

САКРАЛЬНАЯ ТОПИКА РУССКОГО ГОРОДА (3). СЕМАНТИКА ИНТЕРЬЕРА СОФИЙСКОГО СОБОРА

С. С. Аванесов

Томский государственный педагогический университет, Россия
iskiteam@yandex.ru

В этой статье я продолжаю исследование сакральной топики традиционного русского города. В статье обосновано различие концептов «нового Иерусалима» и «нового Рима» применительно к раннему русскому городу (на примере Киева); рассмотрена и аргументирована аналогия между Давидом, Константином и Владимиром, с одной стороны, и Соломоном, Юстинианом и Ярославом, с другой стороны, как устроителями сакрального городского пространства; показана преемственность архитектурных доминант в процессе реализации константинопольской / иерусалимской топики в Киеве (Десятинная церковь – Софийский собор); произведён семиотический анализ изображения Богородицы в апсиде киевской Софии в контексте соборного интерьера. Проведённое исследование позволяет сделать следующие заключения: во-первых, в синтаксическом отношении изображение Богородицы-Оранты композиционно включено в единую визуальную систему с изображением Христа-Вседержителя в куполе собора, что продуцирует коммуникативное внутреннее храмовое пространство; во-вторых, семантика образа Богородицы включает такие Её значения, как Царица (уровень денотации), Церковь, Храм, Евхаристия и Город, или «Нерушимая Стена» (уровень коннотации); в-третьих, в прагматическом аспекте Богородица-Оранта выступает в качестве инициатора и медиатора коллективного молитвенно-перформативного действия, ориентированного в направлении Христа как Божественной Премудрости, то есть Софии. Именно это алтарное изображение выступает в качестве смыслового центра и визуального ядра городского пространства Киева как «нового Иерусалима» и, следовательно, пространства всего Русского государства.

Ключевые слова: визуальная семиотика, восточное христианство, город, сакральная архитектура, визуальная организация пространства, культурно-семиотический трансфер, Софийский собор, синтаксис, семантика, прагматика, иконография, перформативный образ.

SACRED TOPICS OF RUSSIAN CITIES (3). SEMANTICS OF THE INTERIOR OF THE SAINT SOPHIA CATHEDRAL

Sergey Avanesov

Tomsk State Pedagogical University, Russia
iskiteam@yandex.ru

In this article, I continue the study of sacred topics of Russian cities. The difference between the concepts of the “new Jerusalem” and the “new Rome” with reference to the early Russian city (on the example of Kiev) is substantiated in the article. The analogy between David, Constantine and Vladimir, on the one hand, and Solomon, Justinian and Yaroslav, on the other hand, as organizers of the sacred city space, is considered and argued. The continuity of architectural dominants in the process of implementation of the Constantinople / Jerusalem’s spatial topics in Kiev (Church of the Tithes – St. Sophia Cathedral) shows in this paper. Semiotic analysis of the image of the Virgin in the apse of Kiev Sophia in the context of the cathedral interior was made by the author. The conducted research allows to make the following conclusions. First, in the syntactic aspect, the picture of the Virgin Oranta is compositionally incorporated into a single visual system with the image of Christ Pantocrator in the dome of the cathedral; this system produces communicative internal temple space. Secondly, the semantics of the image of the Virgin includes such Her meanings as the Queen (the level of denotation), the Church, the Temple, the Eucharist and the City, or the “Indestructible Wall” (the level of connotation). Thirdly, in the pragmatic aspect, the Virgin-Oranta acts as the initiator and mediator of the collective prayerful performative action oriented towards Jesus Christ as Divine Wisdom, that is, Sophia. It is this altar image that is the semantic center and visual core of the city space of Kiev as the “new Jerusalem” and, consequently, the semantic center of the space of the entire Russian state.

Keywords: visual semiotics, Eastern Christianity, city, sacred architecture, visual organization of space, cultural semiotic transfer, St. Sophia Cathedral, syntax, semantics, pragmatics, iconography, performative image.

DOI 10.23951/2312-7899-2017-2-30-78

I

Строительство Киева как создание пространственной иконы Иерусалима по «матрице» Константинополя осуществлялось в первую очередь как трансфер *идеи* христианского священного топоса –

иконически «устроенного» жизненного пространства, организуемого ключевыми визуальными доминантами. Сакрально-топическое тождество Киева Константинополю утверждалось в первую очередь возведением кафедрального собора, «тезоименитого» кафедральному собору столицы Византии и синонимичного в своём посвящении иерусалимскому Анастасису. С. Ванеян (вслед за Р. Краутхаймером) справедливо утверждает, что для раннего Средневековья «главным отличительным признаком той или иной церкви является её посвящение, а не её архитектурные признаки. Одинакового посвящения уже достаточно, чтобы возникло сходство – но на умозрительном, интеллигибельном и сакральном уровне, не требующем в обязательном порядке прямого подтверждения, непосредственной поддержки на уровне архитектурно-морфологической наглядности». Иначе говоря, в данном случае имеет место «сходство как сопоставление» [Ванеян 2010, 235–236], как *поставление* аналога на место (в синтаксическом смысле) образца. В отношении такого «сходства» находятся храм Гроба Господня в Иерусалиме (илл. 1), Софийский собор в Константинополе (илл. 2) и Софийский собор в Киеве (илл. 3), внешне совершенно несхожие. Через это соответствие сакральных доминант устанавливается визуально подтверждаемое подобие Киева Константинополю, но не как таковому, а лишь в том его культурно-семиотическом «измерении», в котором последний уподоблен Иерусалиму, и теми средствами, которыми достигнуто это уподобление «второго Иерусалима» первому.

Киев создавался и Владимиром, и – в наибольшей степени – Ярославом как «новый Константинополь», как *иконическое* пространство, устроенное по образцу столичного «святого города», созданного, в свою очередь, согласно палестинскому прототипу [ср.: Лидов, Ивакин 2010; Акентьев 1995, 85–86]; для осуществления такого проекта в Киеве использовались указанные ранее *сакральные* градостроительные доминанты: центральный собор, посвящённый Иисусу Христу как воплощённому Слову, и композиционно связанные с собором главные городские ворота. Таким способом матрица иерусалимского – исходно и собственно христианского – сакрального пространства распространялась за пределы первичной топической композиции и воспроизводилась в своих «иноземных» аналогах. Именно в этом смысле Константинополь, выступая в *политическом* аспекте как «новый Рим», в *культурно-религиозном* смысле устраивается как «второй Иерусалим», а Киев – как «второй Царьград» и, следовательно, «третий Иерусалим».

Признание такой схемы культурно-семиотического трансфера, однако, может стать поводом для одного ошибочного (и при этом широко распространённого) заключения о том, что «впоследствии каждый из городов, претендовавший на роль центра Русской земли, автоматически принимал на себя обязанность стать “третьим Римом” и “Новым Иерусалимом”. Соответственно, здесь появлялись и внешние атрибуты мировой столицы: Золотые ворота, новый центральный храм и т. п.» [Данилевский 2008, 139]. По поводу данного тезиса возникают два очевидных сомнения. Во-первых, неужели и Новгород, и Полоцк, и Вологда, и Тобольск с их Софийскими соборами (а ранее – Никея, Фессалоники или Трапезунд) претендовали на роль «мировых столиц»? И неужели любой надвратный храм, коих в России – сотни, демонстрирует претензию на статус «третьего Рима»? Во-вторых, на каком основании концепт «нового Иерусалима» с такой лёгкостью отождествляется с идеей «нового Рима»?

Исток доктрины, отождествляющей «новый Иерусалим» с «новым Римом», пытаются усматривать уже в «Слове о законе и благодати», в третьей части которого князь Владимир прямо сравнивается с византийским императором Константином («подобьниче великааго Коньстантьина»); это сравнение якобы «предвосхитило возникшую впоследствии концепцию “Москва – Третий Рим”, где Руси отводилась роль мировой державы, наследницы славы Рима и Византии» [Громов, Козлов 1990, 71]. Однако никакой темы «наследования» *мировой власти* или *мировой славы* в сочинении Илариона не обнаруживается; зато очевидна идея Киева как «третьего Иерусалима» [Дерягин 1994, 20], идея, обозначающая собой вовсе не *политическую* линию «Рим–Константинополь–Москва», сформулированную гораздо позднее, а исходное культурно-историческое преемство «Иерусалим–Константинополь–Киев»¹. Кстати, даже и Москва именуется «третьим Римом» лишь в *одном* тексте – в так называемой «Казанской истории», написанной в 1564–1565 годах [см.: Дмитриев, Лихачёв 1985, 310–312]:

И тогда великая наша Руская земля освободися от ярма и покорения бусурманскаго, и начать обновлятися, яко от зимы и на тихую весну прелататися. И възде паки на преднее свое величество и благочестие, и доброту,

¹ В ряде исследований утверждается наличие представлений о Киеве даже не как о «третьем», а как о «втором» Иерусалиме, возникших и укрепившихся на фоне падения Константинополя и в контексте противостояния теории «Москва – третий Рим»; см.: Ричка 2005; Демчук 2008; Демчук 2013. Видимо, требуется уточнить, что Киев «дистанцировался от Константинополя» [Демчук 2013] как *нового Рима*, но при этом соответствовал тому же Константинополю как *новому Иерусалиму* постольку, поскольку тот выступал в этой роли и функции.

яко же при велицѣмъ князи первомъ Владимирѣ православномъ. Ей же, премудрый царю Христе, даждь расти, яко младенцу, и величаться, и разширяться, и всюдѣ пребывати в муже совершенне, и до славнаго твоего втораго пришествія, и до скончания вѣка сего. И возсия нынѣ столный и преславный градъ Москва, яко второй Киевъ, не усрамлю же ся и не буду виновенъ нареци того, – и третий новый великий Римъ, провозсиявший в послѣдняя лѣта, яко великое солнце в велицей нашей Руской земли, во всѣхъ градѣхъ, и во всѣхъ людехъ страны сея, красуясь и просвѣщаяся святыми Божиими церквами, древяными же и каменными, яко видимое небо, красящеся и свѣтящеся, пестрыми звѣздами украшено и православиемъ непозыблемо, Христовою вѣрою утвержено, и не поколебимо от злыхъ еретикъ, возмущающихъ церковь Божию о сихъ.

Базовый же текст, содержащий обоснование идеи «третьего Рима», – это «Послание о неблагоприятных днях и часах» (1523) старца Елеазарова монастыря Филофея псковскому дьяку Михаилу Григорьевичу Мунехину; здесь сказано, что «все христианские царства затоплены неверными, и только одного государя нашего царство одно благодатью Христовой стоит»; поэтому «во всей поднебесной единый есть христианам царь и правитель святых Божиих престолов, святой вселенской апостольской Церкви, возникшей вместо Римской и Константинопольской и существующей в богоспасаемом граде Москве» [Данилевский 2010, 396]. Константинополь стал вторым Римом *вместо* первого, а Москва – третьим Римом *вместо* второго. «Так знай, боголюбец и христолюбец, – заявляет Филофей, – что все христианские царства пришли к концу и сошлись в едином царстве нашего государя, согласно пророческим книгам, это и есть Римское царство; ибо два Рима пали, а третий стоит, а четвёртому не бывать» [Данилевский 2010, 396]. Очевидно, что под «Римом» у Филофея совершенно определённо подразумевается *не город*, а «царство», причём царство не в политико-географическом смысле, а в контексте «политической теологии» – как *свыше освящённое влѣтвованіе*. Вот это «царство» в процессе *translatio Imperii* и *переходит* с места на место, достигая в *конце концов* Москвы.

Содержание идеи «второго» (и «третьего») Рима, как видим, заключается в переносе политической столицы мира как её *перемещении* в пространстве, *переходе* из одного географического места в другое. Второй Рим возникает в своём месте взамен первого, а третий – в своём месте взамен второго. Идея же «второго» и «третьего» Иерусалима состоит в *распространении* сакральной столицы мира за свои географические пределы, в её умножении, в её «прирастании» своими аналогами. Второй Иерусалим строится *наряду*

с первым, а третий – *наряду* и с первым, и со вторым. Культурно-семиотический трансфер есть такое вот распространение (пространственное умножение) сакрального образца, а не его переход с одного места на другое.

Культурно-семиотический трансфер ещё и потому не может пониматься как «передвижение» сакрального объекта с места на место, что построение «второго Иерусалима» происходило при ясном осознании наличия первого Иерусалима, который ещё не был *политически* утрачен (при том, что религиозно утрачен он не может быть никогда), а создание «третьего Иерусалима» происходило при сохранении второго. Отсюда и вполне резонное замечание И. Н. Данилевского о том, что «мысль о переносе центра христианского мира на Русь могла возникнуть лишь после падения Константинополя в 1453 г.» [Данилевский 2008, 140] и что, следовательно, такая мысль не могла возникнуть *раньше* этого события. Однако сам автор это соображение не развивает, оставляя без ответа свой же закономерный вопрос: «Как ещё до падения Константинополя в 1453 г. (причём не просто *до*, но *задолго*, за несколько столетий *до* падения. – С. А.) могла зародиться идея об утрате им статуса Нового Иерусалима?» [Данилевский 2008, 148]. Можно было бы подумать, что такая идея могла «зародиться» в связи с захватом Константинополя латинскими крестоносцами в 1204 году; но, увы, и это предположение ничего не объясняет, поскольку «оформление идеи “Киев – Новый Иерусалим” <...> должно относиться к гораздо более раннему времени» [Данилевский 2008, 148]. Ответ на эти недоумения может быть только один: идея Киева как нового (третьего) Иерусалима не имеет ничего общего с идеей «переноса центра христианского мира» из одного места в другое и никак не связана с «утратой» Константинополем своего сакрально-иконического статуса.

Если пытаться интерпретировать культурно-семиотический трансфер как *переход* визуально выраженной смысловой структуры с места на место, тогда содержание идеи «новых Иерусалимов» будет подменяться посторонним и чуждым содержанием идеи «новых Римов» – содержанием, связанным с пространственным перемещением, функциональным замещением, перехватом инициативы, утверждением «нового» *вместо* утратившего свой статус «старого» и т. п. Тогда можно прийти и к ложной идее о том, что «уже в 30-х гг. XI в.» происходило «зарождение на Руси государственной идеи, базирующейся на восприятии Киева как Нового Иерусалима – центра спасения православного человечества» [Данилевский 2008, 152]. Однако Киев не перехватывал роль и не присваивал

функцию «центра спасения», а строился как *иконический аналог* и «второго», и «первого» Иерусалимов, продолжавших в это же самое время существовать и сохранять присущий им сакральный статус. Та же ошибка, к сожалению, возникает и при интерпретации уже киевских аналогий, создаваемых в иных местах, например, во Владимире. Так, В. М. Рычка пишет: «"Перемещение" Золотых ворот из Киева – Нового Иерусалима во Владимир в сознании амбициозного князя и его современников должно было символизировать "перемещение" всего христианского царства» [Рычка 2008, 161]. Но разве Золотые ворота в 1164 году *переместились* из Киева во Владимир? Нет, они оставались на своём месте, а значит ни о каком «перемещении» (даже «символическом») в данном случае не может быть и речи. Итак, идея «нового (очередного) Иерусалима» подразумевает культурно-семиотический трансфер как *распространение* сакрально-иконического пространства (умножение прототипа в его аналогах); напротив, идея «нового (очередного) Рима» предполагает *перемещение* пространственной структуры с места на место.

Наглядным и практическим образом эти две идеи с их различными смыслами отделил друг от друга патриарх Никон, *физически* вынеся «новый Иерусалим» за пределы «третьего Рима». Да и сама матрица устройства *святого* города всегда предполагает такой момент *выноса* его сакрального центра (доминанты) за пределы сложившегося *политического* пространства, проще говоря – за пределы существующих городских стен. Так исходно расположены и храм Гроба Господня в Иерусалиме, и София Константинопольская, и София Киевская, и московский собор Покрова на Рву (который на этом основании можно включить в ряд аналогов *иерусалимского* христианского сакрального центра) [см.: Аванесов 2016 а, 108]. В этом повторяющемся *выдвижении* «Иерусалима» за пределы «Рима» можно видеть «определённые структурные параллели» [Гуляницкий 1993, 82], с помощью которых на Руси воспроизводился византийский иеротопический образец, ориентированный, в свою очередь, на свой иерусалимский прототип².

Владимир возводит Десятинную церковь, ставшую «подлинным средоточием Киева» [Карпов 2015, 282], вне линии старых киевских укреплений, на месте мученической гибели христиан в 983 году: «Бяше Варягъ единъ, и бѣ дворъ его, идѣже есть церкви Святая

² В отступление от этой полноты иерусалимской «схемы» Софийские соборы Новгорода, Полоцка, Вологды и Тобольска возводятся *внутри* существующих детинцев, то есть не образуют собой новые топосы, а придают сакральный характер уже сложившимся пространствам, «венчают» их.

Богородица, юже сдѣла Володимеръ» [ПСРЛ 1846, 35]. Это позволяет Илариону заявить о том, что храм поставлен Владимиром «на правовѣрнѣи основѣ» [Иларион 1994, 92], то есть «заложен “на крови” мучеников-варягов, отца и сына, погибших в разгар языческой реакции» [Карпов 2015, 280], что уподобляет Десятинную церковь (по месту её закладки) храму Гроба Господня. Ярослав же в свою очередь выносит сакральную доминанту Киева за пределы «города Владимира», на «поле вне града». По сообщению летописца, Ярослав, будучи в Новгороде, получил весть о том, что печенегі осадили Киев; князь срочно собрал войско и вошёл с ним в столицу. «И бѣ Печенѣгъ безъ числа». Ярослав же с киевлянами, новгородцами и варягами выступил им навстречу из-за городских стен и «сташа предъ градомъ». Печенегі пошли на приступ «и сступишася на мѣстѣ, идѣже стоитъ нынѣ святая Софѣя, митрополья Русская; бѣ бо тогда поле внѣ града. И бысть сеча зла, и одва одолѣ къ вечеру Ярославъ». На этом-то самом месте «предъ градомъ», то есть вне укреплений «города Владимира», и «заложи Ярославъ городъ великій Кыевъ, у него же града суть Златая врата; заложи же и церковь святѣя Софѣя, митрополью, и посемъ церковь на Золотыхъ воротѣхъ святое Богородицѣ Благовѣщенье, посемъ святаго Георгіа манастирь и святѣя Ирины» [ПСРЛ 1846, 65]. Итак, Ярослав, организуя иеротопическое пространство русской столицы, действует так же, как Юстиниан и Владимир, то есть располагает кафедральный собор (сакральную доминанту) вне пределов «старого» города.

В этом повторяющемся векторе «выхода-за» можно прочесть и некий эсхатологический смысл, указывающий на известную обусловленность иерусалимского прототипа небесным архетипом: «Се, творю всё новое» (Откр 21:5). Можно сказать, что *прототипом* для Киева выступает Иерусалим (через посредство Константинополя как образца), но *архетипом* – Небесный Иерусалим [Демчук 2008, 11, 42], *иной* город, Святой Град, должный сойти с Неба в последние времена. Внутренне упорядоченное и очерченное линией стены городское пространство, отделённое и защищённое от угроз внешнего «хаоса», являло взору «явственный образ устроенного “дома” Премудрости, обособленного от “тьмы внешней”» (Мф 8:12, 22:13, 25:30); этот «дом» Премудрости естественным образом воспринимался как своего рода *храм*: «город – это как бы просторный храм, храм – как бы средоточие города, и оба суть образы одного и того же идеала – Небесного Иерусалима» [Аверинцев 2006, 572]. Киев, устроенный Ярославом в согласии с этим идеалом, представлял перед наблюдателем своеобразной «“иконой” Рая / Града Небесного»

[Рычка 2008, 153], образцом для всех последующих русских городов: «Всякий христианский город, сколь бы он ни был скромн, есть “икона” Рая, Небесного Иерусалима, устроенной Богом вселенной-оикумены и всего мироздания» [Аверинцев 2006, 578], а вовсе не «третий Рим». Задачей Ярослава было «воплотить этот урбанистический идеал в его земных формах» [Рычка 2008, 153], осуществить его в Киеве.

Как ранее в Константинополе и как позднее в Новгороде, киевский Софийский собор возводится на месте (и вместо) уже существовавшего одноимённого храма, принимая от него *посвящение*, но не статус: свой сакральный *статус* новый собор заимствует (через посредство своих предшественников) от единственного «источника» такого статуса – иерусалимского храма Гроба Господня. Первую (деревянную) церковь Святой Софии в Киеве построила княгиня Ольга [Покровский 1910, 37] около 952 года [Логвин 1977, 169]; видимо, эта церковь играла роль центра одноимённого Софийского монастыря [Гуляницкий 1993, 84–87], в сторону которого и вели Софийские ворота «города Владимира». Церковь простояла 65 лет, пока не сгорела в 1017 году во время нападения печенегов [Карпов 2010, 131]. Вот эту деревянную церковь Ярослав сначала восстановил³, а потом заменил «каменной»⁴. Итак, Ярослав возводил Софийский собор не на пустом месте – и в семантическом, и в «физическом» смысле; можно сказать, что «строительство храма Софии было освящено уже традицией существовавшего храма того же имени, построенного прабабкой Ярослава» [Гуляницкий 1993, 91]. Но первый Софийский храм Киева всё же не был доминантным, он был, если можно так выразиться, «провинциальным»⁵.

³ Согласно «Хронике» Титмара Мерзебургского, польский князь Болеслав и русский князь Святополк, захватившие Киев в 1018 году, направляются на торжественную встречу с киевлянами в храм Святой Софии, который, по словам хрониста, «в предыдущем году по несчастному случаю сгорел» [Карпов 2010, 157]. Направляться в *сгоревший* храм можно только в том случае, если он уже восстановлен после пожара.

⁴ Второй (нынешний) Софийский храм в Киеве полностью построен из кирпича, если не считать внутренних дубовых «перевязей», стягивающих здание по всему периметру в нескольких уровнях и придающих ему дополнительную прочность [см.: Логвин 1977, 172–173, 179–180]; таким образом, и «каменная» София осталась отчасти «деревянной».

⁵ Возможно, Владимир имел представление о существовании «провинциальных» греческих храмов, посвящённых Премудрости, если таковые действительно имелись в крымских городах. Прежде всего, в Херсонесе (Корсун), по всей видимости, находился храм Святой Софии [ср.: Покровский 1910, 39]; этот храм упоминается в Ипатьевской летописи как одно из возможных мест крещения князя Владимира [Карпов 2015, 240]. В Житии святого Стефана Сурожского описано нападение на крымский город Сутдею (Сурож, совр. Судак) отряда северных варваров (русских или варягов) под водительством некоего князя Бравлина; это случилось предположительно в конце VIII или начале IX века. Взломав ворота Сурожа, князь «вступил в город и подверг его жестокому разграблению; была осквернена и разграблена церковь Святой Софии

Первой носительницей статуса священной доминанты Киева была Десятинная церковь Богородицы. Владимир начал возводить её, по-видимому, в 991 году, а завершилось строительство в 996 году, когда она и была освящена [Карпов 2015, 280–281]. «Повесть временных лет» сообщает, что «в лѣто 6497» князь Владимир «живяше в законѣ хрестыанстѣ помысли создати церковь пресвятыя Богородица, пославъ приведе мастера от Грекъ. И наченшю же здати, и яко сконча зижа, украси ю иконами, и поручи ю Настасу Корсунянину, и попы Корсуньскыя пристави служити в ней, вдавъ ту все еже бѣ взявъ в Корсунѣ, иконы, и съсуды, и кресты» [ПСРЛ 1846, 52]. Когда строительство храма было завершено, «Володимерь видѣвъ церковь свершену, вшедъ в ню и помолися Богу, глаголя: Господи Боже! Призри с небесе и виждь, и посѣти винограда своего, и сверши, яже насади десница твоя <...>; и призри на церковь твою си, юже создахъ недостойный рабъ твой, въ имя рожышая тя Матере Приснодѣвыя Богородица <...>. И помолившюся ему, рекъ сице: даю церкви сей святѣй Богородици от имѣнья моего и отъ градъ моихъ десятую часть». Произошло это «в лѣто 6504» [ПСРЛ 1846, 53]. Согласно сочинению под названием «Память и похвала князю Русскому Владимиру» некоего мниха Иакова, князь Владимир, приняв крещение, «скруши идолы, и отверже всю безбожную лѣсть, и церковь созда каменну во имя Пресвятыя Богородица, прибежище и спасение душам верным, и десятину ей вда. <...> ту церковь създа блаженный князь Володимер каменую в честь Святеи Богородици. <...> На другое ле<то> по крещении к порогам ходи, на третье Корсунъ городъ взя, на четвертое лето церковь камену Святыя Богородица заложи, <...> в девятое лето десятину блаженный христоролюбивый князь Володимир вда церкви Святеи Богородице и от имениа своего» [Карпов 2015, 428–433]. Этот храм и был первым видимым знаком передачи города под покровительство Пресвятой Богородицы.

Освящение Десятинной церкви совершилось 12 мая 996 года⁶; по этому поводу Владимир устроил грандиозный праздник, вошедший в календарь Русской церкви. Дата освящения была выбрана далеко не случайно: накануне, 11 мая, в христианском календаре отмечался день «бытия святого и богохранимого Константинограда», то есть праздник основания Константинополя, столицы христианского мира [Карпов 2015, 281]. Именно в этот день в 330 г. византийский император Константин Великий «посвятил свою новую столицу Богоматери,

и гробница святителя» [Карпов 2015, 237]. Таким образом, согласно Житию св. Стефана Сурожского, в городе Сугдее также имелся храм в честь Святой Софии.

⁶ Проложное Сказание об освящении Десятинной церкви см.: Карпов 2015, 437–438.

что было отмечено в греческом месяцеслове как праздник обновления Царьграда» [Данилевский 2008, 146]. Освящение Десятинной церкви 12 мая и регулярный праздник, приуроченный к этому событию, символизировали «своеобразную преемственность Руси и Византии» [Карпов 2015, 281]: посредством выбора даты освящения главного соборного храма Руси было закреплено *идейное соответствие* Киева Константинополю; видимым «знаком» такого соответствия и являлась Десятинная церковь Богородицы.

Итак, Десятинная церковь князя Владимира была призвана зримым образом зафиксировать «аналогичность» Киева своему сакрально-градостроительному образцу – столице Византии. При этом соответствие самой киевской церкви какому-либо конкретному константинопольскому храму до сих пор не является очевидным. Так, по мнению некоторых современных исследователей, «образцом для Десятинной церкви послужила придворная Фаросская церковь Божьей Матери при Большом императорском дворце в Константинополе» [Карпов 2015, 416], построенная в VIII веке специально для хранения и демонстрации иерусалимских реликвий. «При сооружении Десятинной церкви за образец (посвящение, тип, функция) была принята Фаросская церковь Богородицы Большого дворца в Константинополе», – утверждает А. И. Комеч; строительство киевского «дворцового храма в честь Богородицы» – это прямое подражание «византийскому императорскому дворцу X в., в котором роль такой домашней <...> церкви играла Фаросская, посвящённая также Богородице» [Комеч 1987, 176]. Иначе говоря, Десятинная церковь, по мнению Комеча, синтаксически соответствовала не собору Святой Софии, а «домашней» (или придворной) Фаросской церкви⁷. Но этому мнению противоречит тезис того же автора о том,

⁷ Церковь Богородицы Фара (τοῦ Θάρου означает «при Маяке») входила в архитектурный комплекс дворца Буколеон. Была построена императором Константином V в середине VIII века и перестраивалась спустя столетие при императоре Михаиле III. Это был *дворцовый* крестово-купольный храм небольших размеров. В конце XIII века церковь пришла в запустение и постепенно разрушилась [см.: Попов 2002; Лидов 2009 б, 70–71]. Кроме того, и в *конструктивном* отношении Десятинная церковь явным образом отличается от Фаросской церкви Богородицы, являясь (согласно новейшим исследованиям) не крестово-купольным сооружением, а купольной базиликой, «восходящей своими корнями к балканской (может быть, болгарской или греческой) архитектуре» [Иоаннисян 2010]. «Археологические изыскания показали, что первоначальная церковь Владимира представляла собой трёхнефное шестистолпное здание с тремя апсидами с восточной стороны» [Карпов 2015, 281; ср.: Демчук 2008, 27]; Фаросская церковь также имела три нефа и три апсиды [Лидов 2009 б, 76], однако по своей конструкции была не базиликой, а небольшим крестово-купольным храмом, «обозреваемым одним взглядом» [Лидов 2008]. Таким образом, Десятинная церковь *конструктивно* тождественна не Фаросской церкви Богородицы, а Софийскому собору Константинополя, который также представляет собой купольную базилику [см.: Воскобойников 2014, 96]. По мнению А. М. Лидова, на Фаросскую церковь как на «образ-архетип» домовых церквей ориентированы храм Рождества Бого-

что Десятинная церковь «стала на несколько десятилетий самой значительной и самой почитаемой» [Комеч 1987, 176]. Придворная церковь князя – в силу узости своей функции как *домашнего* храма правящей княжеской семьи – не могла бы стать «самой почитаемой» в государстве. Десятинная церковь Киева «явно рассчитывалась на митрополичье богослужение, приравниваемое к константинопольскому патриаршему»; именно «к такому типу соборного храма» относится и позже возведённая и *типологически тождественная* Десятинной церкви «Киевская София» [Вагнер 1988, 4]. Митрополичья кафедра на Руси была основана в 997 году [Логвин 1977, 184], так что Киеву уже тогда требовался храм, соответствующий статусу митрополии. «Подлинным <...> памятником Крещению Руси стала соборная церковь Пресвятой Богородицы, получившая впоследствии название Десятинной» [Карпов 2015, 280]; позже аналогичная десятина «была установлена и для соборных церквей других русских городов, прежде всего для епископских кафедр» [Карпов 2015, 294]. Итак, Десятинная «соборная» [Карпов 2015, 286] *епископская* церковь, возведённая в географическом центре нового Киева и на самой высокой его точке [Туляницкий 1993, 87], лишь немногим уступающая в размерах будущему Софийскому собору [Карпов 2015, 281]⁸, но типологически *тождественная* ему, имела функции *соборного храма*, «митрополичьего» кафедрала [Логвин 1988, 226], а не домашней церкви. Поэтому она должна была функционально (и, следовательно, синтаксически соответствовать) константинопольскому *собору*, а не придворной «небольшой церкви» [Лидов 2008] τοῦ Ὁάγου. Посвящение же Десятинной церкви, отсылающее, возможно, к придворному храму константинопольского Большого дворца, может указывать на то обстоятельство, что Владимир не стремился функционально *разделить* собор и придворный храм, воспринимая общегосударственное святилище одновременно как *свою* «домовую» церковь.

Во всяком случае, планируя и совершая строительство в Киеве значительного храма-«митрополии», князь Владимир прежде всего создавал *визуальный знак*, призванный зафиксировать претензию на

родицы в Боголюбове и Благовещенский собор Московского Кремля – типичные «дворцовые храмы» [Лидов 2008]. «Кремлёвский придворный собор – лишь одно из подтверждений того, что императорский храм-реликварий продолжает свою жизнь и после его разрушения в XIII веке. Речь, естественно, идёт не об архитектурных копиях. Фаросский храм превращается в мифологему храма-реликвария, образ-архетип сакрального пространства, который живёт в умах авторов конкретных архитектурных и иконографических проектов» [Лидов 2009 б, 99].

⁸ Размеры Десятинной церкви: 35 × 37 м; размеры Софийского собора в Киеве: 41,7 × 54,6 м [Савельев 1988, 324].

«константинопольский» статус русской столицы. Соответственно, и стилистические образцы для его формы и интерьера изыскивались в Константинополе⁹. «Можно думать, – пишет А. И. Комеч, – что когда Владимир Святославич для возведения придворного храма вызвал из Константинополя зодчих (что было облегчено родством, ибо его жена Анна была сестрой византийского императора Василия II), то под влиянием византийских обычаев и привыкшей к ним княгини были выбраны посвящение храма и основные черты его структуры» [Комеч 1987, 176]. Видимо, и программа росписей была спланирована и реализована под влиянием византийских иконографических образцов. «Внутри храм был богато разукрашен мрамором, шифером, порфиром, мозаикой и фресками, – сообщает В. Н. Лазарев. – В куполе находилась полуфигура Пантократора, а в апсиде – фигура Марии-Оранты. По-видимому, по своему иконографическому составу роспись восходила к константинопольской традиции» [Лазарев 2000, 27]. Позже именно эта традиция получила продолжение в процессе создания интерьера киевской Софии. Специалисты обращают внимание «на поразительную стилистическую близость живописи Софийского собора с сохранившимися фрагментами фресок Десятинной церкви» [Логвин 1977, 181]; но самое важное при этом состоит в том, что в Софийском соборе, как и в Десятинной церкви, главным семиотическим элементом интерьера является Оранта в апсиде, визуально связанная с Пантократором в куполе.

II

Софийский собор Киева воспринимает от своего константинопольского образца «посвящение и чин» [Вятчанина 1984, 29–30], а от своей прямой предшественницы – Десятинной церкви – позицию градообразующей доминанты, статус «митрополии» и особенное сосредоточение на визуально выраженной теме покровительства Божией Матери¹⁰. Тема посвящения соборного храма и всего города, собранного вокруг этого храма, Пресвятой Богородице и, тем самым, тема *вручения* Ей храма и города под защиту и покровительство – сугубо «константинопольский» сюжет. Более того, в царьград-

⁹ О проблемах реконструкции объёмно-пространственной структуры и внешнего облика Десятинной церкви см.: Иоаннисян 2010; Логвин 1988.

¹⁰ «Чрезвычайно примечательно, – пишет С. С. Аверинцев, – что в Охридском Апостоле приходящийся на 8 ноября праздник освящения Софии Киевской поименован крайне лаконично: “Богородица”» [Аверинцев 2006, 590].

ской Софии семантика указанного посвящения выражена самым очевидным образом. Здесь в люнете над дверью, ведущей из южного вестибюля в нартекс, помещена мозаика, на которой изображена «восседающая на троне Богоматерь с Младенцем, которой императоры Константин и Юстиниан приносят в дар свои детища: град Константинополь и храм св. Софии. Принося Марии дары, они одновременно как бы просят у неё заступничества за основанные ими город и церковь» [Лазарев 1986, 74]. Эта мозаика (илл. 4), которая была исполнена около 950 года при Константине VII Багрянородном [Колпакова 2010, 323]¹¹, наглядно свидетельствует о посвящении Богородице как Константинополя, так и собора Святой Софии. Константин и Юстиниан «приносят свои дары не отвлечённой святыне, а Владычице главного храма Византии», выступающего средоточием и Церкви, и царства; сама композиция мозаики подчёркивает этот смысл: фигуры императоров «копируют друг друга, они подобны створкам триптиха, обрамляющим идеальный центр» [Колпакова 2010, 324], к которому они визуальнo тяготеют. Сюжет в целом предстаёт как некий посвященный ритуал «вне времени», как некая вечная молитва, обращённая к «Царице Небесной и Владычице Константинополя» [Колпакова 2010, 325]. При этом важно, что изображение Богоматери с Младенцем в описываемой композиции над южным входом Софийского собора «точно копирует изображение в конхе храма, воспроизводя даже мельчайшие детали ранней мозаики» [Колпакова 2010, 323], относимой к концу 860-х годов [Лазарев 1986, 71; Лидов 2009 б, 77; ср.: Аментьев 1983] (илл. 5). Иначе говоря, центральный соборный образ как бы повторяется снаружи, но уже с дополнительными визуальными толкованиями, переводящими подразумеваемое в очевидное.

По аналогии с константинопольским кафедральным собором киевская Святая София также строилась и воспринималась как дар Пресвятой Богородице, выступающей в роли заступницы города и храма. Эта аналогия простиралась вплоть до утверждения прямого соответствия между Владимиром и Константином – строителями посвящённых Богоматери городов, а также между Ярославом и Юстинианом – создателями соборных храмов («домов Премудрости») в честь Христа как Божественной Софии. Таким способом идея Киева как нового Константинополя получала дополнительное подтверждение. Так, например, у Нестора в его «Чтении о житии и погублении блаженных страстотерпцев Бориса и Глеба» сказано о Владимире: «Се второй Костянтин в Руси явился» [см.: Аверинцев

¹¹ В. Н. Лазарев относит мозаику к рубежу IX и X веков [Лазарев 1986, 72].

2006, 589]. По словам С. С. Аверинцева, «недаром тот же Нестор приравняет Владимира Константину Великому. А значит, и столица Владимира равна в славе столице Константина, и главный храм этой столицы имеет право носить то же самое многозначительное имя, что и освящённый за полтысячелетия до того главный храм Константинополя, – имя Премудрости – Софии» [Аверинцев 2006, 571–572]. Особо акцентирует эту аналогию Иларион, у которого князь Владимир прямо сопоставляется императору Константину и в этом сопоставлении уравнивается с ним, поскольку первый сделал для русских то же, что второй – для греков. Пафос патриотической (третьей) части «Слова», по словам Д. С. Лихачёва, «достигает сильнейшей степени напряжения, когда, пространно описав просветительство Владимира, новую Русь и “славный град” Киев, Иларион обращается к Владимиру с призывом, почти заклинанием, восстать из гроба и посмотреть на плоды своего подвига» [Лихачёв 1979, 37–38]. Здесь Иларион провозглашает князя Владимира *соответствующим* Константину Великому, типологически тождественным ему [Иларион 1994, 91]:

О, подобный великому Константину,
равноумный, равнохристолюбивый,
равно чтящий служителей Его!
Он со святыми отцами Никейского собора
закон людям устанавливал,
ты же, с новыми нашими отцами епископами сходясь часто,
с глубоким смирением совещался,
как в людях этих, новопознавших Господа, закон уставить.
Он царство эллинов и римлян Богу покорил, ты же – Русь.
И вот уж не только у них, но и у нас Христос царём зовётся.
Он с матерью своею Еленой крест из Иерусалима принёс,
по всему миру своему его разнеся, веру утвердил.
Ты же с бабкою своею Ольгой,
принёс крест из нового Иерусалима, Константина града,
по всей земле своей его поставив, утвердил веру,
ибо ты подобен ему [его же убо подобникъ сый].
С ним единой чести и славы сопричастником
сотворил тебя Господь на небесах ...

Владимир здесь выступает как персона, *аналогичная* по своим заслугам и по своему статусу византийскому императору Константину Великому («единая славы и чьсти общьника»), что, видимо, является для автора *фундаментальным условием* переноса сакральной топикки Царьграда в Киев. При этом указанная аналогия является *полной*,

поскольку и Константин в своё время организовал подобный же «перенос» Иерусалима в Константинополь, придав последнему статус «новааго Иерусалима».

Ту же идею декларирует «Память и похвала князю русскому Владимиру» Иакова мниха: «И ты, блаженный княже Володимеру, подобно Костянтину великому створи. Яко же он верою великою и любовью Божиею подвихся, утверди всю вселеную любовью и верою, и святым крещением просвети весь мир, и закон Божии по всеи вселенеи заповеда, и раздруши храмы идольския с лжеименьными боги, и святыя же церкви по всеи вселенеи постави на хвалу Богу, в Троици славимому, Отцю и Сыну и Святому Духу, и крест обрете, всего мира спасение <...>: тако же и блаженный князь Володимер створи с бабои своеи Олгои» [Карпов 2015, 429]. И далее: «Князь же Володимер поревнова святых мужь делу и житию их и възлюби Аврамово житие и подража стораннолюбие его, <...> Костянтина царя великаго, перваго царя крестияньскаго, того подража правovereие» [Карпов 2015, 431].

Однако, как константинопольская аналогия имела для Киева однозначно иерусалимскую подоплёку (столица Византии, согласно Илариону, – «новый Иерусалим»), так и константинопольское преемство Владимира и Ярослава протягивалось до своих иерусалимских прототипов. И как князь Владимир есть «подобьниче великааго Коньстантьтина» [Иларион 1994, 90], так и устроенный им город подобен граду византийского императора, уподобляемому, в свою очередь, исходному сакральному прототипу – Иерусалиму. Это продление линии культурно-исторического преемства от Киева через Константинополь к «настоящему» Иерусалиму вызывает новое, дополнительное (или, точнее, «восполнительное») уподобление князя Владимира – уже не только императору Константину, но и царю Давиду. И как у Давида был продолжатель и завершитель его иерусалимских инициатив – Соломон, сын Давида, так и у Владимира находится аналогичный преемник – его сын и князь Ярослав Владимирович.

Император Константин посвятил столицу Византии попечению Пресвятой Богородицы. Что сделал Константин как храмоздатель? Главная его заслуга в этой области – постройка «мартирия Воскресения на Голгофе» [Акентьев 2005, 121], то есть *храма Гроба Господня в Иерусалиме*, а также инициатива строительства первого храма Святой Софии в Константинополе. Константину в этой его храмоздательной роли наследует Юстиниан, возводящий новый собор Святой Софии во «втором Иерусалиме». Действия последнего

типологически воспроизводит в Киеве князь Ярослав Мудрый. Обращаясь к Владимиру и говоря о его сыне Ярославе, митрополит Иларион восклицает [Иларион 1994, 93]:

Доброе весьма и верное свидетельство –
сын твой Георгий¹².
Его ведь сотворил Господь наместником тебе,
твоему владычеству,
не рушащим твоих уставов, но утверждающим,
не умаляющим твоего благоверия сокровищ,
но более их умножающим,
не говорящим, но свершающим,
что недокончено тобою, кончающим,
как Соломон – дела Давидовы.

Как видим, Ярослав Мудрый «приравнивается такой софиологической фигуре, как Соломон, с именем которого связаны ветхозаветные похвалы Премудрости», а киевская Святая София, соответственно (как в своё время и в своём месте – София Константинопольская), «сопоставлена с Соломоновым Иерусалимским храмом» [Аверинцев 2006, 573]. Греческое «Сказание о Святой Софии» (867–886) характеризует Юстиниана как нового Соломона: византийский император, подобно израильскому царю, возводит новый Храм, затмивший «свой ветхозаветный прототип» [Акентьев 1995, 76]. Уподобляя Ярослава как строителя киевской Софии (через его типологическое соответствие Юстиниану) библейскому царю Соломону, строителю Иерусалимского храма, а князя Владимира, соответственно, Давиду, автор «Слова о законе и благодати», конечно же, имел в виду известную византийскую официальную традицию, которая именovala «новым Соломоном» императора Юстиниана – создателя Софийского собора в Царьграде [Аверинцев 2006, 569], а «новым Давидом» – императора Константина Великого, строителя «Царствующего града». Следовательно, в этих аналогиях (Владимир–Константин–Давид и Ярослав–Юстиниан–Соломон) Иларион выражал ясную идею, согласно которой столица Руси «приближалась к осознанию себя “новым Иерусалимом” и “новым Константинополем”» [Карпов 2010, 311]. Автор «Слова» вербальными средствами как бы воспроизводит описанную выше мозаичную композицию над южным входом в константинопольский Софийский собор: «образы *стольного града* Киева и его кафедрала <...> соединяются в одно неделимое целое, а похвала их строителям, Новому Давиду (Владимиру) и Новому Соломону (Ярославу),

¹² Георгий – христианское имя Ярослава Владимировича.

образует нечто наподобие диптиха» [Акентьев 1995, 78]; Иларион, таким образом, объединяет результаты строительной деятельности отца и сына в одно композиционное целое, «помещая в центре этого диптиха образ Богородицы» [Акентьев 1995, 84]. Как изображённые на византийской мозаике императоры Константин и Юстиниан – новый Давид и новый Соломон – посвящают Константинополь и Софийский собор Богородице и Христу, так Владимир и Ярослав – новый Константин и новый Юстиниан – передают русскую столицу и её главный храм под то же высшее покровительство и защиту.

Киевская София, имеющая посвящение воплотившемуся Логосу, принимает на себя и функции, и статус Десятинной церкви, посвящённой Пресвятой Богородице¹³. «Город Владимира» имел свою сакральную доминанту – Десятинную церковь; «город Ярослава» получил свою – Софийский собор [Бондаренко 1996, 107]. При всём различии их посвящения нельзя не признавать и очевидного их смыслового сходства, которое заключается не только в тождестве их доминантного статуса. И первый, и второй храм связаны с темой высшего покровительства тому городу, который они «возглавляют», с акцентом на заступничестве Божией Матери. С одной стороны, богородичное посвящение Десятинной церкви выражено прямо, в самом её именовании, а отношение Богородицы к посвящению собора Святой Софии, как и в Константинополе, лишь подразумевается [ср.: Акентьев 1995, 84]. Но, с другой стороны, если соборная церковь князя Владимира «отсылает» к образу Богородицы лишь мнемонически (Богородица *вспоминается* в связи с посвящением храма), то собор Ярослава – репрезентативным способом, поскольку в данном случае *само «тело» храма* в честь Бога-Слова *представляет собой* Богородицу, то есть Ту, посредством Которой Бог-Слово и воплотился. Неудивительно поэтому, что семиотическая нагрузка

¹³ Ранее уже отмечалось [Аванесов 2016 а, 108], что среди специалистов нет единства по вопросу о посвящении Десятинной церкви: одни полагают, что она была освящена в честь праздника Успения Божией Матери [напр., Данилевский 2008, 146], другие считают, что храм был посвящён Богородице безотносительно к какому-либо из Богородичных праздников [Комеч 1987, 176]. Как бы там ни было, можно полагать, что именно Десятинная церковь Киева даёт начало традиции строительства на Руси *Успенских* соборов, традиции, которая образует ещё одну линию преемственности, восходящую к константинопольской Софии [Жервэ 2000]. Ср.: «Древнейшие русские памятники называют киевскую церковь церковью Пресвятой Богородицы, без уточнения, какому именно празднику она была посвящена. Однако судя по указаниям источников XVI века (Тверского летописца и отдельных списков Жития князя Владимира), храм был посвящён Успению Божьей Матери. Этот праздник станет одним из главных в древней Руси, а Успенские церкви вознесутся впоследствии и в Киеве (главный храм Киево-Печерского монастыря), и в Ростове, и во Владимире-на-Клязьме, а затем и в Москве. Пресвятая Богородица, икона Которой украшала Десятинную церковь, станет защитницей и покровительницей Киева и всей Русской земли» [Карпов 2015, 281]. См. также: Лихачёв 1985; Толстая 1979, 10–14.

изображений Богородицы в Софийском соборе обусловлена не только нарративными функциями и контекстами, но и связана с явными аллюзиями на сам храм, в котором эти изображения помещены и который они своеобразно истолковывают.

Система росписей Софийского собора в Киеве, как и во всяком восточнохристианском храме, несёт на себе не только эстетическую нагрузку, но и выполняет семиотическую функцию: изображения интерьера и чувственно переживаются, и при этом «читаются», исполняя роль «книг для неграмотных», роль текстов, заключающих в себе фундаментально значимые для верующего человека смыслы. В этом отношении киевская София является «выдающимся текстом древнерусской философской культуры» [Береговой, Голиченко 1989, 111], своеобразной *визуальной книгой*, созданной с помощью художественных средств. «Чтение» изображений интерьера киевской Софии, в том числе и Богородичного цикла, изначально предполагалось её иконописной программой. В частности, «Слово» будущего митрополита Киевского Илариона¹⁴, написанное, скорее всего, специально для произнесения в Софийском соборе [Лихачёв 1979, 39–40], в своём содержании и структуре прямо апеллирует к росписям Софии, которые, следовательно, являются и для автора, и для его слушателей аналогичным «Слову» текстом, выраженным с помощью невербальных (изобразительных) приёмов. «Для средневековой проповеди, – указывает Дмитрий Лихачёв, – было типично исходить из такого символического толкования устройства церкви, её названия в честь того или иного события, Божества, святого, из символического толкования находящихся в ней изображений» [Лихачёв 1979, 41]. При этом росписи Софии не могут восприниматься только как «иллюстрация» (или «презентация») содержания речи будущего митрополита¹⁵; скорее, названная речь «прилагается» к росписям,

¹⁴ Новгородская Первая летопись сообщает: «Въ лѣто 6559. Постави Ярославъ Лариона Русина митрополитомъ» [Насонов 1950, 16]. Иларион был возведён в сан митрополита в 1051 году в Софийском соборе Киева «по настоянию Ярослава Мудрого» [Громов, Козлов 1990, 70]; в момент произнесения «Слова» он был ещё только «монах и пресвитер» [Иларион 1994, 113], «впослѣдствіи митрополитъ» [Уваров 1910, 97].

¹⁵ Ср. с мнением Д. С. Лихачёва: «Росписи Софии и, в частности, её хоров представляют собой любопытный комментарий к “Слову” Илариона» [Лихачёв 1979, 40]; «Противопоставление Ветхого и Нового заветов – основная тема росписей Софии. Оно же – исходная тема и “Слова” Илариона. Следовательно, произнося свою проповедь, Иларион непосредственно исходил из темы окружающих его изображений. Фрески и мозаики Киевской Софии могли наглядно иллюстрировать проповедь Илариона» [Лихачёв 1979, 40–41]. Итак, «исходя в своём патристическом “Слове” из самой системы росписей Софийского собора, изображавших всемирную историю в её средневековом истолковании как историю Ветхого и Нового заветов, Иларион вооружал свою проповедь чрезвычайно сильными для средневекового сознания аргументами. Он начинает проповедь с темы росписей Софии, не только для придания своей речи наглядности, иллюстрируя её имеющимися тут же изображениями, а прежде всего для

не добавляя, а лишь проясняя и вербально артикулируя тот смысл, который в них самих уже содержится. Более того, «Слово» Илариона и София киевская – это, вероятно, своеобразная «билингва», *один и тот же текст*, записанный двумя взаимодополнительными способами. И, пожалуй, центральная тема этого текста – сверхъестественное заступничество, ограждающее и оберегающее город, сообщаящее ему прочное «метафизическое» основание. Киевский собор выражал собой именно эту идею, раскрывавшуюся главным образом в системе мозаичных изображений и фресковой росписи, но связанную при этом и со всем обликом храма, господствующего над городским пространством и завершающего его, – «идею защиты Руси Вседержителем, Который с высоты купола глядит “на люди своя”, и Богоматерью, покровительницей Киева, “нерушимой стеной градов и весей”. <...> В воплощении этой идеи архитектора мозаики, фрески и произведения декоративного искусства выступают в органическом единстве» [Гуляницкий 1993, 92]. И архитектура, и декор, и интерьер, и само посвящение собора-«митрополии» в своей совокупности являют *«заступничество и покровительство небесной церковью церкви земной, каковой в данном случае и является церковь русская»* [Айналов, Редин 1889, 10] с её сакральным центром – Киевом как «третьим Иерусалимом».

III

В то время как в конхе апсиды Софийского собора Константинополя (равно как и в соответствующем месте Софийского собора

убеждения слушателей теми реальными, материальными, “каменными” аргументами, которые имели особенное значение для склонного не только к отвлечённости, но и к “натурализму” средневекового мышления. Кроме того, Иларион вводил тем самым традиционную тематику мозаичных и фресковых изображений Киевской Софии в общую идеологию своей эпохи, заставляя служить изобразительное искусство Софии на пользу Руси и русскому государству» [Лихачёв 1979, 43]. Справедливости ради надо отметить, что указанная точка зрения на место произнесения «Слова» не является единственной. Так, И. Н. Данилевский говорит о «Слове» следующее: «Судя по порядку следования в нём библейских цитат, митрополит киевский Иларион произнёс его перед пасхальной утренней службой, вечером в Великую субботу, совпавшей с праздником Благовещения, 25 марта 6546 (1038) г. в новоосвящённой церкви Благовещения Пресвятой Богородицы на Золотых воротах в Киеве» [Данилевский 2008, 139]. В. Я. Дерягин согласен с тем, что «Слово» Илариона «представляет собой праздничную пасхальную проповедь»; однако, «по всей вероятности, эта проповедь была произнесена 26 марта 1049 года, именно в этом году праздник Пасхи совпал с праздником Благовещения. Пасхальные мотивы, основные в проповеди Илариона, дополнены в ней прямым упоминанием Благовещения» [Дерягин 1994, 10]; местом выступления при этом признаётся всё-таки Софийский собор: «Как не славить Владимира и Ярослава в Киеве, в храме Софии?» [Дерягин 1994, 22]. Речь может идти и о «стациональном богослужении по случаю праздника» [Агентьев 2005, 150]. Д. С. Лихачёв, вслед за М. Д. Приселковым, относит написание «Слова» к временному промежутку между 1037 и 1043 годами [Лихачёв 1979, 39].

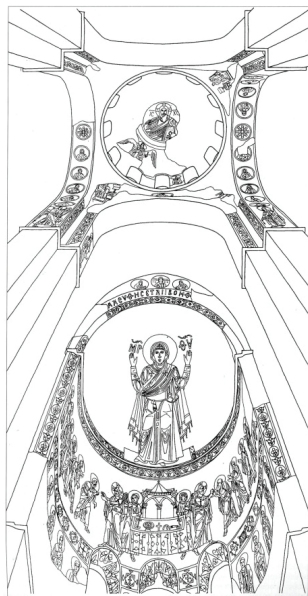
Охрида) Богородица изображена сидящей на троне и держащей Христа-младенца на коленях [см.: Кондаков 1884, 128; Лазарев 1986, 71–72, 80], в конхе апсиды киевской Софии помещено мозаичное изображение Богоматери, относимое к типу *Оранты* (илл. 6). «Женщина колоссального размера, превышая ростом всех окружающих Её лиц, стоит под самым изображением или символом Всевышнего. У Неё руки подняты для моления, или Её руки немного протянуты вперёд в знак восхищения, смирения или святой любви» [Уваров 1910, 77–78]. Это, к слову, не единственное изображение типа «оранта» в интерьере Софийского собора [см.: Тоцкая 1980, рис. 13], но важнейшую роль в организации интерьера играет именно мозаика апсиды. Богородица-Оранта занимает в системе мозаик киевской Софии «совершенно исключительное место»: огромное изображение (5,45 м в высоту) «бросается в глаза каждому входящему в храм и до всякой рефлексии воспринимается как главное, центральное, доминирующее: образ Оранты определяет лицо всего интерьера» [Аверинцев 2006, 573–574]. Это без всякого сомнения *центральное* изображение интерьера¹⁶ держит на себе всю систему росписей Софийского собора, исполняя сразу несколько семиотических функций: оно организует коммуникативное пространство храма, предъявляет некое содержание, репрезентирует некоторый смысл и, наконец, инициирует перформативное действие.

Что касается организации коммуникативного пространства, то здесь надо отметить два аспекта: во-первых, изображение Богородицы-Оранты находится в видимой связи (в «общении») с другими ключевыми изображениями интерьера; во-вторых, изображение Оранты так технически исполнено, что оно воспринимается как «активное», как открытое к общению с предстоящими.

Богородица в позе Оранты изображена в конхе центральной апсиды, то есть занимает доминирующее место на главной горизонтальной оси собора, протянувшейся в направлении запад–восток. Конха представляет собой верхний регистр апсиды; в среднем регистре – под фигурой Богоматери – расположено изображение Евхаристии; в нижнем регистре изображён «святительский чин». Мозаики этой части собора «дошли до нас в наилучшей сохранности» [Лазарев 1960, 99]. Богородица как бы возносится над сценой причастия апостолов [Рычка 2008, 164], находясь при этом в композиционном (и, как выяснится ниже, в смысловом) единстве с ней.

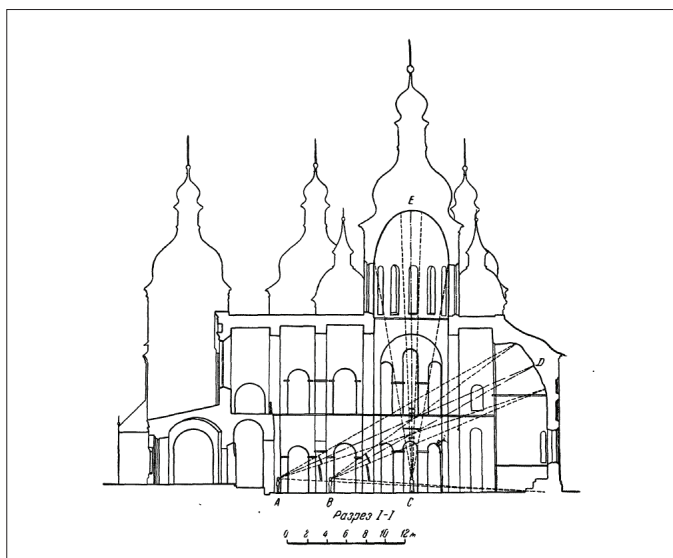
¹⁶ По мнению В. Н. Лазарева, мозаика исполнена в 1043–1046 гг. [см.: Лазарев 1986, 76–77; Лазарев 2000, 260]; Г. Н. Логвин считает иначе: «храм Софии был украшен мозаиками и фресками <...> не позже 1031/1032 гг.» [Логвин 1977, 181].

Наряду с горизонтальной осью, проходящей через средний неф собора, весьма значимой всегда была и вертикальная ось интерьера, «по которой композиции центра алтаря прочитывались в едином контексте с зоной купола» [Колпакова 2010, 333]. Очевидно, что в этом измерении образ Оранты композиционно связан «с купольной композицией» [Айналов, Редин 1889, 44], то есть с мозаичным изображением Христа-Пантократора в главном куполе собора. В интерьере киевской Софии именно Пантократор в куполе и Оранта в апсиде являются самыми большими по размеру фигурами, воспринимающимися как «идейный стержень всего ансамбля» [Лазарев 1960, 66], как композиционное завершение всего интерьера Софийского собора [Логвин 1977, 179]. Названная вертикальная ось, заданная этими двумя центральными изображениями [Лазарев 2000, 31], проходит вниз «от Пантократора через образ Христа-священника в лобовой части восточной подпружной арки, Христа из Деисуса в верхней части триумфальной арки, обрамляющей конху, к Богородице Оранте» [Колпакова 2010, 333]. Возможно, таково и было направление движения мысли при замысле и создании этой ключевой «перцептивной группировки» [Артюх 1989, 35]; реальное же движение «читающего» взгляда человека, находящегося в пространстве собора, идёт *от* Богородицы к Пантократору, то есть *вверх*, и сама поза Оранты направляет это движение (илл. 7).



Илл. 7

Если образ Христа-Пантократора и в константинопольской, и в киевской Софии помещён в куполе, на символическом «небе», то есть – *над* всем земным миром, то образ Богородицы – на внутренней стороне центральной апсиды, в её конхе; таким образом, само место Её образа *наглядно* определяется как «посредствующее звено» между небом и землёй, между божественным «верхом» и мирским «низом». Богородица, иначе говоря, визуально занимает место *посредницы* между молящимися и Христом-Вседержителем и изображена, соответственно месту, именно в такой функции. Но если в Константинополе эта функция только подразумевается, то в Киеве она прямо оптически выражена: воздетые руки Богоматери направляют и как бы «передают» взгляд стоящего внизу человека к Пантократору в высшей точке собора. Условия обозрения (илл. 8) обеспечивают прекрасную видимость изображений «этих главных персонажей церкви» [Левицкая 1963, 120] и делают очевидной их связь друг с другом.



Илл. 8

При этом сама фигура Богородицы-Оранты воспринимается неустойчивой, подвижной – несмотря на, казалось бы, фундаментальную статичность Её позы. Поскольку изображение расположено по центральной оси конхи, постольку оно занимает наименее изогнутый для зрителя отрезок апсидного полукружия; к тому же, оно развёрнуто фронтально и занимает большую площадь. Учитывая всё это, мозаичисты прибегли к оригинальному техни-

ческому приёму: они придали поверхности изображения волнообразный характер, чтобы усилить мерцание смальты [Лазарев 1986, 65]. Поэтому «фигура Оранты кажется как бы парящей в сиянии золотых лучей, причём золотые кубики различной светосилы создают такое впечатление, как будто Она то приближается к нам, то вновь удаляется» [Лазарев 1960, 64]. Изображение, отличающееся «изяществом техники» [Айналов, Редин 1889, 44], закреплено на трёх различных уровнях, смальта выложена под разными углами, что, с одной стороны, создаёт эффект движения, «выступления» фигуры Богородицы из мерцающего золотого пространства в сторону зрителя¹⁷. Однако, с другой стороны, это движение не является односторонним: Оранта «не наплывает на зрителя» [Левицкая 1963, 125], а как бы приглашает его вступить в то же пространство, в которое «выходит» и Она. Иначе говоря, фигура Богоматери не надвигается на предстоящего, пригвождая его к месту, а привлекает его к себе встречным движением к нему.

Кроме того, фигура Богоматери-Оранты, как отмечают исследователи, размещена не точно по центру апсиды, а «слегка сдвинута вправо от её оси», примерно на 30 сантиметров [Лазарев 1960, 68]. Скорее всего, это смещение изображения относительно центральной линии апсиды тоже было сделано преднамеренно: таким способом смещённая фигура теряла абсолютную статичность (однозначную фиксацию в пространстве) и не могла служить предметом простого созерцания, но, напротив, визуально проявляла своего рода «активность», «коммуникативность». По наблюдению С. С. Аверинцева, так и должна была создаваться православная икона, в которой «господствующая симметрия уравнивается экономными, но эстетически действенными проявлениями асимметрии, статика оживляется лёгким движением» [Аверинцев 2005, 274], что отвечает изобразительной задаче всякой подлинной иконы – выражать собой

¹⁷ А. М. Лидов замечает: «Знаменитая Оранта, она же выложена на трёх уровнях. Грунт, на котором выложена мозаика, он на трёх разных уровнях. Мало того, ещё и все камушки смальты положены под разным углом. А какой главный эффект создаётся? Создаётся эффект живого света. Если вы там постоите, даже какое-то время, перед Киевской Орантой, то вы увидите, что там свет всё время меняется, что она этот свет как бы излучает. Вокруг неё постоянно присутствует аура золотого света, и, собственно говоря, это не плоский фон, а пространство, бесконечное Божественное пространство, которое открывается за ней, а она на самом деле не стоит перед этим пространством, а является из этого пространства. Такой основной византийский эффект, и он, кстати говоря, он не до конца ещё описан, не до конца ещё осмыслен, но это главное природное свойство византийской иконы – нет границы между образом и зрителем. Нет оппозиции образ-зритель, образ реализуется в пространстве перед картинной плоскостью. То есть он принципиально выходит из картинной плоскости в среду общения со смотрящим и присутствующим в храме человеком. И изначально идеальная икона должна быть такой» [Лидов 2010].

взаимодополнительность и взаимопроникновение *двух* «планов» бытия: вечного и временного.

Наконец, само место изображения Оранты относительно зрителя также играет немалую роль в формировании коммуникативного пространства между образом и предстоящим ему человеком, продуцируя особый «пространственный контекст» как второй семантический уровень иконы [Артюх 1989, 35]. Благодаря тому, что мозаика располагается на вогнутой поверхности, между ней и пространством интерьера «устанавливается совсем особое соотношение»: пространство собора «как бы вливается» в углубление конхи, а фигура, изображённая в этом углублении, вступает в контакт с таким подвижным пространством [Лазарев 1960, 65], оказывается «активной» по отношению к нему. Алтарная апсида изнутри визуально воспринимается как «отступление» пространства, как «выход» из центральной части храма в восточном направлении и, в соответствии с символической установкой, как нечто «открывающееся» в другое пространство (или другое «измерение» пространства) – как «дверь», «врата», «переход», «прирастание». Иначе говоря, так «устроенное» внутреннее пространство храма (как модели мира) есть нечто динамичное, движущееся. Даже если это – «движение в себе самом», ограниченное общим пространством храма, то даже и в этом случае указанное пространство принципиально динамично, визуально выражая собой такие специфически христианские мировоззренческие установки, как внутреннее преображение, неограниченность, не-статичность, само-перерастание, превосхождение. Поэтому и образ Божией Матери наиболее органично смотрится именно в апсиде (или в связи с ней), будучи в данном случае наглядно связанным с семантически близким ему значением апсиды как «врат». Кроме того, алтарное помещение Святой Софии «уподоблялось одновременно и Вифлеемской пещере, и апостольской горнице на Сионе, и Св. Гробу, и Вышнему Иерусалиму, в котором вечно совершается служба Сил Бесплотных» [Акентьев 1995, 90]. Наконец, апсидное углубление (алтарь, отступающий от места сосредоточенного пребывания молящихся) выполняет в храме функцию ковчега, то есть играет роль углубления иконной доски, что создаёт эффект динамического «окна» из одной реальности в другую. Этот алтарный ковчег предельно усиливает *иконический* характер образа Богородицы.

Изображение Богородицы-Оранты в киевской Софии имеет строго каноническое *содержание*, воспринимаемое как «первый семантический слой» [Артюх 1989, 35] этого изображения. «Над сценой Ев-

харистии, в алтаре, в верхней части (в конхе) абсиды представлена Пречистая Дева с воздетыми за нас чистыми руками. Лиловый пурпуровый мафорий пышно ниспадает с Её плеч; иссиня-лиловая стола подпоясана и образует множество складок; на челе и на плечах – три белых креста, на поручах – по золотому кресту. Из-за алого пояса свешивается белый плат с изображением креста, расшитый и украшенный красной бахромой» [Айналов, Редин 1899, 16]. Знаком высшего («царского») достоинства Богородицы является обувь красного цвета, что в Византии было свидетельством императорской власти [Карпов 2015, 194], одной из исключительных регалий кесаря [Аверинцев 2006, 576; Айналов, Редин 1899, 17]; иначе говоря, Дева Мария изображена как «Царица Небесная». Богородица стоит на широком помосте, украшенном драгоценными камнями [Лазарев 1960, 99]; это подножие (σκάμνιον) «есть черта религиозного благоговения: посредством его образ уединяется и возвышается над остальными образами» [Айналов, Редин 1889, 42], чем ещё более подчёркивается возвышенный характер изображённого лица. Согнутые в локтях руки Богоматери подняты вверх и развёрнуты ладонями к зрителю. Таким образом, в содержательном плане мозаика изображает Пресвятую Деву Богородицу. Образ (не внешность) Богоматери¹⁸ – это денотативный слой данного иконического изображения.

Что касается его коннотативного аспекта (то есть тех подразумеваемых *смыслов*, которые ассоциированы с «буквальным» содержанием названного изображения и составляют, условно говоря, «второй семантический слой»), то в данном случае можно говорить о нескольких взаимодополнительных семантических слоях, продуцирующих, так сказать, «непрямое сообщение» [Аванесов 2014, 15]. Прежде всего, сама поза Богородицы как «оранты» (от среднев. лат. *orans*, что значит «молящийся») обозначает определённое молитвенное действие, зафиксированное соответствующим иконографическим типом. Этот тип носит общее название «Оранта», а тот конкретный вариант, который мы видим в киевском Софийском соборе, именуется «Влахернитисса». Зарождение этого иконописного типа относится к периоду катакомбного искусства (Рим, II–IV вв.), давшего многочисленные образы молящихся [Уваров 1910, 96; Колпакова 2010, 38–40]; затем он был развит в палестинских мартириях, откуда, видимо, и «перешёл» в монументальные византийские храмы [Лазарев 1960, 101–102]; наибольшую известность приобрело барельефное изображение Оранты из константинопольского храма Богородицы во Влахернах, почему

¹⁸ О принципиальном различии образа и внешности см.: Аванесов 2014, 13–15.

данный тип и получил (предположительно, с XI века) «топонимический эпитет» Βλαχερνίτισσα, то есть «Влахернская» [Бутырский 2009]. Вероятно, первоначально, в доиконоборческий период, это было мозаичное изображение, уничтоженное затем иконоборцами; позже была создана рельефная икона Богородицы-Оранты, установленная во влахернской крещальной ротонде. Такая икона Богоматери в рост, с поднятыми и распростёртыми в молитве руками, «получила наименование Феоскепастос – “Богохранящая” или “Богозащищающая”, что на Руси перевели просто – “Нерушимая стена”» [Голубина 2016]. Таким образом, можно говорить о целом типологическом ряде сходных иконических изображений, в который входит и киевская Оранта.

В начале этого типологического ряда стоит фреска из римских катакомб Присциллы (кубикула Велато), относимая к III веку. Наиболее известные изображения Богородицы-Оранты типа «Влахернитисса» [ср.: Уваров 1910, 78, 96] – это мозаика апсиды капеллы Сан-Венанцио при Латеранском баптистерии в Риме (642–649)¹⁹; мозаичный образ в апсиде упомянутой выше Фаросской дворцовой церкви Божией Матери в Константинополе (IX век)²⁰; поясная Оранта в пещерном храме в местечке Фратте в Авзонии (IX или X век)²¹; мозаика из базилики Урса, хранящаяся в капелле Петра Хризолога в Равенне (X век)²²; мозаика того же X века из Епископального музея (Museo Diocesano) в Кортоне; две мозаики – в рост и по пояс – в монастыре Хосиос Лукас в Греции (начало XI века); рельеф из константинопольского монастыря св. Георгия в Стамбульском Археологическом музее (XI век)²³; рельеф «Мадонна делле кроchette» из церкви Санта Мария ин Порто в Равенне (XI век); мозаика в монастыре Неа Мони на острове Хиос в Греции (между 1042 и 1056)²⁴; мозаика в церкви Успения Богородицы монастыря Иакинфа в Никее (1065–1067)²⁵ (илл. 9); поясное изображение в церкви Sant' Angelo in Formis в Казерте (конец XI века)²⁶; фреска в башне Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде (первая половина XII века); фреска в апсиде Кирилловской церкви в Киеве (исходный вариант – XII век); мозаика в куполе пресбитерия собора

¹⁹ См.: Захарова 2015, 38.

²⁰ См.: Лидов 2009 б, 77.

²¹ См.: Кондаков 1914, 289–290.

²² См.: Редин 1896, 177–179; Уваров 1910, 96–97.

²³ См.: Алпатов 1983, 145; Бутырский 2009.

²⁴ См.: Лазарев 1986, 75; Колпакова 2010, 336–337.

²⁵ См.: Лазарев 1986, 92; Сусленков 2014.

²⁶ См.: Кондаков 1914, 289–290.

святого Марка в Венеции (XII век) (илл. 10); мозаика в апсиде собора Преображения Господня в Чефалу на Сицилии (XII век); рельеф из Музея Мессины (вторая половина XII века); фреска в конхе апсиды церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (1295); фреска церкви св. Николая Орфаноса в Фессалониках (XIV век); рельеф из Музея Киево-Печерской лавры в Киеве (XIV век)²⁷.



Илл. 9

Итак, поза киевской Оранты хорошо известна из истории христианской иконописи. Что же *означает* эта поза? «Традиционный жест Оранты, восходящий к раннехристианскому искусству, – поднятые до уровня головы руки – есть жест молитвы», – пишет Сергей Аверинцев [Аверинцев 2006, 574]. Такой жест в христианской иконографии известен и по изображениям других сакральных персон (например, фресковые изображения молящихся в катакомбах святого Каллиста в Риме, вторая половина III века; мозаика с образом святого Аполлинария в равеннской базилике Sant'Apollinare in Classe, VI век и др.). Этот жест, однако, восходит к более ранним, дохристианским временам – возможно, к сообщению ветхозаветного Писания о Моисее, который подобным жестом обеспечивал Иисусу Навину перевес в битве с амаликитянами. «И когда Моисей поднимал руки свои, одолевал Израиль, а когда опускал руки свои, одолевал Амалик. <...> И были руки его подняты до захождения

²⁷ См.: Логвин 1982.

солнца. И низложил Иисус Амалика и народ его острием меча» (Исх 17:11–13). Поза Моисея в описанной сцене – «прообраз позы Оранты» [Аверинцев 1997, 133]. Отсылка к данному эпизоду предполагает вполне конкретное понимание того, *какого рода* молитва совершается с помощью подобного жеста. «Эта молитва – многотрудное духовное воинствование “за други своя”, “духовная брань”, воински-непреклонное “дерзание” перед Лицом Бога, напряжение теургической силы, от которого должны расточиться видимые и невидимые, телесные и бесплотные враги города и народа» [Аверинцев 2006, 574]. Богородица-Оранта не просто молится, но совершает *определённое* молитвенное действие: «усилием своих воздетых рук сдерживает натиск враждебных сил, как Моисей в битве с амаликитянами» [Аверинцев 2006, 577]. Это молитва заступницы, защитницы от врагов; отсюда, по мнению С. Аверинцева, такая устойчивость и мощь фигуры киевской Оранты: «Позднее придёт время для изображений Богородицы, вытягивающихся вверх, как “светоприимная свеча”. Для нашей эпохи был важнее другой образ, из того же Акафиста, образ, который народная мысль связала с киевской Орантой: “нерушимая стена”. Если бы одухотворённость Оранты была более монашеской и менее воинской, если бы её фигура была более хрупкой и менее устойчивой, она не смогла бы являть столь важный <...> символ заградительной стены против сил разрушения, против “тьмы внешней”» [Аверинцев 2006, 575–576]. Но как Моисей нёс победу не своими воздетыми руками самими по себе (что было бы просто магией), а *смыслом* этих поднятых рук, то есть *простирая* их к Богу, так и Мария-Оранта видимым образом простирает Свои руки *за нас*, обращая их к Пантократору в куполе собора. Поэтому Богородица здесь – именно в этом *очевидном* программном контексте – выступает не как спасительница, а как заступница перед подлинным и единственным Спасителем.

Характеризуя киевскую Оранту, многие исследователи обращали внимание на отсутствие в этом образе Богородицы движения вверх, на её, условно говоря, «приземистость», приземлённость. Эту отличительную черту Оранты объясняли и преимущественно защитной функцией образа (как С. С. Аверинцев), и архаичностью стиля. «Фигура Богоматери, – пишет, например, В. Н. Лазарев, – подкупает своим монументальным величием и исключительной красотой своих красочных сочетаний. <...> Но нельзя закрывать глаза и на то, что по своим пропорциям фигура Оранты плохо приспособлена для отведённого ей места. Она слишком коротка и приземиста. <...> Если бы мастер учёл перспективное сокращение, то он

должен был удлинить именно нижнюю часть фигуры, чего он как раз не сделал. Поэтому фигура и кажется такой короткой и большеголовой, что придаёт ей несколько архаический характер» [Лазарев 1960, 100]. Д. Айналов и Е. Редин считают, что в этом изображении очевидно «преувеличение пропорций тела» [Айналов, Редин 1889, 44]. Фигура Оранты, как кажется, «слишком коротка» и поэтому выглядит мощной, но «приземистой» [Карпов 2010, 309]; «следовало удлинить нижнюю часть фигуры, мозаичист же сделал её непропорционально короткой по отношению к размерам головы» [Лазарев 1960, 66]. Однако, если изображение было рассчитано на взгляд снизу²⁸, то часть фигуры, наиболее удалённая от точки зрения, и должна была исполняться в больших размерах; так что никакой технической ошибки со стороны мозаичистов не было²⁹. Но главное объяснение всё же, как представляется, надо искать в иной сфере (хотя бы потому, что на это изображение смотрели не только с пола, но и с хоров). Поскольку при молитвенно воздетых руках *взгляд* Божией Матери направлен не вверх, к Вседержителю как адресату молитвы, но прямо перед собой (то есть на предстоящих ей молящихся), то смысл изображения должен восприниматься и действительно воспринимается не как индивидуальная молитва Пресвятой Девы Марии к Богу, а как Её руководящее участие в общей молитве верующих, присутствующих в храме. Таким образом, Богородица в данном образе не просто молится, а *возносит общую молитву*. Этим-то смыслом и можно объяснить «диспропорции» фигуры Богоматери. Она не «величественно возносится в молитве» [Рычка 2008, 164], что требовало бы удлинить нижнюю часть фигуры сравнительно с верхней, но организует коллективную молитву людей, стоящих перед Ней, по преимуществу внизу, и потому Она визуально как бы заботливо *нисходит* или *преклоняется* к ним. Поэтому и главный вектор движения фигуры при всём её неоспоримо молитвенном характере – не вверх, а вниз. Сравнительно увеличенный размер верхней части изображения создаёт «приближающий» акцент на руках и глазах (и в целом на лице) Богородицы, тем самым подчёркивая основной смысл образа – деятельное

²⁸ Расстояние от пола до нижней точки изображения – 10,47 м [Лазарев 1960, 67].

²⁹ Не менее странным представляется замечание того же В. Н. Лазарева насчёт неких погрешностей в изображении Богородицы в конхе Софийского собора в Охриде (ок. 1040): «Большеголовая, коротконогая, совершенно плоская фигура Богоматери обнаруживает руку посредственного мастера» [Лазарев 1986, 80]. Однако Богородица на указанной фреске (илл. 11) *выглядит* «большеголовой» и «коротконогой» лишь потому, что Она *изображена сидящей*, из-за чего зрителю видна (и, соответственно, изображена художником) только половина длины ног. То же можно сказать и насчёт «короткой, приземистой фигуры Богоматери, с чрезмерно большой головой» [Лазарев 1986, 60] из собора Святой Софии в Фессалониках (сер. IX века).

сближение с молящимся народом, находящимся перед Ней (и даже в натуральном смысле – *под* Ней).

Итак, мы видим не отвлечённый от контекста иллюстративный («deskриптивный») образ молящейся Божией Матери, возносящей свою индивидуальную молитву к Богу и возносящейся к Нему, но образ Божией Матери, участвующей в нашей общей молитве и руководящей этой молитвой. Перед нами коммуникативный образ, каковым, по большому счёту, и является всякая подлинная икона (в отличие от различных псевдо-икон, изображающих «куртуазную прелесть Мадонн» [Аверинцев 2005, 274] или экстатиков с закатившимися глазами). И участное руководство общей молитвой, и заступничество (ограждение) народа выражены здесь благодаря именно тому художественному способу, с помощью которого автор мозаики создал изображение: путём намеренного акцентирования верхней части фигуры сравнительно с нижней. Иначе говоря, видимая «диспропорция» фигуры Оранты мотивирована не технико-эстетическими, а визуально-семиотическими предпосылками. Иконостасный образ Богородицы-Оранты киевского Софийского собора является *перформативным* образом: мозаика не столько *изображает* молитву, сколько *организует* её в коммуникативном пространстве храма при личном соучастии предстоящих³⁰. Образ совершает то, о чём сообщает изображение. Другими словами, этот образ (как всякая икона в точном смысле слова) не является статичным визуальным «текстом», простым сообщением, нарративом или художественной иллюстрацией, но представляет собой *перформативное явление*, которое реализуется, «случается» только в пространстве личной встречи человека со смыслом изображения [ср.: Лидов 2009 а, 11–13]. Киевская Оранта – это не εἶδος, а εἰκών: она не *изображает* молитву, а *реализуется* в молитве.

Указанная особенность построения образа Богородицы-Оранты касается различия в ведущем принципе иконографии на Востоке и на Западе; это – один из ключевых моментов их расхождения. На Западе икона – это изображение, предназначенное для созерцания-рассматривания (медитации), на Востоке – перформативный образ, настраивающий на коммуникативное молитвенное со-стояние³¹.

³⁰ Понятно, что перформативность иконостасного образа проявляет себя лишь в поле соответствующего (религиозного) внимания предстоящего образу человека; будучи воспринимаемым вне церковно-литургического контекста, изображение Оранты теряет свои перформативные функции и оказывается лишь произведением искусства.

³¹ Именно в западных иконах-картинах, а не в византийской иконописи можно видеть прямое влияние античного художественного опыта и вкуса: «Древнегреческий образ пластичен, самостоятелен по отношению к зрителю. В византийском искусстве он обращён к нему» [Алпатов 1983, 145].

Речь идёт, разумеется, не о сюжетных (нарративных) изображениях. В этом смысле характерны наиболее распространённые «индивидуальные» иконы Христа: на Востоке Христос всегда смотрит прямо на предстоящего как активного соучастника Его молитвы, на Западе – пребывает в состоянии индивидуальной молитвы, при которой смотрящий на изображение лишь пассивно присутствует при ней и в лучшем случае сопереживает молящемуся Христу; вторая из описанных позиций подобна «картинному созерцанию», проникшему в XIV веке и в восточно-христианское искусство [Алпатов 1983, 152]. Так различаются молитвенный перформанс и сакральная иллюстрация. То же можно сказать и о статуях. Относительно статуи возможно разместиться так, что ты будешь её видеть, но она будет «смотреть» мимо тебя; относительно иконы такого места найти невозможно: если ты видишь образ, то и он «видит» тебя.

В этой связи можно говорить о двух принципиально различных «точках зрения» в изобразительном искусстве. В первом случае художник занимает позицию субъекта, находящегося *вне* изображаемой действительности, и потому он строит изображение с точки зрения такого *внешнего* наблюдателя: «между ним и тем миром, который он изображает, находится мысленный барьер» [Успенский 1995, 173]; этот барьер становится частью «кода» изображения и, таким образом, необходимым условием «прочтения» изображения зрителем. Последний тоже вынужден занимать позицию «постороннего», внешнего наблюдателя, дистанцированного от изображения и изображённого. В такой рецептивной ситуации и возникает «раскол, разлучающий в нас то, что мы видим, и то, что на нас смотрит» [Диди-Юберман 2001, 7]. Во втором случае «художник не мыслит себя вне изображения, но, напротив, помещает себя как бы *внутри* изображаемой действительности: он изображает мир *вокруг себя*, а не с какой-то отчуждённой позиции, он занимает, таким образом, внутреннюю по отношению к изображению позицию» [Успенский 1995, 173], позицию *участия*. Благодаря сформированной таким способом интенции получается, что не только я смотрю на изображение, но и *оно* в некотором смысле (говоря словами Л. Витгенштейна) «shows itself», показывает себя мне [Витгенштейн 2008, 218–219]. Так преодолевается односторонняя субъект-объектная интенциональность в соотношении изображения с его реципиентом: «рассматривать означает в таком случае смотреть на смотрящее» [Хаас 2010, 32]. В икононическом пространстве рецепция образа, по словам Ж. Диди-Юбермана, «конституирует фантастическую *силу взгляда*, которую верующий приписывает

объекту. Ведь в том малом, что верующий видит, он способен увидеть, как сам его Бог – Иисус Христос на своём чудодейственном портрете – *поднимает на него глаза*», как «образ в буквальном смысле склоняется к пастве» [Диди-Юберман 2001, 127], как это и происходит в случае с киевским изображением Богородицы-Оранты³².

Уже в следующем веке Оранта начинает менять положение рук и одновременно утончаться и удлиняться. Классический пример такой трансформации даёт интерьер базилики di Santa Maria e Donato на острове Мурано в Венеции. Если сравнивать мозаику из этой базилики с киевской Орантой, то можно будет увидеть, «как велика между ними разница в стилистическом отношении: в памятнике XII века у Богородицы небольшая голова с бледным лицом поставлена на длинную тонкую шею; пропорции тела удлинены; вся фигура тонка, худа» [Редин 1896, 179]. Иначе говоря, в этом случае Богородица изображена так, что Она визуальнo не *преклоняется* к предстоящим, как в Киеве, а *восходит* от них. Знаменательно, что руки Богоматери, развёрнутые ладонями к предстоящим, почти сведены вместе перед грудью, что даёт жест защиты, покровительства, но при этом и как бы отталкивания (во всяком случае – нахождения *вне* ситуации), а не соучастия, как при разведённых руках. Такого же типа изображение Богородицы с аналогичным жестом рук встречается в венецианской базилике Санта Мария Ассунта на острове Торчелло. И ту же позу Богоматери мы видим в главном куполе (на пересечении центрального нефа и трансепта) собора святого Марка в той же Венеции в составе мозаичной композиции XIII–XIV вв. «Вознесение Господне» (илл. 12). Аналогичен жест Богородицы в сцене Вознесения на иконе второй половины XII века из монастыря святой Екатерины на Синае. В той же позиции находятся руки сидящей на троне Богоматери на фреске западной стены собора в армянском монастыре Ахтала (1205–1216) [см.: Лидов 2014, 123, 219, 295]. И хотя эти и подобные им изображения Богоматери продолжают именовать «орантами», ясно, что семантика этих изображений принципиально поменялась: они почти утратили свой перформативный характер.

³² Правда, Диди-Юберман считает, что при этом «верующему не остаётся ничего другого, кроме как преклонить колени и опустить глаза, словно попав под невыносимый взгляд» [Диди-Юберман 2001, 127]; таково мнение человека, не имеющего религиозного опыта.

IV

Однако во многих (особенно ранних) иконических композициях, посвящённых Вознесению Господню, «мы всегда видим Богородицу, стоящую своздетыми руками посреди 12 апостолов» [Айналов, Редин 1889, 38], то есть Марию в классической позе Оранты. Присутствие Богородицы-Оранты в сцене Вознесения, прямо под изображением возносящегося Христа, создаёт такой контекст, в котором выявляется ещё один смысл данного образа: Богородица оказывается *визуальной метафорой Церкви*. Ранняя версия такого изображения известна по миниатюре Кодекса Рабулы (586); в монументальной живописи ближайшие примеры – мозаика в куполе храма Святой Софии в Фессалониках (ок. 843–885)³³ и погибшая купольная фреска церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199)³⁴ (илл. 13). Позднее – как считает В. Н. Лазарев, в связи с постепенным уменьшением площади поверхности купола – композиция была разделена: возносящийся Христос был преобразован в поясного Пантократора, апостолы переместились в барабан, а Дева Мария заняла место в апсиде; такая тенденция к фрагментации сцены Вознесения начала проявляться в константинопольской архитектуре во второй половине IX века [Лазарев 1986, 63]. Иногда изображение Богоматери могло оказаться и в барабане купола, как в храме Святых Апостолов монастыря Печская Патриархия в Сербии (XIII век). Но даже одиночная фигура Оранты за счёт своего визуального соответствия фигуре Божией Матери в композиции Вознесения (и за счёт визуальной связи с изображением Христа-Вседержителя в куполе) актуализирует указанный выше контекст, несёт на себе соответствующие коннотации, приобретённые благодаря присутствию в названной композиции³⁵, и поэтому воспринимается, наряду с прочим, как «образ церкви на земле» [Айналов, Редин 1889, 39]. Этот же смысл – Богородица как земная Церковь – можно прочесть и в мозаике Софийского собора в Киеве: «олицетворяя Церковь земную, она господствует в храме вместе с Пантократором» [Лазарев 2000, 31], находясь в композиционной связи с последним, как и в иконографии Вознесения.

³³ См.: Лазарев 1986, 60.

³⁴ См.: Лазарев 1986, 111–112.

³⁵ «Тип Марии Оранты, известный в византийских памятниках с VI в., в сценах Вознесения – с значением и Богородицы, и образа церкви, оставленной на земле, со времени иконоборства появляется в качестве отдельного образа монументальных размеров; ему усваивается в лице Богородицы значение покровительницы, заступницы; это, по словам Фотия патриарха в речи на открытие Новой базилики: “Дева, поднявшая за нас чистые руки и посылающая царю спасение и на врагов одоление”» [Редин 1896, 178].



Илл. 13

Церковь как Дева – одна из ранних христианских визуальных метафор. Церковь в женском образе присутствует уже в книге Гермия «Пастырь» (40-е гг. II века); и там же, кстати, Церковь представлена в виде башни, а башня – простейший символ ограждённого города. Сначала Гермия трижды является «старица» (ἡ πρεσβυτέρα) в трёх различных видах; эта женщина, по объяснению ангела, оказывается олицетворением Церкви. В первом видении Церковь является Гермия в виде «старицы», сидящей на кафедре, потому что «дух ваш обветшал и ослабел и не имеет силы от грехов ваших и сомнений сердца», ослабляющих Церковь. Следовательно, женщина «сидит на седалище по причине своей слабости <...>». Вот тебе смысл первого явления [ἔχεις τὸν τύπον τῆς πρώτης ὁράσεως] (I 3, 11). Второе видение символизирует получение обетований, дающих надежду на преобразование ранее угнетённого духа. «Господь сжалился над вами и обновил дух ваш, и вы отложили свои немощи, пришло к вам мужество, вы укрепились в вере, и Господь, видя [καὶ ἰδὼν ὁ κύριος] вашу крепость, возрадовался» (I 3, 12). «В третьем видении [τῇ δὲ τρίτῃ ὁράσει] ты видел, что она ещё моложе, прекрасна [καλὴν], весела и лицо её светло [καὶ καλὴν τὴν μορφήν αὐτῆς]. <...> так точно и вы получили обновление душ ваших, узнав такие блага. А что ты видел её сидящей на скамейке, это означает твёрдое положение, так как скамейка имеет четыре ножки и стоит твёрдо, да и мир поддерживается четырьмя стихиями [καὶ γὰρ ὁ κόσμος διὰ

τεσσάρων στοιχείων κρατεῖται]. Поэтому и те, которые всецело, от всего сердца покаются, поюнеют и окрепнут. Теперь имеешь ты полное объяснение откровения [ἀπέχεις ὁλοτελῇ τὴν ἀποκάλυψιν]» (I 3, 13). Однако на этом трансформации облика Церкви не заканчиваются, и в четвёртом видении она предстаёт уже в образе Девы в белых одеждах. Она выглядит как «разукрашенная дева [παρθένος κεκοσμημένη], как бы выходящая из брачного чертога, в белых башмаках, покрытая белыми одеждами до самого лба; митра была её покрывалом, волосы у неё были белые. По прежним видениям [ὁραμάτων] я догадался, что это Церковь [ὅτι ἡ Ἐκκλησία ἐστίν], и обрадовался» (I 4, 2) [Дунаев 2003, 237–240]³⁶. Эта древнейшая метафора Церкви в облике Девы, получившая художественное воплощение ещё в орантах римских катакомб, использована и в интерьере киевской Софии, где она выражена в образе Пресвятой Девы – «символическом изображении Церкви» [Айналов, Редин 1899, 20].

Воспринимаемая как обобщённое и наглядное выражение идеи земной Церкви, устремлённой к небесному Спасителю, Богородица-Оронт киевского Софийского собора есть его «главная святыня»; а с учётом сакрально-топической позиции самого собора относительно города – она есть «палладиум Киева» [Флоренский 1990, 382]. Палладиумом (палладием) в античности именовалась статуя Афины (или, по другим сведениям, статуя, изготовленная Афиной), упавшая с неба к ногам основателя Трои и ставшая оберегом для построенного им города³⁷. Сергей Аверинцев в этой связи усматривает

³⁶ Позже, в девятом Подобии, обнаруживаются и иные коннотации данного образа, серьёзно усложняющие его; так, выясняется, что в форме Церкви (ἐν μορφῇ τῆς Ἐκκλησίας) общался с Гермой «Дух Святой» (τὸ πνεῦμα τὸ ἅγιον), который «есть Сын Божий» (τὸ πνεῦμα ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ ἐστίν) [Дунаев 2003, 285–286].

³⁷ У Аполлодора сообщается следующее: «Ил же, придя во Фригию, застал там учреждённые царём состязания; приняв в них участие, он вышел победителем в борьбе и получил в качестве награды пятьдесят юношей и пятьдесят девушек. Царь также дал ему, следуя указанию оракула, пёструю корову, сказав, чтобы Ил основал город в том месте, где эта корова приляжет отдохнуть. Ил последовал за этой коровой, и та, придя к тому холму Фригии, который называется Ата, прилегла. Ил основал здесь город и, назвав его Илионом, взмолился Зевсу, чтобы тот явил ему некое знамение [σημεῖον]. На следующий день он увидел лежащий перед палаткой [πρὸ τῆς σκηνῆς] Палладий [παλλάδιον], который упал с неба. Этот Палладий величиной с три локтя, представлял собой фигуру, стоящую на сомкнутых ногах. В правой руке фигура держала копье, а в левой – прялку и веретено. Предание о Палладии сообщает следующее. Рассказывают, что Афина после её рождения воспитывалась у Тритона, у которого была дочь Паллада. Так как обе они занимались воинскими упражнениями, они однажды вступили в состязание друг с другом. Когда Паллада собиралась нанести удар, Зевс, испугавшись за свою дочь, протянул перед ней Эгиду. Паллада с опаской стала её разглядывать и в это время пала жертвой удара, нанесённого ей Афиной. Афина чрезвычайно огорчилась этим и изготовила статую, похожую на Палладу, и надела этой статуе на грудь ту самую Эгиду, которой она испугалась. Эту статую Афина поставила рядом со статуей Зевса и оказывала ей почитание. Позднее, когда Электра, подвергаясь насилию, прибегнула к защите этого Палладия, Зевс низверг Палладий вместе с Ате на землю Илиона. Ил воздвиг для Палладия храм и стал его почитать. Вот что

общий смысловой корень образов Афины Паллады и Богородицы-Оранты: применительно к этим корневым, «глубинным» смысловым уровням можно предполагать, «что и образ Афины, и образ Богородицы выявляют – каждый из них в соответствии со своей ступенью в истории общественного сознания – один и тот же устойчивый евразийский первообраз, удерживаемый памятью народов на протяжении самых различных эпох и восходящий к самым истокам человеческой духовной культуры» [Аверинцев 2006, 582]. Точнее, в этих двух образах мы видим мировоззренчески (и символически) *разные* способы выражения одной и той же идеи высшего покровительства городу как человечески устроенному обитаемому пространству. Оранта представляет собой «изображение невещественного дома Софии Премудрости Божией» [Флоренский 1990, 382], то есть *Бога-Слова*, обитающего в Своей Церкви, как Он телесно обитал в теле Своей Матери как в Своем вещественном доме.

Икона киевской Богоматери-Оранты как визуальная метафора Церкви (понимаемая в таком качестве благодаря своей соотнесённости с Орантой Вознесения) в одно и то же время и «указывает на исторический факт основания церкви <...> земной» [Айналов, Редин 1889, 41], то есть исполняет *мнемоническую* функцию, и «являет собою символ идеальной Церкви, идею церковности» [Аверинцев 2006, 568] в её «вечном» аспекте, то есть исполняет *репрезентативную* функцию, представая перед зрителем «как воплощение Церкви со всеми дарами Святого Духа как Слава мира» [Рычка 2008, 164]. В этом втором своём функциональном аспекте Она смысловым образом связана также с Евхаристией как главным таинством, посредством которого приобретаются названные дары Святого Духа. Видимо, не случайно, что в чисто ассоциативном отношении силуэт Оранты напоминает евхаристическую чашу (потир) [Колпакова 2010, 332], соотнося образ Церкви с Евхаристией как выражением её мистической сути и подтверждая это соотношение визуальной связью с находящимся прямо под Орантой изображением евхаристического престола. «Богоматерь-Церковь ассоциировалась с потиром, вместилищем крови Нового Завета, утверждённым на престоле в сцене следующего яруса – Евхаристии» [Колпакова 2010, 333]. Надо признать, однако, что на престоле чаша *отсутствует*: она в руке Христа, причащающего апостолов. Богоматерь-Оранта тем самым как бы визуально замещает собой отсутствующий на пре-

рассказывают о Палладии» (*Bibl.* III 12, 3) [Аполлодор 1993, 66]. Этот Палладий был похищен из Трои Одиссеем, что и привело к окончанию войны; см. об этом у того же Аполлодора (*Epit.* V 10–13) [Аполлодор 1993, 87].

столе потир, символизируя фундаментальную суть Церкви как непрерывной Евхаристии.

Поскольку храм (и особенно храмовый алтарь) есть специальное место совершения Евхаристии, соединяющей «земное» с «небесным», постольку Богородица, соединившая в Себе человечество с Божеством, также есть символ храма [см.: Аванесов 2016 б, 68–69]; прежде всего в этой роли выступает именно то изображение Богоматери, которое помещается в *алтаре*. Сама Её поза в данном случае «указывает на архитектурный замысел»: будучи помещённой в смысловом центре Софийского собора, «поднятыми кверху руками Она как бы держит на себе свод главного алтаря» [Трубецкой 1993, 207]. Иногда указанная коннотация визуально акцентируется добавлением различных архитектурных деталей. Например, можно вспомнить фигуру Богородицы на троне в конхе собора армянского монастыря Ахтала, где трон имеет *архитектурную* форму (аркады, галереи). Здесь «изображение Богоматери с младенцем в конхе алтарной апсиды выражает центральную догматическую идею о воплощении Логоса, но, кроме того, в средневековом богословии оно интерпретировалось как зримый образ идеальной церкви»; таким способом передана популярная в византийской литургической поэзии и иконографии «тема отождествления Богоматери с храмом» [Лидов 1988, 272]. На римской мозаике конца XIII века в алтаре церкви Санта-Мария-ин-Трастевере Богородица в сцене Благовещения изображена на троне, имеющем форму алтарной апсиды с *конхой*, что также указывает на Её смысловое соответствие храму. Кстати, сама конха (как элемент храмовой архитектуры, напоминающий по форме морскую раковину) также является визуальной метафорой Богоматери: как известно, раковина, «обагрившая пурпурное одеяние Бога», – это распространённое в гимнографической традиции наименование Богородицы, достаточно часто используемое в памятниках раннехристианской иконографии [Добрынина 1994, 192]; слово *κόχη* по-гречески и означает «раковина», «ракушка». Дева Мария рождает Христа, как раковина приносит жемчуг.

Гимнографическое подтверждение указанной идеи сопоставления Богородицы и храма обнаруживается в знаменитом Акафисте Пресвятой Богородице (12 икос), написанном между V и VII веками³⁸:

³⁸ О времени создания и авторстве Акафиста «до сих пор не прекращаются споры» [Аверинцев 2006, 567].

Поюще Твое Рождество, хвалим Тя вси, яко одушевленный храм [ὡς ἔμψυχον ναόν], Богородице: во Твоей бо вселився утробе содержи вся рукою Господь, освяти, прослави и научи вопити Тебе всех:

Радуйся, селение [букв. скиния: σκηνή] Бога и Слова;

радуйся, святая святых большая.

Радуйся, ковчеже [κιβωτὲ], позлащенный Духом;

радуйся, сокровище живота неистощимое.

Итак, Богородица, видимая нами в конхе алтарной апсиды киевской Софии, есть храм («скиния») как сокровищница («киот») Премудрости-Слова, смысловое средоточие иконописного «текста» соборного интерьера. При этом Софийский собор Киева, как мы помним, визуальнo «развёрнут» в окружающее городское пространство [Аванесов 2016 б, 72–73], а поэтому смысловой центр храма оказывается и смысловым центром города. «Перед нами, – пишет С. С. Аверинцев, – возникает как бы множество концентрических сфер бытия: Богородица как средоточие храма, храм как средоточие города, город как средоточие “окружных странъ ... от востока до запада”» [Аверинцев 2006, 573]. Неудивительно, что Оранта алтарной апсиды одновременно воспринимается и как визуальный символ города – ограждённого стеной жизненного пространства, защищённого места, переданного под покровительство высшей Силы. Дева Мария предстаёт как выражение сути христианского города, как «образ упорядоченного человеческого космоса, заградительной стены против хаоса» [Аверинцев 2006, 561]. При этом Богородица как символ города прежде всего и специальным образом отождествляется с Иерусалимом [см.: Аванесов 2016 б, 73], а значит – и со *всяким* городом, устроенным по его «подобию».

Смысловое совмещение метафор Церкви и города в образе Девы также присутствует в упоминаемой выше книге «Пастырь». Объясняя Герме видение строительства огромной башни (πύργον μέγαν) на водах (ἐπὶ ὕδατων)³⁹, женщина говорит ему: «Итак, башня, которую видишь строящейся, это я, Церковь [ἐγὼ εἰμι ἡ Ἐκκλησία], которая явилась тебе и <являлась> прежде”» (I 3, 3) [Дунаев 2003, 231]. В восьмом Подобии снова возникает образ башни. Архангел Михаил отправляет в башню всех праведников; при этом входящие в башню имеют «одежду, белую как снег», а в башне, по словам архангела, имеется некий алтарь (τὸ θυσιαστήριον), перед которым Михаил будет обличать недостойных (III 8, 2) [Дунаев 2003,

³⁹ Явная аллюзия на Небесный Иерусалим: «И показал мне чистую реку воды жизни [ὕδατος ζῶης], светлую, как кристалл, исходящую от престола Бога и Агнца» (Откр 22:1).

279]. Наконец, в девятом Подобии (которое является, скорее, *видением*) Герме снова показывается созидание башни-Церкви с подробным объяснением строительного процесса и его смысла. Показанное ранее «девою» (ὕπὸ παρθένου ἑώρακας) теперь показывается и объясняется ангелом, хотя и «в том же духе», что и прежде (νῦν δὲ ὑπὸ ἀγγέλου βλέπεις, διὰ τοῦ αὐτοῦ μὲν πνεύματος) (III 9, 1) [Дунаев 2003, 285–286]. Ангел подтверждает, что башня, показанная Герме, – это Церковь (III 9, 13) [Дунаев 2003, 295]. Похоже, что эта башня окружена стеной (или стенами), то есть является центром целого комплекса строений. Так, некоторые праведники допускаются внутрь башни, а некоторые размещаются на «первых стенах» или просто на стенах (III 8, 6–8) [Дунаев 2003, 283–284]. Иллюстрацию к этому эпизоду (устройство Церкви как строительство башни) можно обнаружить «в древних христианских катакомбах» Неаполя [Дунаев 2003, 231].

Метафора «башни» или «столпа» (πύργος) используется и в упомянутом 12 икосе Акафиста Пресвятой Богородице, где Дева Мария характеризуется также как «Нерушимая Стена»⁴⁰; именно отсюда последний эпитет заимствован для наименования киевской Оранты.

Радуйся, Церкви непоколебимый столпе [τῆς Ἐκκλησίας ὁ ἀσάλευτος πύργος];

радуйся, царствия нерушимая стено [τὸ ἀπόρρητον τεῖχος].

Радуйся, Еюже воздвижутся победы;

радуйся, Еюже низпадают врази.

Богородица есть «башня» и «стена», то есть защищённый Град, «ибо её целомудрие символически связано с целостностью, неприступностью и упорядоченностью города» [Аверинцев 2006, 578]. И сама городская стена оказывается визуальной «метафорой христианского города», неразрывно связанной с образом Богоматери – Нерушимой Стены [Рычка 2008, 165], предстоящей народу в алтаре киевской Софии. Богородица в Средние века традиционно воспринимается как «заступница и покровительница» [Айналов, Редин 1889, 40–41] города и в этой функции ассоциируется с городской стеной – видимым условием единства, надёжности и безопасности городского пространства. Именно такой смысл связывался с изображением Оранты в константинопольском Влахернском храме: «Мария выступала здесь охранительницей стен Византии. По-видимому, такое или близкое ему понимание образа Оранты было занесено из

⁴⁰ В этом же Акафисте, в 10-м икосе Богородица именуется как «стена девам» (τεῖχος τῶν παρθένων).

Византии в Киевскую Русь, где изображение Марии с поднятыми руками стали трактовать как изображение покровительницы града Киева и всех его людей» [Лазарев 1960, 101], как образ «небесной заступницы Киева и всех христиан» [Рычка 2008, 164]. Именно эту её функцию⁴¹ имеет в виду Иларион, обращаясь к Владимиру с перечислением знаменательных дел его сына Ярослава [Иларион 1994, 93–95]:

Он дом Божий великий Его святой Премудрости создал
на святость и освящение граду твоему,
его же всякою коасотою украсил
златом и серебром, и камнем дорогим.
Та церковь дивная и славная по всем окружным странам,
другой такой не сыщется во всём полуночье земном,
от востока и до запада.
И славный град свой Киев
величеством, как венцом, увенчал.
Предал людей своих и город
святой, всеславной, скорой в помощи христианам
святой Богородице.

Дева Мария в алтаре Софийского собора, созданного «на святость и освящение граду», выступает как «Заступница перед лицом Христа Вседержителя» [Айналов, Редин 1889, 41], выражая эту функцию вполне видимым способом: в Её очевидном отношении к купольной композиции с ликом Пантократора в центре. На этом её жесте заступничества за город перед Христом держится весь этот город в его противостоянии внешним деструктивным угрозам («тьме внешней»), как на жесте Моисея держался ветхозаветный еврейский народ в его противостоянии амаликитянам. В этой функции Богородица, изображённая в конхе алтарной апсиды, – не только «Оранта», но и «Нерушимая Стена»⁴².

Наконец, необходимо заметить, что такое же совпадение смысла жестов молитвенного предстояния и заступничества характерно для иконографии Покрова, особенно для новгородского (или северного)

⁴¹ Все известные «Богородицы Оранты» прочитываются как «Девы-заступницы» [Редин 1896, 178].

⁴² «Застывшая в многотрудном молитвенном служении, духовном воинствовании “за други своя”, Пречистая – подлинное воплощение и одушевлённый храм Премудрости Божией, коей посвящён был киевский собор, – словно “нерушимая стена”, будет ограждать своих “верных чад”, свой град и всю Русскую землю». <...> “Нерушимая Стена” – именно такое имя получит Киевская Божия Матерь у киевлян, и имя это более всего может быть применимо и к самой Святой Софии, и ко всему “граду Ярослава”, находящемуся под небесным покровительством Пресвятой Богородицы» [Карпов 2010, 309–310].

извода. Самая ранняя Покровская икона этого типа (1399), происходящая из новгородского Зверина монастыря, содержит такую композицию: в центре изображена Богородица с воздетыми руками на фоне храма, а над Ней два ангела держат покров, символизирующий *защиту* города; над покровом расположен благословляющий Христос, Который этим жестом благословения как бы отвечает на молитвенное обращение Богоматери. Как известно, праздник Покрова Богородицы был учреждён на Руси в XII веке, а его иконография оформляется здесь только в XIV веке [Голубина 2016]. В основу же праздника положено предание о явлении Божией Матери в Константинополе в 910 году именно во Влахернском храме – в том самом храме, с которым связана иконографическая традиция Оранты-Влахернитиссы. Так образ Богородицы, будучи закреплён во влахернском иконографическом типе, реализованном, в частности, в Софийском соборе Киева, переходит в композицию Покрова, выражая здесь всё ту же идею молитвенного заступничества Божией Матери за город, переданный под Её заботу и под покровительство Христа-Вседержителя.

Произведённый семиотический анализ изображения Богородицы в апсиде киевской Софии позволяет сделать следующие заключения: во-первых, в *синтаксическом* отношении это изображение композиционно включено в единую визуальную систему с изображением Христа-Вседержителя в куполе собора, что продуцирует коммуникативное внутреннее храмовое пространство; во-вторых, *семантика* образа Богородицы включает такие Её значения, как Царица (уровень денотации), Церковь, Храм, Евхаристия и Город, или «Нерушимая Стена» (уровень коннотации); в-третьих, в *прагматическом* аспекте Богородица-Оранта выступает в качестве инициатора и медиатора коллективного молитвенно-перформативного действия, ориентированного в направлении Христа как Божественной Премудрости, Софии. При этом семантика образа Богородицы-Оранты вполне проясняется лишь из её синтаксической позиции в интерьере собора и лишь благодаря её прагматической рецепции в пространстве коллективной молитвы⁴³. В целом, именно это изображение выступает в качестве смыслового центра и визуального ядра городского пространства Киева как «нового Иерусалима» и, следовательно, организует собой пространство всего Русского

⁴³ Ср.: «Изучение субъекта языка иконописи, таким образом, делает возможным анализ перцептивных факторов живописного творчества. Становится очевидно, что без учёта прагматического аспекта объяснение языка иконописи невозможно. Только знание о субъекте языка позволяет установить соответствие между его синтаксисом и семантикой и увидеть этот язык как целое» [Артюх 1989, 35].

государства как «страны Софии» [Демчук 2008, 101], как своего рода национально-государственной иеротопии.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Илл. 1. Иерусалим. Комплекс храма Гороба Господня.

Источник: <http://gid.travel/sites/default/files/gallery/church-of-holy-sepulchre-1.jpg>

Илл. 2. Константинополь. Собор Святой Софии. Реконструкция.

Источник: <http://www.newmartyros.ru/news/istoriya-religiy>

Илл. 3. Киев. Собор Святой Софии. Вид с северо-востока. Реконструкция.

Источник: <http://cad-stroy.ru/Page%20Kiev.html>

Илл. 4. Собор Святой Софии в Константинополе. Южный вход.

Богородица с Младенцем на троне с предстоящими Юстинианом и Константином.

Источник: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Москва, 1986.

Источник: http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=2621

Илл. 5. Собор Святой Софии в Константинополе.

Богородица с Младенцем. Мозаика в центральной апсиде. Середина IX века.

Источник: *Lowden J.* Early Christian & Byzantine Art. Phaidon Press, 2003.

Источник: http://www.icon-art.info/detail.php?lng=ru&mst_id=2433&det_id=2235

Илл. 6. Киев. Собор Святой Софии. Богородица Оранта.

Мозаика в центральной апсиде. XI век.

Источник: <http://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=1&id=988>

Илл. 7. Киев. Собор Святой Софии.

Схема размещения мозаик в центральном куполе и алтарной апсиде.

Источник: Собор Святої Софії в Києві. Київ, 2001. Рисунок В. Левицкой.

Источник: <http://www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=7&id=862>

Илл. 8. Киев. Собор Святой Софии. Схематический разрез по центральному нефу с обозначением местонахождений зрителя с наиболее выгодным обозрением Пантократора («Е») и Оранты («D»).

Источник: *Левицкая В. И.* Материалы исследования палитры мозаик Софии Киевской // Византийский временник. Том 23. Москва, 1963.



Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4



Илл. 5



Илл. 6



Илл. 10



Илл. 12



Илл. 11

- Илл. 9. Церковь Успения в Никее. Богоматерь Оранта. 1065–1067.
Источник: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Москва, 1986.
http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=3611
- Илл. 10. Венеция. Собор Святого Марка. Богоматерь Оранта. XII в.
Источник: http://www.ruicon.ru/arts-new/mosaics/1x1-dtl/italiya_venetsiya_san-marko
- Илл. 11. Собор Святой Софии в Охриде.
Богородица с Младенцем. Середина XI века.
Источник: <http://icons.spbda.ru/node/152>
- Илл. 12. Венеция. Собор Святого Марка. Вознесение (деталь). XII–XIII вв.
Источник: *Подосокорский Н.* Мозаики церкви Сан-Марко в Венеции.
<http://philologist.livejournal.com/6931609.html>
- Илл. 13. Вознесение. Богородица с двумя ангелами. Церковь Спаса на Нередице, Новгород. 1199. Фото И. Ф. Чистякова, 1903. Фотоархив ИИМК РАН.
Источник: *Щербатова-Шевякова Т. С.* Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. Москва, 2004.
http://www.icon-art.info/detail.php?lng=ru&mst_id=2304&top_id=110&mode=mur&det_id=1455

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2014 – *Аванесов С. С.* Визуальность и коммуникация // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 2. С. 11–25.
- Аванесов 2016 а – *Аванесов С. С.* Сакральная топи́ка русского города // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 1 (7). С. 71–114.
- Аванесов 2016 б – *Аванесов С. С.* Сакральная топи́ка русского города (2). Софийский собор: синтаксис и семантика // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 3 (9). С. 25–81.
- Аверинцев 1997 – *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. Москва, 1997.
- Аверинцев 2005 – *Аверинцев С. С.* Другой Рим. Санкт-Петербург, 2005.
- Аверинцев 2006 – *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // *Аверинцев С. С.* София–Логос. Киев, 2006. С. 548–591.
- Айналов, Редин 1889 – *Айналов Д. В., Редин Е. К.* Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. Санкт-Петербург, 1889.

- Айналов, Редин 1899 – *Айналов Д., Редин Е.* Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри. Харьков, 1899.
- Акентьев 1983 – *Акентьев К. К.* Некоторые итоги исследований мозаик константинопольской Св. Софии и вопросы методологии историко-художественных реконструкций // Византийский временник. 1983. Том 44 (69). С. 158–181.
- Акентьев 1995 – *Акентьев К. К.* Мозаики киевской Св. Софии и «Слово» митрополита Илариона в византийском литургическом контексте // Византинороссика. Том 1: Литургия, архитектура и искусство византийского мира. Санкт-Петербург, 1995. С. 75–94.
- Акентьев 2005 – *Акентьев К. К.* «Слово о законе и благодати» Илариона Киевского. Древнейшая версия по списку ГИМ Син. 591 // Византинороссика. Том 3. Санкт-Петербург, 2005. С. 116–152.
- Алпатов 1983 – *Алпатов М. В.* Заметки о памятниках византийской живописи // Византийский временник. 1983. Том 44 (69). С. 135–157.
- Аполлодор 1993 – *Аполлодор.* Мифологическая библиотека / Изд. подг. В. Г. Борухович. Москва, 1993.
- Артюх 1989 – *Артюх А. А.* О языке иконописи: К постановке проблемы // Философская и социологическая мысль. 1989. № 3. С. 34–35.
- Береговой, Голиченко 1989 – *Береговой Н. Н., Голиченко Т. С.* Греческая культура и отечественная философская мысль времён средневековья // Философская и социологическая мысль. 1989. № 3. С. 111–113.
- Бондаренко 1996 – *Бондаренко А. И.* Эстетика древнерусского города // Художественно-эстетическая культура Древней Руси. XI–XVII века. Москва, 1996. С. 95–118.
- Бутырский 2009 – *Бутырский М. Н.* Влахерны // Православная энциклопедия. 2009. Том 9. С. 124–128. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/155035.html> (дата обращения: 03.05.2017).
- Вагнер 1988 – *Вагнер Г. К.* Проблема жанров в архитектуре древней Руси // Архитектурное наследство. Вып. 36: Русская архитектура. Москва, 1988. С. 3–21.
- Ванеян 2010 – *Ванеян С. С.* Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии. Москва, 2010.
- Витгенштейн 2008 – *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат. Москва, 2008.
- Воскобойников 2014 – *Воскобойников О. С.* Тысячелетнее царство (300–1300): Очерк христианской культуры Запада. Москва, 2014.

- Вятчанина 1984 – Вятчанина Т. Н. О значении образца в древнерусской архитектуре // Архитектурное наследство. Вып. 32. Москва, 1984. С. 26–31.
- Голубина 2016 – Голубина М. Иконография Покрова Богородицы // КАТЕНОН. 2016. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://katehon.com/ru/article/ikonografiya-pokrova-bogorodicy> (дата обращения: 01.05.2017).
- Громов, Козлов 1990 – Громов М. Н., Козлов Н. С. Русская философская мысль X–XVII веков. Москва, 1990.
- Гуляницкий 1993 – Древнерусское градостроительство X–XV веков / Общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого. Москва, 1993.
- Данилевский 2008 – Данилевский И. Н. Зарождение государственной идеологии в Древней Руси // Ярослав Мудрый и его эпоха. Москва, 2008. С. 134–152.
- Данилевский 2010 – Памятники общественной мысли Древней Руси. Том 3: Московская Русь / Сост., комм. И. Н. Данилевского. Москва, 2010.
- Демчук 2008 – Демчук Р. В. Храм Софії у символічному просторі Русі-України. Київ, 2008.
- Демчук 2013 – Демчук Р. В. Киев – второй Иерусалим. 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ippro.ru/ippro/ru/article/kyev--vtoroy-ierusalim-rv-demchuk-201783> (дата обращения: 06.05.2017).
- Дерягин 1994 – Дерягин В. Я. Иларион. Жизнь и «Слово» // Иларион. Слово о законе и благодати. Москва, 1994. С. 5–27.
- Диди-Юберман 2001 – Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас / Пер. с фр. А. Шестакова. Санкт-Петербург, 2001.
- Дмитриев, Лихачёв 1985 – Памятники литературы древней Руси. Середина XVI века / Сост., общ. ред. Л. А. Дмитриева, Д. С. Лихачёва. Москва, 1985.
- Добрынина 1994 – Добрынина Э. Н. «Врата заключенные» в иконографии миниатюр Московского Акафиста Богородице // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Санкт-Петербург, 1994. С. 188–196.
- Дунаев 2003 – Писания мужей апостольских / Под ред. А. Г. Дунаева. Москва, 2003.
- Жервэ 2000 – Жервэ А. В. Мера святого Гроба Господня. Традиция перенесения святыни на Руси в XII–XVII вв. // София. 2000. № 4. С. 8–12. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://rusarch.ru/zherve2.htm> (дата обращения: 08.01.2017).

- Захарова 2015 – *Захарова А. В.* Изображения святых в монументальной декорации раннехристианских и византийских храмов до XI в. // Исторические исследования. 2015. № 2. С. 31–62.
- Иларион 1994 – *Иларион.* Слово о законе и благодати. Москва, 1994.
- Иоаннисян 2010 – *Иоаннисян О. М.* Архитектурные особенности Десятинной церкви и Софийского собора: опыт сравнения // Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датувань. Матеріали Круглого столу. Київ, 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/ioannisian3.htm> (дата обращения: 02.01.2017).
- Карпов 2010 – *Карпов А. Ю.* Ярослав Мудрый. Москва, 2010.
- Карпов 2015 – *Карпов А. Ю.* Владимир Святой. Москва, 2015.
- Колпакова 2010 – *Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. Санкт-Петербург, 2010.
- Комеч 1987 – *Комеч А. И.* Древнерусское зодчество конца X – начала XII в. Москва, 1987.
- Кондаков 1884 – *Кондаков Н.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1884.
- Кондаков 1914 – *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Том 1. Санкт-Петербург, 1914.
- Лазарев 1960 – *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. Москва, 1960.
- Лазарев 1986 – *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Москва, 1986.
- Лазарев 2000 – *Лазарев В. Н.* Искусство древней Руси. Мозаики и фрески. Москва, 2000.
- Левицкая 1963 – *Левицкая В. И.* Материалы исследования палитры мозаик Софии Киевской // Византийский временник. 1963. Том 23. С. 105–157.
- Лидов 1988 – *Лидов А. М.* Архитектурные мотивы росписи Ахталы // Древний и средневековый Восток. Часть 2. Москва, 1988. С. 271–281.
- Лидов 2008 – *Лидов А. М.* О константинопольском прототипе царского храма // Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль». Материалы и исследования. Выпуск XIX: Царский храм. Благовещенский собор Московского Кремля в истории русской культуры. Москва, 2008. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kreml.ru/fi/c5m5/i1212/v19s01_Lidov.pdf. (дата обращения: 13.01.2017).
- Лидов 2009 а – *Лидов А. М.* Пространственные иконы как перформативный феномен // Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Москва, 2009. С. 10–20.

- Лидов 2009 б – Лидов А. М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009. С. 69–107.
- Лидов 2010 – Лидов А. М. Икона и иконическое в сакральном пространстве. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.polit.ru/article/2010/07/16/icon/> (дата обращения: 03.01.2017).
- Лидов 2014 – Лидов А. М. Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. Москва, 2014.
- Лидов, Ивакин 2010 – Лидов А. М., Ивакин Г. Ю. Сакральное пространство древнего Киева. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://polit.ru/article/2010/09/10/lidov_ivakin/ (дата обращения: 03.01.2017).
- Лихачёв 1979 – Лихачёв Д. С. Великое наследие. Москва, 1979.
- Лихачёв 1985 – Лихачёв Д. С. Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. Москва, 1985. С. 17–23.
- Логвин 1977 – Логвин Г. Н. К истории сооружения Софийского собора в Киеве // Памятники культуры. Новые открытия. Москва, 1977. С. 169–186.
- Логвин 1982 – Логвин Г. Н. Киев. По художественным памятникам Киева. Москва, 1982. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.alyoshin.ru/Files/publika/logvin_kyiv/logvin_kyiv_00.html (дата обращения: 02.05.2017).
- Логвин 1988 – Логвин Г. Н. Первоначальный облик Десятинной церкви в Киеве // Древности славян и Руси. Москва, 1988. С. 225–230.
- Насонов 1950 – Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов / Ред., предисл. А. Н. Насонова. Москва, Ленинград, 1950.
- Покровский 1910 – Покровский Н. В. Памятники христианской архитектуры, особенно русские. Санкт-Петербург, 1910.
- Попов 2002 – Попов И. Н. Большой дворец в Константинополе // Православная энциклопедия. 2002. Том 5. С. 671–677. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.pravenc.ru/text/149715.html#part_7 (дата обращения: 01.01.2017).
- ПСРЛ 1846 – Полное собрание русских летописей. Том 1. Санкт-Петербург, 1846.
- Редин 1896 – Редин Е. К. Мозаики равеннских церквей. Санкт-Петербург, 1896.
- Ричка 2005 – Ричка В. М. «Київ – другий Єрусалим» (з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі). Київ, 2005.

- Рычка 2008 – Рычка В. М. «Город Ярослава»: символическое содержание летописного образа // Ярослав Мудрый и его эпоха. Москва, 2008. С. 153–166.
- Савельев 1988 – Савельев Ю. Р. Византийская архитектурная традиция и русское зодчество конца X – начала XII вв. // Древний и средневековый Восток. Часть 2. Москва, 1988. С. 319–340.
- Сусленков 2014 – Сусленков В. Е. Иакинфа монастырь // Православная энциклопедия. 2014. Том 20. С. 431–435. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/200147.html> (дата обращения: 19.05.2017).
- Толстая 1979 – Толстая Т. В. Успенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. Москва, 1979.
- Тоцкая 1980 – Мозаїки та фрески Софії Київської / Сост. И. Ф. Тоцкой. Видання друге. Київ, 1980.
- Трубецкой 1993 – Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Москва, 1993. С. 195–219.
- Уваров 1910 – Уваров А. С. Сборник мелких трудов. Том 1. Москва, 1910.
- Успенский 1995 – Успенский Б. А. Семиотика искусства. Москва, 1995.
- Флоренский 1990 – Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Москва, 1990.
- Хаас 2010 – Хаас А. М. Событие в философской и теологической перспективе // Ἑρμηνεία. 2010. № 1 (2). С. 16–33.

Материал поступил в редакцию 19.05.2017