

# THE ICONOSTASIS

ORIGINS — EVOLUTION — SYMBOLISM

Edited by Alexei LIDOV



Progress-Tradition

MOSCOW  
2000

# ИКОНОСТАС

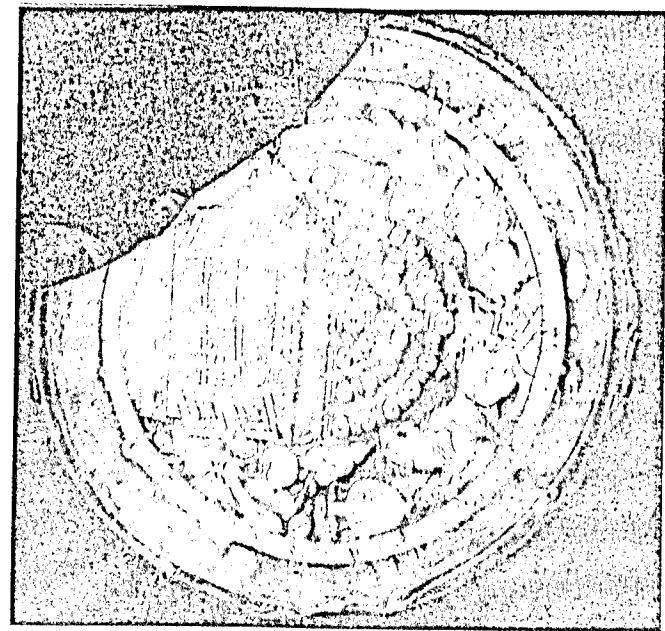
ПРОИСХОЖДЕНИЕ — РАЗВИТИЕ — СИМВОЛИКА

Редактор-составитель А. М. ЛИДОВ

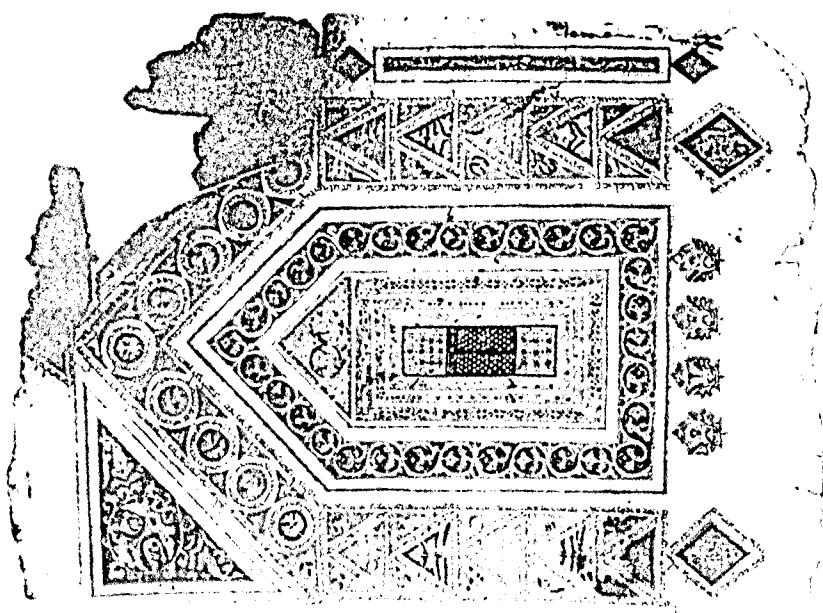


Прогресс-Традиция

МОСКВА  
2000



13. Ковчег Завета. Донышко сосуда. IV в. Музей Израиля, Иерусалим



14. Ковчег Завета. Миниатюра рукописи X в.  
2-е собр. Фирковича, 2 (49), л. 11. ГПБ, Санкт-Петербург

**М. А. БОБРИК**

## **ИКОНА ТАЙНОЙ ВЕЧЕРИ НАД ЦАРСКИМИ ВРАТАМИ. К ИСТОРИИ РАННИХ СЛОЕВ СЕМАНТИКИ**

В иконостасе русской православной церкви икона Тайной вечери занимает совершенно особое место. Она помещается при входе в алтарь — над Царскими вратами, именуемыми также Святыми или Райскими. Церковь видит в этой иконе образ последней пасхальной трапезы Иисуса с учениками, во время которой Спаситель установил таинство Евхаристии и тем самым как первосвященник совершил первую литургию. Находясь непосредственно над солёй, с которой верующие принимают Св. Причастие, эта икона призвана не только напоминать об установительном прототипе, но и свидетельствовать о непрерывности апостольской традиции, о том, что «*те же самые Тайны со временем их установления непрерывно даруются последниками апостолов членам Церкви, объединяя их между собой и вознося ко Христу*»<sup>1</sup>.

Центральное положение иконы Тайной вечери в иконостасе соответствует роли Евхаристии в системе христианских таинств. Поэтому в этой иконе видится не только образ установления основополагающего таинства Церкви, но образ Евхаристии как таковой, хотя в определенные периоды установительное значение могло приобретать особый акцент. В этом смысле история иконы Тайной вечери может служить одним из важнейших свидетельств того сложного движения, в котором идея Евхаристии пребывает на всем протяжении жизни христианства. В то же время, принадлежа иконаографическому центру иконостаса, сосредоточенному на Царских вратах, эта икона способна принимать на себя роль своего рода формулы, которая несет в себе как существенные смыслы иконостаса в целом (*pars pro toto*), так и актуальное для данной традиции понимание Евхаристии.

В зависимости от акцентуации той или иной компоненты евхаристической идеи икона Тайной вечери могла менять свое положение в пространстве храма, принимать различные иконографические формы, наконец, замещаться над входом в алтарь другими иконами в рамках определенного репертуара (Спас Нерукотворный, Троица Ветхозаветная). «Большая» история иконы Тайной вечери может, по-видимому, опираться на описание этих альтернатив и их истолкование в культурном контексте. Задача данной статьи много скромнее, а именно: проследить истоки двух из мотивов, релевантных для смысловой структуры иконы Тайной вечери — мотивов *райской трапезы* и *трапезы-завещания*.

Без обращения к предыстории образа трапезы Господней трудуно обойтись прежде всего потому, что его история знает слишком много утрат. Из них, быть может, фатальная — иерусалимская церковь Св. Апостолов на Сионе (IV в.), с горницей (*sepaculum*) которой каноническая версия предания связывала само событие Тайной вечери.

Изображения на этот сюжет впервые появляются в VI в. в двух основных иконографических типах. Один из них (обозначу его «тип А») иллюстрирует евангельские тексты о Тайной вечере (мозаика в нефе Сант Аполлинаре Нуово, Равенна; миниатюра в евангелии Россано). Другой тип («Б») рассказывает о Тайной вечере в образах актуального обряда причащения и имеет западную (Евангелие из собр. Корпус Кристи Колледж) и восточную (миниатюры в Евангелии Россано и в Евангелии Рабулы; дискосы из Риха и из Стума, Сирия) разновидности.

Судьбы двух этих типов изображения оказываются различными в западной и в восточной традициях. В пространстве западноевропейского храма икона Тайной вечери (тип А) занимает место на портале над входом в церковь, в нефе — на капителях колонн, в настенных евангельских циклах, и многообразно — в алтарной части, а именно, на витражах, антепендиуме престола (-ов), на алтарях-полиптихах (обычно в среднем регистре), на дарохранительнице, на окладе Евангелия. Тип Б западной разновидности вплоть до эпохи Контрреформации оставался малораспространенным<sup>2</sup>.

В церквях византийской культурной сферы до XI в. известен только тип А, и можно проследить тенденцию связывать изображение Тайной вечери с пространством вокруг (малого) жертвенника, на котором совершалась проскомидия. С появлением у южных славян и на Руси в XI в. традиции помещать образ Тайной вечери типа Б (восточная разновидность) в апсиде начинается сосуществование типов А и Б в храме. Тип Б помещается в алтаре — в апсиде и на литургических предметах (дискосах, покровах, элементах облачения<sup>3</sup>). В XV–XVII вв. Тайная вечера типа Б занимает позицию «Царских врат» (специально см. далее). Что касается типа А, то в качестве фрагмента страстного цикла он занимает в храме самые разные позиции в алтаре, в нефе или в праздничном ряду иконостаса<sup>4</sup>. Наиболее показательны случаи распределения функций между двумя типами иконы Тайной вечери в росписи одного и того же храма<sup>5</sup>.

Параллельно бытованию образа Тайной вечери в храме развивается иконография миниатюр на этот сюжет в рукописях Евангелия и Псалтыри<sup>6</sup>. Общей для западной и восточной традиций стала центральная значимость образа Тайной вечери типа А в системе декорации монастырских трапезных — он помещается на главной стене, перед которой сидел игумен (аббат), зачастую в апсиде игуменского места<sup>7</sup>.

Традиция изображения Тайной вечери на алтарных дверях фиксируется с XI в., которым датируется деревянный рельеф типа А со створки северных дверей алтаря в коптской церкви Св. Сергия и Вакха (Абу Сарге, Старый Каир, ил. 1)<sup>8</sup>. Наиболее ранний древнерусский пример — икона типа Б на надвратной сени второй четверти XV в. из с. Благовещенье, хранящейся в ГТГ<sup>9</sup>. В

XV–XVII вв. этот тип изображения на сени Царских врат становится в Московской Руси каноническим<sup>10</sup>. Изображение Тайной вечери типа Б возможно в этот период также на створках Царских врат — в составе праздничного цикла (Царские врата из церкви Исидора блаженного в Ростове Великом, 1566<sup>11</sup>) или как самостоятельный ярус (Царские врата конца XV в. из церкви с. Костицы Боровичского р-на Новгородской обл.<sup>12</sup>). К концу XVII в. тип Б иконы Тайной вечери вытесняется в позиции «Царские врата» типом А. Первой по времени в ряду надвратных икон Тайной вечери была, как кажется, работа Симона Ушакова (1685), созданная им за год до смерти для Царских врат Успенского собора Троице-Сергиевой лавры<sup>13</sup>. С XVIII в. тип А утверждается в иконоографии Царских врат. В церквях северо-востока изображения на этот сюжет появляются предпочтительно на створках врат (ц. Николы Надеина в Ярославле, 1751 г.<sup>14</sup>; Царские врата из собрания Переяславль-Залесского историко-художественного музея, конец XVIII в.<sup>15</sup>), занимая их подчас целиком (Царские врата из собрания Русского музея, первая половина XVIII в.<sup>16</sup>). Обычным в русских церквях с XVIII в. является надвратное изображение Тайной вечери. К началу XIX в. оно распространяется и в инославянских землях. Во вновь открывающихся церквях нашего времени в этой позиции часто можно видеть воспроизведение картины Леонардо да Винчи из трапезной монастыря Санта Мария делле Грации (Милан).

Приведенным, пусть предельно кратким, обзором хотелось бы обратить внимание прежде всего на *позицию* образа Тайной вечери, определяющую его *функцию* в системе храма как сложной иконы<sup>17</sup>. Без учета этого функционального аспекта, по-видимому, невозможно понять *смысла* иконы, к чему устремлены наши усилия. Этой мыслью я буду руководствоваться и в своих дальнейших рассуждениях, обращаясь к истокам иконы Тайной вечери над Царскими вратами как одной из форм предания о последней трапезе Иисуса.

Это предание, представлявшее собой пучок традиций, складывалось в русле теологемы трапезы как совместной жертвы, совершением которой может быть восстановлен социальный и космический порядок. Различные изводы этой универсалии можно наблюдать в греческих мистериальных культурах, в похорбальной обрядности, в античном симпосии, в культе Иерусалимского храма и некоторых других феноменах античной культуры Средиземноморья. В раннехристианскую эпоху, к которой мы обращаемся в поисках затерявшихся начал иконографии Тайной вечери, всё это — живые явления, и потому они образуют круг актуальных ассоциаций для складывающегося предания об этом событии, а изобразительные формы античных трапез участвуют в генерировании предания. Целый ряд элементов в нем относится к тому, что Карл Прюмм называл «позднесантичным койне догм» (*spätantike dogmatische Koiné*)<sup>18</sup> и вместе с тем к общему для культур Средиземноморья фонду мифологических представлений. Поэтому, устанавливая связи между названными типами сакральной трапезы и образом Тайной вечери, не обязательно соединять их векторной стрелкой «влияния», но стоит скорее говорить о сложном взаимодействии, включающем в себя элементы как типологии (разные реализации одного символа), так и генети-

ческого родства (воспринятые христианством элементы других традиций), как субъективное стремление к отталкиванию, так и объективное совпадение.

Решающим при отборе сопоставительного материала будет для меня избранный функционально-семантический критерий. Это значит, что поиск истоков надвратного образа Тайной вечери пойдет среди тех «трапезных» образов античности, которым в соответствующих сакральных помещениях отводилось место, сопоставимое по своему основному смыслу с Царскими вратами — райскими дверьми. Речь пойдет о двух сюжетах — райской трапезе в античных погребениях и трапезе-завещании в синагоге Дура-Европос.

### *Райская трапеза: традиция погребального культа античности*

1. В мифологических традициях Средиземноморья врага (двери) служат символом границы между посюсторонним и потусторонним, идеально мыслимой как граница между миром живых и миром мертвых. Граница несет в себе двоякое значение — как *разделительное* (разграничение двух сфер), так и *соединительное* (возможность перехода из одной сферы в другую). Двойственна поэтому и семантика двери в погребальном сооружении: она не только служит местом встречи живых с мертвыми, но и предотвращает возможность неурочного вторжения мертвых на территорию живых<sup>19</sup>. Ритуалы, тексты и изображения, связанные с вратами, разделяют эту амбивалентность их семантики. В античных погребениях — архитектурной форме представлений о соотношении мира живых и мира мертвых — одним из центральных является мотив трапезы, занимающей, как правило, место над дверным проемом.

В египетских пирамидах символику границы между двумя мирами несет в себе так называемая ложная дверь, сменяемая позднее надгробной стелой. Такая дверь считалась местом спификации — явления живым «преображенного», т.е. ставшего богом умершего и имитировала закрытый проход, чтобы подчеркнуть божественность природы покойного. На главной из ложных дверей — восточной — обычно находилось его рельефное изображение в полный рост. Вид ложной двери имеет не только вход в надземную часть погребального сооружения — в дом умершего, но и вход в камеру с захоронением из помещения для ритуальных действий внутри гробницы. Эта последняя дверь называлась «вратами Нут» по имени одной из египетских ипостасей богини-матери. Через эту дверь умерший удалялся в царство мертвых, после чего она замуровывалась<sup>20</sup>.

Со временем второй династии (вторая половина III тыс. до н. э.) в канон изобразительной программы египетских гробниц входит сюжет загробной трапезы, которому отводится место над ложной дверью (ил. 2). Умерший изображается вместе со своей женой за столом с жертвенными дарами, символизирующими плодородие (голова гуся, ножка быка и др.). Эти дары, принесенные в жертву родственниками умершего, призваны послужить пищей для особой субстанции умершего — его *ка* и тем самым обеспечить его бессмертие<sup>21</sup>. Это древнее представление сравнительно поздно получает письменную фиксацию и составляет основу 148-й притчи египетской Книги Мертвых. Текст этой молитвы об умершем приравнивался к изображению за-

гробной трапезы и наносился на ложную дверь или над ней<sup>22</sup>. Таким образом, взаимодополняющие друг друга изображение и текст призваны были давать представление о состоянии «преображенности» умершего (трапеза как идеальный образ жизни, вечного блаженства в потустороннем мире) и одновременно указывать на медиальную роль умершего между миром богов и миром людей, которая видится в том, что посдание жертвенных даров служит восстановлению нарушенной смертью целостности мира (трапеза как символ космического порядка).

Очевидную общность семантики с египетскими памятниками обнаруживают изображения трапезы на греческих надгробных стелах. Один из архетипических примеров представляет собой рельеф из Лаконии, датируемый временем около 550–530-х годов до н. э. (Берлин, музей Пергамон). На нем изображена сидящая на троне супружеская пара умерших; у мужчины в руках кубок-канифар, а у его жены — плод граната и покрывало; за спинкой трона вздымается змея; к умершим подходят двое жертвователей с дарами: мужчина несет петуха и яйцо, женщина — цветок и плод граната. Рельеф был найден на возвышении, сложенном наподобие кургана из земли и камней, в местности, посвященной покровителю мертвых Гермесу Хтониосу. Все символы возобновляющейся жизни и плодородия, которые наполняют это изображение загробной трапезы (змея, гранат, цветок, петух, яйцо), принадлежат общему образному фонду культуры Средиземноморья и играют важную роль в погребальных обрядах античности. Однако позы, жесты, рисунок трона выдают следование египетским образцам, вошедшем в Греции второй половины VI в. до н. э. в моду<sup>23</sup>.

Стандартом изображения загробной трапезы становится в Греции композиция, которую можно видеть, в частности, на надгробии Пиррия из Пирея (около 350 г. до н. э.) из собрания Национального музея в Афинах: у стола возвлекут умерший, рядом сидит женщина. Нередко к этим действующим лицам добавляются маленькие фигурки слуги или жертвователя, подходящих к столу<sup>24</sup>. Целый ряд примеров такого рода можно видеть на стелах периода II в. до н. э. — I в. н. э. из Карфагена<sup>25</sup>.

Мотив загробной трапезы — один из центральных и в погребениях этрусков V–VI вв. до н. э. На этрусских фресках в трапезе бессмертия участвуют умерший и последовавшая за ним, согласно ритуалу, жена (Томба дель вази диинти и Томба дель вскио) или целое прародительское общество (Томба дель триклинио. Тарквиния). В однокамерных погребальных сооружениях ее изображения занимают место при входе, как, например, в Томба дель Колле Казуччини в Кьюзи, при ложной двери, как в той же гробнице, или на задней стенке против входа, скрывающей собственно захоронение — *loculus*, как в Томба дель триклинио (ил. 3) или в Томба делла Биге. В двухкамерной Томба делла Качча эта пеша сцена трапезы занимает место во втором помещении, во фронтоне непосредственно над захоронением в задней стенке. А в Томба делла Пульчелла (Тарквиния) радостная трапеза умерших становится единственной темой росписи — фриз с фигурами пирующих двумя лентами расходится от входа, тянется по всем четырем стенам и сходится на *loculus*<sup>26</sup>.

Схожие изображения загробной трапезы знает и сирийская традиция. Одним из примеров может служить базальтовая стела VIII в. до н. э. из собрания музея Пергамон. Она была найдена при раскопках погребального сооружения в Чинчирли. На рельефе умершая сидит за столом, держа в руках сосуд и цветок, а служанка подносит ей нож для лежащих на столе жертвених даров.

На пересечении этой традиции и родственных ей римских образцов находились изображения трапезы бессмертия в сирийских надземных погребальных сооружениях римского времени. В гипогеях Пальмиры мотив трапезы появляется как над дверью, ведущей из первого помещения в комнату с захоронениями, так и на задней стене с захоронениями. Так, например, в гробнице семейства Иараи (II–III вв. н. э.), восстановленной в Национальном музее Дамаска, загробное пиршество изображено дважды: в первом зале, прямо против входа, на рельефе под нишами — традиционным образом райской пещеры, повторенным дважды по числу погребаемых (умершего и его жены), — и во втором зале, в расположенной против входа нише с захоронением, горельефное изображение возлежащих за трапезой супругов в окружении членов их семьи.

Между дохристианской и христианской эпохами в изображении трапезы бессмертия невозможно провести резкой границы. Живое воздействие погребального культа античности на идею небесной трапезы со Христом наглядно проявляется в коптской иконографии. С одной стороны, в христианскую эпоху продолжает существовать традиция изображения загробной трапезы. Как в древности над ложной дверью египетских гробниц, на саване середины V в. умерший с чашей в руке и его супруга пишут над символическим входом в загробный мир<sup>27</sup>. С другой стороны, заметна приверженность коптов образу рая как чертога брачного и сюжету о брачном пире дев разумных со Христом. Этот сюжет включается в страстной цикл и несет в себе идею *входа* в Царствие Небесное и выбора между Спасением и гибелью. Так, на миниатюре в коптско-арабской рукописи Евангелия 1250 г. соответствующее тексту (Мф. 25:10–12) изображение делит мир на два яруса: внизу — те, что остались перед «дверьми затворенными», а вверху, в сводчатых покоях над входом — «мудрые» на пиру у Жениха (ил. 4)<sup>28</sup>. Архитектурное оформление сцены, центрированное на двери и на образ Христа над ними, напоминает алтарную преграду и сохраняет в то же время живую связь с архитектурой античных погребений.

Еще, быть может, нагляднее о непрерывности идеи трапезы как образа бессмертия свидетельствуют ее изображения в катакомбах III–VI вв.<sup>29</sup> Огдельные изображения трапезы встречаются в катакомбах при входной двери<sup>30</sup> или на фронте ниши с захоронением<sup>31</sup>, однако подавляющее большинство таких изображений помещается в люнете ниши непосредственно над *loculus*'ом. Небольшое углубление ниши (аркосолия) представляет собой как бы «свернутую» модель погребального сооружения с присущей ему двучастностью устройства — это и сам рай, и вход в него.

Комментарием к «трапезным» изображениям в катакомбах может служить снабженная надписями фреска из гипогея Вибии. В левой части люнеты аркосолия изображена умершая по имени Вибия (*Vibia*), которую ангел (*angelus*

bonus) вводит через врата в рай (scena *inductio*, согласно надписи); остальное пространство люнеты занимает сцена пира на лугу, обозначенная в надписи как «совет» или «суд праведных» (*bonorum iudicio*); над фигурой умершей, сидящей посреди участвующих в трапезе «судей» (*iudicati*), надписано ее имя<sup>32</sup>. Фреска в люнете аркосолия позволяет сделать здимыми происходящие в раю идеальные события, участницей которых мыслится умершая. Причисление ее к числу праведных представляется при этом как принятие ее в круг участников загробного пира блаженства.

Если исходить из того, что общность места изображения предполагает и общность значения, то и другие сцены трапезы, изображенные в аркосолиях катакомб, могут быть интерпретированы как сцены пира праведных, или блаженных (*convivium beatum*). Этот тезис касался бы и так называемой сцены «преломления хлеба» (*fractio panis*), которая помещается над жертвеником-захоронением в Греческой капелле катакомбы Присциллы и обычно понимается как самое раннее изображение евхаристической трапезы<sup>33</sup>. С одной стороны, ближайший контекст сцены трапезы образуют здесь сопровождающие ее два сюжета — принесение Авраамом в жертву Исаака (слева) и Даниил во львином рву (справа). Они сообщают всей композиции в целом такие элементы евхаристической идеи, как Жертва и Спасение (сингтагматический уровень). С другой стороны, сцена «преломления хлеба» входит в единый смысловой ряд с изображениями пира блаженных (парадигматический уровень).

Ритуальным фоном для фрески в Греческой капелле был тот синкретический тип трапезы, который возникает в раннехристианскую эпоху при взаимодействии некоторого иудео-христианского ритуала Евхаристии с древним ритуалом поминальной трапезы<sup>34</sup>. В основе этого взаимодействия лежала медиальная функция трапезы между «потусторонней» и «здесьшней» частью мира — между мертвymi и живыми, Богом и людьми. Связь между земной трапезой родичей («по крови» — в язычестве, «по духу» — в христианстве) и потусторонней трапезой умершего выражалась в том, что он мыслился участником поминального пиршества. Двойная направленность радостного поминального пира, призванного служить одновременно образом загробной жизни умершего и желающей безбедной жизни оставшихся в живых, стала важным фактором в развитии двойной семантики литургического жертвенногo хлеба (просфоры), принесенного за живых и за умерших и объединяющего всех их за трапезой у Христа. На пересечении образного и ритуального контекстов оказывается, таким образом, возможным увидеть во фреске Греческой капеллы гибкое взаимодействие, или символическое отождествление трех трапез — поминальной, евхаристической и райской. Что касается иконографического типа трапезы на фреске, то он, очевидно, определился актуальной формой совершения ритуальной (поминальной и евхаристической) трапезы — участники ее возлежат за сигмаобразным столом.

Отождествление Евхаристии с загробной трапезой бессмертия можно видеть и в композиции, которая вилотную подводит нас к изображению Тайной вечери типа Б. В одной из коих катакомбы Домитиллы находится датируемая се-

рединой IV в. фреска, на которой изображены восседающий на троне Христос, у его ног — корзина с хлебами, а справа и слева к трону подходят две группы апостолов<sup>35</sup>. Корзина с хлебами становится здесь идеограммой райской трапезы и тем самым полноты загробной жизни. В этом отношении образный язык ранне-го христианства наследует древнему представлению о потустороннем мире как тучной пакти, дающей пищу переселившимся туда умершим. В то же время корзина с хлебами выступает символом Христа — «хлеба жизни» (Ин. 6:35). Таким образом, перед нами не что иное как изображение небесной Евхаристии — литургии, совершаемой Христом в кругу апостолов в Царствии Небесном и отражающей, как можно думать, черты актуального евхаристического ритуала.

Приведенный обзор позволяет наблюдать общность функции и значения мотива трапезы бессмертия в античных погребальных сооружениях различных традиций. Этот мотив тесно связывается с символикой границы, маркирующей переход между миром живых и миром мертвых, и с архитектурной формой этого перехода — *дверью* (от ложной двери египетских пирамид до стелы как формулы входа). Идея границы структурирует пространство погребального сооружения как двучастное, гетерогенное по значению целое. Два помещения (или части одного помещения) мыслятся как образы мира живых и мира мертвых (земли и неба, или земли и подземного царства, или земли «здесьней» и некоторой отдаленной). В этом круге представлений цель, к которой устремлен умерший, — это *рай*, образом которого и становится *трапеза* бессмертия. Райские образы возникают там, где мыслится вход в потусторонний мир. В погребальных постройках эту символику, сгущающуюся по мере продвижения к *loculus*'у, несет в себе каждый дверной проем (их количество зависит от архитектурного типа гробницы) по главной оси, соединяющей вход и *loculus*. С предельной (в буквальном смысле слова) полнотой идея райского блаженства может быть выражена на линии последнего рубежа перед входом в «тот» мир — в приводившихся примерах этрусских гробниц и пальмирского гипогея это задняя стена (или ниша в ней), куда в специальное отверстие вдвигается гроб. Так передается одна из центральных идей архаичных погребальных культов — идея пути в рай: от образа предвкишения (изображения трапезы у входа) к образу ко-ничного блаженства бессмертия (изображения трапезы на задней стенке с захоронением).

Признаки, релевантные для изображения райской трапезы умерших в античных погребениях, находят очевидные соответствия в пространственной символике (ранне)христианского храма. Отчетливо выделяются три элемента, общие для двух этих типов сакрального сооружения:

- а) двучастная, семантически гетерогенная структура;
- б) маркированная часть этой структуры символизирует потусторонний мир;
- в) маркированность ее обусловлена помещением в этой части сакрально-го пространства захоронения почитаемого человека-бога.

Сопоставление античных изображений райской трапезы мертвых и иконы Тайной вечери может, таким образом, опираться на аналогии следующих трех уровней.

### 1. Сюжет изображения.

В обоих случаях речь идет об изображении трапезы умершего. Это базовое сходство не исключает возможных различий в конкретном наполнении круга участников сцены (супруга умершего, слуги, жертвователи, ученики).

### 2. Пространственное расположение.

Оба типа изображения тесно связаны с идеей входа в рай и вратами (дверью, сводом, аркой) как ее архитектурной формой. Сфера потустороннего мира центрирована на захоронение. В погребальном сооружении это место захоронения умершего (*loculus*, саркофаг). В русле этой традиции складываются формы раннехристианских мавританских мучеников и храма Гроба Господня, в которых алтарный жертвенник/престол сопряжен с захоронениями, соответственно, мучеников и Иисуса. Большая часть храмов не имела захоронений. Дальнейшее развитие шло в направлении включения значений «Гроб Господень» и «гроб мученика» (в форме частиц мощей, вшитых в покров престола) в семантику жертвенника и престола каждой церкви.

### 3. Символический смысл.

Символика изображения трапезы вовлечена в обоих случаях в символику сакрального пространства. Оба типа изображения воспроизводят трапезу с умершим в раю, которая мыслится как прообраз ритуальной трапезы, совершающейся участниками данного культа. Понятая в этой иконической взаимосвязи, трапеза призвана приносить ее участникам вечную жизнь и давать тем самым возможность преодолеть границу между двумя частями мира, между смертью и жизнью<sup>36</sup>.

Итак, связь иконы трапезы Господней с традицией погребального культа прослеживается прежде всего в том слое евхаристической идеи, который ориентирует литургическую трапезу на потусторонний (идеальный, поэтический) прообраз. Идеальным литургом в ней выступает не Иисус за трапезой — кануном Страстей (Тайной вечереи), но воскресший Спаситель. В такой акцентуации идея Евхаристии отвечает той традиции понимания литургии, которая на первый план выдвигает ее эсхатологический аспект. Деятельность этой традиции определялась в дальнейшем богословским авторитетом Максима Исповедника, воспринявшего ее в своей концепции литургии верных<sup>37</sup>.

2. Эсхатологически ориентированная идея Евхаристии сопряжена с определенной традицией текстов, в которых — что для нас особенно важно — трапеза и вход (дверь) оказываются тесно взаимосвязанными.

Основа семантики двери в христианстве остается та же, что и в античных представлениях — это образ перехода между здешним миром и потусторонним. К числу смысловых первоэлементов идеи Евхаристии и литургии относится переход вперед Христу через сакраментальную границу и воссоединение с ним в раю — Царствии Небесном<sup>38</sup>. Эта идея приобретает особую значимость в круге текстов эпохи гонений. Религиозно-экзистенциальной ценностью обладает здесь не здешняя, но потусторонняя жизнь, и смерть видится условием Спасения. В смерти, ощущаемой как подражание Христу, мученики ожидают совершенного исполнения Евхаристии — жертвы и мистической трапезы. Говоря о

своей радости идущего на мученичество, Игнатий Антиохийский (III в.) видит в смерти путь к райской трапезе — мистическому посданию Бога, которое дарует вечную жизнь: «Хлеба Божия желаю, который есть плоть Иисуса Христа, рожденного из семени Давида; в питие желаю Его кровь, которая есть любовь нетленная.»<sup>39</sup>

Евхаристия совмещается здесь с идеей загробной трапезы с Воскресшим. Вместе с тем последние слова приведенной цитаты отсылают к завету любви, составляющему идеальный стержень рассказа о Тайной вечере в Евангелии от Иоанна (Ин. 13:1–17). С этим кругом представлений связана символика врат прежде всего как образа выхода в рай — Царствие Небесное, хотя путь к нему был указан крестной смертью Иисуса<sup>40</sup>.

Наиболее близкой такому пониманию евхаристической трапезы оказывается иконография упоминавшейся фрески из катакомбы Домитиллы. С конца IV в. сходный тип изображения Евхаристии фиксируется в апсиде церкви. Наиболее ранний аналог катакомбной фреске встречается в миланской Сан Аквилино<sup>41</sup>. Христос изображен здесь в окружении апостолов, у его ног — корзина с хлебами. На фреске в нише капеллы XLV коптского монастыря в Бауите (Египет, VI в.) ученики (Петр и Павел?) подают Христу под благословение хлеб и чашу<sup>42</sup>. Изображение Евхаристии как райской трапезы апостолов с воскресшим Спасителем мыслится как идеальный образец происходящей в храме литургии<sup>43</sup>.

Продолжение этой традиции можно видеть в появляющемся в апсиде с XI в. типом изображения Тайной вечери, за которым в науке утвердилось название «Причащение апостолов» (в нашей терминологии — тип Б, восточная разновидность). Призванная сообщать мысль о том, что небесная литургия совершается Христом так, как было им установлено на Тайной вечере, и в то же время именно так, как совершается земная литургия в данном храме, эта икона была своего рода присягой славянских князей и церквей на верность Константинополю и пришатому в Св. Софии чину литургии. Значимость этого акта отчетливо видна на фоне евхаристической контроверзы и схизмы XI в.<sup>44</sup>

3. В ряде текстов акцент приходится на земную трапезу с воскресшим Спасителем. В эсхатологической перспективе текста Откровения — одного из самых ранних сохранившихся — символика двери прочитывается на пересечении идеи Спасения «Я отворил перед тобою дверь, и никто не может затворить ее» (Откр. 3:8) и идеи парусии «С'е, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду веcherять с ним, и он со мною» (Откр. 3:20). Несовпадение в двух приведенных цитатах входящих (человек и Христос), направлений входления (в рай и из рая) и трапез с Воскресшим (подразумеваемой потусторонней и земной) отражает динамику взаимности между Христом и людьми. Дверь помечает место встречи двух этих движений и в то же время несет в себе смыслы каждого из них. Идеальная небесная трапеза как бы выдвигается из области рая навстречу верующим.

Тот же образ подробнее разработан в евангельском тексте. Здесь символика двери «Я есмь дверь» (Ин. 10:9) связывается с существенными для ранней христологии мотивами паства и жертвы. Путь к Спасению поясняется образом

выхода овец на пастбище. Их выводит за собой пастырь, истинность которого проверяется тем, что он входит дверью. Сам Пастырь Добрый, который жертвует собой ради своих овец, и есть дверь.

Если в притче о Пастыре и овцах виделся образ спасительной жертвы Иисуса Христа (Ин. 10), то в гл. 20 Евангелия от Иоанна — дополняющий его образ епифании. В этой главе четвертого евангелия рассказывается о первых явлениях воскресшего Иисуса ученикам. Мотив закрытых дверей играет в этом тексте особую роль: «*В тот же первый день вечером, когда двери дома, где собирались ученики Его, были заперты из опасения от Иудеев, пришел Иисус, и стал посреди, и говорит им: мир вам!*»

После сцены неверия Фомы мотив закрытой двери возвращается (Ин. 20:19, 26). Настойчивое подчеркивание этой мимо реалистической детали указывает на символику епифании и божественности Воскресшего, так как, по древнему представлению, о котором уже шла речь в связи с ложными дверями египетских гробниц, лишь бог может входить через закрытые двери.

Тексты Откровения и Евангелия от Иоанна с их отчетливыми пространственными представлениями о путях Спасения и епифании, вступая во взаимодействие с другими текстами и архитектурными формами, давали существенный импульс формированию пространственно-символического устройства христианского храма. Здесь образ двери обсуждавшихся текстов мог бы находить соответствие на одном из подступов к «райским» пределам алтаря — в главном входе храма или в главном проходе алтарной преграды.

3.1. В самом деле, текст Евангелия от Иоанна мог вовлекаться в иконографию входа в храм. Показательна в этом смысле уникальная по разработанности символика царских дверей константинопольской Св. Софии, которые считались главными из многочисленных дверей этого храма и вели из нартекса в инос. Перед ними патриарх произносил молитву входа, сопровождаемый пением тропаря «Единородный Сыне», и с этого образа Воплощения начиналась литургия как путь Спасения. Напутствием входящим в инос патриарху, императору и народу служили слова из притчи, о которой только что шла речь, — о Пастыре Добром и овцах: «*Я есмь дверь: кто войдет мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажесть найдет*» (Ин. 10:9). На них раскрыто Евангелие на рельефном изображении стимасии в центре верхней панели Царских врат. Этот текст обетования, синонимичный образу пастыря в люнетах катакомбных аркосолиев или над входом в мавзолей Галлы Плацидии (Равенна, V в.)<sup>15</sup>, дополняется текстом епифании и просвещения, помещенным в тимпане над царскими дверями<sup>16</sup>. В этой контаминации (Ин. 20:19, 26 и 8:12) — «*Мир вам. Я свет миру*» — первую часть составляют слова Воскресшего ученикам, интересовавшие меня в связи с символикой закрытой двери. В литургии Св. Софии с ее акцентом на теологеме Воплощения актуальной становится христологическая перспектива образа закрытых дверей в Ин. 20, раскрывающаяся на фоне текста о видении Храма пророку Иезекиилю: «*И привел он меня обратно ко внешним воротам святилища, обращенным лицом на восток, и они были затворены. И сказал мне Господь: ворота сии будут затворены, не отворятся, и никакой чело-*

*век не войдет ими, ибо Господь, Бог Израилев, вошел<sup>17</sup> ими, и они будут затворены. Что до князя, он, как князь, сядет в них, чтобы есть хлеб пред Господом; войдет путем притвора этих ворот, и тем же путем выйдет.*» (Иез. 44:1–3)

Христианская экзегеза видела в словах о «вратах затворенных» пророчество о входе Христа в мир — непорочном зачатии его Марияй<sup>18</sup>. Кроме того, если принять во внимание аллюзию в Ин. 20 к этому ветхозаветному тексту, то проступает и тот слой символики входа, который был связан с восприятием храма Св. Софии как нового Иерусалимского храма, а патриарха — как первосвященника («князя»). Жертвенная трапеза в воротах, о которой говорит Иезекииль, предстает тогда прототипом Евхаристии. Итак, основные богословские смыслы, выражющие Евхаристию как взаимность Христа и людей, — Воплощение, парусия, просвещение, Спасение — сходятся у царских дверей на первом рубеже, преодолеваемом Церковью на пути к райю.

Замещение позиции над входом в храм символом Евхаристии имело за собой длительную традицию. В христианских церквях Египта, Палестины, Сирии, Малой Азии в этой роли выступал один из предельно обобщенных символов — диск евхаристического хлеба с рисунком пересекающихся крестообразно линий преломления. В XI в., когда византийская ойкумена реагирует на евхаристическую контроверзу с Западом иконой Тайной вечери типа Б в апсиде, на порталах романских соборов появляется икона Тайной вечери типа А, призванная свидетельствовать об истинности литургической традиции римской церкви<sup>19</sup>.

3.2. Другая возможность реализации идеи трапезы с Воскресшим связана с тем типом храма, где символика границы сосредоточена на линии алтарной преграды, а пути Спасения и спирфаний встречаются в проеме центрального входа в алтарь<sup>50</sup>.

Символическое разделение пространства храма на «земное» и «небесное» на христологическом уровне получало соответствие в разграничении земной жизни Христа и его пребывания в Царствии Небесном, человеческого и божественного в существе Спасителя. Темой пограничной сферы становится, таким образом, не только «исход» как движение от земного к райю, но и явление Мессии из сферы мыслимого в сферу чувственно воспринимаемого. По завершении христологических споров к концу VI в. эта динамическая функция границы могла находить выражение в трех темах. Переход из сферы божественного в сферу человеческого — Воплощение — в пространстве церкви соответствовал бы движению из алтаря в наос. Противоположно направленное движение — из наоса в алтарь — исслю бы в себе идею Крестной смерти Христа и тезогему Спасения. Наконец, новое движение в направлении «земного» — явление Воскресшего. Таким образом, пограничная сфера и, в частности, иконостас, предстает как место встречи этих движений между двумя частями мира и храма.

Действие тенденции к символическому отождествлению престола с Гробом Господним распространялось на толкование алтарного пространства в целом как на образ иерусалимской святыни. Вход в алтарь становился входом в

Гроб Господень — место погребения и Воскресения Иисуса. Традиция антично-го погребального сооружения с ее идеей спирфании умершего в дверях его гроб-ницы и идеей трапезы как знака его загробной жизни оказывается в этом контексте необычайно действенной.

На каменном рельефном среднике алтарной преграды из церкви Сен-Пьер-о-Нониэн в Меце (Лотарингия), датировка которого колеблется в пределах VII—VIII вв., изображена фигура с нимбом у входа в постройку с двумя колоннами и портиком, по обе стороны которого видны две розетки; правая рука изображенного поднята в благословляющем жесте, в левой руке он держит хлеб<sup>51</sup> (ил. 5). Иконография этого образа Евхаристии — Воскресший у дверей Гроба, несущий «хлеб жизни», — связана с традицией надгробных стел по нескольким линиям.

Остановлюсь прежде всего на том, что позволяет видеть в изображен-ной на рельефе постройке Гроб Господень. Если ее форма ближайшим обра-зом напоминает такие ранние изображения Гроба Господня, как нарbonинский реликварий или табличка из Баварского Национального музея в Мюнхене (V в.), то вся композиция в целом заставляет вспомнить прежде всего иерусалимские ладанки (ампулы), известные начиная с VI в. (ил. 6). Вместе с Крестом, образом Христа над ним и знаками солнца и луны по сторонам от него изображение пустого Гроба составляет идеиную и композиционную ось обра-за *anastasis* (Воскресения), как он часто надписан на ладанках<sup>52</sup>. Для владельца ладанки смысл этой иконы связан с целительностью масла от Крестного Древа, освященного смертью Иисуса и дарующего вечную жизнь. Такая взаи-мосвязь древа жизни с пустой гробницей как символ воскресения в загробную жизнь имела древние корни в дохристианских представлениях. Это глубинное совпадение и обусловило естественное продолжение старых изобразительных привычек в новом контексте.

Речь идет о группе древнейших сохранившихся египетских стел-надгробий (IV в.)<sup>53</sup>, на которых комбинация сходных элементов также сопряжена с идеей загробного возрождения. На надгробии из собрания Каирского музея копт-ского искусства можно видеть рельефное изображение гробницы с арочным порталом, по обе стороны от нее — вырастающие из двух амфор виноградные лозы и две розетки с астральными знаками, а над ней — бюст божества воскресения<sup>54</sup>. На сходном рельефе из собрания Берлинского музея поздней античнос-ти и византийского искусства на месте бюста изображен крест с петлеобразным верхним концом (ил. 7)<sup>55</sup>. Как бы ни решался вопрос о датировке этих стел и об отнесении их к христианскому или «языческому» культурному слою<sup>56</sup>, для нас существен сам факт взаимодействия между христианским культом Гроба Гос-подня и погребальным культом в пределах одной эпохи.

Обратимся теперь к фигуре Христа на среднике алтарной преграды из Меца. По типу изображения средник из Меца восходит к традиции каменных надгробий, известной по коптским и сирийским памятникам. Ближайший сти-листический аналог к фигуре Христа на французском среднике, составляется, по моим наблюдениям, стела «Христос, дающий закон» из Арича (Армения)<sup>57</sup>. Ее

относят к группе стел V–VI вв., которые знают аналогии в памятниках Бьюкасла и Ратвелла (Англия) и восходят к средиземноморским сирийским образцам<sup>58</sup>. В коптском ареале этой традиции наиболее близки монашеские надгробия типа хорошо известной стелы Апы Шенуте V в.<sup>59</sup>, где наряду с иконографическим типом, представленным на каирском и берлинском рельефах, существовал тип изображения на стеле умершего у входа в его гробницу. Эта традиция, примеров которой много среди карфагенских стел периода II в. до н. э.–I в. н. э., а также среди коптских надгробий, восходит к древнеегипетским изображениям умершего на ложной двери гробницы.

Смысль этого изображения в контексте христианского храма проясняется при сопоставлении с синонимичным средником, происходящим из церкви Св. Петра того же города (ил. 8). Выбитым в камне крестом средник разделен на четыре поля, в каждом из которых находим знакомую по ладанкам и надгробиям композицию, сведенную, однако, к существенному минимуму — изображению пустой гробницы и знака вечной жизни над ней, в данном случае пустого Гроба Господня и креста над ним. Форма Гроба Господня на этом среднике воспроизводит тип арочной постройки, представленный на египетских и еврейских надгробиях. Крест замещает фигуру Христа, причем большой крест одновременно придает среднику форму двустворчатой двери<sup>60</sup>. Иными словами, перед нами идеограмма текста типа «Я есмь дверь: кто войдет во мною, тот спасется» (Ин. 10:9).

Наконец, идея трапезы на среднике из ц. Сен-Пьер-о-Нониэн — хлеб в руке у Христа — возвращает к традиции изображения трапезы бессмертия при дверях гробницы. На фоне этой традиции хлеб предстает субSTITУТОМ трапезы, таким же символом вечной жизни, что и *ankh*-крест или цветок лотоса в руках умерших с карфагенских и коптских надгробий. Это и иконическая параллель к тексту типа «Я есмь хлеб жизни» (Ин. 6:35), и призыв к совместной трапезе (читай: жизни) с Воскресшим, подобно тому, как изображения умершего за райской трапезой были иконическим средством коммуникации с ним во время ритуальной трапезы.

Как и на портале храма, образ Евхаристии в пограничной сфере между иконосом и алтарем также наследовал давней традиции. Достаточно вспомнить центральную предалтарную мозаику пола в базилике начала IV в. в Аквилее с фигурой ангела между корзиной с хлебами и чашей<sup>61</sup> или такую же по функции мозаику с двумя павлинами по сторонам чаши бессмертия в церкви V–VI вв. в палестинской Нахарии<sup>62</sup>. Как и на среднике из Менца, акцент здесь находится на идею пищи бессмертия, приносимой из рая.

### *Трапеза-завещание: ветхозаветная и парастасиентарная традиция*

1. Наиболее ранние изображения Тайной вечери связаны с евангельскими текстами о ней и со страстным циклом. Идея входа сопутствует образу последней трапезы Иисуса с учениками: образ трапезы непосредственно следует за изображением Входа в Иерусалим — последовательность, усвоенная в иконографии архитрава с иконами праздников и затем праздничного ряда иконостаса.

Так, в сирийской Рабулы, переписанном в 586 г. в сирийском г. Загба, изображение Тайной вечери типа Б помещено симметрично миниатюре на сюжет Входа в Иерусалим по сторонам от таблицы канонов, имеющей вид врат. Символика рая (птицы и цветы по линии арки врат) сообщает идее входа в Небесный Иерусалим и трапезы блаженства, прообразованных Входом Иисуса в Иерусалим земной и его Тайной вечерей с учениками<sup>63</sup>.

Тайная вечера типа А изображается непосредственно следом за сценой Входа в Иерусалим в составленном по Евангелию от Луки цикле из 12 сцен Страстей в кембриджском Евангелии (предположительно VI в., Корпус Кристи Колледж)<sup>64</sup> и на антепендиуме (Pala d’Oro) престола в соборе Аахена (рубеж IX–X вв.). Эти сцены непосредственно связаны в христологических циклах пещерных церквей в Каппадокии<sup>65</sup> и — в цикле, обрамлявшем мозаичный образ Богородицы в алтаре посвященного ей придела церкви Св. Петра в Риме (начало VIII в.)<sup>66</sup>: в левом нижнем клейме, начиная с которого читается цикл, помещен Вход в Иерусалим, а в верхних углах клейма — Воскрешение Лазаря и Тайная вечера<sup>67</sup>. В армянском евангелии 1041 г. из иерусалимского собрания изображение Тайной вечери (л. 8 об.) не только следует за изображением Входа в Иерусалим (л. 8), но включает в себя образ входа — это проем двери за спиной у возлежащих учеников в центре композиции<sup>68</sup>.

Пожалуй, наиболее наглядно сопряженность трапезы и Входа в Иерусалим проявляется в алтарной преграде коптской церкви Св. Сергия и Вакха в Каире. Образуя «храм в храме», алтарь здесь заключен в постройку с золотым куполом над престолом, которая служит сложным символом храма Гроба Господня как нового Иерусалимского храма и Иерусалима как земного образа рая — Небесного Иерусалима. Западная стена этого храма-города и служит алтарной преградой, а на одной из створок ее северной двери помещено ранее из известных мне изображений Тайной вечери на иконостасе (тип А, ил. 1).

Включеное, таким образом, в страстной цикл, изображение Тайной вечери есть в первую очередь икона этого события (прошлого), в то время как идея райской трапезы (будущей) содержится в ней имплицитно и выявляется благодаря соседству ее с образом Входа в Иерусалим. Путь Спасения в таком цикле осмысливается как следование Иисусу по пути Страстей от входа в земной Иерусалим до входа в Иерусалим небесный<sup>69</sup>.

В литургике эта линия иконографии находила соответствие в той традиции, которая на первый план выдвигала не столько устремленность к эзотерическому небесному прообразу (эсхатологический аспект), сколько воспоминание о спасительных действиях Иисуса в его земной жизни (анимистический аспект), не столько устремленность к райской трапезе с Воскресением, сколько воспоминание о последней земной трапезе Идущего-на-Страсть. Эта традиция — назовем ее анимистической — существовала наряду с той, в которой подчеркивался эсхатологический аспект идеи Спасения и о которой говорилось в связи с образом райской трапезы. Анимистическая традиция приобретает четкие очертания в гомилиях Феодора Мопсуэстийского (IV в.), оказавшего существенное воздействие не только на сирийское богословие, но и на византийские комментарии на

литургию, прежде всего через «Сказание о церкви» Германа Константинопольского (первая треть VIII в.).

Появление изображений Тайной вечери не случайно приходится на VI в., когда богослужение Св. Софии ориентируется на чин иерусалимского храма Гроба Господня, за престолом закрепляется символика Гроба, и возрастает изоморфизм между литургией и богослужебным циклом Страстной седмицы<sup>70</sup>. В ходе этого процесса создаются условия для усвоения евхаристическим чином элементов чинопоследования Великого четверга. Икона Тайной вечери типа Б возникает параллельно появлению в литургии Св. Софии кионника *«Вечери Твоей тайная днесь. Сыне Божий, причастника мя приими...»*, заимствованного из устава храма Гроба Господня<sup>71</sup>. Этот текст, до сих пор сохраняемый в составе православного чина причащения, был введен при Юстине II (565–578 гг.) в Великий четверг 574 г. и сообщал представление о том, что Причастие есть воспоминание–воспроизведение «заветной» трапезы Иисуса с учениками<sup>72</sup>. В то же время оформление иконы Тайной вечери типа Б происходит вместе с нарастанием контроверзы вокруг вопроса о реальном присутствии Христа в литургическом образе, контроверзы, вылившейся вскоре в открытую войну между иконопочитателями и иконоборцами. Именно для эпохи Юстиниана II характерно усиление в понятии анамнезиса идеи реального присутствия Христа. Этой тенденции и отвечает подчеркивание в изображениях Тайной вечери типа Б связи между формами актуальной литургии и образом воспоминаемой трапезы Иисуса<sup>73</sup>. Идея реального присутствия и в дальнейшей истории иконы Тайной вечери сохраняет роль решающего импульса — основные вехи этой истории суть одновременно моменты оживления евхаристической контроверзы: в XI в., совпав со схизмой церквей, она выдвинула на первый план, в частности, у славян икону типа Б восточной разновидности; в XVI в. Контрреформация, утверждая догмат о пресуществлении, возрождает тип Б западной разновидности; наконец, когда в 1680-е гг. икона Тайной вечери появляется над Царскими вратами, в переживающей раскол русской церкви между «латиномудрами» и «грекофилями» идет спор о времени пресуществления Святых Даров.

Как в Византии, так и на Руси действовала тенденция ко все большей детализации анамнестической литургической идеи и к вытеснению идеи эсхатологической<sup>74</sup>. В то же время исследователи отмечают, что на Руси последняя удерживалась сравнительно долго, и хотя двигатель анамнестического толкования — Иерусалимский устав — вводился на Руси уже в ходе «второго южнославянского влияния», закрепление его произошло лишь в результате церковной реформы патриарха Никона в середине XVII в. Этот процесс и создавал, вероятно, внутренние условия для появления в это время над Царскими вратами иконы Тайной вечери типа А.

2. Однако вернемся к началам традиции анамнестического толкования. Пробуя нашупать истоки этой идеи и ее иконографии, не пройти мимо памятника, созданного там же, где и труды Феодора Мопсуэстийского — в Сирии. Речь идет о фреске над нишней для Торы в синагоге III в. из Дура-Европос. Именно то, что памятник ранний (принадлежит эпохе до постройки храма Гроба Господня)

и по отношению к Иерусалиму периферийный (находился у границы с Месопотамией), придает ему в контексте приводимых рассуждений особую ценность, позволяя ожидать сохранения древних элементов интересующего меня мотива ритуальной трапезы. Кроме того, фреска над нишней для Торы дает возможность наблюдать замещение одних образов другими в рамках определенной идеи. Это становится возможным благодаря той особенности фрески, что, в отличие от остальной росписи синагоги, в ней одновременно видно несколько слоев — более ранние из них проступают сквозь более поздние<sup>75</sup>. Эта особенность в то же время чрезвычайно ослабляет силу выдвигаемых учеными интерпретаций.

Композиция фрески держится на изображении дерева жизни. В его ветвях виден пастух, играющий на лире. Вершина дерева подходит к фигуре на троне, по сторонам от которого стоят двое слуг и тринадцать фигур, соответствующих коленам Израилевым. В нижнем ярусе фрески, который интересует меня прежде всего, изображена сцена благословения Иаковом двенадцати его сыновей и сыновей Иосифа, сквозь которую проступает золотой стол с «рогатым» предметом на нем, круглым — под ним (слева) и предметом, поддерживаемый львами (справа, ил. 9). Изменения, вносимые во фреску над нишней для Торы, не затрагивают центрального, составляющего ось всей композиции мотива райского дерева жизни. Это позволяет предполагать в замещении сюжетов при позднейшей записи стремление изменить расстановку акцентов в рамках одной и той же идеи, а в сюжетах, заменяющих друг друга в определенной части фрески, видеть функциональные варианты. С этой точки зрения сцена завещания Иакова выступает в качестве варианта предшествовавшему ей на фреске мотиву культовой трапезы.

При всех различиях предложенных интерпретаций фрески общий смысл композиции, помещенной в наиболее значимом месте ритуального пространства синагоги, не вызывает у исследователей сомнений. Он заключается в идеи Спасения. В эпоху после разрушения Иерусалимского храма (70 г. н. э.) синагога мыслилась как образ Храма, а ее культовое средоточие — ниша для Торы — призвана была служить образом Святая Святых. В этом смысле свод ниши становился символом *входа в рай*, что и позволяет искать здесь аналогов для образа трапезы при входе как в погребальных сооружениях, так и в христианском храме.

В первоначальном варианте фрески, как он восстановлен Г. Пирсоном, общая идея Спасения совмещается с идеей спасительной трапезы бессмертия под райским деревом жизни<sup>76</sup>. На этом этапе, когда роспись была, по всей вероятности, отмечена только ниша для Торы, наиболее бессспорно идею трапезы несут в себе образы золотого стола и дерева жизни (дающего пищу бессмертия). В большей степени дискуссионными можно считать мотивы чаши и хлеба. Не кажется предмета справа от дерева<sup>77</sup>, хотелось бы в связи с нашей темой сказать о «рогатом» предмете, который изображен на столе слева. Этот предмет интерпретировали как подушку для царских регалий<sup>78</sup> или для опоры возлежащему за трапезой<sup>79</sup>. Хотя при нынешнем состоянии росписи всякое толкование останется более или менее обоснованной гипотезой, знакомство с сирийско-коптскими изображениями Тайной вечери склоняет скорее к тому, чтобы видеть здесь на фреске в Дура-Европос ритуальный сосуд.

На миниатюре «спурпурного» кодекса Россано на столе всего три предмета: большой сосуд посередине — «солило» евангельского текста, — к которому Иуда протягивает руку, и два одинаковых предмета с загнутыми наподобие рогов краями. Один из них лежит перед Иисусом, а другой — перед Петром, занимавшим второе по значимости место на противоположном конце сигмаобразного стола. Возникает предположение, что «рогатый» предмет — это чаша для вина. Сцена Тайной вечери типа Б на дискосе из Риха еще не дает оснований утверждаться в этом предположении. Здесь на престоле видны два литургических предмета, повторенные дважды (источно в деталях), так же как повторены фигура Иисуса и группа апостолов, чтобы показать причащениес под обоими видами. В сосуде, расширяющемся раструбом, можно видеть аналог «солилу» на миниатюре из кодекса Россано, в то время как сосуд с загнутыми краями скорее сходен с «рогатыми» предметами на той же миниатюре. Сомнения рассеиваются при взгляде на Причащение апостолов в коптском кодексе 1180 г. Центр композиции занимает престол, на котором стоит сосуд с хлебом. Изображен момент причащения вином, и его Иисус подает подходящим апостолам из «рогатого» сосуда такой же формы, что и на фреске в Дура-Европос. Итак, пройдя по этой цепи сопоставлений, можно видеть в загадочных «рогатых» предметах на сирийских изображениях Евхаристии сосуды для вина. Как и другие черты обряда причастия, которые отражены в названных изображениях Тайной вечери типа Б, форма литургических сосудов составляла, очевидно, одну из особенностей богослужебной практики сирийских христиан VI в. и могла восходить к практике синагогального богослужения. Об этом свидетельствует очевидное сходство «рогатых» сосудов в евангельских кодексах, с одной стороны, и на фреске в Дура-Европос — с другой. Указание на символическое содержание изображенного в синагоге сосуда дает, как кажется, такой памятник, как «Христианская Топография» Козьмы Индикоплова. В той византийской традиции иллюстрирования этого текста, которая отражена в славянском списке XVI в. издания Общества любителей древней письменности, формы сосуда из Дура-Европос узнаются в изображении «стамиы», т.е. сосуда для манны на миниатюре с подписью «скиния Б~~К~~орасия»<sup>80</sup>.

Если первоначальный слой фрески строился на образах, принадлежащих в своей предельной обобщенности «позднесантичному кодексу догмы», то в позднейших слоях «символичность» такого типа уступает место «нarrативности» (К. Г. Крэлинг), свойственной возникшей одновременно росписи других частей синагоги. Путь к Спасению рассказывается теперь как воспоминание о ветхозаветных действиях. Под сенью райского дерева жизни помещается благословение Иаковом сыновей и внуков, и тем самым воспоминается пророчество о царе-messии из колена Иудина (Быт. 49:8–12), а в качестве образов исполнения пророчества появляются в ветвях дерева — фигура Давида с лирой, а вверху — мессия на троне и обретшис Спасение колена Израилевы. В таком варианте фрески тема трапезы присутствует не явно, но аллюзионно, причем отсылку к ней содержит как сцена благословения, так и фигура Давида-пастыря в ветвях дерева жизни. Эти мотивы заслуживают внимания и потому, что оба они

были восприняты христианством в сходной функции — в связи с темой входа в рай, и потому, что само по себе движение в росписи синагоги от «символического» к «нarrативному», от эсхатологически понятого чаяния рая к воспоминанию пророчества о мессии составляет параллель к динамике «эсхатологической» и «канонической» компонент идеи Евхаристии.

Образ музенирующего *пастыря* тесно связан в поздней античности с темой мистериальной *трапезы*. В зависимости от контекста «орфическая» фигура в ветвях древа жизни могла быть понята как Орфей или Дионис, Давид или Моисей, или как Иисус Христос<sup>81</sup>. Все эти образы объединились в позднесинтичном сознании представлением о *зачинателе* некоторого мистериального культа и одновременно «наследнике» древа жизни, дарующего живительный сок его ветвей<sup>82</sup>. Сходным образом фигура Пастыря Доброго в аркосолиях захоронений этой эпохи ассоциировалась с идеей загробной трапезы блаженства. Однако в контексте синагоги акцент в интерпретации фигуры пастыря приходится не на функцию проводника в мир мертвых, но на функцию основателя мистериальной трапезы и медиума в мессианическом пути Израиля.

Основания для такой акцентуации заложены в ветхозаветной традиции понимания образа пастыря, которой присуще представление о Боге как о пастыре, пасущем своих овец — народ Израиля. Это представление просцируется также на вождях (Авраам), царей (Давид), на священников и первовсвященника (Иез. 34; Зах. 11:17; Ис. 40:11; Пс. 22; 79 и др.). Продолжение данной традиция находила, с одной стороны, в позднесинтичной и паратестаментарной еврейской литературе (в мидраше Ган Эден в Гехинном, в Книге Еноха), а с другой стороны, в христианской экзегезе (например, в толкованиях Оригена на Евангелие от Иоанна). Нет нужды специально подчеркивать, что обе они существенно воздействовали на раннехристианскую религиозность.

Если иметь в виду эту возможность христианского продолжения, особую важность среди ветхозаветных текстов о пастыре и трапезе приобретает текст псалма 22:

*Господь пасет мя, и ничтоже мя лишиит.  
На лестне злачне, тамо всели мя, на воде покойне воспита мя.  
Циши мою обрати, пасстави мя на стези правды, имене ради Своего.  
Аще бо и пойду посреде сени смертныя, не убоюся зла,  
яко Ты со мною еси, жезъ Твой и палица Твоя, та мя утешиша.  
Уготовал еси предо мною трапезу сопротив стужающим мне, умастил  
еси слеом главу мою, и чаша Твоя упоявающи мя, яко державна.  
П милость Твоя ноженет мя вся дни живота моего,  
и еже вселити ми ся в дом Господень, в долгому дни.*

Ключевую роль играет в тексте трапеза с Богом. Она становится символом договора (завета) между ним и человеком, знаком Божьего попечения и со-присутствия, она земной звук потустороннего покоя и в то же время исполнение вечного небесного покоя в «доме Господне»<sup>83</sup>. Этот двоякий смысл трапезы, столь емко передаваемый в европейском тексте глагольными формами, аналогич-

ными русским формам несовершенного вида<sup>84</sup>, становится в псалме выражением амбивалентности границы между миром живых и миром мертвых и вместе с тем — ритуального единства здешней и потусторонней трапезы. Бог мыслится здесь не только как здешний, земной пастырь для человека, но и как его покровитель в потустороннем мире. Так в псалтырном тексте сходятся главные функции позднесантичного образа пастыря — наместника Бога на земле и «проводника душ» (*psychopompos*). Этот момент встречи эллинского и семитского элементов синкретичных образов трапезы и пастыря и стал, можно думать, залогом судьбы псалма 22 в христианском богослужении.

Текст псалма воспринимался как пророчество об установлении Иисусом таинства Евхаристии на Тайной вечере<sup>85</sup> и о предательстве Иуды. Истоки этого толкования связываются с традицией Иерусалимской церкви. Здесь текст псалма занимает важное место в ритуале Великого четверга, посвященного воспоминанию о Тайной вечере, и кладется в основу респонсорной псалмодии, которая звучала перед началом чтения Евангелия и призвана была передавать существенный смысл воспоминаемого события. Согласно грузинскому лекционарию, отражающему особенности иерусалимского чина в период V–VIII вв., чтению перикопы Великого четверга предпосыпалась стихи псалма 22 (1–5а), причем рефреном (греч. *propsalmos*, или *prokeimenon*) служил стих 5а («Уготовал еси предо мною трапезу сопротив стужающим мне»)<sup>86</sup>.

Если в ассоциации псалма 22 с Тайной вечерей реализуется образ земной трапезы с Богом, то образ потусторонней трапезы с ним выходит на первый план в текстах православного чина погребения. Евхаристическая трапеза отождествляется здесь с трапезой загробного блаженства, поэтому аллюзия к псалму 22 (2) в молитве священника («Господи, покой душу усопшаго раба Твоего в месте светле, в месте злаче, в месте покойне, отнюдуже отбеже болезнь, печаль и воздыхание»<sup>87</sup>) такозвучна античным образом рая.

В псалме 22, к которому меня привела взаимосвязь на фреске в Дура-Европос пастыря и трапезы, тема завета осмысляется в плане личного договора с Богом и принимает образ совместной с ним трапезы. Другая сторона завета — завещание наследникам держаться договора с Богом — составляет предмет двух сцен благословения, которые на фреске в Дура-Европос относятся к более позднему слою росписи.

Взаимосвязь между *завещанием* и *трапезой* глубоко укоренена в древнебиблейском ритуале предсмертного благословения. В некоторых текстах, в которых особенно важно было подчеркнуть идею завещания, мотив трапезы отступает на второй план и эксплицитно не присутствует. Так обстоит дело, по-видимому, в ветхозаветном рассказе о смерти Моисея и благословении им тринадцати колен Израилевых (Втор. 29–32), служившем образцом для сцены благословения Иаковом колен Израилевых (Быт. 49–50).

Вместе с тем существовали тексты, в которых некоторые смыслы идеи завета передавались через эксплицитный образ трапезы. Именно так — в книге Еноха, игравшей важную роль в качестве соединительного звена между позднесвятыми типами религиозности и христианской традицией, сохраняемой в

каноне некоторых восточно-христианских церквей (коптской, эфиопской) и столь значимой для славянских представлений о потустороннем мире<sup>88</sup>.

Перед смертью Енох даруется видение семи небес, рая, ада, ангелов и самого Бога, который открывает ему тайны Творения. Полученное мистическое знание Енох должен передать своим сыновьям и родичам в течение тридцати дней, отведенных ему до смерти. Сыновья Еноха собираются поступить по принятому обряду и приготовить трапезу, за которой Енох благословил бы свой род. Однако Енох отказывается от трапезы и просит созвать родственников и старейшин, чтобы говорить к ним. Свой отказ от участия в трапезе Енох мотивирует тем, что он должен оставить все земное после того, как в откровении получил от Бога помазание. В славянском переводе это звучит так: «*Отвеца Енох с(ы)ну своему и реч(e), слыши чадо отнели же(e) помаза мя Г(оспод)ь мастию славы своея. браино не быс(ты) въ м(ъ)не. и сладости земные не помену дnia моа ни ми ся хощя земному чему*»<sup>89</sup>.

Сформулированный таким образом отказ от трапезы находит ближайшую параллель в передаваемом евангелиями отказе Иисуса от вкушения пищи на Тайной вечере. Сходство между двумя этими сценами, как мне кажется, более глубокое, чем полагал Й. Йеремиас, который первым привлек данный эпизод книги Еноха для реконструкции предания о Тайной вечере<sup>90</sup>. Не только ситуация прощального благословения, даруемого наследникам умирающим гла-вой рода, объединяет два текста. Ярким признаком их родства выступает, без сомнения, именно эсхатологически осмыслиенный отказ от участия в трапезе.

Енох отказывается от земной трапезы, потому что в откровении он получил мистическое знание, которое для него имеет ценность высшей духовной пищи и — помазания<sup>91</sup>. Или иначе: невозможно оставаться в земном мире, не видав мир потусторонний. По законам жанра откровения, эсхатологические образы Спасения выступают в Книге Еноха в форме повествования об увиденном и как бы уже произошедшем, если смотреть с точки зрения здесь-и-сейчас рассказчика. Предвкушение блаженства является здесь в форме возвращения к утраченному блаженству. В евангельском тексте, напротив, образ Спасения отнесен к будущему, на которое указывают слова отказа Иисуса от земной трапезы «*пока она [пасха] не совершиется в Царствии Божием*», или «*доколе не придет Царствие Божие*» (Лк. 22:16, 18). Мистическое содержание не состоявшегося в евангельском тексте эсхатологического образа Царствия Небесного сменяется на образ прощальной трапезы Иисуса с учениками, уплотняя ее смысловые слои.

Вернемся к фреске из синагоги Дура-Европос. На фоне традиции трапезы-завещания образы культовой трапезы в раннем слое росписи и сцена завещания Иакова выступают как взаимодополняющие возможности передачи завета — существенного знания о Боге. Однако если в первом варианте фрески подчеркивалась идея трапезы, то затем на первый план выходит идея завета-завещания. Мотив трапезы при этом сокращается, сгущаясь: из его изобразительных форм остается лишь древо с «насельником», и эти образы принимают в себя смысловую нагрузку и культовой трапезы Храма, и подразумеваемой в сцене

благословения прощальной трапезы (как в Книге Еноха), и ее потустороннего прототипа (как в псалме 22 и Книге Еноха).

Насыщенный, таким образом, смыслами, с разных сторон поясняющими идею Спасения, сюжет благословения Иакова включался христианскими толкователями в круг прототипов Евхаристии. В словах Быт. 49:8 о грядущем царемесии виделось пророчество об Иисусе Христе, двенадцать сыновей Иакова ассоциировались с двенадцатью апостолами, а жест Иакова, крестообразно возложившего руки на головы внуку, воспринимался как пророчество о крестной смерти Спасителя. Образом Спасения становится благословение Иакова как в иконографии раннехристианских погребальных сооружений<sup>92</sup>, так и в гимнографии Креста Господня<sup>93</sup>.

Итак, обнаруживая родство между традицией еврейского ритуала завещания и преданием о Тайной вечери, можно задаться вопросом о текстах-посредниках, на которые могла опереться экзегеза сирийской школы. Указание на такого рода текст Феодор Мопсуэстийский дает сам в своих гомилиях — это «Послание к евреям», авторитетом которого освящается роль еврейской культовой традиции в христианстве<sup>94</sup>. Значимость для нашей темы этого текста, возникшего, очевидно, в полемике с иудеохристианами и обращенного первоначально к аудитории катехуменов или новообращенных из евреев, определяется достигнутым в нем синтезом различных слоев символа входа в рай — тема первосвященника, завета и Храма приводится во взаимодействие с темой умирающего, завещания и вхождения в рай.

В «Послании к евреям» обоснование необходимости нового завета, совершенного и истинного, есть в то же время обоснование необходимости смерти Христа: «И потому Он есть ходатай нового завета, дабы вследствие смерти Его, бывшей для искупления от преступлений, сделанных в первом завете, приведенные к вечному наслечию получили обетованное. Ибо, где завещание, там необходимо, чтобы последовала смерть завещателя, потому что завещание действительно после умерших: оно не имеет силы, когда завещатель жив» (Евр. 9:15–17).

Решающим в этом рассуждении оказывается слово *завет-завещание*, обозначаемое в греческом тексте Послания к евреям термином *diatheke*. Ни в одном из новозаветных текстов переосмысливание ветхозаветного понятия завета не находит такого отчетливого выражения, как здесь<sup>95</sup>. Движущей силой этого переосмысливания была необходимость компромисса между греческим и ветхозаветным типами религиозности, или греческим языком проповеди и еврейским религиозным опытом. В контексте послания в греческом *diatheke* на первый план выступает та компонента значения этого термина, которая была известна и евреям, а именно значение «завещание»<sup>96</sup>. Так Евхаристия как установление Нового Завета связывалась с традиционной обрядностью вокруг умирающего. На подобную интерпретацию завета и могла опереться та литургическая традиция, которая несла в себе акцент на анилиезисе и которая связывала установление Нового Завета — Евхаристии — с прощальной трапезой Иисуса, Тайной вечерей.

### Примечания

<sup>1</sup> Ouspensky I., Lossky W. Der Sinn der Ikonen. Bern: Olten, 1952. S. 67.

<sup>2</sup> Примеры типа Б западной разновидности см.: Lexikon der christlichen Ikonographie / Hrsg. E. Kirschbaum. Freiburg и.а., 1994, Bd. 1, S. 12.

<sup>3</sup> Примеры XIV–XV вв. см.: Millet G. Broderies religieuses de style byzantin. Paris, 1946. P. 62, 83–84; Маякова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971. Ил. 10, 24; Средневековое лицевое шитье. Византия, Балканы, Русь: Каталог выставки. М., 1991. Ил. 36. С. 54–55.

<sup>4</sup> Наиболее ранний пример — икона XIII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае, Архитрав 757 из собрания монастыря, первое цветное воепр.: Huber P. Heilige Berge. Sinai. Athos, Golgota: Ikonen, Fresken, Miniaturen. Zürich: Einsiedeln; Köln, 1982. Abb. 119. Описание и комментарий см.: Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. Vol. 1: From the sixth to the tenth century. Princeton, 1976.

<sup>5</sup> Вот некоторые примеры возможных соотношений. В Преображенском соборе псковского Спасо-Мирожского монастыря (XII в.): фреска Тайной вечери типа Б в апсиде, типа А — на западной стене над входом; в иконостасе Троицкого собора Троице-Сергиевой лавры (1420-е годы) парная икона типа Б (Причащение под двумя видами) видна дважды: на сени Царских врат и в центральной части праздничного ряда следом за Тайной вечерей и Омовением ног в Благовещенском соборе Московского Кремля (1547–1551): тип Б в центральной апсиде, тип А — на северной стене алтаря в качестве парной к Омовению ног на южной стене.

<sup>6</sup> В рукописях Евангелия изображение Тайной вечери сопровождает рассказ об этом событии (Мф. 26, Мк. 14, Лк. 22, Ин. 13). В западных Псалтирях мотив Тайной вечери связан с текстом Пс. 40:10, который цитируется в рассказе о плахалиной трапезе Иисуса в Ин. 13:18 и акцентирует внимание на предательстве Иуды. В православном чине утрени Великого четверга на этом тексте основан один из стихов к стихирам на стихо-вне. В восточных рукописях Псалтири изображение Тайной вечери может появляться рядом с текстом Пс. 109:4 (Хлудовская Псалтирь IX в.), подчеркивая роль Христа-первоизбраника «по чину Мельхиоредову», или рядом с Пс. 144:15–16 (Киевская Псалтирь 1355 г.). Согласно реконструкции, в литургии Иоанна Златоуста последний текст служил кипчиком и пелся во время причащения верных, см.: Киприан (Кери). Евхаристия. Париж, 1947. С. 75. В западной богослужебной традиции стихи Пс. 144:15–16 сохранились в качестве *graduale* в чине мессы праздника Тела Господня.

<sup>7</sup> См.: Penkova B. Mural paintings in the refectory of Baikovo monastery and the tradition of Mount Athos // Cyrilometodianum. 1991–1992, V. XV – XVI. P. 52–54. Лит. по иконографическим программам трапезных см.: Ibid. Notes 3–15. Тайная вечеря при игуменском месте в трапезной Лавры Св. Афанасия на Афоне воепр.: Кондаков Н. Н. Намятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. Табл. VI.

<sup>8</sup> Сама преграда относится к XIII в., см.: Khs-Burmester O. H. E. A Guide to the Ancient Coptic Churches of Cairo. Giza (le Caire), [б. г.]. Р. 20.

<sup>9</sup> См.: Реформатская М. А. Надвратная сень из села Благовещенье // ДРИ: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств: XIV–XVI вв. М., 1970. С. 478–487, воепр. с. 479.

<sup>10</sup> См., например: Щепникова Л. А. Иконостас Дмитриевского придела Успенского собора и «антвариная» реставрация начала XX века // Успенский собор Московского Кремля: Материалы и исследования. М., 1985. Ил. 53. С. 167; Трифонова Л. Н. Резное дерево XIV–XVII веков. Новгород, 1990. Кат. 14, 21.

<sup>11</sup> Русская деревянная скульптура. М., 1994. Ил. 58 на с. 93, ил. на с. 104.

<sup>12</sup> Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева / Авт. сост. А. А. Салтыков. Л., 1981. Ил. 25.

<sup>13</sup> Троице-Сергиева лавра: Художественные памятники. М., 1968. Ил. 122. См. о ней: Там же. С. 106.

<sup>14</sup> Доброзвольская О., Гнедовский Б. Ярославль. Тутаев: Архитектурно-художественные памятники. М., 1981. Ил. 29.

<sup>15</sup> Русская деревянная скульптура. Ил. 223.

<sup>16</sup> Государственный Русский музей. М., 1991. Ил. 200. С. 227.

<sup>17</sup> В пересмотре под этим углом зрения, очевидно, нуждается весь тот материал, который накоплен в западноевропейских исследованиях иконографии Тайной вечери, из которых наиболее существенны: Dohbert E. Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluß des 14. Jh. // Repertorium für Kunsthistorische Wissenschaften 1890–1895. Bd. 13, 15, 18; Vloberg M. L'Eucharistie dans l'Art. Grenoble; Paris, 1946. T. 1–2; Wessel K. Abendmahl und Apostelkommunion. Recklinghausen, 1964. Русская традиция этого обра-за еще не была предметом монографического исследования.

<sup>18</sup> Prümm K. Das antike Heidentum nach seinen Grundströmungen. München, 1942. S. 306.

<sup>19</sup> Ср.: В одном из академических текстов о происхождении Иштар в подземный мир она, стоя перед воротами «страны без возврата», грозится, что если ее не впустят, то она вынуждена «мертвецов, поedaющих живых» и тогда «более живых умножается мертвые», и угроза действует (см.: Мифы народов мира: Изд. 2-е. Т. 2. М., 1992. С. 648).

<sup>20</sup> См.: Wehach S. Die ägyptische Scheintür. Hamburg, 1981.

<sup>21</sup> См.: Lexikon der ägyptischen Baukunst / Hrsg. D. Arnold. 1994. S. 226; Haeny G. Zu den Platten mit Opferszene aus Heluan und Gisch // Aufsätze zum 70. Geburtstag von H. Rieke. Wiesbaden, 1971.

<sup>22</sup> См.: Das Totenbuch der Ägypter / Eingeleitet, übersetzt und erläutert von E. Hornung. Zürich; München, 1990. S. 299–301.

<sup>23</sup> Kunze M. u. a. Die Antikensammlung im Pergamonmuseum und in Charlottenburg. Mainz a. Rh., 1992. S. 90. Именно для этого периода отмечается воздействие египетских религиозных представлений на греческие. На счет египетского влияния принято отнести идею божественной природы людей и их бессмертия и связывать греческий культ героев с египетскими формами культа «преображеных» умерших. Философское предание связывало возникновение идеи бессмертия человека с фигурой Ферекида Сироесского, жившего в VI в. до н. э. Традиция видела в нем посредника между семитско-египетскими представлениями о жизни и смерти и пищагорицмом. Византийский лекен-кон Суда сообщает мнение о том, что Ферекид «был учителем Пифагора, а у самого наставника не было: он сам себя выучил, приобретя тайные книги финикийцев» (Фрагменты ранних греческих философов / Подгот. А. В. Лебедев. Ч. 1. М., 1989. С. 85).

<sup>24</sup> Kurtz D. C., Boardman J. Thanatos: Tod und Jenseits bei den Griechen. Mainz a. Rh., 1985. S. 283. Мотив загробной трапезы на греческих стелах обычно рассматривается как производный от вотивных рельефов в честь героев и понимается как образ геронизации умершего, см.: Ibid. S. 282; Garlan P. The Greek way of death. New York, 1985. P. 70–71.

<sup>25</sup> Moscati S. Die Karthager: Kultur und Religion einer antiken Seemacht. Stuttgart; Zürich, 1996. Abb. S. 122, 123. Другая группа карфагенских надгробий продолжает традицию египетских изображений умершего на пороге своей гробницы (ил. см.: Ibid. S. 103–132).

<sup>26</sup> Moltesen M., Weber-Lehmann C. Etruskische Grabmalerei: Faksimiles und Aquarelle. Mainz a. Rh., 1992. Abb. 1.49, S. 58; 1.52, S. 60; 1.22, S. 36; 1.80, 1.79, S. 79; 1.62, S. 67;

1.1, S. 22; 2.3, S. 27. Нередко сцены загробного пира изображались у этрусков и на похоронных урнах, как греки изображали его на своих лекифах, выполненных — в качестве вместилища умершего — ту же функцию, что и погребальное сооружение или саркофаг: На крышки саркофага может помещаться скульптура возлежащего умершего с пищевенным сосудом в руке (см., например, военр. крышки саркофага II в. до н. э. из Кьюзи: Искусство этрусков и Древнего Рима. М., 1982. Ил. 67-а) — мотив, нашедший широкое распространение в римском погребальном искусстве.

<sup>27</sup> Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand: Kunst und Kultur der Christen am Nil. Wiesbaden, 1996. Kat. 424 с интерпретацией, отличной от моей. Архитектурная композиция в рисунке савана линий раз убеждает в символическом изоморфизме погребального сооружения и погребального покрова как видов защитной оболочки для умершего.

<sup>28</sup> Ср. в рукописи 1663 г.: Cramer M. Kopfische Buchmalerei. Recklinghausen, 1964. Abb. 123, 124.

<sup>29</sup> Свод изображений трапезы см.: Bour R.-S. Eucharistie d'après les monuments de l'antiquité chrétienne // Dictionnaire de Théologie catholique. Paris, 1913. T. 15, Col. 1183–1210.

<sup>30</sup> Военр. см.: Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg i. Br., 1903. Tafelband, Taf. 62.2. Textband, Fig. 49; cf. S. 518.

<sup>31</sup> Ibid. Tafelband, Taf. 167.

<sup>32</sup> Ibid. Tafelband, Taf. 132.

<sup>33</sup> Grabar A. Die Kunst des frühen Christentums: Von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius' I. München, 1967. Abb. 110.

<sup>34</sup> Обзор основных источников см.: Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike. München, 1979. Bd. I, Sp. 1361; Bd. III, Sp. 951–952; Krautheimer R. Mensa – Coemeterium – Martirium // Cah. Arch. 1960. T. 11; Goodenough E. R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. New York, 1964. Bd. VI, P. 171; Février P.-L. Le culte des morts dans les communautés chrétiennes durant le 3e siècle // Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Christiana (Roma, 21–27 Settembre 1975). Vol. 1: I monumenti cristiani precostantiniani. Città del Vaticano, 1978. P. 211–302 [доклад], 303–329 [дискуссия]; Trombley E. R. Hellenic Religion and Christianization. New York; Köln, 1993. Vol. 1.

<sup>35</sup> Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Tafelband, Taf. 193.

<sup>36</sup> О соотношении трапезы в погребальном культе и в предании о Тайной вечере с точки зрения мифологической основы и семантики основных персонажей см.: Бобрик М. Трапеза между миром живых и миром мертвых: nekrodeírnon и Тайная вечера // Czlowiek — dzieło — sacrum. Opole, 1998.

<sup>37</sup> См., в частности: Живов В. М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 109–115.

<sup>38</sup> В одной из наиболее ранних дошедших до нас евхаристических молитв — той, которую в апокрифе «Деяния Иоанна» (II–III вв.) апостол Иоанн Богослов произносит во время своего последнего богослужения перед смертью, — символ двери занимает первое место в ряду именований Иисуса: «Славим Твой вход, (дарованный в) двери» (Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung / Hrsg. W. Schneemeleher. Bd. 2: Apostolisches, Apokalypse und Verwandtes. 5. Aufl. Tübingen, 1989. S. 187). Во многом, в частности, в мотиве двери, симметричным этой апокрифе оказывается текст гимна, исполняемого в апокрифе Иисусом во время Тайной вечери: «Я есть дверь / тебе, стучащемуся в меня» (Бобрик М. Иисусов танец в «Деяниях Иоанна» и «радение» в хлыстовстве: Гипотеза общности происхождения // Уч. зап. Российской православного университета ап. Иоанна Богослова. М., 1996. Вып. 2. С. 228).

<sup>39</sup> Rom. VII. См.: Ignace d'Antioche. Polycarpe de Smyrne. Lettres. Martyre de Polycarpe / Ed. P. Camelot. Paris, 1958. (Sources chrétiennes. T. 10), P. 136–137, Русским

переводом П. Преображенского (репр.: Писания мужей апостольских. Рига, 1994) следует пользоваться с осторожностью, так как он расширен толкованиями, никак не выделенными переводчиком и издателями.

<sup>40</sup> В эпоху гонений готовность к смерти как подражание жертве Христа становится идеалом христианской этики. В рассказе Евсевия о мученичестве Иакова, «брата Господня» и первого епископа Иерусалима, «дверь Иисуса» есть истиное Спасение в мученической смерти, за порогом которой пришельца ожидает восседающий на троне Спаситель: «Некоторые ... спрашивали у Иакова: что такое дверь Иисуса? И он отвечал им, что Иисус есть Спаситель». И далее: «Книжники и фарисеи поставили Иакова на крыло храма и закричали: Праведный! ... Народ в заблуждении об Иисусе распятым, объяви нам, что это за дверь Иисуса. И ответил он громким голосом: Что спрашиваете меня о Сыше Человеческом? Он восседает на небе одесную Великой Силы и придет на облаках небесных». Иаков был сброшен с крыши Иерусалимского храма и побит камнями. «Он правдиво засвидетельствовал и иудеям, и грекам, что Иисус есть Христос», — заключает Евсевий (Hist. eccl. II, 23: 8, 12–13; Евсевий Памфил. Церковная история. М., 1993. С. 73–74).

<sup>41</sup> Ihn Ch. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts. Stuttgart, 1992. Taf. I, 1.

<sup>42</sup> См.: Ibid. S. 204 (описание и комментарий). Тaf. XXIV, 2.

<sup>43</sup> Именно в силу этой прототипической связи образ райского причаления видится преломленным в актуальном опыте церковной жизни. Иными словами, такой образ может с большей или меньшей степенью обобщенности отражать реальные литургические формы эпохи.

<sup>44</sup> Понятно поэтому, что данный иконографический тип связан с кафедральными храмами «царских» по отношению к Константинополю славянских земель (митрополичья церкви в г. Серры, церковь Св. Софии в Охриде, Софийская церковь XI в. и Михайловский собор XII в. в Киеве и др.), Армении (Большая церковь Кобайрского монастыря, XIII в.), в то время как расписанные в это же время храмы в греческих монастырях Хосиос Лукас, Дафни, Неа Мони на Хиосе композиции Принятия апостолов в апсиде не знают. О воздействии богословской контроверзы на иконографию данного сюжета см.: Лидов А. М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб., 1994. С. 17–35, особенно 18–19 (ббл.).

<sup>45</sup> Wilpert J., Schumacher W. N. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom 4.–13. Jahrhundert. Freiburg i. Bresgau; Basel; Wien, 1976. Taf. 73.

<sup>46</sup> См.: Strube Ch. Die westliche Eingangssseite der Kirchen von Konstantinopel in justinianischer Zeit. Wiesbaden, 1973. S. 13–105; Лидов А. М. Чудотворные иконы в храмовой декорации: О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996, особенно с. 48–49.

<sup>47</sup> В церковнославянском тексте — «впадет» в соответствии с греческой формой будущего времени *eiselensetai*.

<sup>48</sup> Восприятие текста Иез. 44 как пророчества о непорочном зачатии Марии Иисуса нашло отражение в целом ряде гимнографических текстов и в иконографии Богородицы, в частности, образа «Неопалимая купина».

<sup>49</sup> Иллюстрации см.: Vloberg M. L'Eucharistie dans l'Art. Т. I. Р. 84–87. Под воздействием западноевропейских образцов в русских церквях классицизма (например, в соборе Спасо-Яковleva монастыря в Ростове Великом) Тайная вечеря типа А может занимать место в тимпане над входом в храм.

<sup>50</sup> Об изменениях в символике литургии (в частности, Малого и Великого входов) во взаимосвязи с архитектурным устройством храма см.: *Taft R. E. Church and Liturgy in Byzantium: The Formation of the Byzantine Synthesis // Литургия, архитектура и искусство византийского мира / Ред. К. К. Аксентьев. СПб., 1995, особенно с. 27–28.* Думается, однако, что соцердоточение символики входа на линии алтарной преграды нельзя представить лишь как результат «усечения» (с. 27) чина Св. Софии Константинопольской, но следует видеть здесь, прежде всего, иную по отношению к традиции Св. Софии линию развития. О различиях в семантике термина «Царские врата» у греков и у русских см.: *Успенский Б. А. Литургический статус царя в русской церкви: Приобщение Св. Тайнам (историко-литургический этюд) // Учен. Зап. Российской православного университета ап. Иоанна Богослова. М., 1996. Вып. 2. С. 150. Примеч. 37.*

<sup>51</sup> В комментарии В.Фольбаха к публикации рельефа стилистика его с известной неуверенностью характеризуется как «*франкская с признаками средиземноморско-континентального влияния*», он отнесен к меровингской эпохе и датируется первой половиной VII в. (*Hubert J. u. a. Frühzeit des Mittelalters. München, 1968. S. 369*). Малоубедительная ревизия датировки предпринята в: *Hubert J. u. a. Die Kunst der Karolinger. München, 1969. S. 345.*

<sup>52</sup> *Girabar A. Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio). Paris, 1958. Pl. XI–XIV, XVI, XVIII, XXII, XXIV и др.*

<sup>53</sup> Предлагаемые рассуждения позволяют, как кажется, дополнить картину источников иконографии иерусалимских ладанок и релятивизировать роль в ней императорского культа, отмеченную паряду с другими источниками А. Грабаром (см.: *Ibid. P. 57*), однако абсолютизированную некоторыми его последователями (см., например: *Hilt C. Die Programme der christlichen Apsismalerei. S. 84. Ann. 25*).

<sup>54</sup> Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Abb. 13. S. 40.

<sup>55</sup> См.: *Ibid. Kat. 63.*

<sup>56</sup> Датировка обоих рельефов затруднена отсутствием в них специфически христианских признаков изображения. Некоторым остается, в частности, выступает ли знак креста — собственно иероглиф *ankh* «жизнь» — в своем дохристианском значении «знак будущей (загробной) жизни» или его следует прочитывать в христианском смысле как «знак Креста Господня». Точно так же как нет, на мой взгляд, оснований предпочитать толкование бюста на канопской стеле как изображение Гарпократа, «отождествленного здесь с богом греческих мистерий Дионисом» (*Effenberger A. Anmerkungen zur Kunst // Ibid. S. 40*), а не видеть в нем, например, Диониса или Христа. Форма гробницы также не облегчает задачу датировки, так как представляет собой своего рода формулу сакрального здания, с которым связывается идея загробной жизни, и может соответствовать и гробнице, и храму. В самом деле, в этой формуле «узнаваемы» и Гроб Господень / храм Гроба Господня, насколько их облик известен по ранним изображениям, и Ковчег завета / Иерусалимский храм, как он изображен, например, на двери в еврейскую гробницу II в. до н. э. (*Budde H., Nachana A. Die Reise nach Jerusalem. Berlin, 1995. Kat. Abb. 95. S. 114*). Очевидно, таким образом, что здесь исследователи сталкиваются с тем же феноменом, что и при изучении росписей римских катакомб, а именно — с необычайной органичностью взаимосвязей между христианским и нехристианским слоями в сфере погребальной обрядности.

<sup>57</sup> Степанян Н., Чакмакчян А. Декоративное искусство средневековой Армении. Л., 1971. Ил. 12.

<sup>58</sup> См.: Там же. С. 13–14.

<sup>59</sup> Восир., коммент. и литг. см.: *Ägypten. Schätze aus dem Wüstensand. Kat. 53.*

<sup>60</sup> Hubert u.a. Frühzeit des Mittelalters. Abb. 24.

<sup>61</sup> Kähler H. Die spätantiken Bauten unter dem Dom von Aquileia. Saarbrücken, 1957. Taf. 3 (в системе мозаик пола), 27 (отдельно).

<sup>62</sup> Ovadiah R., Ovadiah A. Hellenistic, Roman and early Byzantine mosaic pavements in Israel. Roma, 1987. Pl. CXXV (в системе мозаик пола), Pl. CXXVII, CLXXXVII (отдельно); Kat. 194, p. 113–114 (комментарий).

<sup>63</sup> Wulff O. Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin, 1914. S. 294. Abb. 277. В кодексе Рабузы до л. 23 все миниатюры размещены по сторонам или внутри арочных конструкций.

<sup>64</sup> Hubert u.a. Frühzeit des Mittelalters. Abb. 147.

<sup>65</sup> В частности, в своде Токале Килисе (первая половина X в.), воспр.: Budde L. Göreme: Höhlenkirchen in Kappadokien. Düsseldorf, 1958. Abb. 42. Целый ряд примеров содержится в: Thierry N., Thierry M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963.

<sup>66</sup> Не сохранился, известен по позднейшим рисункам, см. о нем: Ihm C'h. Die Programme der christlichen Apsismalerei. S. 63; воспр.: Wilpert J., Schumacher W. N. Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten. Fig. 41, S. 68.

<sup>67</sup> Отдельное воспр.: Ibid. Fig. 46.

<sup>68</sup> Armenian Art Treasures of Jerusalem. Jerusalem, 1979. Fig. 53. Описание рукописи см.: Ibid. P. 148. Символическая основа этого образа сохраняется, например, в Тайной вечере Леонардо да Винчи, где через проем окна за спиной центральной фигуры Иисуса открывается вид на идеальный ландшафт. Идея соприсутствия Иисуса Христа передана через перспективу: фреска служит оптическим продолжением пространства рефектория позади его «затенений» кульминации — аббатского места.

<sup>69</sup> Ср.: Мф. 20:17–19; Мк. 11:9–10; Лк. 19:11; Ил. 12:12–19; ер. Пс. 117:26; Пс. 23:7–9. Специфически контекстную попытку передать идею Евхаристии как единство райской трапезы и прототипически значимой Тайной вечери можно видеть в Евангелии 1250 г., о котором шла речь в связи с традицией погребального культа. В страстном цикле, который открывается Входом в Иерусалим, «вечеря» Христа-Жениха с «мудрыми» девами и Тайная вечера дополняют друг друга.

<sup>70</sup> См.: Taft R. The liturgy of the Great Church: an initial synthesis of structure and interpretation on the eve of iconoclasm // DOP. 1980–1981, T. 34–35.

<sup>71</sup> Показательно, что текст кинописка может сопровождать изображение Тайной вечери в храмовой росписи, как, например, в кappадокийской пещерной церкви Иоанны Килисе, где фреска Тайной вечери помещается в северном приделе крестообразной в плане церкви и по эпиграфическим данным датируется IX — первой половиной X в., см.: Thierry N., Thierry M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Pl. 51, a. Pl. 103–104, 114 (комм.).

<sup>72</sup> Текст кинописка представляется наиболее вероятным источником закрепившегося в византийско-славянской традиции обозначения *to mystikon deipnon* «Тайная вечеря» (букв. «мистериальная трапеза»), в то время как лат. *cena Domini* «трапеза Господня» наследует другой традиции (ср. греч. *to deipnon kyriakon*). Хотя восточный и западный термины по-разному говорят о мистериальной роли Христа, оба они молчат о том, идет ли речь о последней трапезе перед распятием или о трапезе с Воскресшим, и в этом смысле оба термина емко передают совмещение двух этих уровней в представлениях о Евхаристии. В терминах новоевропейских языков, напротив, обычно выделен анамнестический аспект, ср. итал. *l'Ultima Cena*, англ. *The Last Supper*, нем. *Letztes Abendmahl*, пол. *Ostatnia Wieczerza*.

<sup>73</sup> О специфике богочествия Юстиниана II и о религиозных настроениях в эпоху его правления см.: *Kitzinger E. The cult of images in the age before iconoclasm* // DOP. 1954. V. 8. В это же время оформляется иконография Спаса Нерукотворного — иконы, которая могла впоследствии занимать место над Царскими вратами, вступая тем самым в отношения вариации с образом Тайной вечери. Предпочтение образу Спаса в этой позиции оказывается, например, в афонских монастырях.

<sup>74</sup> См.: *Taft R. F. Church and Liturgy in Byzantium; Felmy K. Ch. Die Verdrängung der eschatologischen Dimension der byzantinischen göttlichen Liturgie und ihre Folgen* // Литургия, архитектура и искусство византийского мира. С. 39–49; рус. версии см.: Фельми К. К. О вытеснении эсхатологического аспекта Божественной Литургии историческим и его последствиях // Страницы. 1996. Вып. 3. С. 65–73.

<sup>75</sup> В этом смысле фреска в Дура-Европос может служить метафорой истории культуры.

<sup>76</sup> Ср.: *Kraeling C. H. The Synagogue: The Excavations at Dura-Europos. Final Report VIII, Part 1*. New Haven. 1956. Pl. XVII. P. 62–65, 221–227.

<sup>77</sup> Основываясь на рисунке Г. Й. Гуте, Гуденough видит в предмете справа изображение вазы или кратера (*Goodenough E.R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 5. P. 104*). По Кралину, который опирается на реконструкцию Пиреона, львы подпирают трои (см. примеч. 76).

→ **HAPP**

<sup>78</sup> См.: *Kraeling C. H. The Synagogue*. P. 64.

<sup>79</sup> См.: *Goodenough E. R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 5. P. 104*.

<sup>80</sup> См.: Книга глаголемая Козмы Индикоплова // Изд. Об-ва любителей древней письменности. СНБ., 1886. Т. LXXXVI. №. 86.

<sup>81</sup> См.: *Weitzmann K. Greek Mythology in Byzantine Art*. Princeton. 1951. P. 67; *Stern H. The Orpheus in the Synagogue of Dura Europos* // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1958. N. 21; *Goodenough E. R. Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. Vol. 5. P. 105–107*; специально об отношении раннехристианской эзогезы к отождествлению Христа с Орфеем см.: *Wilpert J. Die Malereien der Katakomben Roms. Textband*. S. 241–244; ер. также: *Eisler R. Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike* // Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924. T. 2/2.

<sup>82</sup> О мотиве «населенной» виноградной лозы (*vigne habitée*) на мозаиках пола в наосах синагог III–VI вв. см.: *Grabar A. Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien. Deuxième article* // Cah. Arch. 1962. Т. 12. P. 126 ff.

<sup>83</sup> В словоупотреблении Ветхого Завета сочетание «дом Господень» (в греческом переводе Септуагинты *oikos Kyriou*) относится как к потустороннему жилищу Бога — райю, так и к земному его обитанию — Иерусалимскому храму.

<sup>84</sup> Ср. в Синодальном русском переводе данного стиха: «Так, благость и милость Твоя да сопровождают меня во все дни жизни моей, и я пребуду в доме Господнем многие дни». Эта версия ориентирована на греческий текст Септуагинты и на выполненный с него славянский текст Псалтыри в канонической редакции XVII в. Как греческий, так и славянский переводы привносят в исходную еврейскую конструкцию интерпретирующие логические связи (онтатив : инфинитивный оборот — в греческом, императив со значением онтатива: будущее время индикатива — в русском).

<sup>85</sup> Проектируя текст псалма на событие Тайной вечери, иерусалимский епископ IV в. Кирилл видит в Ис. 22 указание на «идеальную трапезу» (букв. «поэтический стол», *poetan trapezan*), см.: *Myst. Kat. IV, 7; Cyrill von Jerusalem. Mystagogische Katechesen / Hrsg. G. Röwekamp. Freiburg u. a., 1992. (Fontes Christiani. Bd. 7)*. S. 140–141.

<sup>86</sup> См.: Leeb H. Die Gesänge im Gemeindegottesdienst von Jerusalem (vom 5. bis 8. Jahrhundert). Vienna, 1970. (Wiener Beiträge zur Theologie. Bd. 28). S. 66–67.

<sup>87</sup> Православный молитвослов и Исаакирий. М., 1988. С. 247.

<sup>88</sup> См.: Böttcher C. Weltweisheit, Menschheitsethik, Urkult: Studien zum slavischen Henochbuch. Tübingen, 1992; Idem. Das slavische Henochbuch. (Jüdische Schriften aus hellenistisch-römischer Zeit. Bd. V: Apokalypsen. Isg. 7. Gütersloh, 1996.). О фигуре Еноха в аспекте типологии мифов см.: Аверинцев С. С., Иванов В. В. Енох // Мифы народов мира: Изд. 2-е. М., 1991. Т. 1.

<sup>89</sup> Соколов М. И. Славянская книга Еноха праведного // ЧОИДР. 1910. Т. 4. С. 53–54; ер. в краткой редакции: Riessler P. Altjüdisches Schrifttum außerhalb der Bibel: 6. Aufl. Freiburg; Heidelberg, 1988. Цитата приведена в упрощенной орфографии: выносные буквы печатаются в скобках в строке.

<sup>90</sup> См.: Jeremias J. Die Abendmahlsworte Jesu: 3. Aufl. Göttingen, 1960. S. 227–228.

<sup>91</sup> Помазание в еврейской и раннехристианской традициях выступает как одна из форм небесных даров — со сдрева жизни, равный в своей целительной силе тем его со-кам или плодам, что служат пищей. Двуединство помазания и трапезы как форм обще-ния с Богом, принимаемого, соответственно, на или в себя, имело длительную тради-цию в еврейской обрядности. В христианстве райская пища отождествляется с Евхари-стий, и помазание приобретает наряду с евхаристической трапезой статус таинства, см.: Сове Б. Животворящее помазание // Вечное. 1968. Т. 1; То же // Вечное. 1969. Т. 1, предстает собой сокращенную русскую версию работы: Sové B. Das Mysterion der Firmung (Myron-Salbung) in der orthodoxen Kirche des Ostens // Eine Heilige Kirche. 1936. Bd. 4. S. 85–91; см. также: Schaefer P. Die Firmung im Urehristentum // Ibid. S. 81–85; ер. выше о Исаакирии 22.

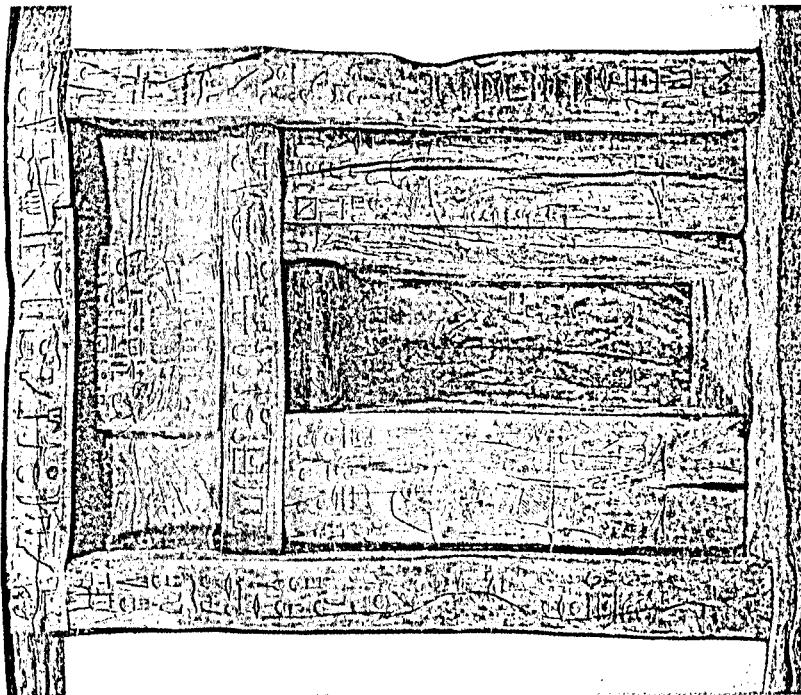
<sup>92</sup> См.: Korol D. Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile/Nola. (Jahrbuch für Antike und Christentum. Bd. 13). 1987. S. 100–128.

<sup>93</sup> Ср., например, в одной из стихир на Воззвание: «Прообразя кр(е)ст твой Христос, патриарх Наков, внуком бы(а)гословие даря, на главах пременены руки со-твори.» (Великий Сборник. Б.м., 1931. С. 255).

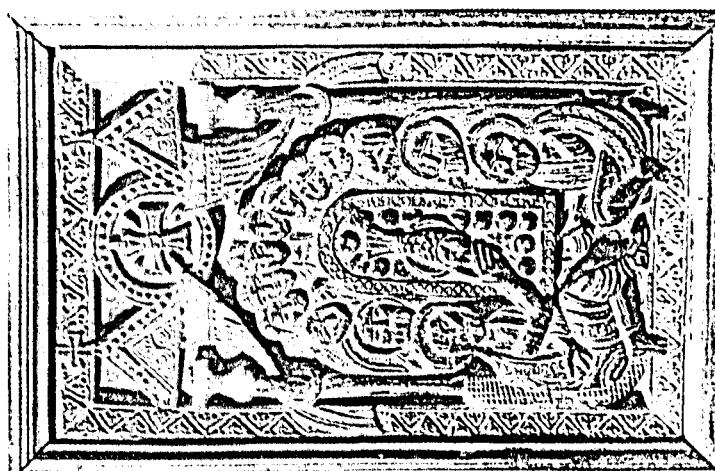
<sup>94</sup> Интерпретация культа Иерусалимского храма, содержащаяся в Евр. 9–10, оказа-ла определяющее воздействие на христианские представления о ветхозаветном бого-служении, не в последнюю очередь через посредство «Христианской топографии» Козьмы Индионилова (Сирия, VI в.).

<sup>95</sup> О понятии завета в иудаизме и в христианстве см.: Jeremias J. Die Abendmahlsworte Jesu. S. 218. Ann. 2. (Lit.); Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Bd. 1: Evangelien. Tübingen, 1990. S. 4–5. (Lit.).

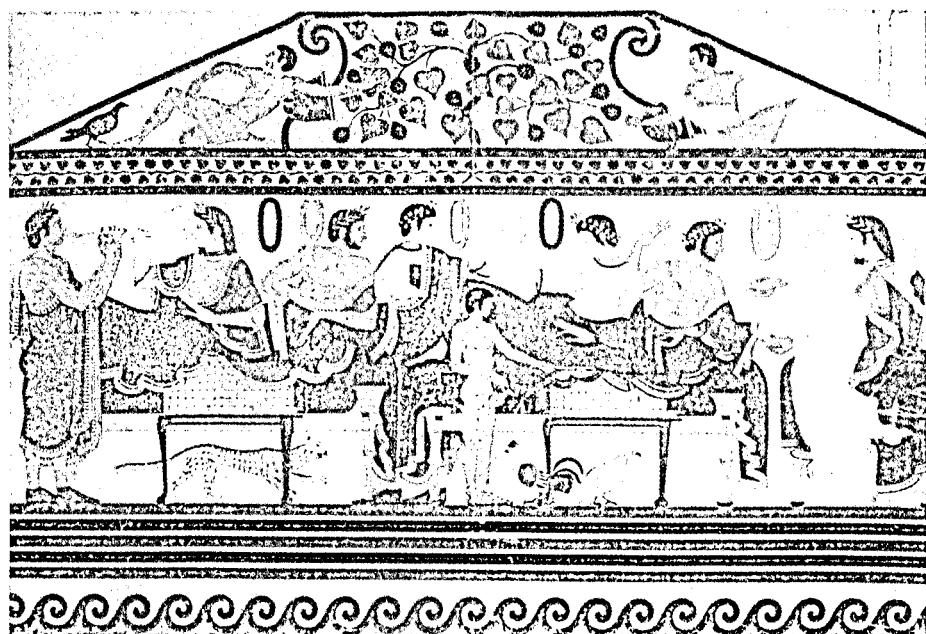
<sup>96</sup> Такое словоупотребление порождает традицию, в которой значение «договор», хорошо документированное в текстах античной литературы, утрачивает ясность (см.: Bauer W. Griechisch-Deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur: 3. Aufl. Berlin, 1937. Sp. 303). Для контекста Евр. 9 автор словаря предлагает значения «волнение/явление» (Willenskundgebung), «указание» (Verordnung), полагая, что значение «завещание» (Testament) неприменимо к Богу: «*a diatheke, устанавливаемом Богом, смерть завещателя не может служить условием вступления в силу*». Именно это и утверждается в «Послании к евреям», однако речь идет о завершении земной жизни воплощенного Бога.



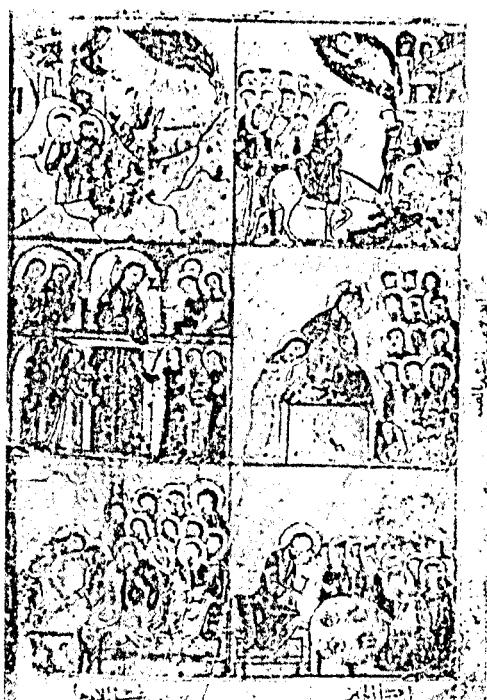
2. Трапеза. Рельеф над ложной дверью.  
Гробница жреца Ики. 2475–2355 г. до н. э. Египет



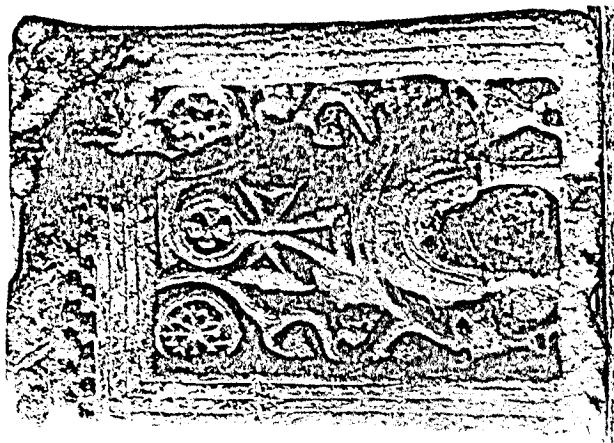
1. Тайная Вечеря. Деревянный рельеф  
сев. двери алтарной преграды. XI в.  
Ц. Свв. Сергия и Вакха, Каир



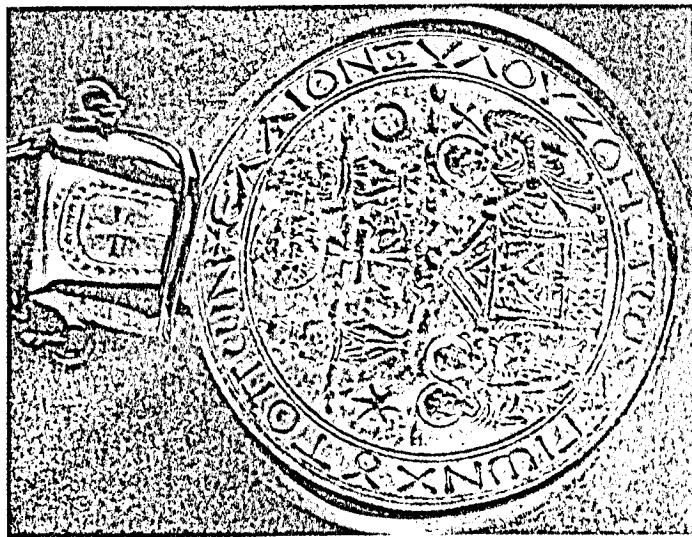
3. Трапеза. Фреска задней стены камеры, Томба дель триклинио.  
470 г. до н. э., Тарквиия (Этрурия)



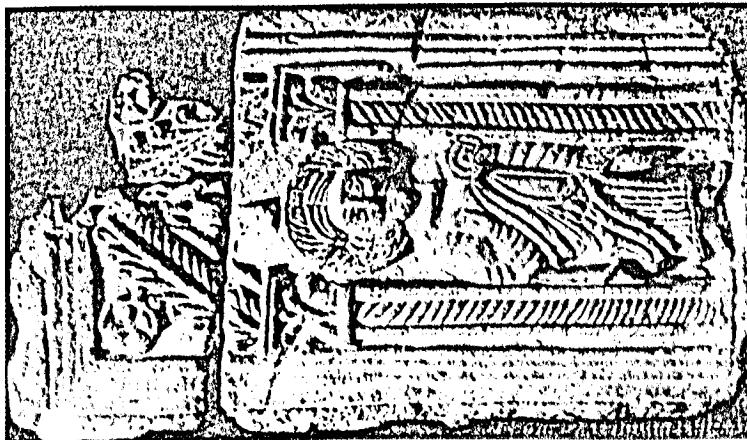
4. Притча о девах разумных и  
девах неразумных (средний  
регистр, слева). Коптская рук.  
бibleйских книг, 1250 г.



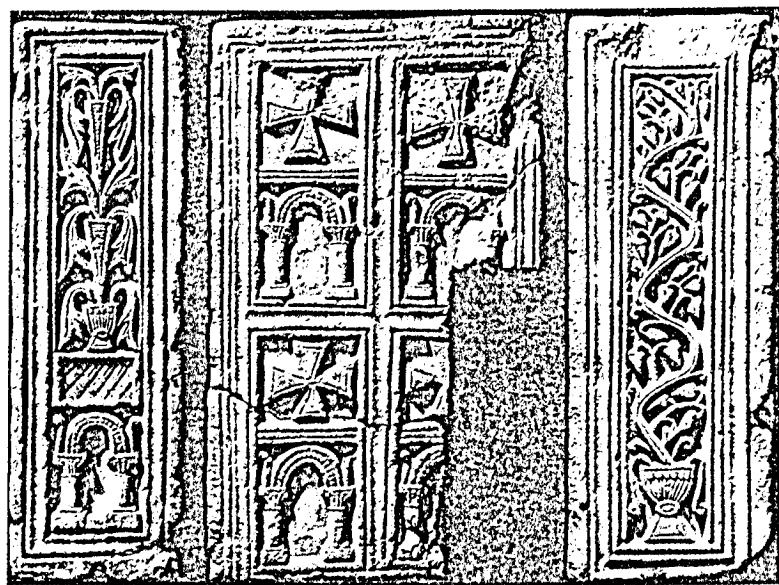
7. Надгробие. IV в. (?)  
Фаюм, Египет



6. Воскресение Христово.  
Ампута Св. Земли. VI в.  
Собор в Монце



5. Явление воскресшего Христа.  
Средник алтарной преграды.  
Ц. Сен-Пьер-о-Ноннэн, Мец  
(Лотарингия)



8. Средник алтарной преграды из ц. Св. Петра, Мец (Лотарингия)



9. Благословение Иакова и пастырь в ветвях лозы.  
Нижний ярус фрески над нишой для Торы (окончательный вид).  
Синагога Дура-Европос. III в.

*И. А. ШАЛИНА*

## **БОКОВЫЕ ВРАТА ИКОНОСТАСА: СИМВОЛИЧЕСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И ИКОНОГРАФИЯ**

Вытянутую вширь и ввысь многосоставную стену высокого многоярусного иконостаса, отделяющего алтарное пространство от наоса храма, трудно представить без такого важнейшего элемента, как входные врата, в центре ведущие в Святая Святых, а по бокам в жертвенник и дьяконник. Прорезая стену в трех местах по осям главного, северного и южного нефов, они подчинялись логике планового решения трехнефного храма<sup>1</sup> и были тесно связаны с сакральным архитектурным пространством алтаря и его трехчастным делением. Очевидно, что появление боковых дверей было продиктовано конструкцией иконостаса, стена которого перекрывала храм по всей его ширине и отрезала все три алтарные части от основного пространства наоса. Расположенные в стене иконостаса, символизировавшего грани между местом бытия Бога и его творением, они становились не только единственной связью со Святая Святых, но и принимали на себя всю символику этого входа, соединяя и разделяя одновременно горнее и долинное, являясь путем к святому престолу и в то же время реально преграждая путь к нему смертным, зримо свидетельствуя о потере земного Эдема, запредельности рая и недоступности Царствия Небесного. Этот символизм приобретал особую наглядность во время богослужения, когда реальное открытие и закрытие врат служило одним из самых ярких и зримых образов Спасения.

Дверь как емкий образ входления, перехода из одного состояния в другое становится в христианском понимании динамики человеческой жизни ее кульминацией — моментом потери или обретения Царствия Небесного. Античность врат как преграды и входа одновременно снимается словами самого Христа: «Я есмь Царь, кто войдет мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажесть найдет» (Ин. 10:9). Этот locus classicus евангельского текста и предопределил устойчивый символизм данного архитектурного элемента в восточнохристианской культуре<sup>2</sup>. Более того, символическое значение врат возрастало по мере приближения к алтарю и последовательного прохождения множества дверей, начиная от городских ворот, затем входа церковной или монастырской ограды, наружного храмового портала, дверей, ведущих из нартекса в собор, — вплоть до самого сакрального, символического, недоступного входа в

## СОДЕРЖАНИЕ / CONTENTS

<i>От редактора.....</i>	5
<i>INTRODUCTION.....</i>	712
<i>A. M. Лидов</i>	
Иконостас: итоги и перспективы исследования.....	11
<i>ALEXEI LIDOV</i>	
The Iconostasis: the current state of research.....	713
<i>T. M. Васильева</i>	
Латеранский фастигиум и генезис алтарной преграды .....	33
<i>TATIANA VASILEVA</i>	
The Lateran Fastigium and the origins of the sanctuary barrier.....	717
<i>И. А. Шалина</i>	
Вход «Святая Святых» и византийская алтарная преграда .....	52
<i>IRINA SHALINA</i>	
The Entrance to the Holy of Holies and the Byzantine sanctuary barrier .....	719
<i>Армен Газарян</i>	
Алтарная преграда и литургическое пространство храма Звартноц .....	85
<i>ARMEN GHAZARYAN</i>	
The sanctuary barrier and the liturgical space of the Zvart'not's cathedral.....	720
<i>Natalia Teteriatnikova</i>	
Design of the double sanctuary screen in the Tokali Kilise, Cappadocia.....	118
<i>H. B. ТЕТЕРИЯТНИКОВА</i>	
Двойная алтарная преграда Новой церкви Токали в Каппадокии .....	721
<i>Slobodan Ćurčić</i>	
Proskynetaria icons, saints' tombs, and the development of the iconostasis .....	134
<i>Слободан Чурчић</i>	
Поклонные иконы, раки святых и развитие иконостаса.....	722
<i>A. M. Лидов</i>	
Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса.....	161
<i>ALEXEI LIDOV</i>	
The Byzantine Antependium. On a symbolical prototype of the high iconostasis .....	723

<b>М. Н. БУТИРСКИЙ</b>	
Богоматерь Параклесис у алтарной преграды: происхождение и литургическое содержание образа .....	207
<b>МІКІЛІС. BOUTYRSKY</b>	
The Virgin Paraclesis before the sanctury barrier: origins and liturgical context of the image.....	725
<b>BARBARA ZEITLER</b>	
Two iconostasis beams from Mount Sinai: object lessons in Crusader art .....	223
<b>БАРБАРА ЦАЙТЛЕР</b>	
Два иконостасных тябла из Синайского монастыря: аспекты искусства крестоносцев.....	726
<b>Г. В. СИДОРЕНКО</b>	
«Михайловские» рельефные плиты XI в. О возможной алтарной преграде Дмитриевского собора в Киеве.....	243
<b>GALINA SIDORENKO</b>	
The “Mikhailovskie” carved plates. On a possible sanctuary barrier in the St Demetrius Cathedral in Kiev .....	727
<b>Э. С. СМИРНОВА</b>	
Иконы XI в. из Софийского собора в Новгороде и проблема алтарной преграды .....	267
<b>ENGELINA SMIRNOVA</b>	
The eleventh-century icons of Saint Sophia in Novgorod and the problem of the sanctuary barrier.....	729
<b>В. Д. САРАБЬЯНОВ</b>	
Новгородская алтарная преграда домоногольского периода .....	312
<b>VLADIMIR SARABIANOV</b>	
The sanctuary barrier of the 12th-century churches in Novgorod .....	730
<b>И. А. СТЕРЛІГОВА</b>	
Драгоценное убранство алтарей древнерусских храмов XI—XIII в. (по данным письменных источников) .....	360
<b>IRINA STERLIGOVA</b>	
The precious decoration of the Russian sanctuary from the 11th to 13th century: evidence of written sources .....	731
<b>LEONID A. BELINEV</b>	
The sanctuary barriers and other liturgical arrangements in the early Moscow churches .....	382
<b>Л. А. БЕЛИЕВ</b>	
Алтарные преграды и остатки литургических устройств в храмах ранней Москвы (по археологическим данным) .....	732

---

<b>Л. А. ЩЕНИКОВА</b>	
Древнерусский высокий иконостас XIV — начала XV в.: итоги и перспективы изучения.....	392
<i>LUDMILA SCHENNIKOVA</i>	
The Russian High Iconostasis at the turn of the 15th century: the results and prospects of research.....	733
<b>Л. М. ЕВСЕЕВА</b>	
Эсхатология 7000 года и возникновение высокого иконостаса.....	411
<i>LILIA EVSEEEVA</i>	
Eschatology of the year of 7000 and the origins of the high iconostasis .....	734
<b>А. Г. МЕЛЬНИК</b>	
Основные типы русских высоких иконостасов XV — середины XVII веков.....	431
<i>ALEKSANDR MELNIK</i>	
The main types of the Russian High Iconostasis from the 15th to mid-17th century .....	735
<b>И. А. КОЧЕТКОВ</b>	
Русский полнофигурный деисусный чин. Генеалогия иконографических типов .....	442
<i>IGOR KOCHETKOV</i>	
The Russian full-length Deesis. On the genealogy of the iconographic models .....	736
<b>В. М. СОРОКАТИЙ</b>	
Праздничный ряд русского иконостаса. Иконографические программы XV—XVI вв.....	465
<i>VICTOR SOROKATYI</i>	
The festival tier of the Russian iconostasis: the iconographical programmes of the 15th and 16th centuries .....	736
<b>И. А. ЖУРАВЛЕВА</b>	
Праотеческий ряд и завершение символической структуре русского высокого иконостаса .....	490
<i>IRINA ZHURAVLEVA</i>	
The Forefathers tier and the completion of the symbolic structure of the Russian iconostasis .....	737
<b>Т. Д. СИЗОНЕНКО</b>	
О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса .....	501
<i>TATIANA SIZONENKO</i>	
The Old Testament symbolism of the Royal Doors of the Russian iconostasis.....	738

---

<b>М. А. БОВРИК</b>	
Икона Тайной вечери над царскими вратами.	
К истории ранних слоев семантики.....	525
<i>MARINA BOVRIK</i>	
The Last Supper icon above the Royal Doors of the iconostasis: the early history of its semantic development.....	739
<b>И. А. ШАЛИНА</b>	
Боковые врата иконостаса: символический замысел и иконография.....	559
<i>IRINA SHALINA</i>	
The side doors of the iconostasis: symbolism and iconography.....	741
<b>МАЙКЛ ФЛАЙЕР</b>	
«Мономахов трон» Ивана Грозного в пространстве перед иконостасом.....	599
<i>MICHAEL FLIER</i>	
The Throne of Monomakh. The symbolism of space in front of the iconostasis.....	743
<b>И. Л. БУСЕВА-ДАВЫДОВА</b>	
Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции .....	621
<i>IRINA BUSEVA-DAVYDOVA</i>	
The Russian iconostasis of the 17th century: genesis of the type and results of the evolution.....	743
<b>Ю. Н. ЗВЕЗДИНА</b>	
Растительный декор поздних русских иконостасов. О западных источниках символики .....	651
<i>YULIA ZVEZDINA</i>	
Floral ornaments in the Russian iconostasis: on the Western origins of symbolism.....	744
<b>Н. Н. ЧУГРЕЕВА</b>	
Ряд икон-синодиков и его литургическое значение в системе иконостаса .....	670
<i>NATALIA CHUGREEVA</i>	
The row of the Synodic icons and its liturgical meaning within the structure of the Russian iconostasis .....	746
<b>Н. Л. КАТСОН</b>	
«Симфония священства и царства». Неовизантийская алтарная преграда в духовной культуре российской империи.....	689
<i>NADEZHDA KATSON</i>	
“Concordance of Priesthood and Kingship”. The Neo-Byzantine sanctuary barrier in the culture of the Russian Empire .....	747
<i>Список сокращений .....</i>	710
<i>Abstracts of papers.....</i>	712