Российская
академия художеств

Пространство иконы.
Иконография и иеротопия

К 60-летию А. М. Лидова

Space of the Icon.
Iconography and Hierotopy

To the 60th anniversary
of Alexei Lidov

Издательство
Феория

Москва/Moscow
2019

УДК [27-526.62+7.046.3](082)
ББК 86.37-575.1я43+85.146.56я43
П82

Издание осуществлено при поддержке
Международного Фонда Содействия ЮНЕСКО

П82 Пространство иконы. Иконография и иеротопия / Сборник статей к 60-летию А. М. Лидова / Ред.-сост. М. Баччи, Е. Богданович. М.: Феория, 2019. — 232 с., 116 илл.

Дизайн серии:
Б.Г. Аразян,
А.М. Игитханян

Сборник посвящен 60-летию всемирно известного ученого академика Российской академии художеств Алексея Михайловича Лидова. Он содержит работы коллег, связанные с темами его научных интересов. Помимо многочисленных исследований по византийской иконографии, вклад А. М. Лидова в науку отмечен предложенной им оригинальной концепцией иеротопии — новой области знания и раздела истории культуры, изучающего теорию и практику создания сакральных пространств. Именно иконографии и иеротопии христианского мира посвящены 14 статей этого тома. В них анализируются различные явления византийской и древнерусской архитектуры, истоки важнейших символических образов, редкие иконографические изводы и обрядовые практики, связанные с особым пониманием пространства иконы. В книге нашли отражение новые идеи, возникшие в мировой истории искусства в связи с иеротопией, а также теоретическое осмысление предложенных Лидовым иеротопических понятий, таких как «пространственные иконы» и «образы-парадигмы». В данной книге собраны только русскоязычные статьи как отечественных, так и зарубежных авторов. Англоязычный сборник-фестшрифт сейчас готовится к публикации в США.

Space of the Icon. Iconography and Hierotopy / To the sixtieth anniversary of Alexey Lidov // Edited by M. Bacci, J. Bogdanović. Moscow, 2019

The collection is dedicated to the sixtieth anniversary of Alexey Lidov, a world-known art historian and byzantinist, a Member of the Russian Academy of Arts. It contains works of his colleagues related to Lidov's research interests. Apart from his numerous studies on Byzantine iconography, Lidov has contributed an original concept of hierotopy, which is a new field of studies in cultural history investigating theory and practice of creation of sacred spaces. The iconography and hierotopy of the Christian world are the subject of the 14 papers of this volume. These new studies discuss the phenomena of Byzantine and Old Russian architecture, origins of most important symbolic images, rare iconographic devices, and ritual practices related to the understanding of the space as the specific icon. The book reflects new ideas that have appeared in the world history of art due to hierotopy, and also a theoretical conceptualization of hierotopical terms offered by Lidov such as «spatial icons» and «image-paradigms». This book collects only the Russian-language articles. An English-language collection is now being prepared for publication in the USA.

© Редколлегия, составление, 2019
© Коллектив авторов, текст, 2019
© Б. Аразян, А. Игитханян, оформление, 2019
© Издательство «Феория», 2019

ISBN 978-5-91796-065-4

С. Ю. Кавтарадзе
Высшая школа экономики

«По подобию Святой Скинии»[1]

К вопросу о происхождении русских шатровых храмов

Как известно, Алексей Михайлович Лидов сформировал и возглавил большое научное направление, уже не одно десятилетие изучающее историю «гетеротопических» сакральных пространств (точнее, примеры формирования среды, готовой принять сакральное из трансцендентных измерений; в парадигме авраамических религий — из сферы божественного). Этой же проблематике посвящена и данная статья. Ниже я постараюсь показать, что русские шатровые храмы — это попытка через дословное воспроизведение описанного в Библии сакрального сооружения обеспечить в особенных, великокняжеских и царских храмах, непосредственное присутствие Высших Сил.

Очень привлекательным, доказывающим право архитектуры стоять в числе изящных искусств, и, в то же время, категорически не приемлемым для многих историков зодчества является феноменологический метод. Претензии, в основном, сводятся к тому, что очевидные, на первый взгляд, интерпретации, не будучи подкрепленными письменными документами, могут легко оказаться лишь плодом фантазии увлеченного исследователя.

Это достаточно серьезная проблема. Обидно отказываться от привычных представлений, от того, что «древнехристианская базилика представляет образ Небесного Иерусалима, что в мегалитической архитектуре камни символизировали постоянство и нерушимость и служили жилищем для душ предков, что менгиры были поняты их строителями как обитель жизненных сил»[2]. Однако так уж сложилось, что не имеется никаких письменных источников, которые подтверждали бы эти, ставшие уже хрестоматийными, толкования. Впрочем, нет и никаких свидетельств их ошибочности.

Очевидно, что мы оказались перед выбором: либо вообще оставить попытки вникнуть в смысл архитектурного

2.
Храм Козьмы и Дамиана в Муроме.
1564 г.
Рисунок неизвестного художника
XIX века

1.
Церковь Вознесения
в Коломенском.
Шатер.
Фотография
С. Кавтарадзе

образа, если авторы или, по крайней мере, современники строительства не озаботились изложить его символическую программу в письменном виде, либо пытаться выработать новые герменевтические методы, позволяющие толковать архитектурную иконографию как таковую, в том числе тогда, когда поясняющие замысел тексты либо не сохранились, либо вовсе не были созданы, в том числе из конспиративных соображений.

На мой взгляд, одним из решений данной проблемы может стать приложение к архитектуре давно известных методов иконографического анализа. В отдельных случаях, например, когда архитекторы или заказчики обращаются к ветхозаветным темам (эзотерические искания XV–XVI, масонский дискурс XVII–XIX веков), смысл произведения «читается» столь же убедительно, как в случае с опознанием общеизвестного сюжета в изобразительном искусстве.

С моей точки зрения, богатый материал для применения такого метода дает как раз русская архитектура XVI века, а именно хорошо изученный, но так и не получивший удовлетворительного объяснения феномен каменных шатровых храмов.

История изучения данного типологического феномена насчитывает как минимум полтора столетия, к этой теме обращались лучшие из исследователей отечественной архитектуры. Историография темы отлично разработана, в фундаментальных трудах обзоры предшествовавших работ часто даже разбиты на главы. Однако основных версий, объясняющих феномен возникновения шатровых композиций, кажется, всего три. Первая, самая популярная — шатровые храмы являются плодом творческих поисков русских мастеров, продолживших в каменном строительстве традиции деревянного зодчества. Вторая принадлежит выдающемуся историку отечественной архитектуры М. А. Ильину: «В коломенском храме создается каменная сень-церковь, сень, утвержденная на столбах и завершенная шатром, что связано с меморативностью храма, возведенного как память-благодарность за дарование наследника»[3]. Третья изложена в фундаментальном труде А. Л. Баталова и Л. А. Беляева «Церковь Вознесения в Коломенском. Архитектура. Археология. История» и отсылает к шатру над кувуклией в Храме Гроба Господня в Иерусалиме[4].

* * *

Однако возможна и еще одна трактовка. Если мы посмотрим на церковь Вознесения в Коломенском (по мнению большинства ученых, первую в типологическом ряду) так же, как, скажем, на картину, то должны будем согласиться, что ее шатровое перекрытие имеет вид произведения, «говорящего» с нами каким-то иным, не архитектурным языком (илл. 1). Конечно, венчание в виде многогранной пирамиды — обычное решение в средневековой архитектуре, как европейской (в готике, например), так и азиатской (верхи минаретов, главы христианских церквей Кавказа и т. д.). Но в данном случае мы, во-первых, имеем дело с принципиально атектоничным решением, контрастирующим с четкими ордерными построениями нижележащих ярусов: шатер визуально «невесом», он не «давит» весом на стены; к тому же его основание не опирается, как можно было бы ожидать, на карниз, а прячется за рядом килевидных кокошников. Во-вторых, поверхности граней решены нарочито немонументально: между тонкими валиками-гуртами, оформляющими ребра, протянуты зигзаги гигантских каменных бус.

Присмотревшись еще раз, можно легко согласиться с тем, что шатровое завершение церкви в Коломенском и есть шатер в том изначальном смысле, который подразумевает центрическую тентовую конструкцию — как в вигваме, чуме или цирке-шапито.

* * *

Поскольку эпоха великого князя Василия III, по заказу которого строился этот храм, не оставила нам ни письменных документов, ни изобразительных материалов, раскрывающих причины обращения к столь непривычной для русского каменного зодчества форме, нам стоит поискать подсказки в более поздних зданиях того же типа. Очевидно, что, расшифровав смысл произведений, явно следующих логике прототипа, мы

3. Создание Храма (скинии) Моисеем. ЛЛС. Музейский сборник (ГИМ, Музейское собрание № 355)

будем вправе экстраполировать его и в прошлое — на образ церкви в Коломенском.

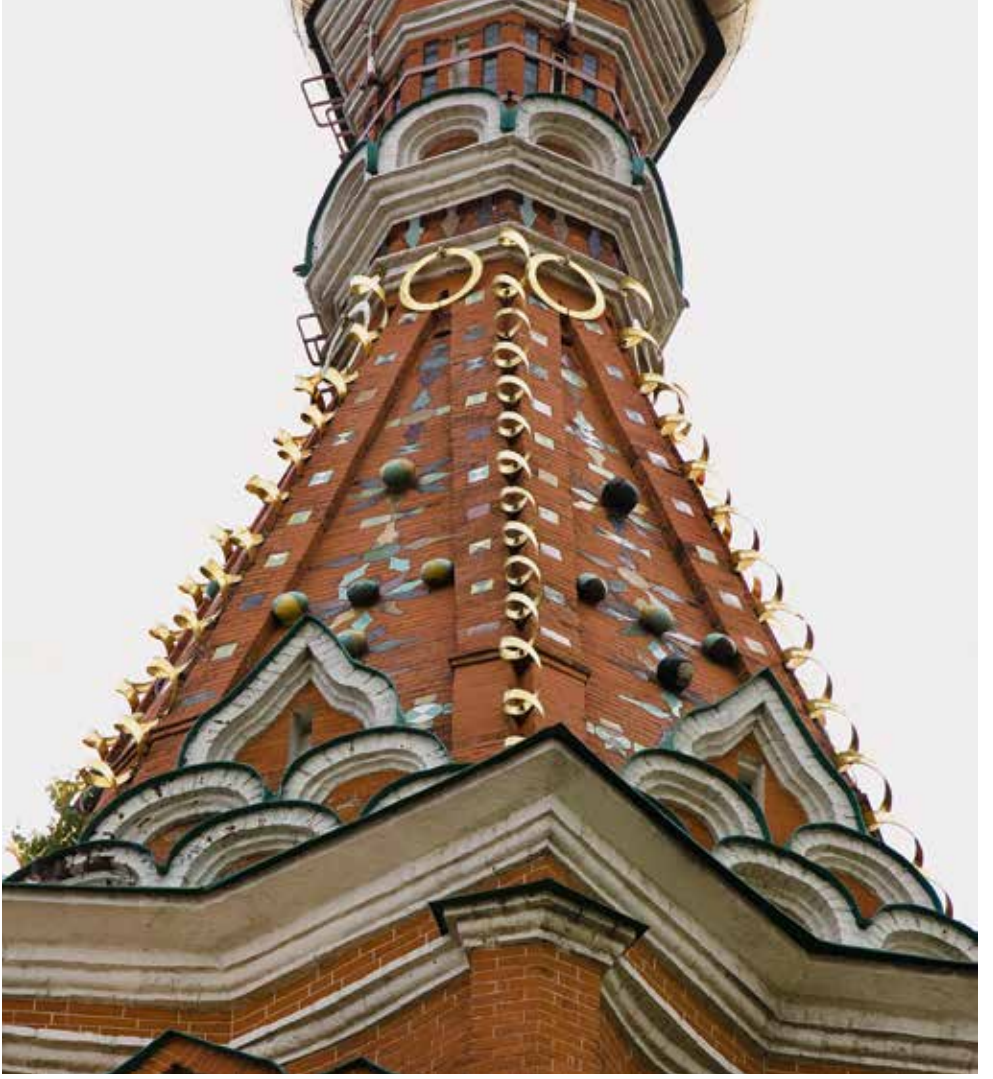
Прежде всего, есть смысл обратиться к одному из самых необычных русских шатровых храмов, чьё оригинальное ребристое завершение дошло до нас, к сожалению, лишь на рисунках, — к церкви Космы и Дамиана в Муроме (1564 г.). Как и храм Покрова на Рву, она была возведена в память о триумфальном казанском походе (илл. 2).

Чтобы найти ей аналог в иллюстративном материале, достаточно обратиться к самой известной русской книге той эпохи — созданному специально для семьи Ивана Грозного Лицевому Летописному Своду. Однако эти страницы посвящены вовсе не монументальной архитектуре — деревянной или каменной. С теми же ребрами-складками там много раз изображен самый главный шатер Священной Истории — разборный Храм, предназначенный для хранения Ковчега Завета и поклонения ему, то есть скиния Моисеева (илл. 3).

4. «Книга нарицаема Козьма Индикоплов». 1495 г. ГИМ, собр. Уварова, № 566

Те, кто сегодня пытаются воссоздать облик этой разборной конструкции, как правило, дословно следуют библейскому описанию, а потому в итоге предъявляют зрителям подобие большой армейской палатки, вмещающей в себя двухчастную деревянную «базилику». Однако в древности, как в Европе, так и на Руси, Скинию представляли иначе — в виде круглого шатра, такого же, какие использовались в походах и на войне. Это хорошо видно, например, и на миниатюре более раннего, чем ЛЛС, манускрипта — в «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова из собрания Уварова (1485 г., илл. 4)[5].

С моей точки зрения, это и есть наиболее вероятный прототип типологии русских шатровых храмов. Их внешний вид — попытка воспроизведения образа скинии Моисеевой. Из этого, кстати, следует, что знаменитая фраза «вверх на деревянное дело» («В лето 7041 князь великий Василей постави церковь камену Възнесение Господа нашего Иисуса Христа вверх на деревянное



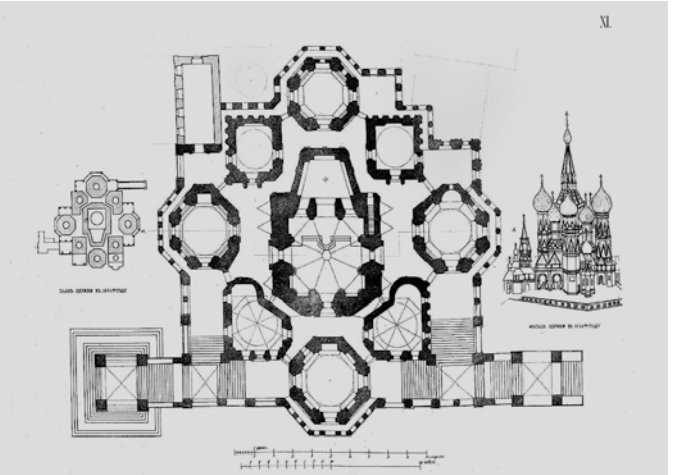
5.
Шатер собора Покрова на Рву. Фотография С. Кавтарадзе

дело в своем селе Коломенском»)[6] скорее всего подразумевает не следование формам деревянного зодчества, а изображение деревянного каркаса обычной тентовой конструкции[7].

Проверить справедливость данной гипотезы можно своеобразным «тестовым сравнением», вновь обратившись к более позднему, чем церковь в Коломенском, памятнику — собору Покрова на Рву. Как известно, его верх украшен деталями, дотоле на Руси не известными: цветными керамическими вставками, керамическими же шарами, а также коваными позолоченными кольцами и спиралями вдоль ребер пирамиды (илл. 5).

Если вспомнить, как описана конструкция Скинии в Библии, то найти объяснение кольцам, на первый взгляд, покажется нетрудным. С помощью таких деталей Моисей собирал деревянные стены:

«И сделал шесты из дерева ситтим, пять для брусьев одной стороны скинии,



6.
Собор Покрова на Рву. План. Рихтер Ф.Ф. Памятники древнего русского зодчества, снятые с натуры и представленные в планах, фасадах, разрезах, с замечательнейшими деталями украшений каменной высечки и живописи. Альбом планов, разрезов, фасадов. Москва. Хромо-лит. Г. Кирстена, 1850–1856. Табл. XI

и пять шестов для брусьев другой стороны скинии, и пять шестов для брусьев задней стороны скинии;

и сделал внутренний шест, который проходил бы по средине брусьев от одного конца до другого;

брусья обложил золотом, и кольца, в которые вкладываются шесты, сделал из золота, и шесты обложил золотом» (Исход. 36:31–34.).

Однако на самом деле ситуация не настолько проста. Приведенная цитата взята из Синодального перевода XIX века. Но во времена Ивана Грозного его либо не знали вообще, либо не принимали в качестве канонического (дополненную текстами из Вульгаты Библию Руску Франциска Скорины, где этот фрагмент имеется, как известно, сожгли в 1525 г.). Ктитор же и проектировщики собора Покрова на Рву, по всей вероятности, опирались на один из рукописных экземпляров — либо на Геннадиеву Библию (1499 г., ГИМ. Син. № 915) либо, что более вероятно, на специально заказанную Иваном Грозным в суздальском Спасо-Евфимиевом монастыре рукописную Иоакимовскую Библию (1558 г., ГИМ. Син. № 21), где описания конструкции самой Скинии также нет[8]. Добавим, что этот фрагмент и позже не вошел ни в Острожскую Библию, напечатанную Иваном Федоровым (1581 г.), ни в Елизаветинскую редакцию (1751 г.).

Попытаться объяснить это противоречие — золоченые кольца явно изображают описанные в книге «Исход» конструктивные элементы Скинии, однако в известной в ту эпоху редакции Библии этого фрагмента еще нет — можно двумя путями. Во-первых, предположить, что автор проекта собора Покрова был иностранцем, читавшим Вульгату. В отличие от церковнославянского варианта, преимущественно опиравшегося на Септуагинту (а в ней также нет данного фрагмента), латинская Библия переводилась с Масоретских текстов, где описание Скинии дано в том же варианте, что представлен синодальным переводом.

Но допустимо и другое объяснение, предоставляющее больше возможностей для понимания смысла декора шатра Покровского храма. 36-я глава синодального перевода, в которой описывается начало работы над Скинией, до 7-го стиха повторяет церковнославянскую редакцию:

«Запаса было достаточно на всякие работы, какие надлежало делать, и даже осталось» (Исход, 36:7) — «**И дѣла̀ бы́ша и҆̀мъ довѡ́лна на строе́нїе творѝти, и҆ преизбы́ша**».

Однако дальше в синодальном переводе продолжается описание работы над Скинией как таковой:

«И сделали все мудрые сердцем, занимавшиеся работою скинии: десять покрывал из крученого виссона и из голубой, пурпуровой и червленой шерсти; и херувимов сделали на них искусною работою; длина каждого покрывала двадцать восемь локтей, и ширина каждого покрывала четыре локтя: всем покрывалам одна мера» (Исход, 36:8)

— и так от 8-го до 38-го стиха обо всех деталях, в том числе про устройство столбов и завесы, а также включая упоминание золотых колец:

«брусья обложил золотом, и кольца, в которые вкладываются шесты, сделал из золота, и шесты обложил золотом» (Исход, 36:34).

А вот в церковнославянском варианте как раз в этом же месте начинается описание священнических одежд Аарона, в синодальном переводе помещенное в 39-ю главу (Исход. 39:1-31.):

«**И сотворѝ всѧ́къ премꙋ́дрый въ дѣ́лающихъ ри̑зы ст҃ыни, ꙗ҆̀же сꙋ́ть а҆арѡ́нꙋ і҆ере́ю, ꙗ҆́коже заповѣ́да гдⷭ҇ь мѡѷсе́ю**».

Таким образом, хотя никто, разумеется, не мог тогда спутать описание покрова самой Скинии с описанием священных одеяний, последние становились имманентной частью комплекса Моисеевой постройки, такой же, как семисвечник, стол для Хлебов Предложения, жертвенники и чан для омовений. И именно в них — в рассказе о ефоде, наперснике, ризах и хитонах — мы легко обнаружим соответствия загадочным элементами декора, украшающего шатер храма Покрова на Рву.

Например, золоченым спиралям вдоль ребер шатра и золоченым кольцам между ними:

«**И҆ сотворѝша на́д логі́ономъ тре́сны сплете́ны, дѣ́ло плете́ное ѿ зла́та чи́ста: и҆ сотворѝша два̀ цѝнтца̑ зла̑та и҆ два̀ кѡлца̀ зла̑та, и҆ возложѝша два̀ кѡлца̀ зла̑та на ѻ҆́ба кѡнца̀ логі́она: и҆ вложѝша плетенны̑цы зла̑ты въ ко́лца, со ѻ҆бои́хъ стра́нъ логі́она, и҆ въ два̀ сложе́нїѧ двѣ̀ плетенны̑цы, и҆ возложѝша на два̀ цѝнтца̑: и҆ возложѝша на ра́мена ри́зы ве́рхнїѧ, проти́вꙋ лице́мъ къ лицꙋ̀. И҆ сотворѝша два̀ кѡлца̀ зла́та, и҆ возложѝша на два̀ кри́ла на кра́й логі́она, и҆ на кра́й созадѝ ве́рхнїѧ ри́зы, внꙋтрьѧ́дꙋ: и҆ сотворѝша два̀ кѡлца̀ зла̑та, и҆ положѝша на ѻ҆́ба ра́мена ри́зы ве́рхнїѧ съ ни́зꙋ є҆гѡ̀ на лицѣ̀ по согбе́нїю свы́ше соста́ва ри́зы ве́рхнїѧ: и҆ стѧгнꙋ́ша логі́онъ ко́лцами, ꙗ҆̀же на не́мъ, съ ко́лцами ве́рх-**

нїѧ ри́зы сложе́ными, и҆з̾ синеты̀ сплете́нными, во тка́нїе ри́зы ве́рхнїѧ»[9].

А также загадочным керамическим шарам:

«И҆ сотвори́ша на ѻ҆ме́тѣ ри́зы внꙋ́тренїѧ до́лꙋ ꙗ҆́кѡ процвѣта́ющагѡ ши́пка пꙋгви́цы ѿ синеты̀ и҆ багряни́цы, и҆ червлени́цы пра́дены и҆ вꙋссо́на ска́нагѡ. И҆ сотвори́ша звонцы̀ зла̑ты, и҆ возложи́ша звонцы̀ на ѻ҆ме́ты ри́зы внꙋ́тренїѧ ѿкрестъ между̾ пꙋгви́цами: звоне́цъ зла̑тъ и҆ пꙋгви́ца на ѻ҆ме́тѣ внꙋ́тренїѧ ри́зы ѿкрестъ, къ слꙋже́нїю, ꙗ҆́коже повелѣ̑ гдⷭ҇ь мѡѷсе́ю»[10].

В подтверждение версии, что храм Покрова на Рву образно ориентирован на Скинию, можно привести и еще один аргумент. К его центральному столпу не вполне традиционно пристроен алтарный объем (илл. 6). Во-первых, без него, в принципе, можно было обойтись, разместив престол прямо в наосе, как это и сделано в остальных столпах-приделах. Здесь же ради его устройства пришлось пожертвовать симметричностью всей композиции. Во-вторых, в плане он имеет форму не полукружия, а трапеции, причем в широкой части, сопоставимой размерами с габаритами самого подшатрового пространства. С поправкой на неизбежные трансформации (трапециевидный план вместо квадратного) можно предположить, что алтарная часть в данном случае призвана, помимо обычной функции, быть еще и образом Святая Святых Моисеевой скинии — кубического в объеме хранилища Ковчега Завета.

* * *

На самом деле форма шатра издавна ассоциировалась с темой Ветхозаветного Храма, причем как с разборным сооружением — скинией, так и с пришедшим ей на смену монументальным творением Соломона. Традиция изображать Иерусалимский Храм увенчанным многогранной пирамидой или конусом со световой главкой сложилась, очевидно, в эпоху крестовых походов, когда вернувшиеся со Святой Земли рыцари рассказали соотечественникам о центрической постройке на Храмовой горе — на самом деле о Куполе Скалы, построенном мусульманами в конце VII века над местом, откуда, по преданию, Пророк Мухаммад вознесся на небеса для бесед со Всевышним. О том, что Куббат-ас-Сахра перекрыт не шатром (что, в принципе, являлось хотя и ошибочным, но логичным предположением, так как Храм строился как подобие Скинии, ее же, как уже говорилось, представляли в виде шатра), а куполом, стало, по-видимому, широко известно лишь к началу XVI века. А до этого была широко распространена именно «шатровая» иконография, причем в том числе и в культурах, далеких от западноевропейских. Так, например, Храм Соломона изображен шатровым и в североитальянском (либо испанском) манускрипте Мишне Торы, созданном, как предполагают, в 1457–1465 гг.[11], и на русской иконе «Введение Богородицы в храм» (нач. XIV в.) из села Кривое на Северной Двине (ГРМ).

7.
Дуччо ди Буонисенья.
«Вход в Иерусалим».
1308–1311 гг.

Однако, есть целый ряд живописных произведений, особенно подходящих на роль иконографического прототипа церкви Вознесения в Коломенском, а следовательно, и других, более поздних построек данного типа, хотя поначалу такое сравнение может показаться излишне смелым. Но прежде чем к ним обратиться, стоит вспомнить, что, хотя достаточно часто говорится о готическом влиянии, от большинства европейских построек Вознесенскую церковь отличает одна существенная

деталь — восьмигранная венчающая башенка, условный световой барабан (илл. 1). В Европе аналогов данному решению, по существу, нет, а если что-то и приводится в пример, то в большинстве случаев это здания с весьма отдаленным сходством и иного функционального назначения — как, скажем, кухня папского дворца в Авиньоне. Зато точно так же выглядят Иерусалимские Храмы в шедеврах сиенских живописцев первой половины XIV века. Конечно, двухвековая разница в датировках может показаться слишком большой, но только на первый взгляд. Так, «Маэста» Дуччо ди Буонисенья (в данном произведении Храм изображен трижды — в композициях «Вход в Иерусалим», «Погребение Богородицы» и «Искушение Христа на горе», илл. 7, 8), созданная в 1308–1311 годах, до 1506 года украшала главный алтарь Сиенского собора, да и потом, скорее всего, была доступна. Там же с 1342 года находилась работа Амброджо Лоренцетти «Принесение во храм» (илл. 12). Похожую трактовку облика Иерусалимской святыни можно увидеть и в композициях Симоне Мартини (илл. 9) и Пьетро Лоренцетти. Везде Храм изображался практически одинаково — многогранный шатер со световой главкой сверху. Частичное отличие можно заметить только в ассизских фресках старшего из братьев Лоренцетти, зато там ребра шатра украшены золотом — как в соборе Покрова на Рву.

Трудно рассчитывать, что когда-нибудь обнаружится документ, неоспоримо доказывающий, что конкретно эти работы использовались в качестве образца мастером, создавшим церковь в Коломенском. Очевидно, однако, что в XIV–XVI веках в Тоскане сложился универсальный взгляд на то, как именно выглядели скиния и Иерусалимский Храм.

Но мог ли автор подмосковной церкви стать носителем тосканских представлений о несохранившейся иерусалимской постройке? К сожалению, исторические источники ничего не говорят о том, кем был этот зодчий; даже в летописи, подробно рассказывающей об освящении храма в 1532 году, его имя не указано. Однако изыскания, проведенные Сергеем Сергеевичем Подъяпольским[12] и замечательно дополненные находкой эстонского исследователя Юри Кивимяэ[13], работавшего в стокгольмском архиве, выстраиваются в хронологически складную и потому в высокой степени вероятную картину. Вот как это выглядит, если расставить события по порядку.

В 1527–1528 годах в Италии побывало посольство Трусова и Лодыгина. Русские дипломаты обращаются к папе Клименту VII (в этот момент, после разгрома Рима войсками императора Карла V, он находится в Орвьето) с просьбой направить архитекторов в Великое княжество Московское. Римский понтифик, хотя и сетует в письме великому князю, что в результате нападения имперских войск опытных зодчих в его распоряжении не осталось, все же посылает в далекую Москву специалиста. Скорее всего, мастер прибыл на Русь вместе с послами — в июне 1528 г.

Тем не менее, до 1532 г., то есть до начала работ над Воскресенской церковью в Кремле, о его пребывании здесь ничего не известно, что и привело сначала В. А. Булкина[14], а затем С. С. Подъяпольского к предположению, что в это время он занимался строительством в Коломенском. Далее, согласно данной версии, этот же зодчий — в разных источниках он Петрок Малой, Петр Малый, Петр Фрязин и Петр Ганнибал — возводит:

1532–1543 — Воскресенскую церковь в Кремле рядом с Иваном Великим (полностью закончена и освящена только в 1552 г., уже без участия итальянского мастера);

1534–1535 — укрепления Китай-города;

1534–1535 — земляную крепость в Себеже;

1536 — укрепления в Пронске[15].

Осенью 1539 года во время поездки в Себеж и Печерский монастырь Петр Фрязин покинул страну. На допросе в Дерпте он рассказал, что бежал, поскольку после смерти Елены Глинской в Московии «великая мятеж и безгосударьство», «что его к Великому Князю прислал Папа Римской послужити годы три или четыре, а служил, сказал, Великому Князю одиннадцать лет, а держал его Князь Великий силою», а также — и это нам особенно важно — что родился он во Флоренции[16].

Как видим, по датам все сходится. В 1528 г. его наняли на три сезона на строительство церкви в Коломенском, а держали одиннадцать лет, до 1539 года, когда архитектор бежал за границу (и, возможно, был насильно возвращен обратно, судя по тому, что в 1543 году он же упоминается как производитель работ на строительстве Воскресенской церкви в Кремле).

Если данная гипотеза верна, то из нее следуют три важных вывода. Во-первых, на допросе в Дерпте архитектор-перебежчик, назвавшийся Петром Ганнибалом, указал, что он родом из Флоренции, то есть из Тосканы. Во-вторых, его призвали именно как строителя церкви, а не как военного инженера, так как оборонительные укрепления он начал строить лишь в 1534 году. В-третьих, что до поры строительство в Коломенском, возможно, было секретным, и лишь с его окончанием в летописи появилось описание необыкновенно торжественного освящения храма[17] в никого особо не интересовавшем дотоле месте, да и то без указания автора проекта, хотя о зодчих-иностранцах, работавших во времена Ивана III, известия до нас дошли.

Исходя из вышеизложенного, рискнем предположить, что русские послы искали в Италии не просто «архитектона», а того, кто, согласно задуманному при дворе Василия III, может построить храм с необычным смыслом, то есть «скинию», что и было осуществлено без особой до поры огласки в малоизвестном до того великокняжеском селе Коломенском. И что еще на родине, зная о сути заказа, Петр Ганнибал начал думать о том, есть ли способ изобразить в камне тентовое покрытие скинии? Вспомнив, разумеется, общепринятую у него на родине со времен треченто иконографию, представленную, прежде всего, сиенской живописью.

8.
Дуччо ди Буонисенья.
«Погребение Богородицы».
1308–1311 гг.

* * *

Версия, что изобразительным прототипом церкви в Коломенском послужили живописные произведения интернациональной готики, прежде всего, алтарные композиции Тосканы первой половины XIV века, позволяет предложить простые объяснения некоторым старым загадкам.

Интересно, например, рассмотреть одну из композиций Дуччо, первоначально расположенную на обратной стороне

С. Ю. Кавтарадзе
«По подобию Святой Скинии»

9.
Симоне Мартини.
«Несение креста».
1335 г.

алтарной композиции «Маэста», а именно «Искушение Христа на Горе» (илл. 10). На этой картине Иисус указывает на Иерусалим, в стенах которого рядом с Храмом расположена круглая в плане колокольня. Священный Город на старых гравюрах вообще, как правило, изображался с большим количеством башен; их, пожалуй, можно считать устойчивым фактором иконографической идентификации. Возможно, как раз данное обстоятельство может прояснить смысл по-

10.
Дуччо ди Буонисенья.
«Искушение Христа на горе».
Фрагмент

явления рядом с шатровым храмом в Коломенском еще и круглой в плане церкви-колокольни Святого Георгия (илл. 11). Она даже внешне похожа на ту, что изображена у Дуччо, если сравнивать нижние ярусы. Если учесть, что, как отмечают А. Л. Баталов и Л. А. Беляев, фундаменты под постройками ориентированы одинаково, что свидетельствует об их хронологической близости[18], можно предположить здесь нали-

11.
Церковь Св. Георгия в Коломенском. Фотография С. Кавтарадзе

чие не просто двух необычных зданий, но комплекса, прямо изображающего пространство Иерусалима эпохи Второго Храма — вероятно, самого раннего из тех, что возводились на Руси.

И еще одно наблюдение. И Дуччо, и Амброджо Лоренцетти, и другие сиенские художники писали сложные композиции, в которых Иерусалимский храм был показан одновременно изнутри и снаружи. При этом в данных работах его интерьер предстает готическим, со множеством тонких колонок, несущих невесомые арки. Практически такие же колонки поддерживают вимперги на пряслах церкви Вознесения (илл. 13), причем части их капителей как бы скрыты пилястрами-лопатками вертикальных членений. Похоже, что фасады храма в Коломенском буквально следуют алтарным образам треченто, изображая на своих плоскостях виды древней иерусалимской святыни.

12. Амброджо Лоренцетти. «Принесение во Храм». 1342 г.

* * *

Однако что могло заставить великого князя Василия III отказаться от устоявшихся форм и канонов и построить в своих подмосковных владениях храм столь непривычного вида?

Кажется, никто сегодня не спорит с общепринятой версией, какую проблему на самом деле должно было решить и, вероятно, решило в глазах современников строительство церкви в Коломенском. Василию III, да и всему Великому княжеству Московскому был необходим наследник. Бесплодие одного из супругов привело в 1525 г. к скандальному разводу и пострижению в монахини Соломонии Сабуровой, что серьезно расходилось с принятыми тогда представлениями о допустимом при великокняжеском дворе. Однако и второй жене Василия Ивановича — Елене Глинской — долго не удавалось забеременеть. В связи с этим осенью 1528 — зимой 1529 гг. состоялась известная поездка монаршей четы по монастырям с молением

13.
Церковь Вознесения в Коломенском. Вимперги в пряслах храма. Фотография С. Кавтарадзе

о чадородии. С этих позиций высказывается более чем вероятное предположение, что храм Вознесения был заложен не в честь рождения Ивана IV, как считали раньше некоторые исследователи (в таком случае он был бы, скорее, освящен в память Усекновения Главы Иоанна Предтечи), а с просьбой о зачатии. Известный архитектор-реставратор С. А. Гаврилов, много лет посвятивший данному памятнику, высказал убедительную гипотезу, что Коломенское, где и сегодня бьют целительные ключи (и, добавим от себя, в близлежащем овраге лежат два камня — «мужской» и «женский», обладающие, как верят многие, магической силой), издревле и до наших дней считается местом, исцеляющим бесплодие[19], и, соответственно, что идея поставить на берегу большой храм могла быть связана именно с этим поверьем.

Возможно, косвенным подтверждением данной версии может служить выбор места для здания — не на самой высокой точке, а на склоне, ближе к родникам, что, вероятно, и потребовало необычного для Москвы мощного фундамента — монолитной плиты на сваях, а не обычной ленты под стенами. (Впрочем, здесь возможно и другое объяснение — если церкви Вознесения и Св. Георгия подражают Храму и башне в Иерусалиме, то они и должны быть не на самом высоком месте.)

То, что великокняжеской чете был нужен храм не простой, а в некотором смысле особенный, призванный помочь в решении деликатной проблемы, и могло привести к идее осу-

14. Моисей перед Скинией. Библия Венцеслава. 1389–1400 гг. Wenzelsbibel, Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, cod. 2759–2764

ществить его в необычных для Руси формах, символически использующих сакральную силу не только новозаветной, но и ветхозаветной тематики. Разумеется, никакого отступления от православия тут не было, ведь записанное Моисеем и пророками не менее сакрально, чем тексты евангелистов.

В обращении к Ветхому Завету (а может, и к иудейской традиции его толкования) адептам авраамических религий издавна виделось нечто, дававшее надежду на эффективное привлечение помощи Высших Сил. Прежде всего, это та логика, что, коль скоро мир был создан по Слову Божию, а язык этого Слова являлся, несомненно, тем самым языком, на котором изначально написана Библия, то и ритуальные действия, обращенные к Пятикнижию Моисееву, могут оказаться более действенными.

Вообще, в эту эпоху интерес к ветхозаветным книгам хорошо заметен и на Западе, и на Руси. Что касается Великого княжества Московского, то, например, одной из версий, объясняю-

щих осуждение новгородских «жидовствующих», является та, что их обвиняли в «жидовская мудрствовати» — в чрезмерном внимании к закону Моисея[20]. Впрочем, с нашей точки зрения, не стоит решительно отвергать и вариант с осуждением их за обращение к тайнам Каббалы; наименее вероятной же представляется изложенная несколькими десятилетиями позже версия Иосифа Волоцкого, повествующая, что прибывшие из Литвы евреи тайно обращали русских священников в иудаизм, одновременно в целях конспирации запрещая им обрезание. Так или иначе, но именно главный гонитель еретиков архиепископ новгородский Геннадий как раз и собрал до того известные порознь фрагменты Ветхого Завета в Геннадиеву Библию — первую на Руси. А под влияние жидовствующих, как свидетельствуют источники, поначалу попал и отец Василия III — великий князь Иван Васильевич.

В ветхозаветной истории можно легко найти еще один аргумент в пользу обращения к форме шатра, если есть убеждение, что именно так выглядели и Скиния, и построенный Соломоном Храм. В Библии прямо говорится о божественном присутствии в пространствах этих построек:

«И покрыло облако скинию собрания, и слава Господня наполнила скинию;

и не мог Моисей войти в скинию собрания, потому что осеняло ее облако, и слава Господня наполняла скинию.

Когда поднималось облако от скинии, тогда отправлялись в путь сыны Израилевы во все путешествие свое;

если же не поднималось облако, то и они не отправлялись в путь, доколе оно не поднималось,

ибо облако Господне стояло над скиниею днем, и огонь был ночью в ней пред глазами всего дома Израилева во все путешествие их» — Исход. 40:33–38.

«Когда священники вышли из святилища, облако наполнило дом Господень;

и не могли священники стоять на служении по причине облака, ибо слава Господа наполнила храм Господень.

Тогда сказал Соломон: «Господь сказал, что Он благоволит обитать во мгле;

я построил храм в жилище Тебе, место, чтобы пребывать Тебе вовеки» (3 Царств 8:10–13).

Свидетельств, что для людей той эпохи эта тема была чрезвычайно важна, можно найти очень много. Например, в миниатюре Библии германского и чешского короля Венцеслава конца XIV века облако божественного присутствия изображено буквально[21] (илл. 14); достаточно схожие по смыслу миниатюры имеются и в ЛЛС. Интересно, что на написанной по заказу Ивана Грозного иконе «Благословенно воинство Небесного Царя» Град Небесный Иерусалим в левой части композиции, у стен которого Богородица и Младенец Христос встречают победителей, расположен на фоне огромного, почти сливающегося с

пейзажем шатра, безусловно, знака незримого участия Творца в данных событиях[22] (илл. 15).

Как видим, феномен русских каменных шатровых храмов, по крайней мере, в XVI веке, можно трактовать как опыт создания сакральных пространств, точнее, пространств, готовых вместить божественное присутствие буквально в том же смысле, какой в иудейской традиции подразумевает термин «шехина».

15. «Благословенно воинство Небесного Царя». 1552 г. Икона. Фрагмент. ГТГ

Допустимо предположить, что особая линия в развитии русского зодчества — каменного шатрового, начинающаяся, скорее всего, с возведения церкви Вознесения в Коломенском, подразумевала включение в образный строй этих памятников дополнительные смыслы, выходящие за рамки привычной парадигмы. Разумеется, это вовсе не значит, что данные сооружения не соответствуют норме и не пригодны к исполнению положенных сакральных функций. Отличие (быть может, не всегда осознававшееся теми, кто позже обращался к той же типологии, скажем, провинциальными мастерами последующих эпох, заимствовавшими «столичную» иконографию просто в подражание известным царским постройкам), состоит в другом. Вероятно, общепринятое представление о ренессансном неоплатонизме с оговорками можно распространить и на Великое княжество Московское, по крайней мере, на его придворные круги. Речь прежде всего идет о платоновом учении о Едином, о том интуитивном восприятии мира, в котором он предстает целостным Творением, все составляющие коего гармонически связаны между собой. Отсюда повсеместный интерес к гороскопам — ведь светила в принципе не могут, исходя из данной логики, быть нейтральными и не влиять на события в подлунном мире. Отсюда и споры о допустимости изготовления амулетов — ведь христианский запрет магических действий вовсе не означает, что они не имеют силы; отсюда вера в алхимию и интерес к текстам герметического корпуса

(между прочим, в 1488 году мозаика с изображением Гермеса Трисмегиста, появляется на полу собора в Сиене — того самого, где был представлен иконографический тип Соломонова Храма под шатром). Разумеется, зодчество, то есть искусство создавать крупные объекты, буквально меняющие лик земли, не могло избежать взгляда на себя как на сильное средство взаимодействия с Единым и, стоит предположить, как на механизм, с помощью которого можно, не изменяя вере, сделать просьбы о желаемом (адресованные, скорее, Провидению, чем Творцу) более убедительными. По крайней мере, в столь тонком вопросе, как чадородие, где причудливо смешаны аспекты материальные и духовные, соблазн прибегнуть к чему-то, что не отвергает молитву, но как бы действует «параллельно» ей, был, думается, очень велик.

Историкам, знакомым с русскими текстами той эпохи, хорошо известно о «параллельных» официальному благочестию дискурсах, практически тех же, что занимали умы образованных людей и в остальной Европе. Запад с его интеллектуальными исканиями был не настолько далек от Москвы, как иной раз кажется нам сегодня. До Смутного времени Великое княжество Московское его политической элитой рассматривалось как особенная, наследующая востоку Римской империи и, соответственно, православная, но часть общей Ойкумены. Соответственно, идеи, пришедшие из-за рубежа, если и отвергались как неприемлемые, то лишь после серьезного обсуждения.

Доказательств тому, что русский двор был прекрасно осведомлен об интеллектуальной жизни западных стран, более чем достаточно.

Начнем с того, что породнившиеся с Василием III Глинские были выходцами из Великого княжества Литовского и принадлежали, несомненно, европейской культуре. Оказавшись в Москве, они не только восприняли местные обычаи, но и ввели в обиход свои. По крайней мере, история сохранила для нас известие о столь важном факте, как тот, что (думается, ради молодой жены) великий князь, женившись вторично, сбрил бороду.

В книгах часто упоминается боярин Федор Иванович Карпов, просвещенный дипломат, судя по письмам, хорошо знавший античную философию, в том числе, «Никомахову этику» Аристотеля.

Наконец, преподобный Максим Грек, жестоко наказанный за критику развода Василия III с Соломонией Сабуровой, был прекрасно знаком и с идеями Пико делла Мирандолы, Альда Мануция и Савонароллы, и — в период своего пребывания во Флоренции — с их авторами[23].

Однако среди интеллектуалов той поры была еще одна интересная фигура. Именно к данному персонажу часто обращены инвективы Максима Грека («Слово списано иноком Максимом Греком святогорском противу льстиваго списаниа Николаа Немчина латынина», например), и именно на его писания реагировал старец Филофей в том самом письме, где впервые

высказал идею, что Москва — Третий Рим (1524 г.). При дворе Василия III практиковал врач (а значит — астролог) Николай Булев, точнее Николаус Бюлов, тот самый, о котором императорский посол Франческо да Колло писал, что встретил в Москве «маэстро Николая Любчанина, профессора медицины, астрологии и основательнейшего во всех науках»[24].

Нетрудно представить, что, пытаясь решить проблему с рождением наследника, ближний круг великого князя, включавший врача-астролога, а может быть, и саму молодую жену, не желавшую повторить печальную судьбу своей предшественницы, решился искать способ совместить верность православию с обращением к мудрости Ветхого Завета.

Мы можем предположить, что ради рождения наследника Василий III и близкие ему люди, зная о достижениях тайного знания Запада, в свою очередь активно впитывавшего содержимое только что обретенных эзотерических трактатов, решили построить в заветном, издревле помогающем от бесплодия месте храм вполне православный, но, условно говоря, «форсированный». Возможно даже, что посольство Трусова и Лодыгина имело поручение найти в Италии не просто строителя крепостей, но архитектора, представляющего иконографию ветхозаветных построек и сведущего в проблемах гармонического устройства Вселенной. Быть может, потому производитель работ и не упомянут в обстоятельном летописном рассказе — постройка и так вышла необычной, не стоило подчеркивать это итальянским происхождением зодчего.

Потом прибывший издалека архитектор несколько сезонов в обстановке секретности строил особенный храм в малоизвестном имении, причем эффективность данного предприятия стала очевидной уже в процессе строительства — в августе 1530 года у Глинской родился Иван Васильевич. Очевидно, повзрослев, Иван Грозный узнал, что церковь в Коломенском — особенная, так сказать, «выполняющая просьбы». И пользовался этим. Отсюда, как известно, он отправился в казанский поход, отсюда же начал долгую эпопею с опричниной. И, вероятно, решил применить тайное знание, через два десятилетия возобновив строительство шатровых храмов, теперь уже для решения общегосударственной задачи — построения Святой Руси под вечным божественным покровительством. Возможно, смысл шатрового зодчества стал «царским секретом», дошедшим и до семьи Годуновых, строивших аналогичные храмы и при Федоре Иоанновиче, и при Борисе Федоровиче. Быть может, о дополнительных значениях данной композиции знали и Алексей Михайлович с патриархом Никоном[25], но, исходя из своих представлений о чистоте веры, решили предложить иную, хотя и родственную концепцию — воспроизведение на Руси новозаветного Храма Гроба Господня, что и осуществили: царь — в Саввино-Сторожевском монастыре, а патриарх — на Истре[26].

1 Прем. 9:8

2 См. об этом: *Mitrović* B. Phenomenology, architecture and the writing of architectural history. Review of Alberto Pérez-Gómez, Timely Meditations, Selected Essays on Architecture, 2 vols, Montreal: Right Angle International, 2016, and Alberto Pérez-Gómez, Attunement, architectural meaning after the crisis of modern science, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2016 // Journal of Art Historiography. Number 19, December 2018.

3 *Ильин М. А.* Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века: Проблемы и гипотезы, идеи и образы. М.: Искусство, 1980. С. 364.

4 *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Церковь Вознесения в Коломенском: архитектура, археология, история. М.: МГоМЗ, 2013. С. 134–155.

5 ГИМ, собрание Уварова, № 566.

6 Летописец вкратце Русския земли, XVI в. // Отдел рукописей ГИМ, Синод. Собр., № 939. Л. 100 об. — Цит. по: *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Церковь Вознесения в Коломенском: архитектура, археология, история. М.: МГоМЗ, 2013. С. 18.

7 Здесь, пожалуй, следует согласиться и с мнением М. А. Ильина, говорившего о шатре как о сени, и с правотой А. Л. Баталова, когда он пишет, что «главная интенция средневекового творчества — восхождение к образцу — определена архетипом созидания Храма Ветхого Завета». См.: *Баталов А. Л.* Строительство Московского Успенского собора и самоидентификация Руси. К истории замысла митрополита Филиппа // ДРИ, Византия. Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева (1897–1976). СПб., 2002. С. 358–359.

8 Благодарю научного сотрудника Государственного исторического музея Аллу Малыгину, по моей просьбе проверившую данную информацию непосредственно в фондах.

9 В синодальном переводе данный текст представлен следующим образом: «*К наперснику сделали толстые цепочки витою работою из чистого золота; и сделали два золотых гнезда и два золотых кольца и прикрепили два кольца к двум концам наперсника; и вдели обе плетеные цепочки из золота в два кольца по концам наперсника, а два конца двух цепочек прикрепили к двум гнездам и прикрепили их к нарамникам ефода с лицевой стороны его; еще сделали два кольца золотых и прикрепили к двум другим концам наперсника, на той стороне, которая находится к ефоду внутрь; и еще сделали два кольца золотых и прикрепили их к двум нарамникам ефода снизу, с лицевой стороны его, у соединения его над поясом ефода; и прикрепили наперсник кольцами его к кольцам ефода посредством шнура из голубой шерсти, чтобы он был над поясом ефода, и чтобы не отставал наперсник от ефода*» (Исход. 39:15–21).

10 «*По подолу верхней ризы сделали они яблоки из голубой, пурпуровой и червленой шерсти; и сделали позвонки из чистого золота и повесили позвонки между яблоками по подолу верхней ризы кругом; позвонок и яблоко, позвонок и яблоко, по подолу верхней ризы кругом для служения, как повелел Господь Моисею*» (Исход. 39:24–26); стоит добавить, что речь здесь может идти не только о яблоках, но и о плодах граната или цветках шиповника.

11 The Israel Museum. Mishneh Torah. Sefer Avodah (Book of Works), ill. Temple Worship. folio 41v.

12 *Подъяпольский С. С.* Архитектор Петрок Малой // Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стиль, атрибуции, датировки. М.: 1983. С. 34–50.

13 *Кивимяэ Ю.* Пётр Фрязин или Пётр Ганнибал? Итальянский архитектор в позднесредневековой Руси и Ливонии // Крепость Ивангород. Новые открытия / Сост. М. И. Милчик (Studia Architecturae Mediaevalis). СПб., 1997. С. 236–245, 273.

14 *Булкин В. А.* О церкви Вознесения в Коломенском // Культура средневековой Руси. Сб. статей. Посвящен 70-летию М. К. Каргера. Л., 1974. С. 113–116.

15 *Подъяпольский С. С.* Указ. соч. С. 34–50.

16 *Кивимяэ Ю.* Указ. соч. С. 242.

17 *Баталов А. Л., Беляев Л. А.* Церковь Вознесения в Коломенском: архитектура, археология, история. М.: МГОМЗ, 2013. С. 18–19.

18 *Баталов А. Л., Беляев Л.* А. Указ. Соч. С. 60–61.

19 *Гаврилов С. А.* О начале строительства церкви Вознесения в Коломенском (гипотеза). URL: http://rusarch.ru/gavrilov_s2.htm (дата обращения 28.07.2018).

20 См. об этом: *Чумичева О. В.* Иноверцы или еретики: понятие «жидовская мудрствующие» в полемическом контексте на Руси конца XI — начала XVI вв. // Очерки феодальной России. Вып. 14. СПб., 2010. С. 209–226.

21 Благодарю Михаила Рогова за ценную подсказку.

22 На этот факт, как и на многие другие мне указала Наталья Дмитриевна Троскина. Без бесед с ней я вряд ли вообще приступил бы к написанию данной статьи.

23 Следует уточнить, что, живя во Флоренции, Максим Грек (тогда — Михаил Триволис), несомненно, общался с племянником Джованни Пико делла Мирандола — Джанфранческо. Нам неизвестно, знал ли он близко самого великого гуманиста. Подробнейшую информацию и о самом Пико, и о его учении, и об аспектах его влияния на русскую мысль той эпохи можно почерпнуть из работ Ованеса Акопяна: «Latin Vice» and «Hellenic Charm»: Maximus the Greek and Renaissance Debates on Astrology in sixteenth-century Muscovy // Cultural Encounters: Cross-disciplinary Studies from the Late Middle Ages to the Enlightenment /Ed. Desiree Cappa, Hanna Gentili et al. Vernon Press, 2018. P. 59–72; *Акопян О. Л.* Волки в овечьих шкурах. «Рассуждения против прорицательной астрологии» и ренессансная мысль Италии. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018.

24 Цит. по: *Буланин Д. М.* Булев (Бюлов) Николай // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. URL: http://www.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=2415 (дата обращения 28.07.2018).

25 Представляется важным, что строительство шатровых храмов прекратилось при патриархе Никоне. Факт прямого запрета оспаривается в источниковедческих работах Д. Ф. Полознева (см., например: *Полознев Д. Ф.* Патриарх Никон шатровых храмов не запрещал, или еще раз о пользе обращения к источникам // История и культура Ростовской земли. Материалы конференции 2007 г. Ростов, 2008. С. 6–27); однако в любом случае трудно отрицать, что подобные композиции при Никоне не одобрялись и практически перестали осуществляться.

26 Подробно об этом: *Зеленская Г. М.* Новый Иерусалим под Москвой. Аспекты замысла и новые открытия // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2009. С. 745–771; Щедрина К. А. Саввино-Сторожевский «Иерусалим» // Там же. С. 804–828.