устойчивых иконографических мотивов. В центре верхнего ряда в мишленовидном ореоле показан Христос, восседающий на невидимом престоле в золотых одеждах, приличествующих небесному владыке, который нисходит с небес на землю для последнего суда. Он простирает обнаженные руки, правая ладонь раскрыта в жесте даяния и обращена к праведникам в правой от Христа части иконы, левая опущена и указывает на грешников под ней. При этом на ладонях ясно обозначены следы ран Распятия, напоминающие об Искупибельной жертве как непременном условии спасения и Второго пришествия.

По сторонам от ореола представлены Богоматерь и Иоанн Креститель, которые в качестве заступников человеческого рода обращаются к Высшему судие с молитвой о милосердии. За ними по сторонам двенадцать апостолов, сидящих на престолах и держащих в руках раскрытые книги, в которых, по преданию, записаны все деяния людей. В синайской иконе на них сделаны надписи с именами апостолов. Над Христом показано Его небесное воинство со скипетрами и сферами в руках. В центре большая фигура ангела в императорском облачении, над ним греческая надпись «*Второе пришествие*». Под Христом в середине иконы представлена Этимасия — «Престол уготованный», на котором воссядет Спаситель в день Страшного суда. Трон уподоблен алтарю со специальным покровом, на нем Евангелие, крест и орудия страстей (копие и трость с губкой). К подножию трона припадают Адам и Ева, первые люди и первые грешники, от имени всего человечества протягивающие руки в молитве о спасении.

В правой от Христа части иконы изображены шесть чинов праведников, каждый из которых имеет соответствующую подпись, начиная с верхнего ряда: апостолы, пророки, мученики, иерархи, аскеты, святые жены. Под ними создан образ рая. В виде красного огненного столпа на постаменте изображены райские врата, охраняемые серафимом. К ним подходит апостол Петр, ведущий группу архиереев в крещатых фелонях и с евангелиями в руках, среди которых узнаются образы Иоанна Златоуста, Василия Великого и Григория Богослова. За вратами слева — две райские сцены, изображенные на белом фоне с растительным орнаментом, символизирующем райский сад. Верхняя композиция представляет Богоматерь как первую обительницу рая. Она восседает на троне, фланкированном двумя архангелами. Справа видна фигура Благоумного разбойника, распятого вместе с Христом, уверовавшего в Него перед смертью и раньше всех людей обретшего рай (Лк. XXIII, 40–43). Напоминание о евангельском событии служит большой крест в его левой руке. Нижняя сцена изображает «Лоно Авраамово»: на коленях у восседающего на троне праотца Авраама показан нищий Лазарь, согласно евангельской притчи обретший райское блаженство после смерти (Лк. XVI, 20–26). По сторонам от трона изображены души праведников.

Левая от Христа часть композиции посвящена теме ада. У ног Христа в соответствии с пророческими видениями изображены огненные колеса с крыльями и огненная река (Дан. VII, 9–10), которая как бы смывает грешников в черную адскую пещеру с изображением сатаны на страшном звере, держащего в руках фигуру богатого из притчи о Лазаре. Над этой сценой показан апокалиптический ангел, свивающий небо как свиток (Откр. VI, 14). Под пещерой сатаны в шести клетках показаны в виде схематичных рисунков различные типы адских мучений. Левее изображены ангелы, взвешивающие грехи, и черти, пытающиеся перетянуть чашу в свою сторону. Наконец, в самой нижней части синайской иконы изображены трубящие ангелы, по звуку которых земля и море отдадут своих мертвецов. Земля показана как пустыня с животными (слоном, львом, тигром и птицей), а море в виде женской фигуры, восседающей на морском чудилище, — персонификации, восходящей к образам античного искусства.

Икона «Страшного суда» является правой створкой диптиха, в левой части которого представлен цикл двенадцати праздников. Диптих имеет также два внешних крыла-крышки. На них сверху изображены два богородичных праздника «Рождество Богоматери» и «Введение во храм» как дополнение к основному циклу. Под сценами в два ряда показаны святые, распределенные по чинам. Таким образом на четырех иконных досках представлена вся история спасения с новозаветными событиями, деяниями Церкви в ее святых и грядущим Вторым пришествием. Вместе они создавали образ всей храмовой декорации, приспособленной к пространству небольших икон. Примечательно, что детально прописанные образы были рассчитаны на внимательное прочтение. Это впечатление усиливают многочисленные мелкие надписи красной краской, в «Страшном суде» называющие практически все сцены. По всей видимости, иконописец имел большую практику в украшении рукописей. Не случайно, его стиль находит ближайшие аналогии в константинопольской миниатюре второй четверти XII века.



14. Рождество Христово. XII век. 36,3 X 21,2 см

Икона представляет один из самых подробных иконографических изводов «Рождества Христова», содержащий редчайшие подробности. Кроме собственно «Рождества» изображены многочисленные связанные с ним события, в том числе и известные только по апокрифическим источникам. При этом все эпизоды показаны как одна длинная сцена, последовательно разворачивающаяся в пейзаже гористой пустыни. Вверху изображены два хора ангелов, возглавляемых архангелами в императорских облачениях. Они совершают небесную службу, прославляя чудо воплощения на земле Богомладенца. Мистический характер действия подчеркнут изображением светового луча, падающего с небес на младенца Христа в яслях. Пещера с образами Богоматери и младенца составляет центр композиции, а фигура Богоматери заметно выделена своими большими размерами и красным цветом ее ложа.

По сторонам изображена история волхвов, разделенная на три эпизода: их приезда, поклонения младенцу Христу и отъезда. При этом волхвы, в соответствии с древней традицией, показаны трех разных возрастов, символизируя бесконечное время. Младенец Христос благословляет волхвов двумя расставленными руками, подобно архиерею в храме, которому поклоняются трое священнослужителей с Востока. Справа вверху — «Благовестие пастухам», которое включает восходящие к античным буколическим сценам изображения пасущегося стада и мальчика, играющего на флейте. С другой стороны композиции показано иное благовестие — «Сон Иосифа» — чудесное событие, непосредственно предшествовавшее Рождеству. Под Богоматерью на ложе, в качестве одного из смысловых узлов всей композиции, размещено «Омовение младенца», представленное как некий священный ритуал. Оно дополнено редчайшей для Византии и иногда встречающейся в поздней русской иконописи сценой «Несение купели», изображающей повивальную бабу Саломию, с апокрифическим именем которой связано чудо об отсохшей и ожившей руке. Саломию сопровождает ее помощница и указывающий путь юноша, который в русских вариантах сцены изображается как ангел.

Следующими по времени в нижних регистрах показаны события, связанные с преследованиями Ирода. Слева «Елисавета, прячущаяся с младенцем Иоанном Крестителем в чудесно расступившейся скале», затем читается «Бегство в Египет» с фигурами Богоматери с младенцем на ослике, Иосифа и его сына. В сцену включено изображение города, во вратах которого стоит фигура в царских одеяниях, протягивающая молитвенно руки навстречу Богомладенцу и владыке мира. Весь нижний регистр композиции занимает перенасыщенная натуралистическими деталями сцена «Избиение младенцев» с фигурой Ирода на троне, отдающего приказ. Таким образом на одной маленькой иконе представлен целый цикл «Рождества Христова», который достаточно точно соответствует текстам, читаемых на богослужениях в связи с празднованием Рождества.

Не имея возможности рассмотреть все детали, остановимся на наиболее важных смысловых акцентах. К примеру, обратим внимание на скорбный лик Богоматери или на ясли Христа, которые в соответствии с древней традицией уподоблены алтарному престолу. При этом сам спеленутый младенец напоминает о завернутом в плащаницу теле погребаемого Христа, прообразуя Искупительную жертву. Фоном служит пламеобразный контур черной пещеры, вызывающий зрительную ассоциацию с адской пещерой из «Состесвия во ад» и косвенно напоминающий о будущем Воскресении. Купель в сцене омовения показана в виде византийского литургического потира, в котором приносится Евхаристическая жертва. Иконописец с помощью едва заметных изобразительных мотивов драматизирует сцену, сознательно сопоставляя разновременные полюсные события истории спасения. В этом он прямо следует литургическим текстам, поэтически сравнивающих «Рождество» и «Распятие», представляющих как одно целое Воплощение и Искупительную жертву. Литургическое влияние, характеризующее все византийское искусство XI–XII веков, проявляется в синайской иконе не только в трактовке отдельных мотивов, но и в самом их количестве и чрезмерной подробности. Подобная интерпретация вызвала большую остроту эмоционального переживания исторического евангельского события, которое ежедневно обретало новую мистическую реальность в литургии.



15. Богоматерь Киккотисса с пророками. XI–XII века. 48,5 X 41,2 см

Икона, отличающаяся сложнейшей иконографической программой, принадлежит к самым совершенным творениям комниновского искусства. На основе стилистических аналогий с точно датированными памятниками она относится к периоду между 1080–1130 годами. В целом хорошо сохранившаяся оригинальная живопись местами имеет более поздние прописи, заметные на одеяниях Богоматери и в грубо-ватом обновленных надписях на свитках.

В среднике иконы представлен образ Богоматери с младенцем в редком изводе, получившем название «Возгнание» по необычной позе младенца или «Киккотисса» по имени прославленной чудотворной иконы в монастыре Киккос на Кипре, принадлежащей к тому же иконографическому типу. По преданию, кипрский образ был прислан из Константинополя императором Алексеем Комниным в 1084 году. Вероятно, в эту эпоху возникла и необычная иконография, самым ранним сохранившимся примером которой является синайская икона, возможно, представлявшая собой список с чудотворного образа.

Иконографически образ Богоматери принадлежит к так называемым «ожившим иконам», получившим распространение на рубеже XI–XII веков. Изобразительным истоком редкого извода послужил тип Богоматери, прижимающей к щеке младенца, известный под именем «Умиление» или «Гликофилуса». На синайской иконе изображен следующий момент ласкания младенца, когда он, еще не отдавшись от склоненной головы Богоматери, разворачивается на молящегося, как бы играя на поддерживающей его материнской руке. Левой рукой он захватывает особый плат Богоматери, лежащий поверх традиционного мафория. В этом видят указание на «покров земной плоти», в который облекся Богомладенец при воплощении. В правой руке, странно вывернутой, Христос держит свернутый свиток. Младенец кажется вкладывает свиток в ладонь Богоматери, многозначно передавая ей символ Логоса и Второго лица Св. Троицы. Таким образом уже жесты распростертых рук отмечают символические полюса свершившегося чуда.

Причудливая поза младенца отнюдь не плод невинной игры, но напоминание о грядущем «Снятии с креста», иконография которого возникает в зрительной памяти при виде неестественно изогнутого ниспадающего тела. Тема Искупительной жертвы в образе младенца акцентирована особым типом туники без рукавов, которая восходит к колобиуму Христа в сцене «Распятия». Короткая рубашка младенца открывает обнаженные беззащитные ноги — библейский образ смирения, зрительно ассоциировавшийся с образом Распятия. Именно таким младенцем изображается в сценах «Сретения», представляя принесенного в храм ветхозаветного Агнца и прообразуя будущую жертву.

Тема Воплощения, присутствующая в каждом образе Богоматери, в синайской иконе неразрывно переплетается с темой будущей Жертвы. Мысль о Богоматери, приносящей в жертву своего Сына, увязывается с мыслью о литургическом служении. Сам золотой трон Богоматери подобен алтарному престолу с лежащим на нем белым литургическим покровом. Богоматерь с младенцем на синайской иконе предстает как образ идеальной Церкви, свершающей таинство Евхаристии. Эта идея Церкви нашла воплощение и в композиции всей иконы, изобразившей на плоскости пространственную структуру византийского храма с его тремя нефами, центральной алтарной апсидой и куполом.

В «куполе» над «апсидным» образом Богоматери, как и должно, представлен образ Пантократора, восседающего на невидимом престоле и окруженного небесным сиянием. По сторонам символы четырех евангелистов (ангел, лев, бык и орел), восходящие к текстам пророческих видений (Иез. I, 4–28), описывающих чудо Богоявления. Из тех же текстов образы шестикрылых ангелов, серафимов и херувимов, славящих на небесах Господа. Греческая надпись «Царь славы» разъясняет главный смысл изображения. При этом образы небесного владыки и жертвенного младенца ясно сопоставлены, раскрывая двуединую природу Второго лица Св. Троицы и литургическую идею Христа, одновременно приносимого в жертву и приемлющего эту жертву на небесах.

Под трном Богоматери изображены св. Иосиф, показанный в рост, фронтально, с раскрытым свитком в руке. Слева от него родители Богоматери святые Иоаким и Анна, справа — Адам и Ева, также поднявшие руки и головы в жесте моления, обращенного к образу Богоматери с младенцем. Смысл необычной сцены раскрывает греческая надпись, размещенная над святыми чуть ниже трона Богоматери: «Иоаким и Анна зачали, и Адам и Ева были спасены (освобождены)» — цитата из песнопения св. Романа Сладкопевца (VI в.) в службе праздника «Рождества Богоматери», прославляющая роль Богоматери в истории спасения. На свитке Иосифа написан восходящий к тому же тексту парافраз евангельских слов (Мф. I, 24), напоминающих о благочестии Иосифа, принявшего жену по велению ангела, и девственной чистоте Богоматери. Примечательно, что по вертикали Богоматерь показана между св. Иосифом и Христом Пантократором, как бы между своим земным мужем и небесным Женихом.



На боковых полях иконы представлено 19 фигур с раскрытыми свитками, на которых подробные тексты библейских пророчеств, говорящие о чуде воплощения, роли Богоматери и Христа в Домостроительстве спасения. Образы верхнего регистра связаны с «Христом во славе», которому и посвящены цитаты на свитках: слева Иоанн Богослов (Ин. I, 3) и апостол Павел (Евр. XIII, 8), справа Иоанн Креститель (Ин. I, 15) и апостол Петр (Мф. XVI, 16). Средний регистр составляют образы Симеона Богоприимца и пророчицы Анны, на свитке которой традиционный для изображений XII века текст «*Это младенец, установивший небо и землю*». Вместе с Богоматерью две фигуры создают образ «Сретения». Текст на свитке Симеона (Лк. II, 35) — известное пророчество об Искупительной жертве и грядущем страдании Богоматери. С противоположной стороны показаны родители Иоанна Крестителя — пророк Захария в одеянии ветхозаветного первосвященника, напоминающий о преемстве священнического служения Богоматери (Лк. I, 68), и Елисавета со свитком, адресующим к событию встречи с Марией (Лк. I, 40–44).

Все остальные изображения на полях представляют ветхозаветных пророков, рядом с которыми в виде зримых символов расположены прообразы Богоматери и чуда Воплощения, словесно подтвержденные надписями на свитках. Во втором регистре слева Аарон с «*Процветшим жезлом*» (Числ. XVII, 5) и Моисей с образом «*Неопалимой купины*» у ног (Исх. III, 3), справа — Иаков с «*Лествицей*» (Быт. XXVIII, 12). В четвертом сверху регистре изображен Иезекииль с «*Заклоченными вратами*» (Иез. XLIV, 2) и Давид с «*Ковчегом Завета*» (Пс. CXXXI, 8), далее в правой части Исаия с «*Серафимом, протягивающим клещи с горящим углем*» (Ис. VI, 6) и Даниил с «*Горой Нерукосечной*» (Дан. II, 34). В самом нижнем ряду, также слева направо, читаются образы Валаама со «*Звездой*» (Числ. XXIV, 17), Аввакума с «*Горой Фаран*» (Авв. III, 3), далее царь Соломон, на свитке которого надпись «*Премудрость построила себе дом*» (Притч. IX, 1), провозглашающая Богоматерь «*храмом Премудрости*», и последним — Гедеон с «*Руном Орошенным*» (Суд. VI, 37).

Образы со свитками на боковых полях иконы множеством ассоциативных нитей связаны с центральными изображениями «Богоматери с младенцем», «Христа во славе» и «Иосифа с предстоящими», они объединяют в одно целое события ветхозаветной и новозаветной истории, создавая синтезирующий образ Домостроительства спасения, подобный тому, который явлен в тексте литургии. Небольшая синайская икона, вероятнее всего, предназначалась для индивидуального моления, что становится более понятным, когда держишь икону в руках. Детали иконографии и надписи на свитках, подобно книжному тексту, предназначались для многократного и вдумчивого прочтения, в результате которого возникал всеобъемлющий и глубочайший по своему внутреннему содержанию образ Богоматери-Церкви, поэтически соединивший самые важные богословские, литургические и эстетические смыслы.

Богоматерь Киккотисса с пророками (фрагмент)



16. Чудо архангела Михаила в Хонах. XII век. 37,5 X 30,7 см

Икона написана на сюжет одного из самых известных чудес архангела Михаила, память которого отдельно праздновалась византийской Церковью 6 сентября. Согласно ранневизантийскому «Сказанию о чуде», отредактированному в X веке Симеоном Метафрастом, в Колоссах, или Хонах, в малоазийской области Фригия находился храм архангела Михаила, при котором с детства жил отшельник Архипп, посвятивший себя заботе о храме. Язычники решили уничтожить почитаемое христианское святилище. Для этого они соединили две реки в одно русло и направили на церковь. Однако усилиям тысяч язычников противостояла страстная молитва св. Архиппа, не прекращавшаяся в течение всех десяти дней, пока велись работы. В последний момент, когда «сокрушающий скалы» поток уже пошел на храм, с небес явился архистратиг Михаил, который ударом жезла открыл расселину, поглотившую всю воду. На месте расселины возник чудотворный источник, святая вода которого исцеляла многочисленных больных.

Главная идея сказания, как и написанной на его сюжет иконы, состоит в прославлении предводителя небесных сил, который, говоря словами тропаря праздника, *«оградише нас кровом крил невестественная твоя славы»*. Популярности темы в монашеской среде немало способствовал образ св. Архиппа, олицетворявшего действенную силу отшельнической молитвы, способной противостоять превосходящим силам неверных. В эпоху создания иконографического типа широкой известностью пользовались целебный источник и чудотворная расселина в Хонах. Возможно, именно поэтому в центре оригинальной композиции иконы показан водяной столп, вызывавший воспоминание не об усилиях язычников, но о почитании священной воды и месте христианского паломничества. Таким образом в композиции присутствует как бы три иконы: архангела Михаила, св. Архиппа и чудотворного источника, каждая из которых подтверждена специальной греческой надписью (*«Чудо в Хонах»*, *«Архангел Михаил Хониат»* и *«Архипп»*).

Они представляют три разнохарактерные, но взаимодополняющие части. Слева — архангел Михаил, изображенный в сложном пространственном движении, восходящем к открытиям древнегреческой пластики. Утонченное благородство типа, удлинённые пропорции фигуры, изысканный рисунок одежд, сгармонизированный колорит, основанный на высветлённых тонах, — все говорит за то, что перед глазами иконописца были самые лучшие образцы константинопольского искусства второй половины XII века. По контрасту св. Архипп показан в совершенно застывшей позе усиленного моления и созерцания чуда. Строгие цвета его монашеских одежд также противоположны колориту архангельских одеяний. Столпообразность фигуры отшельника подчеркнута формой храма, который представлен в виде башни с неестественно огромным входом, служащим своего рода рамой для образа св. Архиппа. Эти архитектурные элементы, равно как необычный пластинчатый купол, решетчатые окна и часть украшенной стены, имеют также и символический смысл. Они позволяют предполагать, что на иконе изображен не конкретный храм в Хонах, но идеальный образ Церкви как воплощенного Небесного Иерусалима, в котором обретет спасение святой отшельник.

Небольшие размеры и характер изображения на иконе позволяют относить ее к так называемым поклонным образам (*proskynesis*), которые в день празднования выкладывались на особом аналое-проскинитариие в центральном нефе Синайской базилики. С таким использованием иконы могла быть связана некогда пространная, а сейчас практически нечитаемая надпись на верхнем поле иконы, вероятнее всего, воспроизводящая богослужебный текст праздника.



17. Лествица Иоанна Лествичника. XII век. 41,1 X 29,5 см

По всей видимости, икона была написана в самом Синайском монастыре на сюжет самого популярного восточнохристианского монашеского сочинения — «Лествицы» св. Иоанна Лествичника, который был игуменом Синайского монастыря в VII веке. В пустынном ущелье неподалеку от монастыря до сих пор почитается пещера, где, по преданию, отшельнику Иоанну было видение «лестницы на небо» — образ духовного восхождения монаха к Богу. Лестница, простертая по диагонали, является изобразительным и смысловым центром иконной композиции. Она насчитывает ровно тридцать ступеней по числу слов-наставлений литературной «Лествицы» св. Иоанна.

На вершине в радужном сегменте, обозначающем небеса, показан Христос, который протягивает руки к первому монаху, как бы принимая его в свое Царство Небесное. Около этого монаха размещена греческая надпись, звучащая в переводе как «*Святой Иоанн Лествичник*». Сразу за ним показан старец в белых архиерейских облачениях, хорошо различимы стихарь, поручи, фелонь, епитрахиль и омофор. Фигура выделена из группы монахов своими большими размерами и сопровождающей надписью «*архиепископ Антоний*». Вероятно, это портрет синайского архиепископа и игумена времени написания иконы, которая представляет его как непосредственного преемника св. Иоанна Лествичника не только в руководстве Синайским монастырем, но и в восхождении на небо. Скорее всего, икона была заказана одним из членов братии, желающим прославить своего игумена.

За спиной архиепископа шестнадцать членов братии, показанные друг за другом с поднятыми в жесте прошения и молитвы руками. При этом семь монахов, не выдержавших тернистого духовного пути, низвергаются чертами в ад, который персонафицирован внизу в виде страшного профиля с разверстой пастью, поглощающей фигуру монаха. Черные танцующие фигурки хвостатых и крылатых чертей декоративно выделяются на золотом фоне. Они также изображены в профиль, который ассоциировался с представлением о грехе и силах тьмы. Они как бы охотятся за нестойкими душами с луками, копьями, крюками и веревками в руках. Этот иконографический мотив принадлежит к наиболее оригинальным особенностям синайской иконы, поскольку основная изобразительная схема была разработана ранее в миниатюрах XI–XII веков, иллюстрирующих византийские рукописи «Лествицы».

В композиции иконы диагональ лестницы уравновешена другой невидимой диагональю, образуемой двумя группами фигур в правом нижнем и левом верхнем углу сцены. Внизу на фоне пустынной горы, отсылающей к синайскому пейзажу, показана группа монахов, молитвенно созерцающих чудесное и нравоучительное видение. Вверху — сонм ангелов, слетающих с небес и протягивающих в литургическом жесте покровенные руки, — мотив, хорошо известный по евангельским сценам. Однако в данном случае он напоминает не только о небесном характере видения, но и о великом прообразе монашеской лестницы — ветхозаветной «Лестнице Иакова» (Быт. XXVIII, 12), соединившей небо и землю и явившейся великим обетованием роду человеческому. Согласно библейскому тексту, зримо осуществляли эту связь поднимающиеся и сходящие с небес ангелы. В синайской иконе их роль передана монахам. Внешне невыраженное, но внутренне глубоко обоснованное за счет очевидного сопоставления с древним образом, это уподобление монахов ангелам составляет главное содержание синайской иконы, прославляющей отшельнический подвиг.



18. Благовещение. XII век. 61 X 42,2 см

В соответствии с древней схемой композиция строится на сопоставлении двух основных персонажей: являющегося как небесный посланник со словами приветствия архангела Гавриила и девы Марии, принимающей «благую весть» в своем доме (Лк. I, 26–38). Однако в синайской иконе сцена насыщена множеством символических деталей, создающих один из самых подробных иконографических изводов темы. Вверху золотого фона показан сегмент неба и исходящий от него золотой луч с золотым вращающимся диском, в центре которого показан голубь, олицетворяющий благодать Святого Духа, нисходящую на Марию. На месте соприкосновения луча с телом Богоматери иконописец едва заметно однотонным контурным рисунком изобразил обнаженную фигурку как бы только что воплотившегося Богомладенца, окруженного прозрачной мандорлой. Эта редчайшая деталь имеет аналогию еще лишь в одной древней иконе — древнерусском «Устюжском Благовещении» начала XII века из Третьяковской галереи. Иконографически младенец напоминает не только о таинстве воплощения, но и о небесной славе и будущей жертве Христа. Идея жертвы подчеркнута также изображением пурпурно-красной пряжи в руках Богоматери, которая, согласно преданию, в момент явления ангела прядла завесу для храма. Эта кровавая и царственная пряжа была переосмыслена в литургической поэзии как образ плоти Христовой, утвердившейся в теле Богоматери и принесенной в спасительную жертву. Две руки, поддерживающие пряжу, сложены в жесте благословения, которым Богоматерь дает согласие на участие в будущей Жертве Сына. Евхаристический смысл образа усилен строгим, почти скорбным ликом Богоматери и изображением золотого трона, уподобленного алтарю с лежащим на нем белым литургическим покровом.

Идея Богоматери-Церкви развита в символической архитектуре за троном, напоминающей одновременно дворец и храм. Справа от Богоматери огромные двери с отдернутой завесой — это небесные врата спасения, открытые в момент чуда Воплощения. «Врата спасения» — традиционная византийская метафора Богоматери. Над вратами изображен огражденный сад — еще один поэтический образ «Вертограда заключенного», восходящий к книге «Песни песней» Соломона (IV, 12) и символизировавший в Византии как девство Богоматери, так и райский сад. В том же поэтическом контексте может быть рассмотрен и образ птицы в гнезде на золотой крыше, расположенного прямо над затворенным садом. Золотая архитектура башнеобразна и составляет одно целое с троном-алтарем и невысокой золотой стеной, идущей вдоль всей сцены. Сочетание мотивов дворца, храма, алтаря, городской стены, башни, врат, райского сада создавало легко узнаваемый образ Небесного Иерусалима, путь к которому был открыт в момент Благовещения. Вероятно, с библейскими видениями Горнего града было связано и редчайшее изображение реки, переполненной птицами и рыбами, в нижней части сцены. Это образ небесной «чистой реки воды жизни» (Откр. XXII, 1–2; Иез. XLVII, 1–12), который в литургических текстах сопрягался с традиционной богородичной метафорой «Источник жизни», в свою очередь не отделимой от риторических описаний весеннего цветения и обновления — реального и символического времени праздника Благовещения.

С текстами проповедей на Благовещение связана и совершенно необычная трактовка фигуры архангела Гавриила. Он как бы движется к Богоматери и в то же время поворачивается в другую сторону, неожиданно демонстрируя спину и крылья. Такое решение известно только в нескольких памятниках рубежа XII–XIII веков. Сама поза восходит к древнегреческим изображением танцующих менад. Однако в ней справедливо видят и особый литературный замысел, желание показать нерешительность и колебание архангела, не знающего, как донести великую весть до девы Марии, что точно соответствует описанию события в текстах проповедей на Благовещение Андрея Критского, Иакова Коккинофакского и других византийских авторов. В синайской иконе нашло яркое воплощение стремление к острой и неоднозначной психологической трактовке, особенно характерное для искусства конца XII века, получившего в науке название «позднекомининовский маньеризм». В синайской иконе черты этого стиля хорошо видны и в преувеличенной динамике движений, и в неестественно удлинённых пропорциях фигур, и в перенасыщенном деталями рисунке, и в орнаментально вычурной трактовке складок. Его можно отметить и в колористическом решении, построенном на контрасте плотно написанных фигур и имматериального золотого фона. При этом художник использует несколько видов золотого цвета, дополняющих друг друга и создающих главный эффект мистического, пронизанного божественными энергиями пространства, в котором и происходит изображенное действо. Икона, скорее всего, была написана выдающимся константинопольским мастером, около 1200 года работавшим в Синайском монастыре.



19. Богоматерь с младенцем. Мозаика. XII век. 34 X 23 см

Икона принадлежит к редчайшим на Синае мозаичным образам. Вероятно, она была прислана из Константинополя, где существовал один из немногочисленных центров по производству таких икон. Дорогие мозаичные иконы требовали специального и изощренного мастерства, поэтому сохранившиеся памятники, практически без исключений, самого высокого художественного уровня. Изображение набиралось из мельчайших кубиков специально приготовленной стекловидной смальты, насчитывавшей обычно более сотни оттенков и позволявшей передать тончайшие живописные эффекты. В отличие от живописи минеральными красками мозаичные иконы еще и обладали особым свойством долговечной драгоценной поверхности, которая в представлениях византийцев ассоциировалась с торжественным блистанием и вечностью божественного мира, со стенами Небесного Иерусалима, сделанными из золота и драгоценных камней (Откр. XXI, 18–21).

Несмотря на небольшую утрату, приходящуюся на плечо и правую руку младенца, хорошо видны все детали иконографического типа. Младенец, как на троне, восседает на правой руке Богоматери. Он держит свернутый свиток (символ Логоса), уподобленный царскому скипетру. Христос поворачивается и благословляет Богоматерь, которая также поворачивается к Нему, чуть склоняя голову в знак особой близости и материнской нежности. Однако взгляд ее задумчивого лица устремлен в пространство. Византийские описания икон Богоматери позволяют понять смысл этого странного взгляда: Богоматерь провидит будущее — крестные муки и искупительную жертву рожденного ею Богомладенца. Взгляд Христа также устремлен в сторону от Богоматери. Оба взгляда раскрывают изображение в пространстве перед иконой, принадлежащее молящемуся, который тем самым становится сопричастным молчаливому и таинственному собеседованию двух главных действующих лиц истории спасения. С этим невидимым молением связана и драматургия жестов: Христос благословляет руку Богоматери, которая не только указывает на Спасителя мира, но и обращена к Нему с молитвой о заступничестве и милосердии. Интересно, что правой рукой Богоматерь сжимает край своего мафория и одновременно золотую ризу Христа, ясно указывая на их символическую связь и вызывая в памяти образ «покрова земной плоти», в который облекся вечно сущий Владыка мира.

Одеяния Христа совершенно не похожи на традиционные хитон и гиматий. Фигура обернута длинной плащевидной тканью, доходящей до самых пят. Возможно, иконописца вдохновил образ плащаницы, которой было покрыто тело Христа при погребении. Подобные златотканые плащаницы использовались в средневековом погребальном ритуале. На синайской иконе золотое одеяние одновременно говорило и о царственности, и о жертвенности Христа. Под этой ризой, у ворота и на рукаве, видна тонкая белая рубашка, напоминавшая о воплощенном младенце. Редкое сочетание одеяний могло вызывать ассоциацию с белым и златотканым покровом, последовательно полагавшимися на каждый алтарный престол. Этот литургический аспект образа был подчеркнут другой необычной деталью в одеждах Христа. Речь идет о темно-синем поясе, перевязывающим плащ под грудью. Он восходит к одеянию ветхозаветного первосвященника (Исх. XXXIX, 5). Древнее опоясывание под грудью было включено в обряд облачения православного священника, знаменуя духовную силу и готовность к служению. Примечательно, что пояс на иконе имеет лентообразную форму и украшен характерными параллельными полосками, делающими его похожим на орарь и епитрахиль. В этой связи заметим, что золотая риза Христа в верхней части напоминает священническую фелюну.

Важным иконографическим мотивом является и изображение ступни младенца, которая неестественно вывернута, демонстрируя пятку. Эта деталь получает распространение в византийской иконографии XII–XIII веков, которая с помощью разных изобразительных приемов концентрирует внимание на пятке младенца, несомненно имевшей особый смысл. Согласно одному из истолкований, для иконографов был важен символический мотив «Пяты Спасителя», восходящий к ветхозаветному пророчеству (Быт. III, 15) и переосмысленный в литургических текстах как образ победительной жертвы.

И в символическом, и в художественном решении синайской иконы огромную роль играет цвет. Одеяния Богоматери и младенца испещрены золотыми линиями, так называемым ассистом, истолковывавшимся как символ божественных энергий. При этом золото спускается в фигуре младенца, который тем самым становится центром притяжения и в живописной структуре иконы. По контрасту фон заполнен многокрасочным орнаментом в виде медальонов с стилизованными цветками и побегими виноградной лозы. Такой орнамент в XII веке украшал византийские рукописи, но не менее популярен он был в искусстве перегородчатой эмали. По всей видимости, именно к драгоценным окладам и золотым эмальевым иконам восходит идея орнаментированного фона с использованием характерных красных медальонов с греческими буквами «ΜΡ ΘΥ» («*Ματὴρ Θεοῦ*», «*Матерь Божия*»). Влияние перегородчатой эмали с ее подробным золотым рисунком и обобщенной моделировкой можно заметить и в стиле синайской иконы. Замечательно, как иконописец, используя высокую технику мозаики, стремится подражать еще более высокой, когда материалом иконы наконец становится само золото, единственно подходящее для передачи божественной природы.



20. Тетраптих с сценами двенадцати праздников. XII век 57 X 41,8 см (центральная часть)

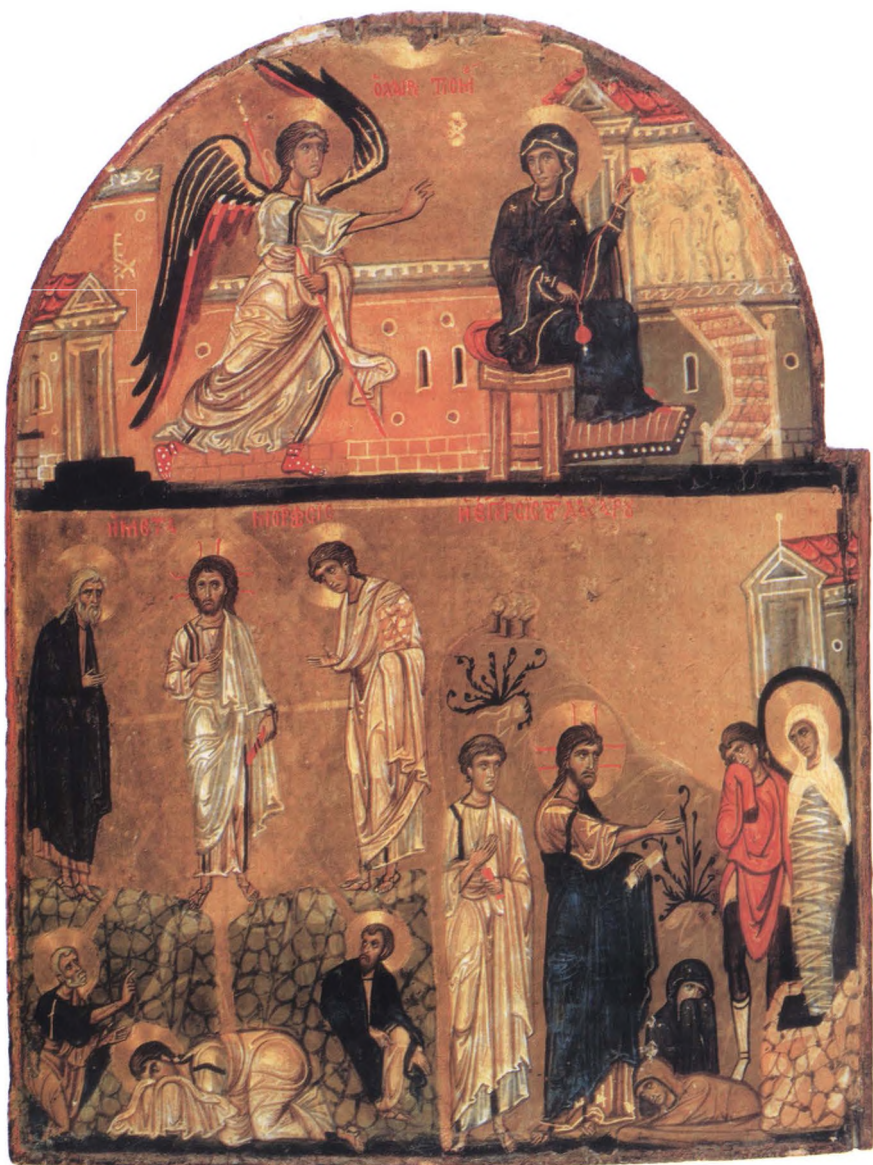
Тетраптих представляет собой четырехчастную икону, которая могла складываться и переноситься. Боковые створки закрывались и вкладывались в рельефно выступающие арки двух центральных частей. На четырех досках, каждая из которых композиционно разделена на три сцены, изображены 12 важнейших праздников Православной Церкви. Они образуют цикл, называвшийся в греческой церкви «Додекаортон». На тетраптихе в хронологической последовательности изображены основные события истории спасения после Воплощения. Сначала в верхних арках-лонетах представлены «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение». Затем в нижнем ряду слева направо читаются «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Сочество во ад», «Вознесение», «Сочество Св. Духа», «Успение Богоматери». Состав Додекаортон мог несколько меняться, однако синайский тетраптих показывает самый традиционный «канонический» ряд сюжетов, отражающих важнейшие празднования церковного года, причем как неподвижного, так и пасхального циклов.

Интересно, что Додекаортон практически не известен в монументальной храмовой декорации, где комбинация сцен всегда более разнообразна и не сводима к одному принципу. Как особое явление он возникает в иконных программах XI–XII веков, преимущественно на иконостасных тяблах (эпистилиях) и в полиптихах, которые были призваны создать концентрированный образ всей храмовой декорации. Этот образ, несомненно, вызывал литургические ассоциации. Он напоминал о том, что все Евхаристическое таинство есть возобновление истории спасения, каждое событие которого обретает в богослужении мистическую реальность и вневременной характер. Знаменательно, что со второй половины XI века византийские литургические свитки начинают иллюстрироваться сценами основных праздников, которым находят символически точные соответствия в конкретных литургических текстах. Этот литургический замысел многое определил как в программе, так и в отдельных иконографических мотивах сиайского тетраптиха. К примеру в самом центре демонстративно сопоставлены сцены «Распятия» и «Сочество во ад», через образы крестного страдания и спасительного Воскресения, раскрывающие евхаристическую тему Искупительной жертвы. В расположенных выше также центральных сценах «Рождества» и «Сретения» иконописец акцентирует особую жертвенную природу Христа. Младенец в «Рождестве» показан спеленутым как во гробе и возлежащим на яслях, по форме уподобленных алтарному престолу. В «Сретении» младенец над алтарем показан в короткой золотой тунике и с обнаженными ногами, которые в Византии ассоциировались с представлением об Агнце и Жертве. Симеон держит Христа на специальном белом покрове, уподобляя Его евхаристическому хлебу.

Однако самым ярким доказательством изначального литургического замысла являются изображения сверху между арками, объединяющие все части Додекаортон. Здесь представлено четыре погрудных образа святых архиереев. По краям — авторы православных литургий Иоанн Златоуст и Василий Великий, между ними Григорий Богослов и Николай Чудотворец. Этот ряд представляет своеобразную цитату из византийской храмовой декорации, где самые почитаемые святители изображались в центре алтарной апсиды как главные участники небесной литургии. Образы служащих архиереев создавали для сцен двенадцати праздников недвусмысленный богослужебный контекст. Примечательно, что они были видны и при закрытых створках. В этом случае литургический смысл был еще прозрачней. На оборотах створок написаны кресты в сопровождение надписей-криптограмм, представляющих начальные буквы известных литургических возгласов.

В связи с выявленным литургическим характером возникает закономерный вопрос о предназначении сиайского тетраптиха. К сожалению, у нас нет ясных исторических свидетельств. Однако, кажется весьма вероятным, что такие тетраптихи могли использоваться в воскресных и праздничных литургиях, которые совершались в многочисленных маленьких церквах-канеллах за стенами Сиайского монастыря. Они часто располагались в труднодоступных пещерах рядом с местом обитания отшельников. Сложенный тетраптих мог приноситься сиайским иеромонахом в ряду других богослужебных принадлежностей и устанавливаться на алтарном престоле или перед ним, символически выполняя функцию иконостаса и создавая иконное пространство храма.





Тетраптих с сценами двенадцати праздников. 49,8 X 38,8 см (боковые створки)



21. Центральная часть эпистилия со сценой Воскрешения Лазаря. XII век. 38,7 X 152,3 см

На Синае сохранилось несколько эпистилиев (иконостасных табель) XII века, которые представляли собой длинные доски, устанавливаемые на балке перекрытия алтарной преграды. Они украшались иконными образами и являлись прототипом будущего многоярусного иконостаса. Чаще всего на эпистилиях изображались основные сцены богородичного и христологического циклов по сторонам от расположенного в центре трехчастного Деисуса. Центральная часть рассматриваемого эпистилия была найдена в синайской капелле свв. Константина и Елены. Однако в монастыре уцелели и другие фрагменты, позволившие составить полный эпистилий, включавший 15 композиций — 14 сцен праздников и Деисус.

Сцены, расположенные в хронологическом порядке от рождения Богоматери до ее успения, представляли важнейшие события истории спасения. Пространство земных событий расширено за счет Деисуса с его ясным эсхатологическим смыслом. Богоматерь и Иоанн Предтеча обращаются с молитвой о спасении к Христу как небесному владыке и высшему судие в день Второго пришествия. Тем самым историческая картина на эпистилии включала образ будущего века и приобретала характер небесного видения, создавая вневременной образ истории спасения. Именно такой образ присутствует в православной литургии. Понимание богослужения как возобновления истории спасения, стремление связать каждый момент таинства с определенным священным событием характерно для византийских литургических толкований второй половины XI века (Николай Андидский). Не случайно, именно в эту эпоху эпистилии утверждаются на алтарных преградах византийских храмов. Знаменательно, что Деисус воспринимался византийцами также и как образ Евхаристической жертвы. Размещенный в центре исторического ряда он подчеркивал его литургическую природу. Расположенный на алтарной преграде эпистилий был обращен к верующим, которые во время службы могли созерцать иконный образ Евхаристического таинства, невидимого за отделяющим алтарь барьером.

Все композиции эпистилия вписаны в золотую аркаду, что подчеркивает не столько повествовательный, сколько символический характер сцен, которые должны были восприниматься как отдельные иконные образы. Аркада с еще раннехристианских времен понималась как символическое обозначение идеальной Церкви. Она также устанавливала видимую связь с монументальной храмовой декорацией, основные темы которой были сконцентрированы в иконном убранстве алтарной преграды. Характерной особенностью данного эпистилия является появление вверху между арками изображений золотых дисков — большой круг и несколько маленьких. Диски сделаны таким образом, что кажутся непрерывно вращающимися. Этот изобразительный мотив был очень популярен в иконописи Синая, так часто трактовались нимбы и элементы золотого фона. Но в эпистилии он реализован с особой настойчивостью и, несомненно, отражает специальный замысел. Вращающийся диск, во фресках иногда изображавшийся с крыльями, использовался как зримый символ Логоса и знак присутствия Святой Троицы. Движущийся золотой свет в нимбах и особенно интенсивно в кругах между арками создавал в эпистилии образ мистического божественного пространства, в котором и представлена вся история спасения.

Справа от Деисуса изображено «Воскрешение Лазаря», которое занимает центральное положение и во многих других эпистилиях, составляя традиционную пару с композицией «Преображения». Сцена акцентировала в центре ряда важнейшую эсхатологическую тему воскресения из мертвых. Главное чудо Христа, оживившего Лазаря на четвертый день после его смерти, еще первыми христианами воспринималось как обетование будущего воскресения и жизни вечной. Именно поэтому «Воскрешение Лазаря» появляется в погребальных росписях катакомб и на раннехристианских саркофагах. К VI веку складывается иконографический тип, видимый и на синайском эпистилии. Во всех основных чертах он восходит к подробному рассказу Евангелия от Иоанна, представляя его кульминационный момент (Ин. XI, 44). Главные образы Христа и Лазаря дополнены изображениями двух апостолов и фигурами Марфы и Марии, сестер Лазаря, припадающих с мольбой к стопам Спасителя. Толпа иудеев у гроба, отворачивающихся от трупа запаха, вводит в сцену терпкую натуралистическую подробность, подчеркивавшую величие чуда. Наиболее интересной иконографической чертой представляется трактовка гробницы Лазаря. Его саркофаг странно сливается с неестественно высоким входом в здание, напоминающим небольшую базилику. В других версиях этого архитектурного мотива возникает образ города-храма, в котором угадывается Горний Иерусалим. Отверзтая гробница трактуется как вход в Царство Небесное, путь к спасению, открытый чудом Воскрешения Лазаря.



22. Преображение. Часть эпистилия. XII век. 41,5 X 159 см

Изображение представляет собой часть большого эпистилия, вероятно, предназначавшегося для алтарной преграды главного храма монастыря. Эпистилий традиционно включал двенадцать сцен богородичного и христологического циклов, вписанных в золотую аркаду и расположенных по обе стороны от центральной композиции Деисуса. «Преображение» являлось ближайшей к Деисусу композицией слева, сразу за фигурой Богоматери. С противоположной стороны, в соответствии с традицией эпистилиев, размещалось «Воскрешение Лазаря». Нельзя не отметить, что расположенное в центре алтарной преграды «Преображение» было ясно сопоставлено с главной монументальной иконой в алтарной апсиде сирийской базилики — мозаичным образом «Преображения» VI века, дающего один из самых ранних примеров этого иконографического типа.

Литературным источником сцены является рассказ трех синоптических евангелий (Мф. XVII, 1–9; Мк. IX, 1–9; Лк. IX, 27–36). Согласно этому рассказу, Христос с тремя учениками Петром, Иоанном и Иаковом восходит на «высокую гору», где Он преобразается, являясь в величии божественной славы, с лицом, «просиявшим как солнце» и в одеждах, «белых как свет». Раздающийся с небес голос Отца свидетельствует о «возлюбленном Сыне». На иконе Христос изображается именно как Второе лицо Св. Троицы, знаком которой предстает световой ореол-мандорла, с раннехристианских времен истолковывавшаяся как символ вечности и божественной природы. От изображенной мандорлы исходят лучи света, которые направлены на всех свидетелей великой Теофании. Они озаряют трех апостолов в нижней части композиции и двух пророков Моисея и Илью, по словам евангелий, явившихся и беседовавших с преобразившимся Христом. Два главных ветхозаветных боговидца, получившие откровение на горе Синай, свидетельствуют новое преобразование всемогущего Бога. Моисей держит в руке «скрижаль откровения», Илья показан в своей чудотворной милоти — плаще из овечьей шкуры. Они протягивают правую руку, раскрытую ладонью к Христу, в древнем жесте молитвы и приятия благодати. Три апостола, удостоившиеся новозаветного богоявления, показаны в странных позах, отражающих момент евангельского рассказа, когда «ученики пали на лица свои и очень испугались» (Мф. XVII, 6). Петр показан слева коленопреклоненным, его указательный палец напоминает о словах апостола, обращенных к Христу. В центре традиционно представлен Иоанн Богослов, он закрывает лицо краем плаща, повторяя характерный жест Моисея и Ильи при их встречах с Богом. Апостол Иаков изображен справа, отвернувшимся и как бы упавшим. Одной рукой он держится за камень, при этом правая, прижатая к груди, раскрыта ладонью в жесте молитвы.

Ряд важных смыслов сцены «Преображения» позволяют понять святоотеческие толкования на Преображение, среди которых первостепенное значение имело Слово Иоанна Златоуста (Толкование на Евангелие от Матфея, сл. 56). В нем подчеркивается эсхатологический характер Преображения. Моисей представляет умерших, тогда как Илья Пророк, вознесшийся на огненной колеснице, выступает от имени живых. По Иоанну Златоусту, Спаситель является в Преображении как Господь живых и умерших, предвещающий Второе пришествие. Для правильного понимания смысла «Преображения» в центре алтарной преграды важен литургический аспект образа. Византийские богословы сопоставляли чудо Преображения с Евхаристическим таинством. Примечательно, что греческое название «Н ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ» («Преображение»), написанное на иконах, было именно тем словом, которым обозначали предложение хлеба и вина в Тело и Кровь Христову. Известны примеры, когда в византийской храмовой декорации «Преображение» располагалось на алтарном уровне прямо над престолом, что недвусмысленно указывало на литургический смысл иконографической темы. Не меньшее значение имело понимание Преображения как символического образа Св. Троицы — богоявления Отца, Сына и Духа Святого. Эта символика получает подробное обоснование в византийском богословии от св. Иоанна Дамаскина до св. Григория Паламы. Названные богословские смыслы не были достоянием лишь избранных интеллектуалов, они присутствовали в сознании образованных византийцев и во многом определяли их восприятие иконы «Преображения». Подтверждение этому находим в стихотворных описаниях древних изображений. К примеру, Христофор Митиленский в XI веке так излагает свои впечатления от «Преображения»: *«Нечто необычное явлено здесь пред нами тремя учениками и двумя пророками. Ученики кажется указывают на три ипостаси триестной сущности, а два пророка на две природы одновременно: Моисей — на смертную, Илья — на вечноживую. Ты их сохранил без разделения и смешения, явив на Фаворе необычный свет...»*



Икона является частью большого Деисусного чина, от которого на Синае сохранились три центральных образа Христа, Богоматери и Иоанна Крестителя, а также парная икона архангела Гавриила. Такие иконы достаточно хорошо известны, поскольку с XIV века они широко распространяются в Византии и Древней Руси. Однако Синай дает один из самых ранних примеров, когда традиция размещения Деисусного чина над перекрытием алтарной преграды еще только формируется, сосуществуя с более распространенными эпистилиями и другими вариантами иконного убранства. Интересно, что предпочтение отдается погрудным или поясным изображениям. Это можно понять как желание приблизить образ к молящемуся. Но не исключено и другое объяснение. Мы знаем из византийских описаний иконных образов, что такие сокращенные изображения, например купольного Пантократора, понимались как указание на его небесную природу. В единственном сохранившемся византийском истолковании Деисусного чина, принадлежащем Симеону Солунскому, эта идея выделена как главная: *«Икона Спасителя располагается в центре над эпистилием среди икон Богоматери и Крестителя, и ангелов, и апостолов, и святых. Эти иконы возвещают, что Христос пребывает на небесах среди своих святых, и Он также пребывает среди нас сейчас, и Он придет вновь»*.

В синайском Деисусе трехчастное ядро композиции, называвшееся по-гречески «триморфон», дополнено с двух сторон образами архангелов. Склоненные в сторону Христа они не столько подчеркивали тему заступничества и молитвы о спасении, сколько выступали как небесная стража Пантократора, указывающая на Его величие и божественную силу. Не случайно, главный атрибут архангела Михаила — тонкий длинный жезл с трехлепестковым завершением (греческий «рабдос»), который еще Дионисий Ареопагит в «Небесной иерархии» определил как знак власти. Однако кроме того архангелы предстают как участники Божественной литургии, совершаемой Христом на небесах. Примечательно, что под обычным хитоном у архангела Михаила виден священнический стихарь. Пышноволосую голову архангела украшает диадема с тонкими развивающимися лентами. В одном из стихотворных описаний ангелов Михаил Пселл, византийский писатель XI века, говорит об этих лентах как символе чистоты и целомудрия.

Знаменательно, что главный мотив византийских описаний ангелов — это удивление перед тем, как художнику удалось изобразить бесплотную сущность. Так, Иоанн Мавропод в XI веке изумляется, видя некое изображение архангела Михаила: *«Мы знаем, что ангелы представляют собой свет, дух и огонь, они выше всего существующего и переживающего. Однако вождь бесплотных сил стоит здесь написанный реальными цветами. О вера! Какие чудеса ты способна творить! Как легко ты придаешь форму природе, не имеющей формы. Только живопись способна показать не реальную сущность, а плод воображения»*. Как кажется, это византийское восприятие ангелов многое определило в художественном образе синайской иконы.

В лике архангела Михаила подчеркнуты молодость и красота, но при этом отсутствуют какие-либо признаки пола. Представлен так называемый «комниновский» тип лица с удлинненным овалом, тонким, чуть загнутым носом, миндалевидными глазами, узким подбородком и небольшим ртом с плотно сжатыми губами. Аристократическая одухотворенность образа подчеркивается отрешенным взглядом. Изображенная форма прекрасна, но одновременно лишена материальной конкретности и воспринимается как ирреальная. Для достижения этого эффекта иконописец использует множество приемов, разработанных в искусстве средневизантийской эпохи. Главным среди них была «техника плавей». На темную основу наносились постепенно все более светлые слои красок, которые оказывались сплавлены в единую поверхность. Практически неразличимый живописный мазок скрывал процесс создания формы, которая сразу предстала во всем совершенстве. Техника позволяла передать нюансы естественного рельефа лица, но при этом снимала эффект реальной тяжести и плотного объема. Условность изображения подчеркивал жесткий контурный рисунок, который контрастировал со скульптурной основой. Античная в своей основе пластика фигуры оказывалась полностью переосмысленной и лишенной своей материальной конкретности. Огромную роль играет свет, идущий как бы изнутри, от золотого фона и не имеющий внешнего источника, в западноевропейской живописи предполагающего светотеневую моделировку. Это внутреннее свечение, преобразующее и наполняющее изображение таинственным смыслом, находит свое завершение в почти белых движениях «светов», понимавшихся как отражение божественных энергий. В синайской иконе архангела Михаила художник концентрирует все, что относится к сфере идеально прекрасного, не прибегая при этом ни к одной чувственной ассоциации. Балансируя на тонкой грани, он создает единственно возможный для византийской духовности зримый образ «вождей бесплотных сил».



24. Христос Пантократор. Начало XIII и XV века. 98 X 65,5 см

Икона Христа Пантократора была расчищена из-под записи масляной краской в 1963 году. Однако открывшийся древний образ не был однороден. Первоначальная живопись начала XIII века имела большую утрату прямо по центру лица от вершины лба до шеи, которая была восстановлена во второй половине XV века. Примечательно, что поздний иконописец имитировал монументальный стиль начала XIII века, пользовавшийся особым авторитетом и представленный на Синае большим числом выдающихся памятников иконописи. Вероятным поновителем иконы был синайский мастер, расписавший фресками алтарную апсиду капеллы св. Иакова брата Божия, примыкающей с северной стороны к капелле Неопалимой купины.

Образ Пантократора в целом совершенно традиционен. Иконописец воспроизводит все основные особенности иконографического типа, включая даже завиток из двух прядей, показанный чуть ниже пробора на лбу Христа. Эта характерная деталь появляется в конце VII века на золотых монетах Юстиниана II и восходит к одному из самых почитаемых образов Христа, возможно, к образу над императорским тронном в Хрисотриклинии (зале приемов) Большого императорского дворца в Константинополе. Христос облачен в хитон, под которым виден священнический стихарь с поручами. Одевания сплошь покрыты золотым асисом, указывающим на царственность и божественность Пантократора.

Самую необычную особенность синайской иконы составляет пурпурное евангелие. На раскрытых страницах ясно читается пространная греческая надпись — слова Христа из Евангелия от Иоанна: *«Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни»* (Ин. VIII, 12). Цитата — одна из самых распространенных на изображениях Христа. Однако пурпурный цвет евангелия является большой редкостью. Сочетание пурпура с золотом здесь представляет не только символические цвета Христа, но и археологическую подробность. Подобные пурпурные евангелия с золотым текстом были хорошо известны в ранневизантийскую эпоху (к примеру, знаменитое Россанское евангелие VI века). В начале XIII века они воспринимались как редкая драгоценность, о которой посчитал необходимым напомнить иконописец.

Икона Пантократора изначально входила в состав большого Деисусного чина, из которого на Синае также сохранились иконы Богоматери, Иоанна Крестителя, апостолов Петра и Павла. Однако впоследствии из Деисуса были выделены иконы Христа и Богоматери. Они были размещены справа и слева от царских врат между колоннами алтарной преграды в монастырской капелле св. Георгия. Такие парные иконы Христа и Богоматери, в греческой традиции называвшиеся *proskynesis* (поклонные), появляются в X веке в монументальной храмовой декорации по сторонам от алтарной апсиды. С XII века известны иконы на алтарной преграде. Они играли важную роль в литургии: с поклонения и покаяния перед этими иконами священник начинал богослужение, целуя святые образы перед входом в алтарь. На синайской иконе Богоматерь изображена повернувшейся к Христу. Она протягивает руки в жесте молитвы. Своего рода ответом на эту молитву являются слова Христа на раскрытом евангелии, обещающие спасение верным и обращенные уже непосредственно к молящемуся в храме.

В некоторых иконографических изводах в руках Богоматери появляется раскрытый свиток с записью диалога между Богоматерью и Христом. Текст восходит к канону св. Феодора Студита, читаемого в богослужении Великой пятницы. Богоматерь просит о милосердии к грешным. Христос выражает сомнение в их покаянии. Богоматерь подтверждает их истинную веру и тогда благодарный Сын дарует прощение. Парные иконы алтарной преграды призывали к покаянию, делали молящегося участником небесного диалога Богоматери и Христа, свидетелем Ее заступничества и Его милосердия. Икона «Христа с пурпурным евангелием», задуманная как часть Деисуса, в литургической практике Синайского монастыря сменила первоначальное место в алтарной преграде и обрела новую функцию. Это еще раз доказывает глубокое внутреннее родство иконографических тем Деисуса и парных икон Христа и Богоматери. Они взаимодействовали друг с другом в едином богослужебном пространстве. Изменение местоположения иконы в структуре преграды приводило лишь к усилению одной из содержательных граней образа без изменения основного символического смысла. Так, традиционная иконография синайского Пантократора в несколько ином литургическом контексте приобрела новые смыслы и ярко воплотила мысль о покаянии.



25. Пророки Моисей и Аарон. Царские врата. XIII век. 127,5 X 71 см

Образы пророка Моисея и его брата Аарона написаны на двух створках царских врат. Они некогда входили в состав алтарной преграды церкви пророка Моисея на вершине Синайской горы, поставленной на легендарном месте вручения Моисею скрижалей Завета. Моисей изображен в виде черноволосого среднего века. В правой руке он держит *«две скрижали откровения»* в виде имитирующих мрамор оранжевых пластин с полукруглыми завершениями. Аарон представлен более необычно. Хотя он и изображен седобородым старцем, но вопреки традиции показан не в одеянии иудейского первосвященника, а в обычных хитоне и гиматии. Единственным сохранившимся элементом ветхозаветного наряда является маленькая красная шапочка на его голове, которая в византийской иконографии использовалась как отличительная черта иудейского священнослужителя. В правой руке он, также нетрадиционно, держит раскрытый свиток с дважды повторенной греческой надписью «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΑΡΩΝ» (*«Пророк Аарон»*), несмотря на то, что такая же надпись располагалась над его головой.

По-видимому, иконописец пошел на эти нововведения для того, чтобы показать образы Моисея и Аарона как совершенно равнозначимые и тем самым подчеркнуть объединяющий их смысл. Пророческий и одновременно литургический свиток Аарона составляет зрительную и символическую параллель скрижалей Моисея, напоминающим костяной литургический диптих с поминовениями живых и умерших. На хитонах обоих пророков нанесены широкие вертикальные ленты, во всем подобные «источникам» архиерейского стихаря. Руки Моисея и Аарона сложены в особом жесте «пророческого благословения» — два средних пальца соединены с большим, образуя кольцо, как бы обращенное к небу. В отличие от прямого действия, такое благословение скорее говорило о передаче божественной благодати с небес на землю, осуществленное при участии святого посредника. Примечательно, что фигуры пророков показаны в динамичных позах, активно взаимодействующими друг с другом. Образцом для иконописца явно послужила монументальная храмовая декорация, где Моисей и Аарон изображаются вместе в простенке между окнами купола. Заметим попутно, что образы на алтарных вратах должны были восприниматься в движении створок, несколько раз открывающихся и закрывающихся в течение литургии.

Моисей и Аарон изображены как два равноправных первосвященника. Иконная композиция напоминала об их главном литургическом деянии — создании Скинии завета, в которой воплотилось божественное представление об истинном храме (Исх. XXXV–XL). Построив скинию, Моисей установил в ней Ковчег завета со скрижалями откровения, помазал в священники Аарона и совершил с ним первое богослужение. В византийском богословии и литургической поэзии ветхозаветная скиния прообразует алтарь христианского храма, его «святая святых». Моисей и Аарон на створках царских врат у входа в алтарь зримо представляли этот важнейший прообраз, создавали икону алтаря как «новой скинии». В данной связи заслуживает внимания сама форма врат в виде прямоугольника с характерным полукруглым выступом. Именно так в представлениях византийцев выглядел Ковчег завета, изображения которого были хорошо известны по древним рукописям «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова. Тем самым царские врата символизировали не только скинию, но и ее главную святыню, прообразующую алтарный престол. Напомним, что вся алтарная преграда также истолковывалась как образ ковчега, защищающего святыню.

Синайский памятник дает самый ранний известный пример изображения Моисея и Аарона на царских вратах. Однако это иконографическое решение не было специальной синайской темой. Оно было достаточно широко известно и сосуществовало с другим более распространенным вариантом — изображением на створках врат «Благовещения», напоминавшего о Воплощении как входе Христа в мир. Обе редакции дополняли друг друга, раскрывая разные символические грани темы алтарного входа. Знаменательно, что в XVI веке на обороте синайских врат появилась более современная иконография, очевидно заменившая старую в качестве лицевого образа. Новая икона царских врат уже сочетала литургическое изображение Моисея и Аарона с догматической сценой «Благовещения».



Это одна из самых больших икон Синая. Она составляет пару с другой аналогичной по размеру и композиции иконой «Пророк Моисей», подписанной тем же художником Стефаном. Иконы прославляют святость Синая в лице его главных пророков, удостоившихся здесь богоявлений. Предполагают, что обе иконы были написаны как храмовые образы двух важнейших церквей за стенами Синайского монастыря: церкви пророка Моисея, находившейся на вершине горы Хорив, на месте получения скрижалей, и церкви пророка Ильи, расположенной на склоне той же горы, на месте легендарной пещеры, где Бог говорил с Ишеей, явившись ему в «*вещии тихого ветра*» (3 Цар. XIX, 9–18). Однако нельзя исключить и другое предназначение двух икон. Средневековые описания Синая упоминают о образах Моисея и Ильи, располагавшихся по сторонам от входа в главный храм монастыря.

Иконы возникли по инициативе одного заказчика, который, по всей видимости, был и иконописцем. На нижнем поле иконы «Илья Пророк» хорошо читается посвятельная греческая надпись и рядом ее перевод на арабский, сделанный стилизованным кувическим письмом: «*Стефану, написавшему образ Фесвитянина (Ильи из Фесвиты), дай милосердие и прощение грехов*». Двухязычная надпись художника Стефана позволяет некоторым исследователям рассматривать синайскую икону как одно из самых ранних произведений искусства мелькитов (православных арабов), которые играли значительную роль в христианской культуре Ближнего Востока.

Наиболее оригинальной особенностью иконы является совмещение в ней священного портрета и сюжетной сцены. В верхнем правом углу изображен летающий с небес ворон, держащий в клюве круглый хлеб и напоминающий о чуде кормления Ильи в пустыне (3 Цар. XVII, 6). Однако в отличие от традиционной композиции совершенно отсутствует пейзажный фон, и фигура пророка показана фронтально и в полный рост. Возможно, это связано с тем, что иконописец не стремился к конкретизации библейского события, которое произошло не на Синае, а около реки Иордан. Для него много важнее была сама тема божественного откровения и литургические аспекты храмового образа. Чудо кормления Ильи вороном истолковывалось как один из важнейших ветхозаветных прообразов пророчества, зримо воплощавшего тему «небесного хлеба». Именно в этом качестве в XII–XIII веках редкая сцена «Илья Пророк в пустыне» вводится в программы восточнохристианских алтарных апсид от Новгорода до Грузии.

Взгляд пророка Илья обращен к «пророку» в клюве ворона, руки подняты в жесте усиленного моления, который воспринимался как литургический жест священника перед престолом, призывающего благодать Св. Духа в таинстве предложения святых даров. В этой связи можно заметить, что пророк облачен в длинную рубашку, имеющую специальные поручи, перевязанную поясом и украшенную двумя лентами от плеч до подолов. Эти ленты, называвшиеся источниками и символизировавшие «*благодать учительства*», в XIII веке воспринимались как отличительная особенность стихаря архиерея. Тем самым Илья Пророк изображен священнодействующим. Его особое право на священство подтверждено библейским рассказом об одном из великих чудес пророка — принесении истинной жертвы на горе Кармил и ниспровержении жрецов Ваала (3 Цар. XVIII, 30–40). Илья Пророк представлен в своем характерном одеянии — плаще из овечьей шкуры, так называемой милоти, которая изображена как важный элемент всей композиции. Милоть играет громадную роль в библейском рассказе об Ишее. Ею он закрывает лицо при встрече с Богом, раздвигает воды, передает как знак преемственности пророческого служения своему ученику Елисею во время огненного вознесения (3 Цар. XIX, 13; 4 Цар. II, 8, 13–14). Св. Иоанн Златоуст в своих проповедях говорил о евхаристическом смысле милоти и сопоставлял оставление милоти Елисею с передачей Христом дара благодати апостолам. При этом милоть трактовалась как прообраз монашеской мантии, поскольку сам Илья Пророк воспринимался высшим образцом отшельника и прославленным родоначальником монашества.

Отметим две самые характерные черты стиля иконы. Илья Пророк изображен в необычном ракурсе снизу вверх. Непропорционально крупная нижняя часть фигуры с мощными ногами доминирует в изображении. Именно сходство с монументальными образами пророков, традиционно располагавшихся в простенках барабана, между окнами купольных глав средневизантийских храмов, где они были рассчитаны на восприятие в сильном ракурсе. Однако не просто подражание храмовой декорации было целью иконописца, который, как кажется, хотел представить образ, увиденный коленопреклоненным молящимся, как бы припадшем к стопам пророка. Другой не менее оригинальной чертой является предельно строгий колорит, весь выстроенный в желто-коричнево-черной гамме, контрастирующий с яркой многокрасочностью большинства икон той же эпохи. Лик Ильи написан почти монохромно в черно-серых тонах. Иконописец очевидно стремился создать образ сурового отшельнического подвига и высшего духовного отрешения. Однако сама живопись совершенно лишена аскетизма. Художник добивается рафинированно сложных эффектов, доступных только выдающемуся мастеру. Руководствуясь библейским описанием Ильи (4 Цар. I, 8), иконописец делает главным в изображении орнаментально переплетающиеся ядри по краю милоти и причудливый пламеобразный контур волос на голове пророка. Оставаясь в рамках комниновской художественной системы, мастер синайской иконы ищет новой выразительности. Это качество иконы порождено кризисной и одновременно инициативной духовной жизнью начала XIII века, которое справедливо считается эпохой поиска и эксперимента.



Этот образ составляет пару с другой иконой «Моисей, получающий скрижали», одинаковой по размеру и манере письма, выдающей руку одного иконописца. Сейчас иконы располагаются над южным и северным входами в капеллу Неопалимой купины, примыкающей с востока к алтарной апсиде базилики и воздвигнутой на легендарном месте богоявления Моисею в горящем, но нестареющем кусте (Исх. III, 1–5). Возможно, иконы изначально создавались как надвратные образы капеллы, прославляя синайские откровения Моисею и главную святыню монастыря. Под алтарным престолом в капелле паломники и ныне могут прикоснуться к этой живой реликвии — корню Неопалимой купины, цветущие ветви которой видны снаружи за стеной церкви.

Интересно, что две иконы повторяли тему, уже присутствовавшую в декорации синайской базилики. Вверху восточной стены над алтарной апсидой видны две мозаичные композиции VI века, изображающие «Моисея у Неопалимой купины» и «Моисея, получающего скрижали». Сам замысел икон связан с синайской иконографической традицией. Они дают редкий пример дублирования тем монументальной декорации, которая с помощью икон оказывается как бы приближена к молящемуся. Нам ничего не известно об обстоятельствах возникновения икон Моисея. Однако на полях иконы с Неопалимой купиной в левом нижнем углу изображен коленопреклоненный заказчик, поднимающий голову и руки в жесте молитвы, направленной в сторону Неопалимой купины. Характер светских одежд, включающих тюрбан, позволяет думать, что он принадлежал к арабской христианской среде.

Изображение на иконе в целом следует библейскому рассказу о чуде. В верхнем правом углу средне можно прочесть полуустертую греческую надпись, отсылающую к кульминационному моменту ветхозаветной драмы: *«И воззвал к нему Бог из среды куста, и сказал: Моисей! Моисей! Он сказал: вот я»* (Исх. III, 4). При этом изображен эпизод следующего стиха той же главы — приказ Господа Моисею не подходить близко и снять обувь, *«ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая»*. С помощью взаимодополняющих надписи и изображения создается емкий образ события, главной темой которого является «святая земля», избранная самим Богом. Поза Моисея, двумя руками снимающего сандали и при этом сосредоточенно взирающего на горящий куст, придает сакральный характер всему действию. В пейзаже выделены два важнейших изображения — ступенчатой горы Синай и огненного куста. Сравнивая икону с мозаикой VI века, можно заметить ряд отличий. Совершенно иным стал образ Моисея. На иконе он показан безбородым красивым юношей, тогда как в мозаике это человек средних лет с окладистой бородой. Если в мозаике виден реальный зеленый куст с языками пламени, то в иконе — стилизованный костер. Гора в иконном изображении также трактована более абстрактно, ее склоны, у ног Моисея усеянные мелкими цветами, имеют характер орнаментального покрова.

В создании нового, гораздо более условного и одухотворенного, образа огромную роль играет свет. Иконописец сопоставляет три разных источника света: золотой фон, белые «света» на вершинах Синая и на лице Моисея, сияние Неопалимой купины. Примечательно, как иконописец подчеркивает рефлекс света на розовом плаще Моисея, который оказывается высветленным как от вспышки. Пророк пребывает в световом поле Неопалимой купины, физически приобщаясь к ее небесной энергии. Золотой, белый и огненный света драматически взаимодействуют и одновременно дополняют друг друга, являясь лишь разными формами божественного света. Вместе они создают ирреальное светонесное пространство, подобное интерьеру византийского храма. Солнечные лучи из окон, мерцающий блеск золотых мозаик, мраморных инкрустаций и серебряной утвари, пульсирующий огонь множества свечей создавали ежесекундно меняющуюся драматургию света. В храме она была призвана создать особое пространство «неба на земле», Горнего града, в котором нет ни дня, ни ночи, но один божественный свет (Откр. XXII, 5). На наш взгляд, именно этой идеей руководствовался синайский иконописец, стремясь уподобить пространство Неопалимой купины некому храму. Именно особая природа изображенного света, символически и художественно, воплощала главную тему иконы — создание мистического образа Богоявления и возникшей святой земли.



28. Моисей, получающий скрижали. Начало XIII века. 88 X 65 см

Икона написана как парная к предыдущему образу «Моисея у Неопалимой купины». Она изображает другое откровение Моисею, когда на вершине Синая Господь, явившийся в виде облака, дал своему пророку *«две скрижали откровения, скрижали каменные, на которых было написано перстом Божиим»* (Исх. XXIV, 12–18; XXXI, 18). В верхнем левом углу иконы изображен край облака и большая кисть руки, протягивающая Моисею скрижали. Мотив «Десницы Божией», как символический образ неизобразимой Св. Троицы, известен с раннехристианского времени. Особенностью синайской иконы являются золотые поручи, сдержанно указывающие на священство. В этой связи примечательно, что скрижали изображены в виде диптиха, форма которого ассоциировалась с литургическими поминальными диптихами. Можно также вспомнить, что в византийском богословии скрижали сопоставлялись со Святыми дарами. На иконе Моисей принимает их в покровенные руки, подобно тому, как в древней Церкви священнослужитель принимал евхаристический хлеб. Рядом с обнаженными ногами Моисея показаны черные сандалии, о которых ничего не говорится в библейском тексте. Иконописец напоминает, что изображенное действие происходит в сакральном пространстве святой земли, вручение скрижалей есть некое священнодействие. Это особое богослужение свершается древним первосвященником, который непосредственно перед восхождением на Синай принес жертву Богу, поставив под горою жертвенник (Исх. XXIV, 4–8). Не прибегая к внешним эффектам, иконописец осуществляет литургизацию образа, акцентируя его вневременной смысл и глубокую связь со всей системой иконного убранства храма.

Композиционно обе иконы Моисея очень похожи. Повторяется движение, по смыслу коленопреклонение с выдвинутой левой ногой и резко отставленной правой. Огромную роль играют одежды, традиционных для Моисея цветов — голубой хитон и розовый гиматий. Розовый, как и в парной иконе, показан в три тона, что позволяет передать световые рефлексы, чрезвычайно важные для синайского иконописца. Он пытается создать образ пространства откровения, в зримой иконе представить то, что не видел народ Моисей, лицезревший лишь огненное облако на вершине Синая.

Важнейшая особенность второй иконы — жест протянутых рук Моисея, принимающих скрижали. Они полностью покрыты плащом. Эта иконографическая деталь известна по древнейшим изображениям «Моисея, получающего скрижали». Она восходит к позднеримскому императорскому ритуалу, о котором сообщает, в частности, историк IV века Аммиан Марцеллин. Вручающие или принимающие дары от императора должны были покрывать руки краем плаща в знак почитания и покорности перед властью. Данная особенность не сохраняется в более поздних вариантах данного иконографического типа. Меняется и характер жеста: Моисей уже не принимает скрижали непосредственно в руки. Видимо, конкретная энергия жеста, присутствующая в синайской иконе, казалась слишком рискованной, нарушающей благопристойную торжественность сцены.

Синайский мастер именно на сочетании пластической активности фигуры, ирреального света и обобщенной формы строит главный художественный эффект. Это не только достижение его несомненно выдающегося таланта, но и важнейший результат художественных поисков всего византийского искусства начала XIII века, отвергнувшего прихотливую игру форм и другие временные ценности позднероманского маньеризма.



29. Богоматерь с младенцем между пророком Моисеем и патриархом Евфимием. Около 1224 года. 44,6 X 36,6 см

Икона является редким примером мемориального портрета, о существовании которого в Византии мы знаем в основном из письменных источников. Это также одна из немногих икон, датируемая не только на основании стиля. Она сама по себе является важнейшим историческим документом, поскольку содержит уникальные надписи. Одна из них, размещенная по обе стороны от ног Богоматери, называет имя мастера: «ΔΕΝΙΣ ΠΕΤΡΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ» («Моление Петра живописца»). Иконописцу Петру, работавшему в монастыре в двадцатые годы XIII века, принадлежат еще три иконы, на одной из которых («Богоматерь Кириотисса между четырьмя святыми отцами Синая») сохранилась такая же подпись.

С исторической точки зрения наиболее интересно изображение Иерусалимского патриарха Евфимия II, над головой которого можно прочесть греческую надпись «*Божией милостию Евфимий, патриарх Иерусалимский, блаженной памяти*». Этот патриарх окончил свои дни на Синае, где и был похоронен. В восточной части северного нефа Синайской базилики можно видеть его гробницу с пространной надписью на греческом и арабском языках, в которой обозначена дата смерти — 13 декабря 1224 года. Икона, созданная вскоре после этой даты, могла служить своеобразным погребальным портретом и располагаться рядом с гробницей патриарха. Евфимий показан в полном архиерейском облачении: в особом стихаре с «источниками» и поручами, с эгиптогиетом (палицей), епитрахилью и омофором. На нем надет полиставрион — специальная крещатая фелонь, являвшаяся в Византии отличительным знаком высших архиереев. На седой голове по древнему обычаю выстрижена широкая тонзура. Он протягивает руки к Богоматери с младенцем в традиционном жесте молитвы. Поза Евфимия, как бы уравновешен в статусе с пророком Моисеем, говорит о том, что это не просто личная молитва о спасении. Скорее, «*блаженной памяти*» патриарх представлен как истинный праведник и предстоятель на небесах за своих грешных собратьев. Знаменательно, что тема «успения» и святого покровительства подчеркивается подробными литургическими надписями, которые, в соответствии с ранневизантийской традицией, размещены на полях синайской иконы. Большая часть текста заимствована из тропаря утрени на праздник Успения Богоматери (15 августа), дополненного начальными словами отпустительного тропаря (apolytikion) на празднование св. Евфимия 20 января.

Богоматерь с младенцем, к которой обращается патриарх Евфимий, несомненно связана с темой Синая. Об этом недвусмысленно свидетельствует образ Моисея с сопровождающей надписью «*пророк Моисей*». Пророк изображен с узкой клиновидной бородой, в изводе, получившем распространение именно в XIII веке и заметно отличающемся как от полнобородых ранневизантийских изображений, так и образов безбородых юношей в предшествующую эпоху. Моисей в правой руке держит «скрижаль откровения» с имитацией древнееврейских букв. Левой рукой, поднятой в жесте молитвы, он указывает на Богоматерь, при этом взгляд его направлен к молящемуся. Скрижаль, истолковывавшаяся как один из прообразов Богоматери, напоминает о богоявлении на вершине горы Синай. Указующий жест связан с другим синайским откровением — Неопалимой купиной, на месте явления которой был построен Синайский монастырь, первоначально имевший посвящение Богоматери.

Неопалимая купина — горящий, но негорающий куст — в византийском богословии и гимнографии считалась одним из основных прообразов Богоматери и чуда Воплощения, когда земная дева вместила «*божественный огонь*». Не случайно, именно мысль о Воплощении акцентирована в словах тропаря на Успение, написанных на полях иконы. По-видимому, образ Богоматери на синайской иконе был призван выразить тему Неопалимой купины. Избранный извод представляет Богоматерь Оранту с изображением Христа младенца в медальоне на груди. Этот иконографический тип имеет название «Богоматерь Влахернитисса» по одной из чудотворных икон Влахернского храма в Константинополе или в русской традиции «Богоматерь Знамение» по чуду от новгородской иконы XII века, принадлежавшей к тому же изводу. Среди всех образов Богоматери с младенцем он в наиболее ясной и обобщенно символической форме представлял догмат о Воплощении. Богоматерь поднимает руки в литургическом жесте усиленной молитвы. При этом Христос изображен не как дитя на руках матери, но как Второе лицо Св. Троицы, показанное в ореоле божественной славы, в геометрически правильном круге, символизировавшем вечное бытие.

На синайской иконе младенец представлен в золотом стихаре, украшенном архиерейскими лентами, на фоне ярко-красного медальона, возможно, связанного с мыслью о божественном огне. Кроме того, образ Христа в круге на груди Богоматери создавал символический образ просфоры с невырезанным Агнцем, возлагаемой во время проскомидии на дискос. Не случайно, этот иконографический тип часто изображается над жертвенником и алтарем в апсидах восточнохристианских церквей. В данном изводе мысль о Воплощении было неразрывно связана с идеей Евхаристии. Таким образом, в иконе с патриархом Евфимием мемориальная тема прославления усопшего праведника и историческая тема святости Синая осмысливаются как в догматическом, так и литургическом контексте. Они создают уникальную полифонию смыслов, в основе которой лежал синайский топос Неопалимой купины.



Икона составляет пару с другим образом «Святые отцы Раифы», который также был написан для придела святых отцов Синая и Раифы, примыкающего с юга к капелле Неопалимой купины и алтарной апсиде базилики. Об этих иконах свидетельствуют еще средневековые описания Синая. Они до сих пор располагаются на своем историческом месте, над реликварием с мощами святых монахов, вмонтированного в южную стену придела. Иконы являлись поклонными мемориальными образами, своеобразными мартирологами на месте мученической кончины, поминаемой Православной Церковью 14 января. Совместное празднование в этот день зафиксировано еще в Синаксаре Константинопольской церкви X века. В конце того же столетия Симеон Метафраст включает в свой минологий новую редакцию сказания, составленного на основе нескольких разновременных рассказов, в том числе египетского монаха Аммония и Нила Анкирского. Избиение монахов Синая разные предания относят или ко времени императора Диоклетиана и епископства Петра Александрийского (ум. 305 г.), или к эпохе Феодосия Великого (ум. 395 г.). В канонической версии говорится, что на сорок монахов Синая, собравшихся в церкви на воскресную литургию, неожиданно напали сарацины, изрубившие почти всех на куски. После этого над вершиной Синая появился огненный столп, обративший сарацин в бегство. Единственный раненный и оставшийся в живых монах сам просил Господа о смерти, желая соединиться на небесах с собратьями и быть причисленным к святым мученикам за веру.

Обе иконы построены по общей схеме. Внизу в четыре ряда показаны по сорок монахов Синайской горы и Раифы (другого известного места отшельничества на юго-западном берегу Синайского полуострова). Верхний ряд составляют символические композиции. На иконе «Святые отцы Раифы» в центре ряда перед драгоценным тронном показана Богоматерь Оранта, имеющая медальон с младенцем Христом на груди. Ее сопровождает характерная надпись «*Богоматерь Неопалимой купины*», напоминающая о главной святыни Синая. На иконе «Святые отцы Синая» представлен Деисус с Христом на троне в центре. Христа окружает необычно круглый ореол, усыпанный звездами, который, возможно, должен был напомнить об обретении Царства Небесного мучениками и их заступнической миссии на Страшном суде. У ног Христа надпись с названием всей сцены — «*Святые отцы Синая*». В Деисус также входят традиционные образы апостолов Петра и Павла, и два редких изображения преподобных. Справа — старец в куколе с сопровождающей надписью «*Святой Иоанн Лествичник*», показанный как самый прославленный игумен Синайского монастыря. Однако образ слева совершенно необычен и не поддается простому объяснению. Согласно надписи, изображен «*Святой Павел Латрский*», никогда не монашествовавший на Синае, отшельник X века, бывший игуменом на горе Латрос — одном из крупнейших монашеских центров византийской Малой Азии. Причины для такого выделения редкого святого из сонма преподобных должны были быть самыми серьезными. Их можно поискать в известных исторических связях Синая и Латроса. Но более важным нам кажется отмеченный церковным преданием факт исключительного почитания св. Павлом Латрским великомученицы Екатерины — святой покровительницы Синайского монастыря.

Вглядываясь в изображения синайских отцов, легко замечаешь, что они не имеют надписей. Действительно, в преданиях упомянуто всего несколько имен из сорока святых. Не существовало и особой иконографической традиции их портретов. Однако поразительно, насколько индивидуально трактован каждый из миниатюрных образов высотой всего в несколько сантиметров. Не повторяются ни одеяния, ни возраст, ни черты лица. Характерно, что некоторые из отцов показаны в специфически восточных головных уборах. Сделанное наблюдение относится и к иконе «Святые отцы Раифы». Представляя уникальный мемориал, синайский иконописец силой своего воображения и иконографических познаний создал 80 уникальных портретов святых мучеников, которые воспринимались как небесные защитники всех живущих синайских монахов.



31. Богоматерь Бематарисса и сцены богородичного цикла. Триптих.
Начало XIII века. 112,5 X 81,5 см (центральная часть), 98,5 X 40 см (боковые створки)

Это единственная икона на Синае, которая почитается монахами как чудотворная, хотя и не имеет специальной службы или отдельного дня празднования. Сейчас она располагается в алтаре главной базилики, на ступенях древнего сопостелия слева от Горнего места. Размещение этого образа в алтаре являлось давней традицией, давшей иконе ее особое монастырское имя «Бематарисса» (Алтарница). Однако, вероятно, это место не было первоначальным. Один из позднесредневековых греческих паломников на Синае засвидетельствовал расположение чтимого образа в пространстве перед иконостасом: «И на клиросе, где поют отцы, одна большая икона, вокруг представлены все праздники Пресвятой Богородицы; посредине изображена Богородица и эта икона разговаривала с монахом. И там висит неугасимая лампада...». Рассказ об упомянутом чуде сохранил другой греческий автор XVI века — митрополит Паисий Родосский, оставивший подробное стихотворное описание Синая и его главных достопримечательностей: «Она (икона Богоматери) некогда провела слово утешения иноку-экселсарту. О божественный Промысел! Он замыслил отправиться с великим радением в божий град Иерусалим, чтобы благоговейно поклониться чтимым местам. Она же ему рекла: «Чадо, не утруждайся: достаточно для тебя оставаться здесь на служении обители, как в тихом пристанище».

Интересно, что синайская икона некоторое время находилась в руках латинян, а, возможно, для них и была написана. Об этом ясно говорит латинская надпись на фоне слева от лика Богоматери: «CONDITOR EST MUNDI QVEM VIRGO CONTINET ULNIS (Создатель мира, которого Дева держит на своих руках)». Такая надпись, богословски разъясняющая смысл изображения, совершенно не характерна для византийских икон. Однако содержание текста отражает византийское восприятие образа Богоматери с младенцем. В богословских трактатах, проповедях и описаниях изображений постоянно подчеркивается парадоксальная природа явленного младенца, который одновременно беспомощное дитя и вечно сущий на небесах создатель мира. В анонимном византийском стихотворении, описывающем икону Богоматери около 900 года, можно прочесть: «Младенцу... который управляет всем, восседает на Ее коленях, как если бы он был на троне; того, кто своей рукой сотворил все, обнимают человеческие руки».

Основополагающий византийский принцип мистического «соединения несоединимого» дает ключ к пониманию синайской иконы. Младенец восседает на руках Богоматери в царственных золотых одеяниях, которые совершенно необычны по форме. Исследование византийской иконографии позволяет догадываться, что такие одеяния были призваны создать образ погребальной плащаницы в напоминание об Искупибельной жертве Богомладенца. Грудь Христа опоясана красным шарфом, по всей видимости, указывающим на священническое служение. Эту идею акцентируют и специальные полосы на одеянии от плеч до подолов, напоминающие о лентах-«источниках» архиерейского стихаря. Воплотившийся младенец представлен как Царь, Жертва и Архиерей, в полном соответствии с литургическим пониманием образа Христа, «приносящего и приносимого, приемлющего и раздаваемого».

На боковых створках триптиха изображено 12 сцен богородичного цикла. Они читаются слева направо и сверху вниз сразу на двух створках, представляя основные события детства и юности Богоматери до Благовещения, когда начинается новый этап Домостроительства спасения. Подробнее всего история Марии изложена в «Протоэвангелии Иакова», хотя существуют сомнения в том, что византийские иконописцы использовали именно этот текст, считавшийся апокрифом и не признанный Церковью. На створках изображены: «Отвержение даров», «Иоаким и Анна, возвращающиеся из храма», «Молитва Иоакима в пустыне», «Молитва Анны в саду», «Встреча Иоакима и Анны у городских ворот», «Рождество Богоматери», «Ласкание Марии», «Введение во храм». Сложность с прочтением возникает только в нижнем ряду, где вначале изображено сравнительно редкое «Благовещение у источника». Затем следуют две загадочные, без ясных иконографических аналогий, сцены, представляющие Марию и Иосифа перед первосвященником. Возможно, иконописец, не имевший перед глазами образов, так изобразил испытание водою обличения, подтвердившее целомудрие Марии и ее обручника Иосифа. Цикл замыкает традиционное «Благовещение» в нижнем углу правой створки. Дважды повторенное «Благовещение», расположенное по краям двух крыльев, создает своеобразную символическую рамку для всего цикла, акцентируя его главный смысл — рассказ о предыстории Воплощения. Богородичные сцены как бы комментировали основную идею центрального образа Богоматери с младенцем. Синайский триптих дает самый ранний известный пример икон «Богоматери с житием» во всем византийском искусстве, которое именно в начале XIII века было особенно внимательно к повествовательному аспекту изображения и его литургическому истолкованию.

Знаменательно, что за смыслом триптиха значительную часть времени должен был оставаться закрытым и открываться лишь в определенные моменты литургии и конкретные дни церковных праздни-



ваний, являя образ Воплощения во всей его полноте и торжественности. На внешних сторонах створок были изображены процветшие кресты, написанные серой краской по красному фону.

Около одного надпись «ΙΣ ΧΣ». На другой створке по сторонам креста два текста: «ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ» («Иисус Христос побеждай») — надпись, обычно воспроизводившаяся на евхаристическом хлебе, и криптограмма «ΦΧΦΠ», расшифровывающаяся в переводе с греческого как «Свет Христов просвещает всех» (возглас из литургии преждеосвященных даров). В форме графического символа и надписи, рисунок на закрытых створках передавал ту же идею Воплощения и Жертвы, что и образ Богоматери и сцены житийного цикла. Символическую взаимозависимость разных иконных программ триптиха подчеркивают образы архангелов над центральной аркой. Они были видны и при открытых, и при закрытых створках. Архангелы указывают на небесный характер явленных образов. Они склоняются с покровенными руками, как бы готовясь принять причастие, и тем самым ясно обозначают литургический контекст, в котором должны были восприниматься все изображения триптиха.

Обращаясь от иконографии к собственно живописным особенностям этой важной синайской иконы, можно отметить, что в целом она представляет провинциальный вариант позднекомниновского стиля. Трудно выделить какие-либо специфически западные черты, хотя латинская надпись, видимо, принадлежит к первоначальному слою. Для правильного понимания иконы важно учесть, что лик и одежды Богоматери были в поствизантийское время основательно прописаны критским мастером, находившимся под заметным влиянием западной живописи.

Сцены богородичного цикла (боковые створки)



32. Св. Екатерина с житием. Начало XIII века. 75,3 X 51,4 см

По всей видимости, именно эта икона являлась тем главным храмовым образом, который располагался в южной части алтаря Синайской базилики непосредственно перед мраморным саркофагом с мощами св. Екатерины. В греческом описании Синая XVI века говорится: «*Перед нею (гробницей) поставлена икона, изображающая лик мученицы. Это превосходное, тонко исполненное произведение живописи. К нему приделали унизанный камнями золотой венец. Сверху висят пять золотых лампад, а спереди стоят бронзовые подсвечники со свечами; а вне этого неугасимая лампада, с которой по пятницам обливают осадок*». Из описания ясно, что икона в интерьере Синайской базилики должна была восприниматься как стусок света, поскольку имела больше светильников, чем сам алтарь. На образе концентрировалось внимание многочисленных паломников, пришедших поклониться чудотворным останкам прославленной святой, непрерывно источавшим мир.

В среднике представлена святая Екатерина в рост. Она облачена в костюм византийской императрицы, поскольку, согласно преданию, Екатерина была царского рода, дочерью правителя Кипра (по другим версиям Крита). Ее голову украшает корона в виде двойного венца с жемчужными подвесками. На красном (царском) одеянии возлежит драгоценный лор, который, согласно дворцовому церемониалу, в дни больших праздников могли носить только император и императрица. В нижней части фигуры лор сложен таким образом, что создает форму щита, который иногда ошибочно рассматривается как особое одеяние и неточно называется *тораксионом*. Эта щитообразная деталь с XI века получает широкое распространение в изображениях царственных святых жен. Она подчеркивала их роль как защитниц веры. Не случайно, на щите св. Екатерины написан большой шестиконечный крест. Он находит смысловую параллель в мученическом кресте, который св. Екатерина держит в правой руке. Символически это также небесное оружие, дополнительную силу которому придает движение левой руки, раскрытой ладонью перед грудью в жесте молитвы и принятия благодати. При этом весь образ великомученицы подобен драгоценной колонне. Представление святой как столпа веры составляет основной пафос иконы.

Главный образ окружен двенадцатью сценами на темы жития святой, которое в конце X века было составлено Симеоном Метафрастом (день памяти 25 ноября). В верхнем ряду изображены три сцены. Первым показано явление ангела св. Екатерине, сопровождаемое греческой надписью «*Святая молится*». Затем изображена святая перед императором Максенцием, который приносит жертвы идолам. Третья композиция представляет, как святую ведут на допрос к императору. Сцены на правом поле посвящены взаимоотношениям св. Екатерины с языческими философами, которых, по сказанию, она победила в споре. Верхняя композиция надписана «*Святая спорит*», ниже — «*Риторы склоняются к стопам святой*», и под ней — сцена «*Риторы в печи огненной*». На левом поле представлен рассказ о первых мучениях и обращении в христианство императрицы и стратопедарха Порфирия (правителя Александрии). Сверху вниз в сценах читаются следующие греческие надписи: «*Избиение святой*», «*Поклонение императрицы в темнице*», «*Святая говорит с императорским управителем*». Нижнее поле посвящено последним событиям земной жизни. Вначале «*Святая на колесе*» представляет самую необычную из многих казней, которой подверглась мученица. В центре ряда «*Святая спорит*» в последний раз с императором и в присутствии императрицы. И в последней сцене показан трагический финал — «*Усекновение главы святой*», где она в согласии с текстом жития показана вместе с обрубленной в христианство императрицей.

Состав житийного цикла позволяет сделать некоторые наблюдения. К примеру, поразительно отсутствие сцены перенесения мощей на гору Синай, о котором упоминается у Симеона Метафраста. По отношению к тексту жития нарушен порядок сцен. Явление ангела происходит после эпизода с жертвоприношением идолам, однако оно показывается первым. Видимо, иконописца вдохновляла зримая параллель со сценой «*Благовещения*», открывающей цикл двенадцати праздников. Прославленная святая неявно сопоставлялась с Богородицей. В задачу житийного цикла не входило строго историческое повествование и подробное описание событий. Изображения на полях являлись своеобразной «похвалой» святой, сопоставимой с литургическими песнопениями в день церковного празднования. В этих текстах отдельные эпизоды жития отбирались как иллюстрации наиболее важных качеств, за которые конкретный святой или святая должны быть прославляемы. Так, в синайской иконе подчеркивается царственность св. Екатерины, ее исключительная мудрость, сила убеждения и стойкость к мучениям.

Синайская икона «Св. Екатерина с житием» вскоре после создания стала широко известна. Уже в середине XIII века она послужила образцом для итальянского живописца, создавшего алтарный образ святой в Пизе. Принципиальное значение имел статус иконы как главного образа у гробницы великомученицы, к которой стекались паломники, распространявшие славу святой по всему христианскому миру. Однако надо отметить, что высокому назначению образа не вполне соответствовали его художественные достоинства. Живопись выдает руку рядового мастера, работавшего в жесткой и несколько упрощенной манере. С этой точки зрения икона св. Екатерины значительно уступает многим подлинным шедеврам, созданным в начале XIII века в иконописной мастерской Синайского монастыря.



Это самая ранняя сохранившаяся икона «Св. Николай с житием», первая в ряду многочисленных образов, получающих с XIII века широчайшее распространение в Византии, на Балканах, в Италии и, особенно, в Древней Руси. Надо сказать, что сам житийный цикл складывается еще раньше. На Синае сохранились фрагменты триптиха XI–XII веков, в котором сцены из жития св. Николая располагались на створках. Однако, по мнению исследователей, классические житийные иконы, включающие средник и четырехстороннюю рамку из сюжетных сцен, появляются лишь в начале XIII века. Как правило, они имели особое предназначение и создавались как храмовые образы, связанные с посвящением конкретной церкви. Синайская икона служила таким образом в монастырской капелле св. Николая, упоминаемой в исторических источниках, но до настоящего времени не сохранившейся.

Образ св. Николая в среднике в основных чертах совпадает с трактовкой этого святого на синайской иконе X века (ил. 9). Показано поясное изображение святителя, благословляющего, с богослужебным евангелием в правой руке и в полном епископском облачении (стихаре, фелони и омофоре). В обеих иконах подчеркнуто значение омофора, украшенного золотыми крестами с орнаментами. Однако в более поздней иконе появляется мотив лежащего на омофоре евангелия. Напоминая об участии святителя в богослужении, он в соответствии с духом времени акцентировал литургический смысл образа. Можно отметить и существенные отличия в типах лиц и образных характеристиках. Иконописец XIII века подчеркивает старость св. Николая, акцентируя внимание на высоком лысом лбе и крупных морщинах. Он создает образ, в котором подчеркнуты не гармоничная одухотворенность и спокойная мудрость отца Церкви, а строгость аскета и непреклонность борца за веру, наделенного божественной силой.

Однако наиболее важным нововведением стало появление по сторонам святого поясных изображений Христа с евангелием и Богоматери с омофором. Этот иконографический мотив известен уже в памятниках XII века. Примечательно, что в том же столетии появляется житийный текст «Чудеса Николая» (Periodoi Nikolaou), в котором, в отличие от основной версии Симеона Метафраста, дается объяснение крайне необычному изображению одновременного явления святому Христа и Богоматери. В тексте говорится, что св. Николай участвовал в Первом Вселенском Соборе 325 года в Никее, на котором ударил по лицу еретика Ария, возводящего хулу на триединого Бога. За этот проступок святой был лишен епископского сана и посажен в тюрьму, где ему явились Христос и Богоматерь, вручившие защитнику веры евангелие и омофор как знаки его архиерейского достоинства. Рассказ о «Никейском чуде» с разными подробностями вошел в более поздние версии жития св. Николая. Интересно, что в древнем «Составленном житии» X века предлагается другая версия события: Христос и Богоматерь с евангелием и омофором являлись святому накануне его поставления в епископы. И самое главное, в тексте говорится, что это событие давно изображается на «чтимых иконах», представляющих Христа слева, а Богоматерь справа от образа святого. Можно думать, что композиция «Св. Николай между Христом и Богоматерью» имела важный древний прототип в византийской иконографии и именно поэтому утвердилась в качестве самостоятельного иконного образа, выделившегося из ряда житийных сцен. Однако распространение она получает лишь в XII веке в связи с появившимся новым сказанием и характерным для эпохи стремлением к литургизации образа. Вручение евангелия и омофора напоминало об архиерейском служении св. Николая, неотделимом от его чудес.

На полях синайской иконы представлены 16 житийных сцен, которые в основном следуют житию Симеона Метафраста, хотя используются и другие тексты. Изображения сопровождают краткие поясняющие надписи, обычно лишь называющие сюжет. Последовательность событий часто нарушается, в том числе и потому, что художник должен был представить непростую комбинацию из восьми горизонтальных и восьми вертикальных композиций. Цикл традиционно начинается с рождения и заканчивается погребением св. Николая. На верхнем поле видны три сцены «Обучение святого», «Поставление в священники», «Поставление в епископы» и чуть ниже на левом поле «Литургия св. Николая». Они образуют литургическую группу сцен, которым в иконе по сравнению с текстом жития уделено гораздо больше внимания. Иконописец сознательно усиливает тему священнического служения, сцены на полях раскрывают и комментируют литургическое содержание центрального образа в среднике. Интересно, что и с точки зрения цветовой композиции изображения красных алтарей также создают важный колористический и смысловой акцент.

Главную тему житийного цикла составляют 10 сцен чудес, которые без видимой логики показаны на боковых и нижнем полях. На левом поле под «Литургией св. Николая» изображена история спасения трех невинно осужденных военачальников императора Константина («Три военачальника в темнице», «Явление св. Николая во сне Константину», «Три военачальника благодарят святого»). Две иллюстрации из того же сказания, составляющего древнейший пласт в житие, расположены в центре правого поля («Явление святого Авлавию» и «Три военачальника перед лицом Константина»). Сверху и снизу к ним примыка-



ют два знаменитых чуда: «Чудо на море» и «Изгнание беса из кипариса Плакомы». На нижнем поле еще три сцены, в двух композициях показано «Избавление Василия от сарацин» и затем «Спасение трех мужей от казни». Чудеса святого отличаются разнообразием и характером действенной помощи. Именно эти два качества определили исключительную популярность св. Николая.

Знаменательно, что иконописец не стремится к подробному изображению событий, столь увлекательно описанных в житии. Он лишь напоминает о подвигах и силе святого, как бы подтверждая действенность обращенной к нему молитвы. Сцены вызывают в памяти литургические песнопения и чтения, прославляющие деяния святого на утрени дня празднования (6 декабря), которая на Синае совершалась перед «Св. Николаем с житием». Такие изображения не имеют самостоятельного значения и не являются иллюстрациями в строгом смысле слова, они ближе к знаку и символическому орнаменту. Сцены обрамляют главный образ подобно драгоценному венку, в котором каждое звено есть элемент целого. В этой связи примечательно, что истоки житийных икон находят в драгоценных окладах. Правильность подобного понимания доказывает стихотворная надпись византийского поэта начала XIV века, вероятно, сделанная на некой иконе св. Николая по случаю добавления к ней серебряного оклада. Чудеса святого прямо сравниваются с драгоценным окладом: *«Поэтому получи от нас золотое украшение вместе с камнями, уложенными в нем. Для того, чтобы быть с невидимым кольцом твоих молитв и с духовными камнями твоих чудес. Ты отгоняешь от нас скрытые напасти».*

Св. Николай с житием (фрагмент)



Эта икона дает единственный сохранившийся житийный образ св. Пантелеимона во всем византийском искусстве. Известны еще только два примера житийных сцен этого святого: фрагментарно сохранившиеся росписи в нартексе церкви св. Пантелеимона в Нерези (1164 год) и две миниатюры в рукописи Миналогия из Государственного Исторического музея в Москве (XI век). На этом фоне синайская икона представляет уникальным историческим и иконографическим источником, поскольку содержит 16 первоначальных хорошо сохранившихся композиций. Большинство сюжетов восходит к житию Симеона Метафраста, однако некоторые эпизоды взяты из других текстов. Синайский иконописец таким образом представляет свою собственную версию жития.

В среднике показан св. Пантелеимон, память которого праздновалась византийской Церковью 27 июля. Он представлен красивым юношей в особых одеяниях. Такие одежды в византийской иконографии были присвоены специальному чину святых целителей, называвшихся по-гречески «анаргиры» (бесребренники), поскольку в отличие от практикующих врачей они никогда не брали платы за свои исцеления. Святой изображен в синем хитоне с золотыми нарукавниками, поверх которого лежит еще одна синяя рубашка с широкими рукавами и золотым плечем. На ней — коричневый плащ, надевавшийся через голову, типа фелони, но в отличие от фелони не расправленный на плечах, а собранный на груди. Одеяния святых целителей напоминали отчасти священнические облачения, хотя и не совпадали с ними. Однако смысловая параллель была важна для византийских иконографов. Подтверждением служит важная деталь синайской иконы. На левом плече св. Пантелеимона изображена узкая белая лента, во всем подобная диаконскому орауру за исключением странной орнаментации короткими штрихами. На другой мраморной иконе из Музеев Берлина под плащом св. Пантелеимона изображается лентообразное украшение, подобное священнической епитрахили.

На принадлежность святого к чинам великомучеников и одновременно святых целителей указывают мученический крест в правой руке и коробочка для медикаментов в левой. Однако обе детали трактованы весьма своеобразно. Коробочка уподоблена золотому реликвию, украшенному драгоценными камнями и большим крестом. Изображенные внутри сосудики на ярком красном фоне, возможно, вызвали мысль не столько о целебных снадобьях, сколько о реликвиях самого св. Пантелеимона. Среди последних широкой известностью пользовались сосуды с «молоком» св. Пантелеимона, которое по преданию полилось из ран вместо крови во время казни великомученика. Шестиконечный крест также имеет необычную форму с золотыми навершиями по краям и золотой перевязью у средокрестия. Форма находит объяснение в реликвиях крестного древа. Например, в византийском реликвиарии XI века из библиотеки Моргана в Нью-Йорке частицы «животворящего древа» Распятия представлены именно так, перевязанными золотой проволокой у средокрестия и с золотыми навершиями. Если наша интерпретация верна, св. Пантелеимон держит в руках не просто мученический крест и атрибут своей профессии, но чудотворные реликвии, обладающие божественной благодатью и приносящие исцеления страждущим. Иконописец иконографически подчеркивает главную мысль всего жития св. Пантелеимона, который исцелял не собственной волей и профессиональным умением, но силой веры и дарованной свыше благодатью.

В этой связи примечательно, что житийный цикл святого начинается не как обычно, с рождения, но со сцен обращения в христианство священником Ермолаем, который обучил знатного юношу Пантолеона, в будущем названного Пантелеимоном («всемиловитым»), истинному искусству исцеления верой и сосредоточенной молитвой. На верхнем поле за двумя первыми композициями с Ермолаем показаны две сцены первого чуда: «Пантелеимон молится о ребенке, укушенном змеей» и «Пантелеимон воскрешает ребенка». К теме обращения примыкают верхние сцены на боковых полях, изображающие «Пантелеимона, убивающего змею» и «Крещение Пантелеимона». На левом поле показаны еще два исцеления — слеплого и парализованного. Параллельно на правом поле — композиция «Пантелеимон разрушает идолов». В шести сценах в нижней части иконы изображены сцены мучений («Пантелеимон в котле кипящего свинца», «Пантелеимона скребут и мучают огнем», «Пантелеимон брошен к диким зверям», «Пантелеимон брошен в море», «Пантелеимон и колесо с гвоздями», «Усекновение главы»). «Страстной» цикл завершается традиционной для житийных икон сценой «Погребения святого». Подробное изображение мучений связано не просто с желанием показать страдания праведника, но также продемонстрировать его новые чудеса. Эта тема специально подчеркнута в житии святого: кипящий свинец остывает, дикие звери склоняются к ногам святого, колесо с гвоздями катится на мучителя.

Композиции насыщены интересными археологическими подробностями, к примеру, изображение купели в сцене «Крещения святого» или столпа с нишей наверху, в которой размещаются скульптурные образы языческих богов, в сцене «Разрушение идолов». Знаменательно, что для создания житийных композиций иконописец использует изобразительную структуру хорошо известных иконографических типов. Сцена со зверями прямо цитирует основной мотив ветхозаветной композиции «Даниил во рву львином». Сцены исцелений повторяют схемы изображений чудес Христа. Цитаты были рассчитаны на моментальное узнавание, усиливавшее символическое сопоставление чудес святого и деяний Христа, именем которого исцелял св. Пантелеимон.



35. Стефан Первомученик. Начало XIII века. 96,8 X 63,8 см

Это единственная храмовая икона Синая, находящаяся и ныне на своем первоначальном месте. Она расположена на южной стене в монастырской капелле св. Стефана. Перед иконой, примыкающей к алтарной преграде, на утрене дня празднования святого (27 декабря) совершалась богослужение. В этой праздничной службе св. Стефан прославляется в двух своих важнейших ипостасях первомученика и архидиакона. С одной стороны, он был самым первым христианским мучеником за веру, принявшим традиционную иудейскую казнь побоем камнями (Деян. VII, 58–60). С другой — св. Стефан как *«муж исполненный веры и Духа Святого»* (Деян. VI, 5) был избран главным среди семи первых диаконов, поставленных апостолами для служения. Стефан явился святым родоначальником всего чина диаконов. По представлению византийцев, он вместе с Христом и апостолами совершает на небесах божественную литургию.

На синайской иконе св. Стефан показан именно в качестве архидиакона. Нет и намека на мученическую кончину, хотя надписи по сторонам от лика гласит *«Святой Стефан Первомученик»*. На голове юноги святого изображена тонзура и особая венцеобразная прическа, которые еще в ранневизантийское время воспринимались как знак принадлежности к священству. Таким же общим одеянием всех трех степеней священства был белый стихарь, который на синайской иконе представлен несколько демонстративно — неестественно широким и длинным. Еще более необычной деталью является черная рубашка, видимая из-под стихаря у шеи и на рукаве св. Стефана. Стихарь символизировал небесную чистоту. По толкованию, приписываемому Софронию Иерусалимскому, стихарь создает образ облаченных в белое ангелов. По всей видимости, черная рубашка должна была подчеркнуть небесное происхождение стихаря архидиакона, цветовая символика которого приобретала в монастырской среде особый смысл. По утверждению византийских богословов, монахи *«одеваются в черное, надеясь облечься в белое божественное одеяние славы и утешения во Господе нашем Иисусе Христе»*.

Наряду со стихарем в синайской иконе подчеркнута другая важнейшая отличительная особенность диакона, а именно оръе в виде белой ленты на левом плече, традиционно украшенной крестами и полосами. Возложением оръя у алтаря совершалось поставление диакона. Оръе не имел в Византии строго закрепленной символики. Исидор Пелусиот в V веке сравнивает его с полотенцем в руках Христа, омывающего ноги апостолам. В XII веке Феодор Вальсамон производит оръе от греческого глагола «видеть» и считает его указанием на обязанность диаконов наблюдать за всем в церкви. Два века спустя Симеон Солунский толкует оръе как знак славы Божией и благодати. Однако наиболее распространенным было понимание оръя как символического образа ангельского крыла: *«Диаконы же, тонкими крыльями лъных оръей подобны служебным духам, по образу ангельских сил в изобилии имеют все, подаваемое для служения»* (св. Герман Константинопольский).

В правой чуть согнутой руке св. Стефан держит кадило, которое отведено в сторону и, кажется, движется. Архидиакон показан участвующим в литургии и исполняющим одну из своих важнейших обязанностей — каждение в церкви и у алтаря, понимавшееся как знак *«благодатия Святого Духа»*. Примечательно, что при этом св. Стефан показан в пространстве некоего сада, обозначенного поземом с золотыми растениями, — сдержанное указание на небесное «райское» богослужение. Самая интересная подробность синайской иконы — большой золотой ковчег в левой руке архидиакона. Смысл этого предмета, встречающегося во многих памятниках, не вполне понятен и объясняется исследователями по-разному. Похожие ковчеги изображаются в руках ветхозаветных первосвященников, и тогда они, скорее всего, представляют собой сосуды для благоволий. Однако в руках архидиакона он, видимо, имеет другой смысл. Св. Стефан держит ковчег на специальном красном литургическом покрове с золотыми крестами, акцентирующем внимание на ковчеге и подчеркивающим его сакральный характер. Кроме большого плата под ковчег еще многозначительно подложен край оръя, во время литургии так носятся только евангелие и евхаристические сосуды. Поэтому гораздо больше оснований думать, что ковчег изображает дарохранительницу, содержащую преждеосвященные Святые дары для причащения больных и умирающих. Согласно византийскому каноническому праву это причастие, в отсутствие священника, могло даваться диаконом, который в этот момент осуществлял высшие для своего чина священства функции. Ковчег подчеркивал непосредственное участие диакона в *«служении таинства»* и одновременно являлся образом всей Евхаристии. Во время литургии дарохранительницы, сделанные в символической форме Ковчега завета или храма, стояли на алтарях, воплощая идею церкви и литургии. Значительно, что ковчеги в руках диаконов так же иногда изображаются в виде маленькой церкви с куполом и крестом.

Монументальный характер синайской иконы св. Стефана позволяет думать, что образцом для иконописца послужили изображения святых диаконов в византийской храмовой декорации. С середины XI века они располагаются в ряду святых епископов в нижнем регистре алтарной апсиды. Образы диаконов с кадилами и дарохранительницами подчеркивали мысль об участии изображенных святых в небесной литургии, о мистической связи земной и небесной службы. Данный источник позволяет понять и сугубо литургическую интерпретацию образа Стефана Первомученика на синайской иконе.



Икона представляет образ святой, пользовавшейся особым почитанием на Синае. Он встречается на пяти иконах, при том, что в других собраниях ранние иконы св. Феодосии не известны. Святая была широко известна в Константинополе, где существовала ее церковь. По свидетельству паломников, саркофаг с мощами св. Феодосии, приносящий чудотворные исцеления, носился в литургических процессиях по городу. Житие святой впервые встречается в минологии Василия II (день памяти 18 июля), где рассказывается о ее роли как одной из главных защитниц иконопочитания. По преданию св. Феодосия сбросила с лестницы посланца императора Льва III, который пытался топором разбить образ Христа в Халке, над воротами императорского дворца, и тем самым указать на начало иконоборчества (событие относят к 726 или 730 году). За этот поступок Феодосия была заколота бараньим рогом оказавшимся поблизости императорским солдатом, а после победы иконопочитания причислена к лику святых мучениц за веру. Она изображается на иконах «Торжество православия» среди других святых защитников икон, в руках у нее обычно показывается образ Христа, ради которого она пожертвовала жизнью.

На синайской иконе святая изображена в темно-пурпурной мантии и особом головном уборе византийских монахинь. В левой руке она держит драгоценный золотой крест, который кажется здесь не просто знаком мученической смерти, но и своеобразной наградой за веру. Правая рука святой, согнутая в локте перед грудью, раскрыта ладонью в традиционном жесте молитвы. Этот жест мог восприниматься также и как указание на приятие исходящей с небес благодати и обетование заступничества святых, молящихся перед Господом о милосердии и спасении верных.

Остается не проясненным, с чем связано такое исключительное почитание святой Феодосии именно в синайском мужском монастыре, где только св. Екатерина и св. Феодосия были выделены из длинного ряда Святых жен. Несомненно сыграло свою роль то, что Феодосия была монахиней и защитницей святых икон. Также не исключена возможность, что иконы святой были вкладными дарами паломниц, приходящих из других византийских монастырей. Однако причины должны были быть серьезней и глубже. Некоторые факты позволяют догадываться об особых связях Синайского монастыря с церковью св. Феодосии в Константинополе, которые могут объяснить интерес именно к этому образу, сохранявшийся на протяжении нескольких веков. Рассматриваемая икона представляет в этом ряду самый ранний и наиболее художественно совершенный пример, принадлежащий к одному из основных стилистических направлений в византийском искусстве первой половины XIII века.



37. Богоматерь с младенцем. Створка диптиха. Вторая половина XIII века.
51,2 X 39,7 см

Образ представлен на правой части диптиха, включающего также икону св. Прокопия. Наиболее яркой особенностью изображения Богоматери является красный плат с драгоценной каймой и золотыми орнаментами, лежащий поверх традиционного мафория. Эта деталь получает распространение в византийских и итальянских иконах XIII века. Существует мнение о западном происхождении мотива. Однако раньше, чем на Западе, он был известен в Византии. Подобный плат был изображен на знаменитой чудотворной иконе Богоматери Киккотиссы, согласно преданию, присланной на Кипр из Константинополя в конце XI века. По всей видимости, он принадлежал к числу новых литургических мотивов, появившихся в византийской иконографии Комниновской эпохи. Символический смысл мотива позволяют понять богослужебные тексты, использующие метафору «покрова плоти», в который облелся Богомладенец при воплощении. В этой связи примечательно, что красный плат имеет явное сходство с литургическими покрывалами на алтаре. Он не только напоминает о человеческой природе младенца Христа, но и зримо воплощает мысль о Богоматери как алтарном престоле, на котором приносится Евхаристическая жертва.

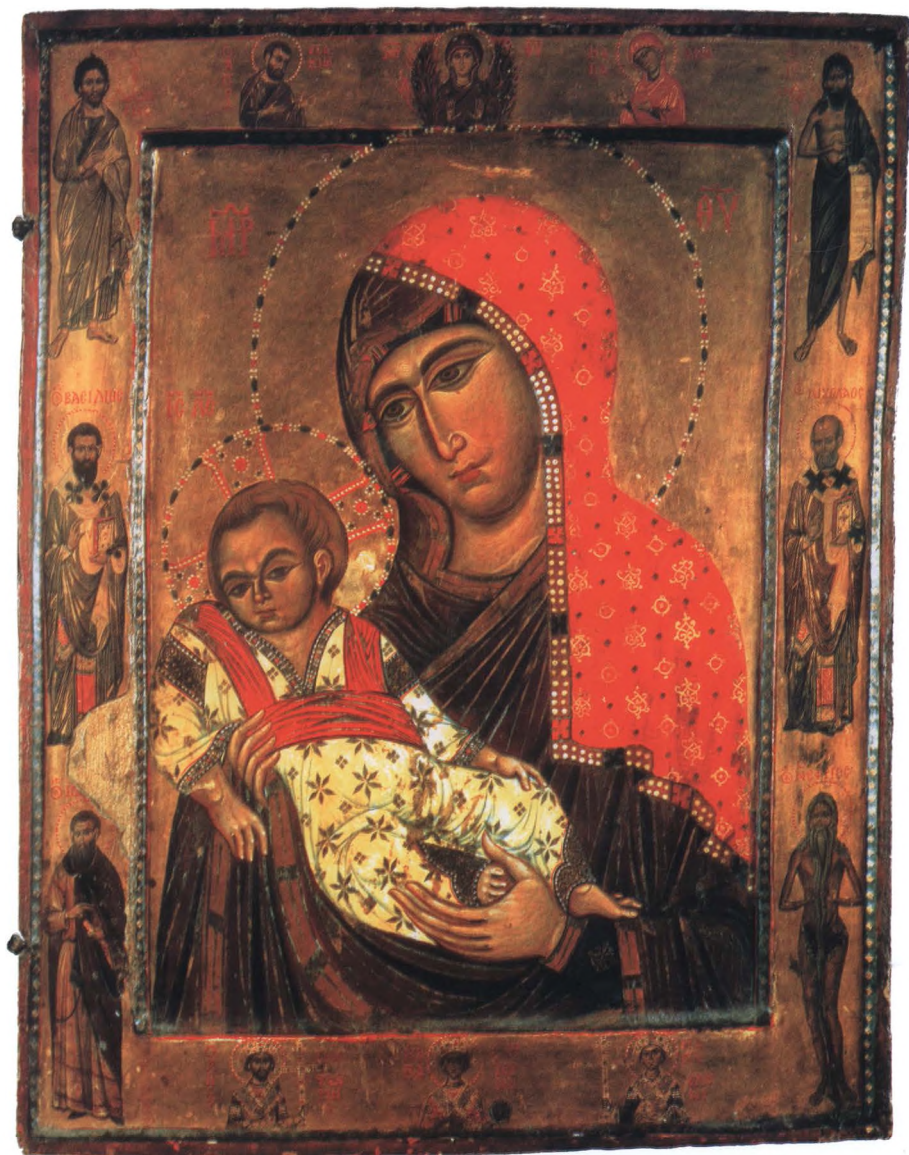
Взаимозависимые темы священства и жертвоприношения еще ярче выражены в необычном образе Христа. Младенец возлежит на руках и мафории Богоматери в характерной позе спящего, при этом его глаза открыты. Иконописец представляет Христа в образе, известном в славянской традиции как «Недреманное око», а в Византии под именем «Анапесон» (возлежащий). Литературным источником особого типа Богомладенца были ветхозаветные образы (Быт. XLIX, 9; Числ. XXIV, 9; Пс. CXX, 4) и текст «Физиолога» (гл. 1), сравнивающие Спасителя со львом, спящим с открытыми глазами. «Христос Недреманное око», к концу XIII века ставший важной темой в византийской иконографии, соединял в одном символическом образе важнейшие идеи Воплощения, Воскресения и Евхаристической жертвы.

Характерно одевание младенца. Он показан в длинной до пят белой рубашке с драгоценными украшениями, напоминающей священнический стихарь. Рубашка под грудью описана красной лентой, которая идет и за плечами. На наш взгляд, Христос представлен в особых одеваниях архиерея, которые использовались в обряде освящения нового храма. Как известно из византийских литургических комментариев, именно для этой службы архиерей надевал длинную белую рубашку, перевязанную специальной лентой за шеей и на груди. Эти особые одевания напоминали, что воплощенный Богомладенец освятил Богоматерь подобно храму. Они также говорили о том, что Христос на руках Богоматери является одновременно и Жертвой, и Великим Архиереем. В этой связи знаменательно, что две самые необычные иконографические особенности иконы — красный плат Богоматери и красные ленты на рубашке Христа — были задуманы как две взаимосвязанные смысловые грани одной литургической темы.

Интересен состав святых, изображенных на полях иконы. Он доказывает, что икона была специально написана для Синайского монастыря. В центре верхнего поля показан погрудный образ Богоматери с руками, раскрытыми перед грудью в древнем жесте молитвы. Богоматерь изображена на фоне горящего куста, недвусмысленно указывавшего на синайскую тему Неопалимой купины. Образ Богоматери «Неопалимая купина» символически представлял чудо Воплощения — земную плоть, вместившую божественный огонь. Земную природу подтверждают расположенные по сторонам Иоаким и Анна — родители Богоматери, протягивающие к своей дочери руки в жесте молитвы о заступничестве. По отношению к главному образу в среднике, «Неопалимая купина» является важнейшим ветхозаветным прообразом, а все три изображения верхнего поля создают исторический, догматический и топографический комментарий.

Частью этого комментария являются фронтальные образы сверху боковых полей, где представлены основные действующие лица Ветхого и Нового Заветов. Боговидец Моисей, держащий в руках скрижали, полученные на Синае, составляет пару с Иоанном Крестителем, почтившимся во всем христианском мире как родоначальник монашества. В центре боковых полей изображены святители Василий Великий и Николай Чудотворец в полном епископском облачении. В контексте всей иконной программы они обрамляют и дополняют центральный литургический образ Христа «Архиерея».

В нижнем ряду боковых полей мы видим два образа преподобных. Слева от святых монахов предстает Иоанн Лествичник, выбранный как игумен Синайского монастыря. Справа в традиционном облике обаятельного старца показан св. Онуфрий, напоминающий о высшей аскезе отшельников. «Дарская» тема доминирует на нижнем поле иконы. В центре, как храмовый образ Синайского монастыря, представлена св. Екатерина, вопреки обыкновению держащая не только мученический крест, но и сферу — знак ее власти над миром. Значение св. Екатерины также подчеркнуто фланкирующими изображениями св. Константина Великого и его матери св. Елены, которые указывают на великомученицу жемчужинами рук. В других руках император и императрица держат драгоценные кресты как напоминание и об их роли в утверждении христианства, и о чуде обретения ими св. Креста, установленного в виде драгоценной реликвии на Голгофе.



38. Св. Прокопий. Створка диптиха. Вторая половина XIII века.

51,2 X 39,7 см

На иконе изображен один из самых почитаемых святых воинов, память которого празднуется Православной Церковью 8 июля. Так же как святые воины Феодор, Георгий и Димитрий, св. Прокопий причислен к лику великомучеников. Согласно житию, юный военачальник из знатной семьи принял мученическую смерть при императоре Диоклетиане за отказ поклониться идолам. Однако о мученичестве св. Прокопия напоминает лишь корона, которую возлагают на голову святого два ангела, слетающие с небес. Корона сделана в форме византийского императорского венца. Она символизировала посмертную победу над гонителями и небесную награду мученика за веру. В синайской иконе подчеркнуто воинское достоинство св. Прокопия. Он показан в богато украшенных доспехах, на которых лежит плащ с золотой вставкой на уровне груди. По всей видимости, эта деталь должна была указать на высокий военный чин мученика. В левой руке он держит копье, в правой сжимает меч, за спиной виден край щита. Обилие регалий не делает образ более воинственным. Жесты носят ритуальный характер. Лик выражает спокойное и торжественное предстояние. Доминирует не тема сражения, но идея триумфа и прославления победителя. Пафос иконы определяет мотив коронования. В облике св. Прокопия подчеркнуты молодость, сила и красота. Тщательно выписаны дорогие праздничные одеяния. Такая трактовка полностью соответствовала византийским представлениям и находит ближайшие параллели в стихотворных описаниях изображений святых воинов, которые заметно отличаются от описаний других групп святых.

Центральный образ обрамляют изображения на полях, представляющие своего рода иерархию святости. В центре верхнего поля находится полуфигура Христа, благословляющего и держащего в руке раскрытое Евангелие с традиционной греческой надписью «*Я есть свет миру*» (Ин. VIII, 12). По сторонам — склонившиеся архангелы, императорские одеяния которых указывают на высочайший статус владыки универсума. Примечательно, что корона в среднике изображена под правой благословляющей рукой Христа, от которого мученик получает небесную награду. На боковых полях представлены шесть фигур в рост. Сначала изображены верховные апостолы Петр и Павел. При этом благословляющий жест Петра как бы адресован св. Прокопию в среднике. В центральной части боковых полей показаны апостолы Иоанн и Фома в образах прекрасных юношей. Появление не часто встречающегося образа св. Фомы может быть связано с особым замыслом. Нижние фигуры святых воинов Феодора и Георгия напоминают об особом чине святых, к которому принадлежал св. Прокопий. Одеяния воинов также отмечены изысканной роскошью. Интересно, что фигуры на боковых полях изображены не строго фронтально, а как бы в легком повороте. Их динамические позы подчеркивают торжественную фронтальность главного образа. В середине нижнего поля иконы между святыми целителями Космой и Дамианом, образующими традиционную пару, представлен редкий образ св. Христофора, с мученическим крестом в правой руке. На том же месте на другой створке синайского диптиха показан образ св. Екатерины, что дополнительно указывает на важность темы св. Христофора, смысл которой не вполне понятен.

Створки синайского диптиха имеют общую композиционную структуру и необычно соединяют образы св. Прокопия и Богоматери с младенцем. Несомненно, они объединены особым символическим замыслом. В данном контексте знаменательно, что традиционную надпись «*Святой Прокопий*» дополняет редчайший эпитет «*О ПЕРИВОГПНΗΣ*». Возможно, он указывал на некий чудотворный образ святого, послуживший прототипом синайской иконы. В этой связи обилие золота, сложных орнаментов, драгоценных украшений может быть объяснено желанием воспроизвести драгоценный металлический оклад на такой почитаемой иконе. Иконографические особенности парной иконы Богоматери с младенцем позволяют связать ее с кипрским чудотворным образом Богоматери Киккотиссы. По мнению исследователей, на Кипр как место создания синайского диптиха указывает и редкое сочетание византийских, западных и исламских мотивов. Жемчужная обвяз нimbов является венецианской особенностью, получившей широчайшее распространение в искусстве крестоносцев. Орнаментальные украшения по краю рубашки младенца Христа очевидно восточного происхождения. Византийская иконография и стиль диптиха имеют специфический акцент, выразившийся в утрированности ряда черт и огромной роли орнаментально-декоративного начала. Эта несвойственная греческой традиции декоративность проявляется и в количестве орнаментальных мотивов, и в стилизованной манере письма ликов с характерно узкими глазами и неестественно густыми бровями. Культура греческого Кипра, в XIII веке находившегося под властью крестоносцев и активно торговавшего с Востоком, позволяет дать историческое объяснение необычному художественному синтезу синайского диптиха.



Икона представляет один из наиболее оригинальных иконографических вариантов «Сошествия во ад», воплощающего в византийском искусстве важнейшую тему Воскресения Христа. О самом событии — сошествии Христа в загробный мир после Распятия для окончательной победы над смертью и силами тьмы — ничего не говорится в Новом Завете. Однако предание об этом событии было хорошо известно уже в IV веке и нашло отражение в литургических текстах, проповедях и богословских трактатах. Несмотря на известность сюжета, его изображение появляется только в VII веке в связи с новыми богословскими спорами и желанием подчеркнуть мысль о нераздельности божественной и человеческой природ Христа. Иконографический тип разрабатывается в течение нескольких столетий, постепенно обогащаясь новыми символическими мотивами. Синайская икона позволяет увидеть все основные временные пласты. К самым ранним принадлежит изображение Христа в ореоле божественной славы, который за руку поднимает старца Адама, выходящего из каменного саркофага. Христос, искупивший на кресте грех первого человека, в его лице дарует спасение всем людям. Под ногами Спасителя видны разрушенные врата ада, на фоне черной пещеры изображены распавшиеся на мелкие части замки, ключи, скобы и гвозди. В самом низу показана в профиль голова сатаны, посаженного на цепь. Достаточно рано рядом с Адамом появляется изображение Евы, на синайской иконе необычно представленной в образе морщинистой старухи. Напоминая об искуплении первородного греха, она одной рукой держит за руку Адама, другой обращается к Христу с жестом молитвы о спасении.

Следующим мотивом, утвердившимся в иконографии «Сошествия во ад» к X веку, было изображение юного Давида и седобородого Соломона, показанных в царских облачениях в правом нижнем углу композиции. Ветхозаветные предки Христа, происходящего из дома Давидова, подчеркивали реальность человеческой природы Сына Божьего, напоминая о Его земной генеалогии. Они усливали исторический аспект образа, указывая на неразрывную связь Воплощения и Воскресения. В сцене присутствует и важнейшая тема Испытательной жертвы, приобретающая особое звучание в иконографии XI века в связи с характерным для эпохи интересом к литургической интерпретации образа. В руках Христа появляется крест как напоминание о крестных муках и одновременно образ оружия, которым разрушаются врата ада и побеждается смерть. На ладонях и ступнях Христа показываются следы от ран при Распятии. Устойчивым элементом сцены становится образ Иоанна Крестителя. На синайской иконе он показан над фигурой Евы, держащий в руках тонкий жезл, увенчанный крестом. В других сценах смысл образа выявлен яснее: в руку Предтечи вкладывается раскрытый свиток с пророчеством о Христе как жертвенном Агнце, принимающем грехи мира (Ин. I, 29). За Иоанном Крестителем изображен первый праведник Авель, держащий пастушеский посох. Замысел позволяет понять проповедь св. Епифания Кипрского, в которой говорится, что пастух Авель преобразовал своей смертью заклание Христа пастыря. Очень редкой особенностью рассматриваемой иконы, очевидно связанной с ее синайским происхождением, является изображение Аарона и Моисея, расположенных над Соломоном и Давидом. Аарон представлен в облачении ветхозаветного первосвященника, держащего в руке рог с елеем для помазания. Он сдержанно указывает на царское и священническое достоинство Христа Спасителя. Византийские пасхальные проповеди объясняют присутствие Моисея, поскольку в них изведение мертвых из ада сравнивается с исходом из Египта, а прообразом победительного креста называется жезл Моисея. В пасхальной проповеди св. Феодора Студита находим ключ к пониманию пейзажного мотива из двух скал на фоне «Сошествия во ад». В ней говорится, что земля не осталась безучастной к своему создателю и гора разделилась на две части.

«Сошествие во ад» написано на обороте иконы, на лицевой стороне которой представлено «Распятие». Как правило, двусторонние иконы создавались для использования в богослужебных процессиях. Синайская икона, изображающая две взаимосвязанные темы Испытательной жертвы и Воскресения, могла носиться в крестных ходах на Пасху. Отметим, что сопоставление «Распятия» и «Сошествия во ад» — традиционный мотив византийской храмовой декорации, имевший ясный литургический смысл. Однако в искусстве латинского Запада композиция «Сошествие во ад» была практически не известна, тема Воскресения передавалась изображением встающего из гроба Христа. Тем интересней пример синайской иконы, написанной, вероятно всего, венецианским мастером, работавшим по заказам крестоносцев. Латинский иконописец пытается воспроизвести византийскую иконографию, но вносит в нее целый ряд необычных деталей. Так крест в руке Христа показывается в виде драгоценно украшенного предмета, возможно, призванного напомнить о золотом кресте, стоявшем во времена крестоносцев на Голгофе. Фон сделан в виде синего неба с золотыми звездами и сегментом божественного света с острыми лучами. Аналогичная геометризованная форма с лучами введена и в ореол Христа, который приобретает внешнюю экспрессию и подчеркнутую декоративность, характерные для готического искусства. К той же традиции принадлежит эмоционально упрощенная трактовка образов, яркий, построенный на контрастах колорит, чрезмерно подробный, жестко прочерченный рисунок. Свообразным опознавательным знаком искусства крестоносцев являются орнаментальные нимбы, сделанные в технике гипсового рельефа, имитирующего накладные украшения из золота и серебра.



40. Оплакивание. Начало XV века. 41,6 X 31,2 см

По всей видимости, эта небольшая по размеру икона предназначалась для размещения на аналое (проскинитарии) в одной из церквей Синайского монастыря и использовалась в дни Страстной седмицы. В богослужении Великой пятницы она создавала образ Христа во гробе, выполняя роль литургической плащаницы, которая в этот день торжественно выносилась на середину храма. Примечательно, что на плащаницах XIV–XV веков чаще всего вышита сцена «Оплакивания», сопровождаемая, как и на синайской иконе, греческой надписью–названием «Ο ΕΠΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ» («Надгробный плач»).

О погребении Христа говорится во всех четырех Евангелиях (Мф. XXVII, 59–61; Мк. XV, 45–47; Лк. XXIII, 53–55; Ин. XIX, 38–42). Однако в Новом Завете не упоминается об оплакивании. Этот сюжет был домыслен в ранневизантийскую эпоху и нашел отражение в апокрифическом Евангелии Никодима (Acta Pilati), в гимнографии (Роман Сладкопевец, Иосиф Гимнограф, Лев Мудрый) и текстах проповедей (Георгий Никомидийский). Он ярко воплотился в литургической драме «Христос-Страстотерпец» (XI–XII вв.) и в «Надгробном плаче», известном уже в средневизантийскую эпоху, а с XIII века вошедшем в богослужение Великой пятницы.

Иконография «Оплакивания» складывается постепенно на основе более древней композиции «Погребение Христа». Самые ранние сохранившиеся изображения «Оплакивания» относятся к XI веку. Сцена приобретает огромное значение в следующем столетии, когда она становится одной из центральных тем византийской храмовой декорации. Столь важная роль нетрадиционной сцены объясняется желанием продемонстрировать теснейшую связь истории спасения и литургии. Именно в «Оплакивании» Искупительная жертва трактовалась как Евхаристическое таинство, первое богослужение у тела Христова. Можно отметить эволюцию иконографической темы в сторону усиления эмоционально-психологического и повествовательного начала. Эта более поздняя театрализованная трактовка «Оплакивания», рассчитанная на активное сопереживание, в полной мере характерна для синайской иконы.

Центром композиции является тело Христа, возлежащее на особом камне для помазания. Изображение этого камня было введено в сцену лишь в конце XII века. Полагают, что причиной послужило перенесение самой древней реликвии из Эфеса в Константинополь в 1170 году. Появление этого мотива определило трактовку сцены не просто как «погребения», но как «надгробного плача» у камня помазания, символизировавшего алтарный престол. Тема литургической реликвии находит продолжение в изображении большой ткани, декларативно показанной на первом плане синайской иконы. Перед нами плащаница, в которую будет завернуто тело Христа. Она напоминала о белом покрове на алтаре и о литургической плащанице в богослужении Великой пятницы.

Литургическим символизмом отмечены все образы сцены. У изголовья Христа изображена сидящая Богоматерь, прижимающаяся щекой к лицу умершего Сына. Примечательную деталь создает жест рук, которыми она поддерживает голову Христа. Левая рука положена ладонью на правую в особом литургическом жесте получения причастия. В современных иконе литургических толкованиях жест объяснялся как символическое изображение престола славы, на котором несется Агнец и Владыка мира. Жест Богоматери имеет смысловую параллель в изображении Иосифа Аримафейского, поддерживающего окровавленные ступни Христа. Покровенные руки, принимающие Жертву, вызывают в памяти жесты из «Причащения апостолов». Одновременно о «Тайной вечере» и «Евхаристии» напоминает движение Иоанна Богослова, склоняющегося над погребальным камнем–«трапезой» и целующего руку Христа. Св. Никодим, в ранних версиях изображавшийся склонившимся у ног Христа вместе с Иосифом Аримафейским, в палеологовской живописи обычно показывается стоящим и опирающимся на лестницу, которая напоминала о предшествовавшем событии Снятия с креста и участия в нем св. Никодима. Характерную особенность поздней иконографии составляет группа оплакивающих женщин. Первая среди них раздвигает щеку, другой рукой вырывая клоч волос. Имена плакальщиц не обозначены. Ярko-красный мафорий позволяет отличить Марию Магдалину, вздымающую руки к небу. В Новом Завете и Евангелии Никодима сообщаются еще три имени: Мария Иосиева, Марфа и Саломия. Аффектированные жесты скорби присутствуют и в образах ангелов, закрывающих глаза руками и довершающих картину вселенского плача. Знаменательно, что частью общей драмы становится пейзажный фон с изображением горы Голгофы и разошедшихся скал, многозначительно покрытых красными следами крови. За крестом Распятия видна гробница и рядом с ней огромный портал в иерусалимской стене, напоминающий о вратах спасения, открытых Искупительной жертвой Христа.

Византийский стиль иконы включает и некоторые западные элементы. Заимствованием из итальянской живописи является золотой контур мафория Богоматери. Характерен интерес к мускулатуре и передаче контрастов светотени, сумрачному колориту и жесткому рисунку тонких приглушенных светов. Отмеченные черты позволяют рассматривать синайскую икону как один из первых примеров зарождающейся критской школы иконописи, расцвет которой приходится на вторую половину XV — XVII века.

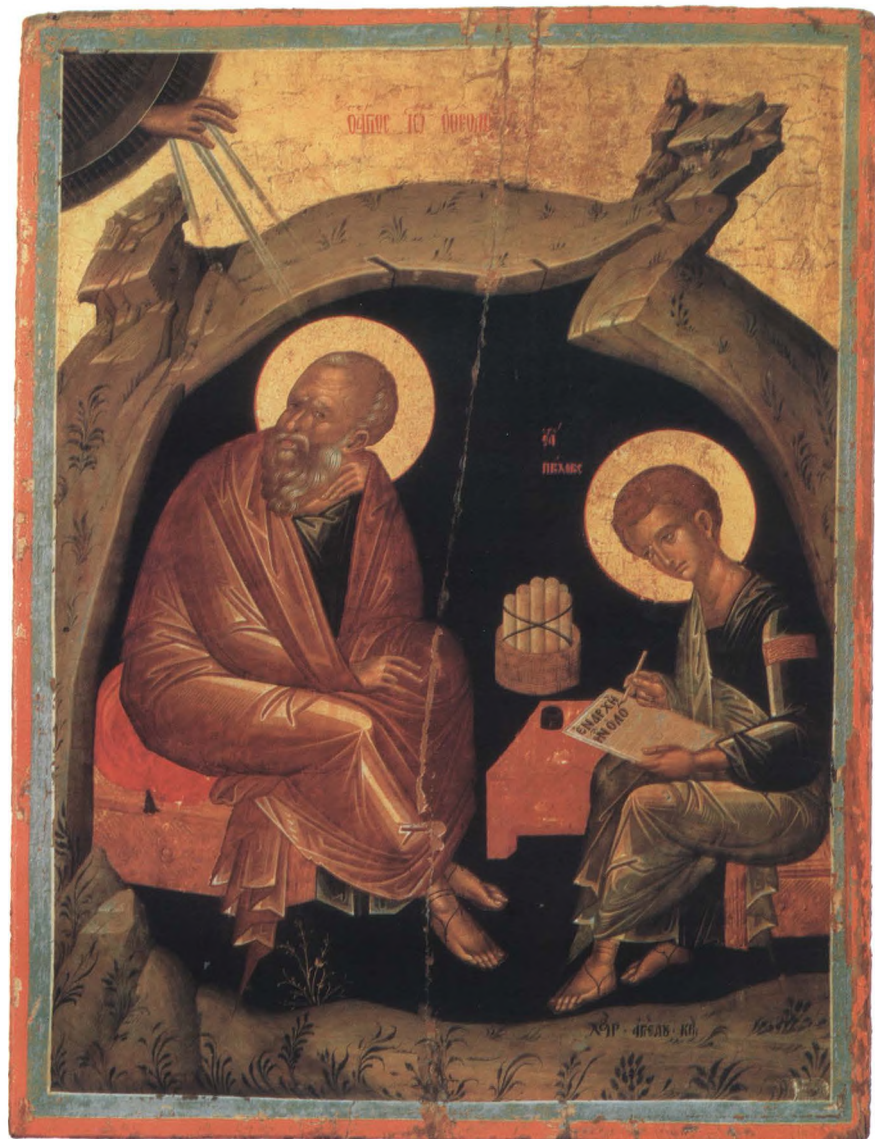


41. Иоанн Богослов и Прохор на Патмосе. XV век. 66,5 X 50,7 см

Редкая иконная композиция восходит к входным миниатурам рукописных евангелий, в которых эта сцена, известная с X века, часто заменяет традиционный портрет сидящего и пишущего евангелиста Иоанна. Литературным источником сцены является ранневизантийский апокрифический текст «Хождения» Иоанна Богослова, приписываемый св. Прохору — одному из семи первых диаконов Иерусалимской церкви и ученику апостола Иоанна, сопровождавшего его в странствованиях. Согласно «Хождению», св. Иоанн удалился на остров Патмос, чтобы написать Евангелие. Создание священного текста описывается от имени присутствовавшего Прохора как великое чудо и божественное откровение. После трехдневного поста и молитвы апостол повелел Прохору расположиться по правую руку с пергаментом и чернилами. Затем были гром и молния, после которых св. Иоанн стал вещать, стоя над своим учеником и глядя на небо. Апостол диктовал Евангелие два дня и шесть часов, а св. Прохор записывал каждое его слово. В византийском искусстве были известны два основных иконографических варианта сцены. В более ранней версии XI–XIV веков Иоанн Богослов показан стоящим среди скал рядом с сидящим учеником. Общая схема композиции имела источник в античных изображениях поэта, расположившегося у ног вдохновляющей его Музы. В Палеологовскую эпоху получает распространение несколько иной иконографический тип, изображавший Иоанна Богослова и Прохора сидящими на фоне большой пещеры. Характерный пример именно этого варианта представлен в синайской иконе.

Св. Иоанн восседает на троне с красной подушкой, укутавшись в широкий гиматий. Он резко поворачивает голову направо и вверх к изображению сегмента неба с золотыми лучами, из которого появляется благословляющая рука — древний символ триединого Бога. От руки нисходит благодать в виде трех больших белых лучей, обозначающих боговдохновенный текст Евангелия. Левая рука св. Иоанна приближена к уху, указывая на внимание апостола и его желание не пропустить ни одного слова откровения. Правая — в точности повторяет жест благословения, адресованный на этот раз к тексту в руках Прохора. Именно идея перехода, своеобразной трансляции благодати, зримо входящей в Священное Писание, является символической основой иконографической темы. Примечательно, что на раскрытом и разлинованном свитке воспроизведены первые слова Евангелия от Иоанна «В начале было Слово», имевшие особый догматический смысл и указывавшие на единосущность Христа и Св. Троицы. Лист с надписью держит св. Прохор показанный в апостольских одеждах и с инструментами писца. В его руке — тростниковое перо, рядом на специальном столике чернильница, чуть выше корзина с перевязанными и готовыми к работе пергаментными свитками. Очень юный и спокойно сидящий Прохор дополняет главный образ св. Иоанна, значение которого подчеркнуто большими размерами, динамизмом фигуры и самим обликом высоколобого старца. Взаимозависимость двух главных персонажей подчеркнута силуэтом черной пещеры, обрамляющим сцену. Иконографический мотив пещеры составляет главную особенность этого более позднего иконографического извода. Только в XI веке в греческих текстах появляется упоминание о том, что Иоанн Богослов получил откровение именно в пещере. Как полагают, нововведение в тексте «Хождения», а затем и в иконографии, могло быть связано с особым почитанием пещеры Иоанна Богослова на острове Патмосе, ставшем со временем прославленным местом паломничества.

Интересной особенностью иконы является надпись под ногами Прохора «ΧΕΙΡ ΑΓΓΕΛΟΥ» («Рука Ангелоса»), воспроизводящая подпись художника. Однако сама надпись не первоначальная, она была сделана в XVIII веке синайским иконописцем Иоанном Корнаросом. Таким образом другой художник приписал икону знаменитому критскому мастеру Ангелосу Акотантосу из Ираклиона, умершему в 1457 году. Аналогичная подпись сохранилась на многих иконах мастера Ангелоса. Стилистическое сравнение иконы «Иоанн Богослов и Прохор» с другими работами Ангелоса позволяет согласиться с атрибуцией XVIII века, приписавшей икону именно этому художнику. Она находит и историческое подтверждение в тесных связях Крита и Синайского монастыря, имевшего в Ираклионе большое подворье. С XV века Крит становится одним из важнейших источников поступления икон для Синайского монастыря.



На иконе представлено успение одного из самых почитаемых христианских святых, епископа Кесарии Каппадокийской в IV веке, особо почитавшегося как великий богослов и создатель текста литургии, носящей его имя (память 1 января). Кончина святого — редкий сюжет для иконописи, практически не встречающийся до XV века. Однако он был хорошо известен в миниатюрах рукописей, начиная с IX века. «Успение Василия Великого» являлось одной из постоянных иллюстраций в широко распространенных сборниках проповедей Григория Богослова. Этому событию было посвящено Слово 43, в котором св. Григорий прославил деяния своего ближайшего друга и сподвижника. «Успение Василия Великого» обычно изображалось в миниатюре-заставке к подробному Слову. Иконография не была строго унифицирована. В центре изображали лежащий на ложе или во гробе св. Василий и склонившийся над ним св. Григорий Богослов. Иногда у ног Василия Великого появляется изображение св. Григория Нисского — родного брата святого и третьего «великого каппадокийца». По сторонам от ложа показываются святители, монахи и миряне, придающие сцене характер соборного действия. Изобразительная схема находит ближайшую аналогию в сцене «Успение Богоматери», иконография которой, видимо, послужила образцом композиционной структуры.

Синайское «Успение Василия Великого» отличает особая иллюстративность, насыщенность изображения повествовательными деталями, характерная для поздневизантийской иконографии. Можно заметить влияние двух новых источников, а именно жития св. Василия и византийского богослужения на погребение священника. Около главы св. Василия показан архиерей с кадиллом, которое изображено раскачивающимся, напоминая о воскресении фимиама как одним из важнейших элементов погребальной службы. Архиерей держит в левой руке раскрытую книгу с двумя евангельскими цитатами (Ин. VIII, 31; V, 17), использовавшимися в погребальном богослужении. Чтение евангелия, которое вкладывалось и в руку умершему священнику, истолковывалось византийцами как знак его жизни по евангелию и «освящения божественными словами». В отличие от ранней иконографии в миниатюрах, на синайской иконе Григорий Богослов целует умершего, напоминая не только о близости двух святителей, но и о древнейшем погребальном обряде. Важной иконографической деталью являются зажженные свечи, одна из которых поставлена на специальном возвышении у основания ложа. В истолковании Симеона Солунского, написанном в начале XV века, говорится, что тело умершего архиерея «несут в *грам* со *свещальниками*, которые изображают собой божественный и непрестанный свет». Отдельная свеча могла также восприниматься как хорошо известная христианская метафора — символический образ праведной жизни святого. Особенностью синайской сцены, не встречающейся в миниатюрах византийских рукописей XI–XII веков, можно считать группу певцов в правой части композиции. Они показаны в характерных для этого церковного чина одеяниях — праздничных рубашках, с золотым оплечьем и широкими рукавами, и специальных высоких шапках. Пальцы рук сложены в особые музыкальные жесты, использовавшиеся в византийском хоровом пении. Иконописец как бы насыщает сцену «пространственным и торжественным пением», которое было важнейшей частью православного обряда отпевания священника. К группе певцов примыкает и изображение мальчика-чтеца в красном стихаре, который держит в руках книгу с погребальными чтениями. Сцена до предела заполнена персонажами, среди которых присутствует диакон со свечой, монахи и монахини, светские лица. Именно таким общественным событием и всенародным торжеством православия представлено успение Василия Великого в его житии. Кроме того, иконописец стремился создать впечатление процессионного богослужения — заукойной литии, сопровождавшей все погребения архиереев.

Некоторые персонажи могут быть идентифицированы по тексту жития. Так, монах изображенный в центре над Григорием Богословом, скорее всего, представляет св. Ефрема Сирина, который по молитве св. Василия обрел знание греческого языка. Рядом с ним показан человек в необычной одежде с руками, раскрытыми перед грудью в жесте молитвы. Вероятно, это иудейский врач Иосиф, которого св. Василий перед смертью обратил в христианство. С этим последним чудом святого, подробно описанном в житии, связана и греческая надпись на раскрытом евангелии у лика Василия Великого: «Тогда сказал Иисус уверовавшим в Него иудеям» (Ин. VIII, 31). И в житии, и в синайской иконе «Успение Василия Великого» трактовано как момент чудотворения, осуществление божественного замысла. В соответствии с христианскими представлениями кончина святого одновременно является скорбным оплакиванием и праздничным ликованием, поскольку по смерти св. Василий обретает Царство Небесное. Последняя мысль ярко воплощена в верхней части композиции синайской иконы. Два ангела на покровенных руках возносят на небо душу св. Василия, изображенную в виде спеленутого младенца. По сторонам в традициях поздневизантийского искусства представлена богатая урассенная сказочная архитектура. Иконописец не стремился воспроизвести исторический облик Кесарии Каппадокийской, где скончался святитель. Традиционным сочетанием мотивов портала, стены, дворца-башни он создавал идеальный образ Небесного Иерусалима как нового града почившего праведника. Мистический характер архитектуры подчеркнут большой красной тканью, наброшенной на стену и башню. Этот мотив ткани-«велума», известный еще в античной театральной декорации, в христианской иконографии воплощал мысль о снятом покрове и открывшемся таинственном видении, указывая на небесную природу изображаемого.



Основная литература

Айналов Д. В. Синайские иконы восковой живописи. — Византийский Временник, т. IX (1902), с. 343–377

Антонин Капустин. Из записок Синайского богомольца. — Труды Киевской Духовной академии, 1873, сентябрь

Вайцман К. Ранние иконы. — К. Вайцман и другие. Иконы на Балканах. София–Белград, 1967, с. IX–XX

Кондаков Н. П. Путешествие на Синай в 1881 году. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря. Одесса, 1882

Петров Н. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии, вып. I: Коллекция синайских и афонских икон преосвященного Порфирия Успенского. Киев, 1912

Порфирий Успенский. Первое путешествие на Синай. СПб., 1856

Galavaris G. Early Icons at Sinai (from the 6th to the 11th century). — Sinai. Treasures of the Monastery. Athens, 1990, pp. 91–101

Mouriki D. Icons from the 12th to the 15th Century. — Sinai. Treasures of the Monastery. Athens, 1990, pp. 102–124

Sinai. Treasures of the Monastery. Athens, 1990

Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai, t. 1–2. Athènes, 1956–1958

Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. 1: from the sixth to the tenth century. Princeton, 1976

Weitzmann K. The Icons. Holy Images of the Sixth to Fourteenth Century. New York, 1978

Weitzmann K. Studies in the Arts at Sinai. Princeton, 1982

Weitzmann K. Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai. — Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, 12 (1984), pp. 63–116

Статьи об отдельных иконах

Aspra-Vardavakis M. A Thirteenth Century Sinai Grand Deesis. — Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997, с. 105–113

Chatzidakis M. An Encaustic Icon of Christ at Sinai. — Art Bulletin, 49 (1967), pp. 197–207

Chatzidakis M. Another Icon of Christ at Sinai. — Byzantine East, Latin West. Art-historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. Princeton, 1995, pp. 487–490

Constantinides E. C. Une icône historique de Saint George du XIII^e siècle au monastère de Saint-Catherine du mont Sinai. — Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997, с. 77–104

Corrigan K. Icon with the Heavenly Ladder of John Klimax. — The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. New York, 1997, no 247, p. 376

- Corrigan K. Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai. — *The Sacred Image. East and West*. Ed. by R. Ousterhout and L. Brubaker. Urbana and Chicago, 1995, pp. 45–62
- Falla Castelfranchi M. La committenza dell'icona di San Pietro al Sinai. — *XLII Corso di cultura sull'arte ravennata e bizantina*. Ravenna, 1995, pp. 337–346
- Galavaris G. Two Icons of St. Theodosia at Sinai. — *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17 (1993–1994), pp. 313–316
- Hunt L. A. A Woman's Prayer to St. Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth Century Icon at Mount Sinai. — *Byzantine and Modern Greek Studies*, 15 (1991), pp. 96–145
- Kitzinger E. On Some Icons of the Seventh Century. — *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend*. Princeton, 1955, pp. 132–150
- K'ldiašvili D. L'icône de Saint George du Mount Sinai avec le portrait de David Agmašenebeli. — *Revue des études géorgiennes et caucasiennes*, 5 (1989), pp. 107–128
- Mac Goull L. S. B. Sinai Icon B.49: Egypt and Iconoclasm. — *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32/5 (1981), S. 407–413
- Mouriki D. A Moses Cycle on a Sinai Icon of the Early Thirteenth Century. — *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*. Princeton, 1996
- Mouriki D. A Pair of Early 13th Century Moses Icons at Sinai with the Scenes of the Burning Bush and the Receiving of the Law. — *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17 (1991–1992), pp. 171–184
- Mouriki D. Four Thirteenth-century Sinai Icons by the Painter Peter. — *Студеница и византијска уметност око 1200 године*. Београд, 1988, с. 329–331, 335–337
- Mouriki D. Portraits of St. Theodosia in Five Sinai Icons. — *ΘΥΜΙΑΜΑ*. Athens, 1994, pp. 213–219
- Patterson Ševčenko N. Icon with Moses before the Burning Bush. — *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. New York, 1997, no 250, pp. 379–380
- Patterson Ševčenko N. Icon with Saint Nicholas and Busts of Saints. — *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. New York, 1997, no 65, p. 118
- Patterson Ševčenko N. Icon with Saint Panteleimon and Scenes from His Life. — *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. New York, 1997, no 249, p. 379
- Patterson Ševčenko N. Icon with the Miracle at Chonai. — *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. New York, 1997, no 66, p. 119
- Trilling J. Sinai Icons. Another Look. — *Byzantion*, LIII (1983), pp. 300–311
- Weitzmann K. The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos. — *Cahiers Archéologiques*, 11 (1960), pp. 163–184
- Weyl Carr A. Icon with Enthroned Virgin Surrounded by Prophets and Saints. — *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. New York, 1997, no 244, p. 372
- Weyl Carr A. Icon with the Crucifixion. — *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. New York, 1997, no 245, p. 372
- Weyl Carr A. Icon with the Annunciation. — *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. New York, 1997, no 246, pp. 374–375
- Weyl Carr A. The Presentation of an Icon at Mount Sinai. — *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17 (1993–1994), s. 239–248
- Weyl Carr A. Templon Beam with the Deesis and Feast Scenes. — *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. New York, 1997, no 248, pp. 377–378

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ιστορία της μονής	11
Οι εικόνες της μονής	16
Οι πρώιμες βυζαντινές εικόνες	18
Οι εικόνες των μεσοβυζαντινών χρόνων	25
Οι εικόνες των υστεροβυζαντινών χρόνων	30

ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Ο Χριστός Παντοκράτωρ (6ος - 8ος αι.)	36
2. Η Παναγία μεταξύ του Αγίου Γεωργίου και του Αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη (6ος - 7ος αι.)	38
3. Ο Απόστολος Πέτρος (6ος - 7ος αι.)	40
4. Ο Χριστός <i>ἐν δόξῃ</i> (7ος αι.)	42
5. Η Σταύρωση (7ος - 8ος αι.)	44
6. Η Ανάληψη (8ος - 9ος αι.)	46
7. Δύο φύλλα τριπτύχου με παραστάσεις του Αποστόλου Θαδδαίου, του βασιλιά Αβγάρου και τεσσάρων μοναστικών αγίων (10ος αι.)	48
8. Ο Νιπτήρας (10ος αι.)	50
9. Ο Άγιος Νικόλαος με αγίους (β' μισό 10ου αι.)	52
10. Δέσπη και άγιοι σε μετάλλια (11ος αι.)	54
11. Σταύρωση και άγιοι σε μετάλλια (11ος-12ος αι.)	56
12. Φύλλο τετραπτύχου. Μηνολόγιο με μαρτυρολόγια αγίων του Σεπτεμβρίου, του Οκτωβρίου και του Νοεμβρίου (12ος αι.)	60
13. Η Δευτέρα Παρουσία (12ος αι.)	62
14. Η Γέννηση του Χριστού (12ος αι.)	64
15. Η Παναγία Κυκκώτισσα ανάμεσα στον Χριστό " <i>ἐν δόξῃ</i> ", προφήτες και αγίους (11ος-12ος αι.)	66
16. Το " <i>ἐν Χώναις</i> " θαύμα (7ος αι.)	70
17. Η Κλίμαξ (12ος αι.)	72
18. Ο Ευαγγελισμός (12ος αι.)	74
19. Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα (ψηφιδωτή εικόνα του 12ου αι.)	76

20. Τετράπτυχο με το Δωδεκάροτο (12ος αι.)	78
21. Η Έγερση του Λαζάρου. Λεπτομέρεια της εικ. 20	82
22. Η Μεταμόρφωση (12ος αι.)	84
23. Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ. Εικόνα Μεγάλης Δεήσεως (αρχή 13ου αι.)	86
24. Ο Χριστός Παντοκράτωρ (αρχή 13ου ή 15ου αι.)	88
25. Βημόθυρο με παραστάσεις του Μωυσή και του Ααρών (13ος αι.)	90
26. Ο Προφήτης Ηλίας (αρχή 13ου αι.)	92
27. Ο Μωυσής μπροστά στην Φλεγόμενη Βάτο (αρχή 13ου αι.)	94
28. Η Παράδοση του Νόμου στον Μωυσή (αρχή 13ου αι.)	96
29. Η Παναγία Βλαχερνίτισσα ανάμεσα στον Μωυσή και τον Πατριάρχη Ιεροσολύμων Ευθύμιο	98
30. Οι "έν Σινᾷ ἀναιρεθέντες Πατέρες" (αρχή 13ου αι.)	100
31. Τρίπτυχο με την Παναγία Αριστεροκρατούσα και σκηνές από το βίο της (αρχή 13ου αι.)	102
32. Η Αγία Αικατερίνη με σκηνές του μαρτυρίου της (αρχή 13ου αι.)	106
33. Ο Άγιος Νικόλαος με σκηνές του βίου του (αρχή 13ου αι.)	108
34. Ο Άγιος Παντελεήμων με σκηνές του βίου του (αρχή 13ου αι.)	112
35. Ο πρωτομάρτυς Στέφανος (αρχή 13ου αι.)	114
36. Η Αγία Θεοδοσία (13ος αι.)	116
37. Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα (β΄ μισό 13ου αι.)	118
38. Ο Άγιος Προκόπιος (β΄ μισό 13ου αι.)	120
39. Η εις Άδου Κάθοδος (β΄ μισό 13ου αι.)	122
40. Ο Θρήνος (αρχή 14ου αι.)	124
41. Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος υπαγορεύει στον Πρόχορο το Ευαγγέλιό του (15ος αι.)	126
42. Η Κοίμηση του Μεγάλου Βασιλείου (15ος αι.)	128
Βασική βιβλιογραφία	131
Πρόλογος της Μονής	137
Για τον Έλληνα αναγνώστη	138
Οι βυζαντινές εικόνες του Σινά	140

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ

Μέ ἰδιαιτέραν ἱκανοποίησιν χαιρετίζομεν τὴν παροῦσαν ἔκδοσιν “Βυζαντινὲς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ”, μέ τὴν ὁποίαν καθίσταται προσιτός εἰς τό ρωσικὸν κοινὸν ἕνας μικρὸς ἀριθμὸς ἐκλεκτῶν εἰκόνων, ἀπὸ τῆς πολυάριθμης οἱ ὁποῖες διαφυλάσσονται εἰς τὴν Ἱερὰν Μονὴν τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ.

Ἡ συγγραφὴ καὶ ἡ ἔκδοσις τοῦ τόμου ἀποτελεῖ πρωτοβουλίαν τῆς ρωσικῆς πλευρᾶς, πρωτοβουλίαν τὴν ὁποίαν ἡ Ἱερὰ Μονὴ Σινᾶ ὑπεστήριξε, παρέχουσα τῆς διαφάνειες τῶν κειμηλίων τῆς καὶ τὴν ἄδειαν τῆς δημοσιεύσεώς τους· καὶ τοῦτο, διότι πιστεύομεν ὅτι ἡ ἐπαφὴ τῶν Ρώσων ἀδελφῶν μέ εἰκόνες - κορυφαῖα δείγματα τῆς πνευματικότητος τοῦ χριστιανικοῦ Βυζαντίου- ἀποτελεῖ εὐκαιρίαν ἀναβαπτισμοῦ τους εἰς τὰς πηγὰς -ἐκ τῶν ὁποίων καὶ αὐτοὶ ἔλαβον τὴν πίστιν- καὶ ἀφορμὴν ἐπανευρέσεως στοιχείων τῆς παραδόσεως, τὰ ὁποῖα κατὰ μέν τούς τελευταίους αἰῶνας ἠτόνισαν, εἰς δέ τὸν αἰῶνα μας ἐγνώρισαν καὶ αὐτόν τὸν διωγμὸν.

Ὁ τόμος αὐτός θά περιέλθῃ καὶ εἰς τὰς χεῖρας Ἑλλήνων ἀναγνωστῶν, εἰς τοὺς ὁποίους ἀπειθύνεται τόσον ὁ παρὼν χαιρετισμός, ὅσον καὶ ἡ παρὰθεσις συντόμων ἑλληνικῶν ἐπεξηγηματικῶν κειμένων. Ἐκφράζομεν λοιπὸν τὴν εὐχὴν, οἱ ἀναγνώστες -τόσον Ἕλληνες ὅσον καὶ ρωσόφωνοι- μέ τὴν πνευματικὴν εὐαισθησίαν τῆς κοινῆς ὁρθοδόξου τους πίστεως νά ἀντιληφθοῦν τὴν σωτηριώδη πρὸς κλησιν τοῦ ἀναδύεται πίσω ἀπὸ τό ἐκπλήσσον ἔντεχνον κάλλος τῆς μορφῆς τῶν εἰκόνων καὶ καλεῖ -διὰ τῶν κτιστῶν καὶ ὁρωμένων- εἰς προσκύνησιν τοῦ τὰ πάντα καλῶς λίαν δημιουργήσαντος παντεχνήμονος Λόγου τοῦ Θεοῦ.

Μετά διαπύρων εὐχῶν

† Ο ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΣΙΝΑ ΔΑΜΙΑΝΟΣ
καὶ οἱ περὶ ἐμέ Πατέρες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σινᾶ

Για τον Έλληνα αναγνώστη.

Το πρώτο λεύκωμα της σειράς "Εικόνα" ανοίγει με την επισκόπηση των αρχαιότερων σωζομένων δειγμάτων της εικονογραφικής τέχνης της ορθοδόξου Ανατολής που προέρχονται από τη συλλογή της Ιεράς Μονής του Σινά. Η επισκόπηση θα έχει τη μορφή της περιγραφής των θησαυρών αυτών της βυζαντινής τέχνης.

Αν εξαιρέσουμε ελάχιστες εργασίες ορισμένων βυζαντινολόγων από τα τέλη του 19ου - αρχές 20ού αι., η σειρά αυτή αποτελεί την πρώτη προσπάθεια που γίνεται στη Ρωσία μετά από τον 14ο αι. για να αποκατασταθεί η ελληνορθόδοξη πολιτιστική κληρονομιά που κάποτε είχε απορροφηθεί, αφομοιωθεί και μεθερμηνευθεί από τους Ρώς.

Για εξακόσια ολόκληρα χρόνια όλες οι αλήθειες και τα μυστικά του Βυζαντίου, η κληρονομιά που με τόση επιμέλεια μεταδόθηκε από το Βυζάντιο στη Ρωσία, είχαν τη σφραγίδα της απαγόρευσης και της δοκιμασίας, με τη σφραγίδα της καταδίκης και του θανάτου ήταν σημειωμένος και κάθε μοναχικός αγωνιστής που με παρηγορία και τόλμη θύμιζε τις γνήσιες πνευματικές μας καταβολές και τις πολιτιστικές μας πηγές.

Η μετάληψη του βυζαντινού - χριστιανικού πολιτισμού αρχίζει ευθύς μετά τον εκχριστιανισμό της Ρωσίας του Κιέβου κατά τον 9ο αι., όταν η Βυζαντινή Αυτοκρατορία αποτελούσε το μοναδικό αληθινά πολιτισμικό κράτος. Για την Αυτοκρατορία ο 9ος αι. ήταν εποχή άνθησης και αναγέννησης, και για πολλά χρόνια αργότερα θα συνεχίσει να παραμένει μία ζωντανή εστία πολιτισμού. Ο ρωσικός πολιτισμός και η ρωσική θρησκευτικότητα μορφοποιήθηκαν κάτω από την ισχυρή επίδραση του Βυζαντίου. Και με το πέρασμα, όμως, των αιώνων η ένταση των βυζαντινών επιρροών δεν εξασθενεί. Η δημιουργική διείσδυση στην ελληνοχριστιανική παράδοση εντείνεται ιδιαίτερος την εποχή του οσίου Σεργίου του Ραντονέζ, εποχή αναγέννησης του μοναχισμού και του αναχωρητισμού, συνδεδεμένη με το πνευματικό κίνημα, την ενατενιστική αφύπνιση και ανάταση, και τη συσσωρευτική παραγωγή μυστικής και ασκητικής φιλολογίας. Η εποχή αυτή εκδηλώνεται ως προς τη θρησκευτική τέχνη, και κυρίως την αγιογραφία, με τη δημιουργική άνθηση της σχολής του Νόβγκοροντ, μ' αυτό δηλ. το εκθαμβωτικό "παιγνίδι των χρωμάτων" του Θεοφάνη του Έλληνα και των μαθητών του. Οι νέες δυναμικές επιθέσεις των βυζαντινών επιδράσεων δεν θα αμβλυνθούν ούτε την ίδια την παραμονή της πολιτικής παρακμής και της τελικής κατάρρευσης της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Ο ελληνικός πολιτισμός, όπως περνά και εφαρμόζεται στον χριστιανισμό, παραμένει η βάση και το περιεχόμενο της ρωσικής εκκλησιαστικής τέχνης. Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός, έχοντας διαθλασθεί στον χριστιανισμό, εισήλθε στους ιστούς της Βυζαντινής Εκκλησίας, απαθανατίστηκε, και ως αιώνια κατηγορία του χριστιανισμού, μετετράπη σε "ελληνισμό" της Λειτουργίας. Η εκκλησιαστική ζωγραφική τον αφομοίωσε οριστικά και τον επαναπροσδιόρισε ως "ελληνισμό" της βυζαντινής εικόνας, δίνοντάς του καινούργιο νόημα.

Είναι αλήθεια, λέει ο π. Πάβελ Φλορένσκυ, ότι η ελληνορθόδοξη σχολή της εικονογραφίας διαμόρφωσε τη ρωσική καλαισθησία, προσδιόρισε τις πολιτιστικές και πνευματικές αξίες της κοινωνίας, και αποτέλεσε πηγή και κομμάτι του σώματος της ρωσικής ζωγραφικής. Ειδικά στην εικονογραφία, η εμπειρία της ελληνικής αρχαιότητας πλέχτηκε λειτουργικά με το κίνημα του Ησυχασμού και βιώθηκε πνευματικά από τους τεχνίτες σε μια βαθιά και αληθινή πράξη δημιουργίας που αποτέλεσε εγγύηση για τη γνησιότητα της εμπειρίας που έζησαν. Γι' αυτό, ό,τι πιο δυνατό και πιο ατόφιο έγινε ποτέ στη ρωσική εκκλησιαστική τέχνη, αυτό είναι η ρωσική εικόνα. Με την υλικότητά της μαρτυρεί την αδιαφιλονίκητη περιπτεία και το βάθος, τη γνίση χάρι της ρωσικής πνευματικής εμπειρίας.

Εγκαταίχοντας αυτή τη σειρά λευκωμάτων, πιστεύω ειλικρινά ότι το γεγονός της αναπαραγωγής των βυζαντινών εικόνων μπορεί να δώσει μία πραγματική ώθηση ώστε να ξαναβρούμε τις ιστορικές μας καταβολές και να αποκτίσουμε νέες πνευματικές εμπειρίες. Πιστεύω ακόμα πως με αφορμή αυτήν την έκδοση μπορούμε να ενδυναμώσουμε τις ελληνορωσικές πολιτιστικές ριζές και να συσφίξουμε τους δεσμούς που μας ενώνουν.

Επιθυμώ να εκφράσω την ειλικρινή ευγνωμοσύνη μου σε όσους με στήριξαν στο καιρίο γεγονός της έκδοσης αυτού του βιβλίου καθώς και στην πολύχρονη προετοιμασία του, σε όσους με καθοδήγησαν ή με συγκράτησαν και σε όσους με βοήθησαν με συμβουλή αλλά και με άρνηση. Νοιώθω απέναντί τους υποχρεωμένη.

Εκφράζω τη βαθιά μου ευγνωμοσύνη στον Αρχιεπίσκοπο Δαμιανό και την Ιερά Σύναξη της Ιερής Μονής της Αγ. Αικατερίνης του Σινά για τη συνολική υποστήριξη του έργου μας και για τις διαφάνειες που μας παραχώρησαν.

Πολύτιμη υπήρξε η βοήθεια της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος που εκφράστηκε μέσω του αρχιμανδρίτη Προκοπίου Πετρίδη, αξιοσημείωτη και καιρία ιστορικά η υποστήριξη του Πατριαρχείου της Μόσχας μέσω του Τ.Ε.Ε.Σ., βαρύνουσα η συμμετοχή του Μητροπολίτη Σμολένσκ και Σολνετσνογκόρσκ κ. Κυρίλλου και αποτελεσματική του αρχιμανδρίτη Ελισαίου Ταναμπέ.

Υπάρχει όμως και ένα όνομα που θα ήθελα να μνημονεύσω ιδιαίτερα. Εκείνου που έφυγε αδικδίκτος, αφήνοντας πολλά έργα ημιτελή και πολλές σκέψεις ανολοκλήρωτες, του πρώτου καθοδηγητή αυτού του πονήματος, χωρίς τη συμμετοχή του οποίου η πραγματοποίηση του έργου τούτου θα ήταν αδύνατη, το ακριβό όνομα του μακαριστού αρχιμανδρίτη Ιννοκέντιου Προσβρίν. Η φωτεινή του εικόνα δεν θα εγκαταλείψει ποτέ τη μνήμη μου.

Εκφράζω βαθιά αισθήματα αναγνώρισης στους Έλληνες και Ρώσους χορηγούς, σε όλους όσους, σ' αυτούς τους ανήσυχους και οικονομικά ακαθόριστους για τη Ρωσία καιρούς, θεώρησαν αναγκαίο να στηρίξουν το σχέδιο της αποκατάστασης των μοναδικών αυτών πνευματικών και πολιτισμικών πηγών και δεσμών. Σε όσους βρέθηκαν έτοιμοι να συνδράμουν στην εντελή πραγματοποίηση του σχεδίου και να συντελέσουν στην έκδοση των λευκωμάτων της σειράς "Εικόνα". Είμαι ακόμα ευγνώμων στο ρωσικό Ταμείο "Πατζέρσκα" και τους κκ. Δ. Δ. Ποπόβ και Β.Μ. Απάριν, καθώς και τον κ. Ευγένιο Νικιφόροφ, του ραδιοτηλεοπτικού σταθμού "Ράντονεζ", στο Γεωργιανό Ινστιτούτο Αθηνών και τους κκ. Α. Μικαμπερίτζε και Ν. Φύσσα, και από την ελληνική πλευρά στους κκ. Κ. Κανόνι της ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ, Κ. Τσουκαλίδη της INTRAKOM Α.Ε., Κ. Μείχανετζίδη της Α.Ε.Ε. ΑΡΤΥΡΟΜΕΤΑΛΛΕΥΜΑΤΩΝ & ΒΑΡΥΤΙΝΗΣ.

ANNA IBINΣKA

Alexei Lidon (Αλεξέι Λίντοφ) ΟΙ BYZANTINEΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ ΣΙΝΑ

Η έρημος του Σινά αποτελεί τον ιερό τόπο της συναντήσεως του Θεού με τον άνθρωπο, τον τόπο όπου ο Θεός αποκαλύφθηκε στο Μωυσή, αρχικά στη *φλεγόμενη και μη καταφλεγόμενη βάτο* (Εξ. 3, 1-14) και, στη συνέχεια, κατά τη Νομοδοσία (Εξ. 32, 15). Στο ίδιο όρος, αργότερα, ο Θεός παρηγόρησε και εμψύχωσε τον καταδικωμένο προφήτη Ηλία ως *“φωνή αώρας λεπτής”* (Γ' Βασ. 19, 8-15).

Η ιστορία της Μονής

Η ιερóτητα του τόπου προσήλκυσε από πολύ νωρίς Χριστιανούς αναχωρητές. Στον 4ο αι. τοποθετείται από την παράδοση το μαρτύριο των εν Σινά και Ραϊθώ αναιρεθέντων αββάδων. Από τον επόμενο αιώνα η μοναστική ζωή στο Σινά τεκμηριώνεται και από ιστορικές μαρτυρίες, για να οργανωθεί περαιτέρω με την ίδρυση της Μονής της *Θεοτόκου της Βάτου* (την κατοπινή Μονή της Αγίας Αικατερίνης) από τον αυτοκράτορα Ιουστινιανό, γεγονός που έλαβε χώρα μεταξύ των ετών 548-565, μετά τον θάνατο της συζύγου του Θεοδώρας. Τότε χτίστηκε και το καθολικό, η κεντρική δηλαδή εκκλησία της μονής, και κατασκευάστηκε το ψηφιδωτό της Μεταμορφώσεως (βλ. εικ. σελ. 23). Ευρισκόμενο ήδη από τον 7ο αι. στην αραβική επικράτεια, το Σινά αναδείχθηκε σε σημαντικό πνευματικό κέντρο της χριστιανικής Ανατολής με τις σπουδαίες οσιακές μορφές του, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει ο Σιναιτής ηγούμενος όσιος Ιωάννης, ο συγγραφέας του κορυφαίου πνευματικού έργου *Κλίμαξ*. Από τον 11ο αι. η Μονή γίνεται πλέον ευρύτερα γνωστή ως *Μονή της Αγίας Αικατερίνης*, από την πολυύχο μεγαλομάρτυρα αγία του 4ου αι., της οποίας τα λείψανα εν τω μεταξύ μεταφέρθηκαν και κατατέθηκαν σε αυτήν.

Ο σεβασμός που απέτνευε η Μονή, οδήγησε στο να τη συνδράμουν Βυζαντινοί και άλλοι -μεταγενέστεροι- ορθόδοξοι ηγούμενοι, αλλά και Ευρωπαίοι, όπως Πάπες της Ρώμης και ο Μ. Ναπολέων. Παράλληλα, ο *Αχτιναμές*, δηλαδή η διαθήκη του Μωάμεθ, την οποία ο ίδιος παραχώρησε, όταν ακόμη ζούσε, στη μονή περιβάλλοντάς την με σεβασμό και προνόμια, έδωσε στο μοναστήρι εγγύηνα για να συνεχίσει την ιστορική του πορεία και να έχει, με τα μετόχια του, ζωντανή παρουσία σε όλη την Ανατολή, και όχι μόνον.

Οι εικόνες της Μονής

Η σιναιτική συλλογή εικόνων περιλαμβάνει περισσότερα από δύο χιλιάδες έργα, σημαντικό ποσοστό των οποίων χρονολογείται από την περίοδο πριν από την άλωση της Κωνσταντινουπόλεως από τους Τούρκους στα 1453. Ορισμένες από τις εικόνες αυτές κατασκευάστηκαν επί τόπου στο Σινά, άλλες έφθασαν εδώ με ευλαβείς προσκυνητές, ενώ άλλες στάλθηκαν ως δώρα από διάφορες χώρες. Εικόνες προερχόμενες από τη χριστιανική Αίγυπτο, τη Συρία, την Παλαιστίνη, συνυπάρχουν με έργα σταυροφορικά, ενώ είναι ιδιαίτερης σημασίας το γεγονός ότι πολλές κατασκευάστηκαν είτε στην Κωνσταντινούπολη είτε από καλλιτέχνες που εκπαιδεύτηκαν στη Βασιλεύουσα, το δεσπόζον πνευματικό και καλλιτεχνικό κέντρο όλης της χριστιανικής Ανατολής, και αποτελούν αριστουργήματα της παγκόσμιας τέχνης. Δεν είναι υπερβολή να πούμε ότι χωρίς τη σιναιτική συλλογή εικόνων, τη μεγαλύτερη και σημαντικότερη στον κόσμο, οι γνώσεις μας για την πρώιμη -κυρίως- ιστορία των εικόνων θα ήταν ελλιπείς, σκόρπιες ψηφίδες ενός αποσπασματικά σωζόμενου ψηφιδωτού.

Πολλές από τις εικόνες διατήρησαν για αιώνες την αρχική τους θέση μέσα στον ναό ή τα παρεκκλήσια της Μονής, όπως η εικόνα του *πρωτομάρτυρος Στεφάνου* (εικ. 35), των αρχών του 13ου αι., που ήταν και η λατρευτική εικόνα του ομώνυμου παρεκκλησίου. Άλλες συνδέθηκαν με παραδόσεις της Μονής, όπως επί παραδείγματι το μεγάλο τρίπτυχο του 13ου αι., με τη *Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα* στο κεντρικό φύλλο (εικ. 31), που κάποτε θαυματούργησε στον εκκλησιαστικό της μονής και σήμερα φυλάσσεται στο σύνθηρο του ιερού βήματος.

Οι πρώιμες εικόνες

Εξαιρετική σημασία παρουσιάζει το τμήμα της σιναιτικής συλλογής που αντιπροσω-

πρέπει την πρώτη φάση της ζωγραφικής των εικόνων, δηλαδή πριν την έκρηξη της εικονομαχίας στα 726. Ανάλογα έργα δε διασώθηκαν αλλού, με εξαίρεση λίγα παραδείγματα από την Αίγυπτο και ορισμένες θαυματουργές εικόνες στη Ρώμη, δύσκολα, όμως, χρονολογούμενες.

Οι τρεις εγκαυστικές εικόνες, αυτές του *Χριστού Παντοκράτορος* (εικ. 1), της *Θεοτόκου ένθρονης ανάμεσα σε αγίους Μάρτυρες* (εικ. 2), και του *αποστόλου Πέτρου* (εικ. 3), ενταγμένες στην καλλιτεχνική παράδοση της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας και προερχόμενες από μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο, ίσως την Κωνσταντινούπολη, αποτελούν τα αριστουργήματα της σιναιτικής συλλογής. Αν και η χρονολόγηση που προτείνεται για αυτές με βάση τεχνολογικές συγκρίσεις με άλλα έργα της εποχής ποικίλλει, παρουσιάζουν ομοιότητες που μας επιτρέπουν να τις εξετάσουμε ως μία ομάδα. Οι εικόνες κατασκευάστηκαν με την εγκαυστική τεχνική, η οποία, χωρίς να διεκδικεί αποκλειστικότητα, κυριαρχούσε στη βυζαντινή τέχνη μέχρι τον 8ο αι. Έκτοτε, μέχρι την πλήρη επικράτηση της τεχνικής της ωγραφίας (τέμπρας), κατά τον 11ο αι., η εγκαυστική τεχνική σταδιακά υποχωρεί. Η μέθοδος αυτή συνίσταται στη χρήση λειωμένου κερίου ή ρητίνης ως συνδετικού υλικού για την ανάμιξη των χρωμάτων. Η τεχνική αυτή, που απαιτεί ιδιαίτερη δεξιότητα και ταχύτητα, αποτελεί κληρονομιά της Ύστερης Αρχαιότητας και δημιουργεί καλλιτεχνικά αποτελέσματα με έντονα ιλλουзионιστικό χαρακτήρα, σε αντίθεση με την ωγραφία, που ανταποκρίνεται περισσότερο στη βυζαντινή πνευματική και καλλιτεχνική αντίληψη για τη συμβατική απόδοση του πνευματικού κόσμου.

Στα κοινά χαρακτηριστικά των τριών αυτών εικόνων ανήκει η απεικόνιση των αγίων μορφών μπροστά από συμμετρικά οικοδομήματα με κόγχη, οικοδομήματα που δημιουργούν την εντύπωση ναού και εντάσσονται σε μια προσπάθεια συμβολισμού της Επουράνιας Ιερουσαλήμ. Η αλληγορία αυτή της Άνω Ιερουσαλήμ μέσω απεικονίσεων τειχών και πυλών αποτελεί για το πρώιμο χριστιανικό εικαστικό λεξιλόγιο κοινό τόπο.

Σε μια εποχή που η μορφή του Χριστού, τα προσωπογραφικά Του χαρακτηριστικά, δεν απεικονίζονται ακόμη με ενιαίο τρόπο παντού, στη σιναιτική εικόνα του *Παντοκράτορα* βλέπουμε μια μεγαλειώδη καλλιτεχνική σύνθεση, όπου ο δημιουργός επιτυγχάνει να υποδυλάσει μέσα από εικαστικούς συνδυασμούς τα φαινομενικώς αντίθετα: τη Θεία και την ανθρώπινη φύση του Χριστού, το δίκαιο κριτή και τον φιλόνηρω Σωτήρα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται πηλημένα ασύμμετρα: η δεξιά πλευρά του προσώπου χαρακτηρίζεται από πρεμία, ενώ στην αριστερή το ανυψωμένο φρύδι και το έντονο βλέμμα δίνουν στη μορφή έναν εσωτερικό δυναμισμό που αποκλείει τη στατικότητα.

Στην εικόνα της *Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας ανάμεσα σε αγίους Μάρτυρες* συναντούμε ένα θέμα που, στη συνέχεια, θα παγιωθεί στη βυζαντινή τέχνη. Η απεικόνιση της Θεοτόκου, όχι μόνος αλλά με τον Υιό Της σε νηπιακή ηλικία, αποτελεί σαφή υπαινιγμό του γεγονότος της Ενσαρκώσεως και του έργου της Θείας Οικονομίας, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζει την ιδιότητα της Θεοτόκου ως μεσίτριας προς τον Υιό Της για το ανθρώπινο γένος. Στο πάνω μέρος της εικόνας, η *χειρ του Θεού* με τη δέσμη του φωτός, αποτελεί, ήδη από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια, συμβολισμό της τριαδικότητας του Θεού και τονίζει ότι το βρέφος, που απεικονίζεται να αναπαύεται στα γόνατα της μητέρας του, είναι ο προαιώνιος Υιός και Λόγος του Θεού.

Στην τρίτη εικόνα παριστάνεται ο *απόστολος Πέτρος* να κρατά *τάς κλείς* του παραδείσου, κατά την επαγγελία του Χριστού. Έχει υποστηριχθεί ότι η σύνθεση της εικόνας αυτής συνδέεται με τα λόγμένα Υπατικά Δίπτυχα, δηλαδή με δίπτυχα από ελεφαντοστό που σχετίζονταν με την εθιμοτυπία του διορισμού των νέων υπάτων. Στα δίπτυχα αυτά εικονίζονταν ο ύπατος φέροντας χρυσή ράβδο, όπως εν προκειμένω ο απόστολος τον σταυρό, ενώ με το άλλο χέρι κρατούσε τη παρρα, δηλαδή το μαντήλι με το οποίο κήρυσσε την έναρξη των εορτών του ιπποδρόμου. Πάνω από την κεφαλή του υπάτου, σε τρία μετάλλια (κύκλους) εικονίζονταν ο αυτοκράτορας και οι συνύπατοι. Αντίστοιχα, στη σιναιτική εικόνα εικονίζεται ο παντοκράτωρ Χριστός και δύο μορφές που έχουν ερμηνευθεί ποικιλότροπα: ίσως πρόκειται για τη ρωμαία δέσποινα Ρουσικιανή και τον ανεψιό της Στρατήγιο, πιθανούς αφιερωτές της εικόνας.

Μια άλλη ομάδα σιναιτικών έργων της περιόδου αυτής αντιπροσωπεύεται στην παρούσα έκδοση από τις εικόνες της *Σταύρωσης* (εικ. 5) και της *Ανάληψης* (εικ. 6). Στην περίπτωση αυτή, τα έργα δεν σχετίζονται με τη μεγάλη τέχνη της Κωνσταντινούπολεως αλλά

θα πρέπει να συνδεθούν με περιοχές της Μέσης Ανατολής, πλησιόχωρες στο Σινά. Οι δύο εικόνες εκφράζουν δύο συνυπάρχουσες αλλά διαφορετικές τάσεις. Στη Σταύρωση βλέπουμε έντονη την ανάμνηση των καλλιτεχνικών παραδόσεων της αρχαιότητας, όπως αυτές έχουν τύχει επεξεργασίας στο πνεύμα των τοπικών, επαρχιακών, αντιλήψεων. Αντιθέτως, στην εικόνα της Αναλήψεως η ελληνορωμαϊκή αντίληψη του κάλλους δεν έχει για το ζωγράφο καμιά αξία και η εικόνα χαρακτηρίζεται από γραμμικότητα και σχεδιαστική διακοσμητικότητα. Πρόκειται για μια διαφορετική αισθητική αντίληψη, μια αντικλασική τάση, που θα ήταν λάθος να θεωρηθεί απλά ως επαρχιακός προιμιτισμός.

Εικόνες μεσοβυζαντινής εποχής

Η μεσοβυζαντινή περίοδος σφραγίζεται από τα ιστορικά γεγονότα της αναστηλώσεως των εικόνων στα 843, το σχίσμα των εκκλησιών στα 1054, την κατάληψη της Κωνσταντινουπόλεως από τους Φράγκους της 4ης σταυροφορίας στα 1204 και την αποκατάσταση της Βυζαντινής αυτοκρατορίας στα 1261, με την ανακατάληψη της Πόλεως. Ιδιαίτερα σημαντικές είναι οι επιμέρους περίοδοι των Μακεδόνων (867-1056) και των Κομνηνών (1081-1185), που παίρνουν το όνομά τους από τις δυναστείες που κατέχουν τον θρόνο. Πρόκειται για μια εποχή, κατά την οποία η κατασκευή των εικόνων σημείωσε εκπληκτική άνθηση, τόσο στο Βυζάντιο, όσο και στις λοιπές Ορθόδοξες χώρες. Από τις χιλιάδες των εικόνων της εποχής, λίγες μόνο έφθασαν έως εμάς, μεγάλο μέρος των οποίων διασώθηκε ακριβώς στη Μονή του Σινά.

Για καμιά από τις μεσοβυζαντινές σιναιτικές εικόνες δεν έχουμε ακριβή χρονολογικά στοιχεία, αλλά τοποθετούνται χρονικά με ασφάλεια, βάσει της εικονογραφίας και της τεχνοτροπίας τους. Στην περίοδο της Μακεδονικής Αναγέννησης, που χαρακτηρίζεται για τη διατήρηση αρχαίων μορφών και παράλληλα για την κυοφορία των καλλιτεχνικών τάσεων της Κομνηνείας εποχής, τοποθετείται η εικόνα του αγίου *Νικολάου* με αγίους στο πλαίσιο (εικ. 9, β' μισό 10ου αι.). Οι τάσεις αυτές παρουσιάζονται σε όλο τους το μεγαλείο στην εικόνα του *Ευαγγελισμού* (εικ. 18), που είναι χαρακτηριστική της δραματικότητας του κομνηνείου μανιερισμού περί το 1200.

Αν και δε σώζονται ιστορικά στοιχεία που να διαφωτίζουν τη σχέση του Σινά με την Κωνσταντινούπολη κατά την περίοδο αυτή, η πλειονότητα των σιναιτικών εικόνων σχετίζονται με την υψηλή τέχνη της Βασιλεύουσας. Εγείρεται το ερώτημα κατά πόσον οι εικόνες αυτές έφθασαν στο Σινά ή κατασκευάστηκαν επί τόπου από Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφους, αν και είναι πολύ πιθανό να συνέβησαν και τα δύο. Υπάρχουν ισχυρά επιχειρήματα για την απόδοση εικόνων της περιόδου αυτής σε τοπικό εργαστήριο υψηλού επιπέδου, καθώς σε μια σειρά κομνηνικών εικόνων ανιχνεύονται χαρακτηριστικά που δεν τα συναντούμε αλλού, παρά μόνο σε έργα της σιναιτικής συλλογής: ο χρυσός των φωτοστεφάνων υφίσταται ιδιαίτερη κατεργασία, με αποτέλεσμα ένα παιχνιδίσμα του φωτός· η πίσω πλευρά των εικόνων φέρει χαρακτηριστικό διάκοσμο, ενώ οι διαστάσεις και η θεματολογία τους δείχνουν ότι τα έργα αυτά κατασκευάστηκαν για να καλύψουν συγκεκριμένες ανάγκες της μονής και είχαν λειτουργική χρήση.

Η περίοδος ακμής του σιναιτικού αυτού εργαστηρίου, τόσο σε αριθμό όσο και σε μέγεθος εικόνων, τοποθετείται στις αρχές του 13ου αι., οπότε και εργάζονται στη μονή διακεκριμένοι ζωγράφοι (εικ. 23-35). Η παρουσία και η δράση τους στο Σινά θα πρέπει να σχετισθεί με την κατάληψη της Κωνσταντινουπόλεως από τους Σταυροφόρους, ενώ το καλλιτεχνικό τους έργο μάς παρουσιάζει το δυναμισμό που θα είχε η βυζαντινή τέχνη στη μετέπειτα εξέλιξή της, αν αυτή δεν είχε ανακοπεί βίαια στα 1204.

Είναι αξιοπρόσεκτο ότι αφιερωτές πολλών εικόνων της περιόδου αυτής είναι οι ίδιοι οι μοναχοί της σιναιτικής αδελφότητας, οι οποίοι κάποτε, μάλιστα, εικονίζονται σε μικρό μέγεθος και σε στάση δέησης στο κάτω μέρος της εικόνας. Τα πράγματα διαφέρουν όταν οι αφιερωτές είναι επώνυμα δημόσια πρόσωπα, όπως στην περίπτωση εικόνων του αγίου Γεωργίου, αφιέρωμα Γεωργιανού βασιλιά, ο οποίος εικονίζεται δίπλα στον άγιο και στο ίδιο με αυτόν μέγεθος. Με τον ίδιο τρόπο και ο πατριάρχης Ιεροσολύμων Ευθύμιος, που κοιμήθηκε στο Σινά στα 1224, εικονίζεται ολόσωμος δίπλα στη *Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα* μαζί με τον προφήτη Μωυσή (εικ. 29). Ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση κατά την οποία

ο ζωγράφος και ο αφιερωτής της εικόνας είναι ένα και το αυτό πρόσωπο, όπως στην περίπτωση του Γεωργιανού ιερομονάχου Ιωάννη Τσοχάμπι, που εργάστηκε στο Σινά κατά τον 12ο αι. Σώζονται τα τμήματα *εξασπύχου* που φιλοτέχνησε, με διαφωτιστικούς αφιερωτικούς επιγραφές στην ελληνική και γεωργιανή γλώσσα (εικ. 12). Το παράδειγμα, βέβαια, αυτό αποτελεί εξαίρεση στη γενικότερη ανωνυμία της εποχής.

Για την προέλευση των εικόνων μās επιτρέπουν να εξαγάγουμε γόνιμα συμπεράσματα τα ίδια τα θέματα που εικονίζονται σ'αυτές. Συγκεκριμένα, για τις εικόνες με θέματα που συνδέονται άμεσα με το Σινά, είναι λογικό να υποθέσουμε ότι αποτελούν σιναιτικές παραγγελίες και πιθανώς συνδέονται με το τοπικό εργαστήριο. Πρόκειται για τις εκπληκτικές απεικονίσεις του *προφήτη Ηλία* (εικ. 26), του *Μωυσή μπροστά στη Βάτο* (εικ. 27), του *Μωυσή να λαμβάνει τις πλάκες του Νόμου* (εικ. 28), την εικόνα των *έν Σινά άναυρεθέντων αγίων Πατέρων* (εικ. 30), την Θεοτόκο ανάμεσα στον προφήτη Μωυσή και τον πατριάρχη Ευθύμιο (εικ. 29), και τη σπάνια εικόνα της *αγίας Αικατερίνης* με σκηνές από τον βίο της (εικ. 32).

Μια άλλη ομάδα εικόνων θεματικά συνδέεται με τον μοναχικό κόσμο και τις αξίες του. Σε αυτές ανήκουν οι σημαντικές εικόνες του 12ου αι. η *Ουρανοδόχος Κλίμαξ* του οσίου Ιωάννου (εικ. 17) -εικαστική απόδοση του περιεχομένου του πνευματικού βιβλίου που συνέγραψε ο μέγας Σιναιτής ηγούμενος, το *έν Χώναις θαύμα* του αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 16), αλλά και ορισμένες σπάνιες εικόνες της *αγίας Θεοδοσίας* (εικ. 36). Ταυτόχρονα, ο χαρακτήρας της εικονογραφίας ορισμένων εικόνων, άγνωστος από άλλες συλλογές, επιτρέπει να διακρίνουμε επίδραση των μοναστικών προτιμήσεων και αισθητικών αντιλήψεων, οι οποίες εκφράζονται με μια λεπτομερή διηγηματικότητα, με τη μικρογραφική απόδοση και τις πολλές επεξηγηματικές επιγραφές. Τα στοιχεία αυτά, που χαρακτηρίζουν εικόνες όπως αυτές του *Μηνολογίου* (εικ. 12), της *Δευτέρας Παρουσίας* (εικ. 13) και της *Γέννησης του Χριστού* (εικ. 14), τα συναντούμε και σε τοιχογραφίες των πετρωμοεισπηρών της Καππαδοκίας του 10ου-13ου αι. και αποδεικνύουν τη σταθερότητα των μοναστικών προτιμήσεων, προτιμήσεων που επιδιώκουν στο μέγιστο βαθμό την έκφραση της πνευματικότητας, θριαμβίζοντας το εξωτερικό κάλλος.

Παράλληλα, ορισμένες εικόνες του 11ου-13ου αι. μπορούν να συσχετιστούν με τη γόνιμη θεολογική σκέψη και τον πνευματικό πολιτισμό της Κωνσταντινουπόλεως, αποτελώντας έτσι μαρτυρία για το υψηλό πνευματικό επίπεδο της κοινήνειας περιόδου. Σ' αυτή την ομάδα μπορούμε να εντάξουμε την εκπληκτική εικόνα της *Σταύρωσης* (εικ. 11), την εικόνα του *Ευαγγελισμού* (εικ. 18) με τους πολλαπλούς συμβολισμούς, και τη *Θεοτόκο Κυκκώτισσα* (εικ. 15), η οποία περιβάλλεται από προφήτες που εικονίζονται στο πλαίσιο κρατώντας σύμβολα της Ενσαρκώσεως, την οποία εκείνοι προφήτευαν.

Ιδιαίτερη θέση στη σιναιτική συλλογή κατέχουν και οι εικόνες με τη μορφή διπτύχων, τριπτύχων, τετραπτύχων ή πολυπτύχων. Η θεματολογία τους αντλείται από το εκκλησιαστικό μηνολόγιο (δηλαδή τις κατά μήνα καθημερινές μνήμες των αγίων) και κυρίως από το δωδεκάηορτο, τις μεγάλες γιορτές του χριστολογικού και θεομτορικού κύκλου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα -και ταυτόχρονα ένα από τα αρχαιότερα- αποτελεί ένα *τετραπτύχο* του 12ου αι. (εικ. 20). Τα έργα της ομάδας αυτής φαίνεται ότι προορίζονταν για λειτουργική χρήση: έχει υποστηριχθεί ότι λόγω του μικρού τους μεγέθους, μεταφέρονταν από τους ιερομονάχους της Μονής, όταν λειτουργούσαν στα πολυάριθμα και απέρριτα παρεκκλήσια της περιοχής, προκειμένου να δοθεί προσωρινά, κατά την ώρα της λατρείας, μια αίσθηση εκκλησιαστικού διακόσμου, ανύπαρκτου σε αυτά.

Εξέχουσα είναι η σημασία της σιναιτικής συλλογής στην αποκατάσταση της ιστορικής εξέλιξης του εικονοστασίου (τέμπλου) του ναών· μας παραπέμπει στη φάση εκείνη εξέλιξης, κατά την οποία ψηλά, στο επάνω μέρος του φράγματος του ιερού βήματος (δηλ. πάνω στο οριζόντιο μέλος που ενώνει τους κάθετους κιονίσκους), τοποθετήθηκε μια μακριά σανίδα με εικονιστικό διάκοσμο -το λεγόμενο επιστύλιο εικονοστασίου. Στο Σινά σώζονται, πλήρως ή τμηματικά, δέκα τέτοια *επιστύλια* (εικ. 21-22), αριθμός που δε συναντάται αλλού, προερχόμενα από τα εικονοστάσια του καθολικού και των παρεκκλησιών της Μονής. Στο κέντρο των επιστυλίων εικονιζόταν συνήθως η Δέσπη, δηλαδή ο Χριστός με τη Θεοτόκο και τον Πρόδρομο δεομένους (ή και άλλους αγίους, οπότε έχουμε τη λεγόμενη Μεγάλη Δέσπη), ενώ δεξιά και αριστερά οι μεγάλες γιορτές του χριστολογικού και θεομτορικού κύκλου. Καθώς η Δέσπη έχει εσχολογικό νόημα και σχετίζεται με τη Δευτέρα Παρουσία, τα μεγάλα γεγονότα της Θείας Οικονομίας που συναπαικίζονται στο επιστύ-

λιο συνδέονταν με τα Έσχατα, με αποτέλεσμα το σύνολο να αποτελεί έκφραση της λειτουργικής πραγματικότητας, στην οποία ήταν στραμμένη η προσοχή των πιστών κατά την τέλεση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας πίσω από το κλειστό φράγμα του βήματος.

Αντί του ενιαίου επιστυλίου, στην ίδια θέση, μπορεί να παρατάσσονταν στη σειρά *αυτοτέλεις εικόνες*, με θεματική ανάλογη με αυτή του επιστυλίου. Στο Σινά σώζονται σπάνια παραδείγματα αυτού του τύπου, από τις αρχές του 13ου αι. (εικ. 23-29). Χαρακτηριστικό επίσης για την εικονογραφία του εικονοστασίου είναι και το *βημόθυρο* της ίδιας εποχής, στα φύλλα του οποίου εικονίζονται οι αγαπητοί στο Σινά προφίτες Μουσής και Ααρών (εικ. 25), αντί της σκηνής του Ευαγγελισμού που αποτελεί το σύνθετο εικονογραφικό θέμα των βημοθύρων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και μια ομάδα έξι εικόνων, στο κέντρο των οποίων εικονίζεται ένας άγιος και γύρω-γύρω (στο πλαίσιο) σκηνές από τον βίο του. Για τον χρόνο και τον τόπο δημιουργίας αυτού του τύπου εικόνων έχουν εκφραστεί διάφορες υποθέσεις, τα σιναιτικά όμως παραδείγματα, χρονολογούμενα από το α' τέταρτο του 13ου αι. αποδεικνύουν ότι ο τύπος αυτός ήταν ήδη γνωστός και διαδεδομένος στο Βυζάντιο στο μεταίχμιο του 12ου -13ου αι.. Οι εικόνες αυτές φαίνεται πως προορίζονταν για ναούς και απεικόνιζαν τον επώνυμο άγιο. Από τα σιναιτικά παραδείγματα παρουσιάζονται εδώ οι εικόνες του αγίου *Παντελεήμονος* (εικ. 34), *Νικολάου* (εικ. 33) και *Αικατερίνης* (32). Η εικόνα του αγίου Νικολάου διασώζει τον αρχαιότερο σωζόμενο εκτεταμένο κύκλο από τον βίο του θαυματουργού αγίου, ενώ η εικόνα της αγίας Αικατερίνης εξυπηρετούσε συγκεκριμένη πρακτική ανάγκη του προσκυνήματος, καθώς αρχικά βρισκόταν κρεμασμένη πάνω από τη λάρανα με τα τίμια λείψανα της Αγίας.

Εικόνες υστεροβυζαντινής εποχής

Η περίοδος αυτή (που, ενίοτε, ονομάζεται και παλαιολόγεια εποχή), ορίζεται από δύο σημαντικά ιστορικά γεγονότα: την ανακατάληψη της Κωνσταντινούπολης από τον Μιχαήλ Η' Παλαιολόγο στα 1261 και την άλωση της Πόλης από τους Τούρκους στα 1453. Κατά την περίοδο αυτή, η οποία χαρακτηρίζεται από πολιτική κρίση αλλά και από πνευματική και πολιτιστική ακμή, η τέχνη των εικόνων γνωρίζει μια νέα άνθηση, τόσο από εικονογραφική όσο και από τεχνοτροπική πλευρά. Κυριαρχεί η διηγηματικότητα στη σύνθεση, συχνά εμπνευσμένη από την αναγωγή σε φιλοσοφικές πηγές, ενώ είναι έκδηλη μια φυσιοκρατική αντίληψη στην οργάνωση της φόρμας.

Στις σιναιτικές εικόνες του 13ου-15ου αι. δεν ανιχνεύεται κάποιο τοπικό εργαστήριο, όπως π.χ. συνέβαινε κατά την προηγούμενη περίοδο, αλλά τα έργα αποτελούν έκφραση της κωνσταντινουπολίτικης τέχνης, καθώς -ελεύθερη και πάλι βυζαντινή- η Βασιλεύουσα ξαναβρίσκει τον ηγετικό της ρόλο στην καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής. Οι εικόνες, λόγω του μικρού τους μεγέθους, φαίνεται ότι προορίζονταν για να καλύψουν τις ανάγκες της προσωπικής ευλάβειας. Σημειωτέον ότι στο Σινά φθάνουν ως δώρα εικόνες ποικίλης προελεύσεως· χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί μια εικόνα της αγίας Αικατερίνης, που κατασκευάστηκε στη Βαρκελώνη στα 1387 και στάλθηκε ως δώρο από τον Καταλανό πρόξενο στη Δαμασκό.

Ιδιαίτερα ξεχωρίζει μια ομάδα εκατόν είκοσι περίπου έργων, οι λεγόμενες *σταυροφορικές εικόνες*, που χρονολογούνται από τον 12ο ως τον 14ο αι., ο κύριος όμως όγκος τους ανήκει στο β' μισό του 13ου αι. Είτε προερχόμενες από τα σταυροφορικά κράτη της Μέσης Ανατολής, είτε ζωγραφισμένες επί τόπου στη Μονή από Δυτικούς καλλιτέχνες, είτε σταλμένες ως δώρα από τη Δύση, συνδέονται με τη δραστηριότητα των Σταυροφόρων στην Ανατολή, μέχρι την πτώση της πρωτεύουσάς τους, της Άκκρας, στα 1291. Στις εικόνες αυτές ανιχνεύονται με σαφήνεια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της γαλλικής, ή κατωιταλικής ζωγραφικής. Ωστόσο φαίνεται ότι Δυτικοί και Έλληνες καλλιτέχνες εργάστηκαν δίπλα-δίπλα και αλληλοεπηρεάστηκαν, ούτως ώστε να μην είναι εύκολα εφικτή η διάκριση της εθνικής τους προέλευσης. Σε ορισμένες περιπτώσεις η διάκριση αυτή είναι ευκολότερη, όπως στην περιπτώσεις αμφιπροσώπων εικόνων, στην μια πλευρά της οποίας εικονίζεται η *Σταύρωση* ενώ στην άλλη η *εις Άδου Κάθοδος* (εικ. 39). Το ότι ο καλλιτέχνης της εικόνας είναι σίγουρα Δυτικός αποδεικνύεται όχι μόνο από την τεχνοτροπία αλλά και

από το γεγονός ότι, στην προσπάθειά του να απεικονίσει ένα ξένο για αυτόν θέμα, ένα θέμα καθαρά βυζαντινό, την εις Άδου Κάθοδο, ο ζωγράφος μοιάζει να μην κατανοεί πλήρως όλες τις εικονογραφικές λεπτομέρειες που μεταφέρει.

Η σταυροφορική τέχνη γνωρίζουμε ότι άσκησε αξιοσημείωτη επιρροή στους Έλληνες ζωγράφους της Κύπρου, η οποία την εποχή αυτή αναδεικνύεται σε σημαντικό καλλιτεχνικό κέντρο με ιδιαίτερους δεσμούς προς τη Μονή της Αγίας Αικατερίνης. Από την Κύπρο πιθανόν προέρχεται το σημαντικότερο *δίπτυχο* με τη Θεοτόκο βρεφοκρατούσα και τον άγιο Προκόπιο, έργο στο οποίο συνδυάζονται βυζαντινά, ιταλικά και ανατολικά μοτίβα (εικ. 38-39).

Οι περισσότερες και σημαντικότερες υστεροβυζαντινές εικόνες της συλλογής ανήκουν στον 15ο αι. και μας επιτρέπουν να ανιχνεύσουμε τα στοιχεία εκείνα της παλαιολόγειας ζωγραφικής, τα οποία κυοφορούν τις εξελίξεις της τέχνης κατά τη μεταβυζαντινή εποχή. Σημαντικό παράδειγμα αποτελεί η εικόνα του *Επιταφίου Θρήνου* των αρχών του 15ου αι. (εικ. 40) που χαρακτηρίζεται από έκδηλη συγκίνηση, εσωτερική δραματικότητα στην οργάνωση της σκηνής, και συνδέεται με τον γενικότερο τονισμό του πάθους του Χριστού και του Επιταφίου Θρήνου στα παλαιολόγια χρόνια. Τεχνοτροπικές λεπτομέρειες μας επιτρέπουν να συνδέσουμε το συγκεκριμένο έργο με την Κρήτη, θεωρώντας το ως ένα από τα πρωιμότερα παραδείγματα της υπό διαμόρφωση Κρητικής Σχολής της ζωγραφικής.

Από τον 15ο αι. -και στη συνέχεια κατά τη μεταβυζαντινή πλέον περίοδο- η ενετοκρατούμενη Κρήτη αναδεικνύεται το κυριότερο κέντρο παραγωγής εικόνων στην ελληνική Ανατολή. Η σχέση των ζωγράφων του νησιού με την τέχνη της βυζαντινής, ακόμη, Κωνσταντινουπόλεως είναι άμεση, καθώς μαρτυρούνται ταξίδια ζωγράφων της Κρήτης στην Πόλη, τη στιγμή που Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι ολκής ζουν και εργάζονται στη Μεγαλόνησο για ορθοδόξους αλλά και δυτικούς παραγγελιοδότες. Στην κρητική ζωγραφική διασώθηκαν οι καλύτερες εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παραδόσεις της παλαιολόγειας τέχνης. Στο Σινά, η κρητική ζωγραφική εκπροσωπείται από τα έργα διαπρεπών καλλιτεχνών, όπως του Άγγελου Ακοτάντου (+1457) και του Ανδρέα Ρίτζου (1421-1492). Η σχέση του Ακοτάντου με τη Μονή αποδεικνύεται από την ιδιαίτερη μνεία που γίνεται στη διαθήκη του για το Σινά, αλλά και από τα σωζόμενα σε αυτό έργα του, όπως η εικόνα του *αγίου Ιωάννου του Θεολόγου*, έργο που αποδίδεται με ασφάλεια σε αυτόν (εικ. 41). Ο 15ος αι., εξάλλου, είναι η εποχή κατά την οποία η βυζαντινή ζωγραφική εμπλουτίζεται με νέα θέματα, ενώ γίνονται αναδρομές στο παρελθόν, σε αναζητήση παλαιότερων αλλά σπάνιων θεμάτων. Στο κλίμα αυτό εντάσσεται και η εικόνα με την *Κοίμηση του Μεγάλου Βασιλείου*, που τοποθετείται περί το 1500 (εικ. 42), και στην οποία παλαιά εικονογραφικά δεδομένα αναχωνούνται και συνδυάζονται με ιστορικά και λειτουργικά στοιχεία.

Ο μεγάλος αριθμός αξιόλογων εικόνων μεταβυζαντινής πλέον εποχής που διασώζονται στο Σινά δεν εντάσσεται στα όρια της παρούσας εργασίας, αποτελεί όμως σημαντικό δείγμα για τη μελέτη μιας τέχνης που εμπνέεται από την κληρονομιά του Βυζαντίου αποτελώντας τη συνέχειά της.

Περίληψη στα Ελληνικά: Νικόλαος Α. Φύσσας, Βυζαντινολόγος

Περί του συγγραφέα

Ο Αλεξέι Λίντοφ (Alexei Lidov) είναι ιστορικός Βυζαντινής Τέχνης και διευθυντής του Κέντρου Ανατολικού Χριστιανικού Πολιτισμού στη Μόσχα.

Το 1981 απεφοίτησε από το Τμήμα Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης του Κρατικού Πανεπιστημίου Μόσχας.

Έχει συγγράψει περισσότερες από σαράντα επιστημονικές εργασίες, δημοσιευμένες στα ρωσικά, αγγλικά και γαλλικά. Το βασικό αντικείμενο των ερευνών του είναι η βυζαντινή εικονογραφία.

Έχει οργανώσει διεθνή συμπτώσια και είναι συντάκτης των τόμων:

“Η Ιερουσαλήμ στη ρωσική κουλτούρα” (1991)

“Ο Ανατολικός Χριστιανικός Ναός. Λειτουργία και Τέχνη” (1993)

“Η Θαυματουργός Εικόνα στο Βυζάντιο και στην Αρχαία Ρωσία” (1994)

“Εικονοστάσιο: Προέλευση - Ανάπτυξη - Συμβολισμός” (1996)

А. М. ЛИДОВ

ВИЗАНТИЙСКИЕ ИКОНЫ

СИНАЯ

Издатель и составитель Анна Ивинская

Корректор: Виктор Горсков
Компьютерная верстка: Вера Королёва, Николай Лисов

ISBN 5-7248-0059-4

Об авторе

Лидов Алексей Михайлович - историк византийского искусства, директор Центра восточнохристианской культуры в Москве. В 1981 году окончил Отделение истории и теории искусства МГУ. Автор более сорока научных работ, опубликованных на русском, английском и французском языках. Основной предмет исследований - византийская иконография. Организатор международных симпозиумов и редактор-составитель сборников статей: "Иерусалим в русской культуре" (1991), "Восточнохристианский храм. Литургия и искусство" (1993), "Чудотворная икона в Византии и Древней Руси" (1994), "Иконостас: происхождение - развитие - символика" (1996)





Монастырь св. Екатерины на Синае – один из важнейших духовных центров православного Востока. На протяжении многих столетий он притягивает паломников со всего христианского мира, которые приходят поклониться горе Синай, описанной в Библии как святое место богоявлений и откровений. Монастырь, построенный в VI веке императором Юстинианом, никогда не разрушался и не разграблялся. Эта редчайшая судьба позволила сохранить главное сокровище обители – уникальное собрание икон, насчитывающее более двух тысяч произведений. Историческое и художественное значение Синайской коллекции трудно переоценить, поскольку без нее вся ранняя история византийской иконописи превратилась бы в разрозненную мозаику из случайно уцелевших фрагментов. Настоящая книга – первое русскоязычное издание, посвященное иконам Синай. В ней рассказывается об истории монастыря, особенностях коллекции, важнейших этапах развития и характерных явлениях византийской иконописи, рассмотренных на примере главных синайских памятников. В книге воспроизведены 42 наиболее интересные иконы VI-XV веков, каждую из которых сопровождает статья-комментарий. Внимание автора сосредоточено на объяснении символического замысла и редкой иконографии. Именно этот аспект особенно важен для истории древнерусской иконописи, духовные истоки, историческое значение и оригинальный образ которой могут быть объективно оценены лишь в сравнении с византийскими иконами Синай.