



Крещение, Апостолы.
Мозаика в куполе Православного баптистерия, серед. V в. Равенна
(иллюстрация 1)

ЛЕКЦИЯ 44

Ю. Г. Матвеева

ТКАНИ В КУПОЛАХ РАННЕВИЗАНТИЙСКИХ БАПТИСТЕРИЕВ: ДЕКОР ИЛИ РАСКРЫТИЕ ТАИНСТВА КРЕЩЕНИЯ?

В ранневизантийских баптистериях, таких, например, как баптистерий Православных в Равенне V в. (*ил. 1*) или баптистерий св. Иоанна на источнике V в. (*ил. 2*), который находится ныне в базилике св. Реституты в соборе св. Януария в Неаполе, можно видеть изображения тканей, окружающие главные медальоны в самом центре куполов. Почему ткани расположены там? Это декоративная необходимость, к которой прибегали художники или же детали, имеющие смысловую связь с центральными сюжетами? А может быть они могли иметь связь с самим таинством Крещения, ради которого строились баптистерии? Аналогов подобных декораций из тканей нет в обычных церквях того времени, следовательно, подобные изображения тканей связывались именно с баптистериями. Расположение таких тканей в куполе должно было нести в себе некий смысл, очевидный для художников и богословов того времени (программа размещения изображений и сюжетов внутри церкви – иконографическая программа, всегда создавалась в содружестве лучших богословов и художников).

Но не только художники и богословы играли здесь решающую роль, то произведение, которое они в результате создавали, должно было быть понятным зрителю, к которому обращались, именно он был адресатом их совместного творчества. И этот зритель нам известен. Это так называемый «оглашенный» или «катехумен» того времени (слово происходит от греческого «κατηχούμενος», буквально – тот, кого поучают, обучают устно). Оглашенный или катехумен – это человек, который решил стать христианином и об этом публично объявлено общине (отсюда русское слово оглашенный, то есть тот, кого огласили). Он в течении примерно года (иногда

больше или меньше) знакомился с основами христианской веры, церковной жизнью и традицией, но еще не имел права участвовать в таинствах.

Это значит, что адресат, которому направлено изобразительное послание в центре купола баптистерия, не знающий мудрый монах, а напротив – самый неопытный новичок и знает о Церкви и ее догматах меньше всех остальных. Поэтому перед художниками и богословами стояла очень непростая задача: организовать пространство баптистерия и все изображения в нем так, чтобы все в них было понятно такому человеку, который только-только вступал в христианскую жизнь. Они должны были создать изображения так, чтобы те разъясняли и помогали этому новичку – «младенцу во Христе» – пережить самое первое и самое главное в его жизни Таинство – его рождение в этот мир как Христианина. Вот с таких позиций мы попробуем посмотреть на эти изображения, чтобы понять их сегодня. Рассмотрим, как были устроены баптистерии.

Баптистерий Православных – небольшое сооружение (ил. 3), совсем неприметное снаружи. Внутри посередине находится купель для крещения (ил. 4, 5). Баптистерии строились специально и специально украшались для совершения таинства Крещения. Каков же был основной замысел декорации баптистериев, и какую функцию могли исполнять в них ткани?

Мозаики Баптистерия православных в Равенне относятся к середине V в. Композиция в его куполе – это самый ранний пример использования в сюжете тканей (ил. 1, б) среди всех мозаик Равенны – великолепных образцов ранневизантийского искусства (ил. 7), чудом сохранившихся до наших дней, входящих во всемирное культурное наследие под охраной ЮНЕСКО.

Что это за ткани? Это драпировки, висящие вокруг центрального медальона с изображением Крещения. На первый взгляд, они не имеют очевидной и необходимой функции. Однако такая их трактовка не может соответствовать традиции византийского религиозного искусства, где априори даже второстепенные детали имели смысловое и символическое наполнение и тщательно подбирались в соответствии с основным замыслом произведения. Особенно это касается значимых центральных образов, расположенных в зените свода. Это заставляет нас рассмотреть ткани в куполе Баптистерия православных с тем, чтобы попытаться выявить их функции и символическое значение, подойти к пониманию причин их введения в центральную иконографию купола.

Что писали об этих тканях предыдущие исследователи?

В исследованиях такие ткани традиционно относят к декоративным элементам, не влияющим на содержание композиции купола, поэтому, насколько нам известно, они никогда не становились предметом изучения.

Как маловажные элементы, изображения висящих тканей часто совсем не упоминаются в описаниях композиции купола. Иногда их присутствие отмечают как элемент, призванный отделить одну сцену от другой. Например, Е. К. Редин отмечает, что изображение Крещения помещено «в кругу из занавесей замыкающих сцену» или О. Демус пишет: «Апостолы и «Крещение» представлены в разном масштабе, медальон же отделен от апостолов висячими занавесами (*vela*), которые, подчеркивая, что центральное изображение сохраняет черты *орaeон* (греч. *ὀραιὼν* – отверстие в кровле. – Ред.), относят его к иной категории, нежели та, к которой принадлежат апостолы».

Таким образом, можно видеть, что даже когда появляются упоминания о тканях в куполе баптистерия Православных в Равенне, то они не включаются в анализ иконографии мозаик в качестве значимого **смыслового** атрибута.

Понять предназначение и необходимость изображения тканей в куполе баптистерия можно лишь определив те реальные предметы и связанные с ними традиции, которые могли послужить прообразами этих висящих собранных полотнищ. При этом прототипы должны были быть присущи обиходу и семантике такого храма изначально, иначе они не могли бы войти в композицию купола.

На мой взгляд, таким прообразом мог быть киворий (или иначе – сень) (*ил. 8*). Он был единственным сооружением в интерьере раннехристианского храма, который обязательно включал ткани (*ил. 9*). Они не всегда присутствуют в изображениях, но это известно из текстов. Это положение является основанием для рассмотрения предложенной версии.

Экскурс о кивории

В наиболее крупных словарных статьях о кивориях К. Вессела и Т. Клаузера о древнейшем символическом значении кивория говорится, что он отражал «**в глубочайшем смысле символ неба, указание на космическое значение находящегося под ним, апофеоз, в более смягченном смысле – как минимум, почитание**». Таким образом, киворий указывал на сакральность и Божественное происхождение покрываемого им объекта и объединялся с понятием храма и его идеальным образом. Как архитектурно, так и функционально он представлял все разнообразие храмовых форм в уменьшенном масштабе (*ил. 10*). (Поэтому античный киворий неверно будет назвать просто миниатюрной моделью храма, ведь модель обычно лишь имитирует, а не выполняет функции оригинала. Античный же киворий не только представлял храм, но и соответствующе функционировал, сакральное пространство должно было быть покрыто

независимо от того, где находился объект поклонения – под открытым небом (ил. 11, 12, 13) или в интерьере (ил. 14).

Главным предназначением кивория в дохристианскую эпоху в разных культурах Средиземноморья было укрывание и выделение священного пространства. Кивории могли быть представлены разными архитектурными конструкциями: портиком (ил. 13, 14), куполом (ил. 10, 15), аркой (ил. 16) или шатром (ил. 17), могли иметь две и более колонн, быть самостоятельным сооружением или примыкать к стене (ил. 13), а также вдаваться в нее в виде ниши (ил. 18). Их форма варьировалась, но предназначение оставалось неизменным – **выделять наиболее сакральную зону, место и предмет почитания.**

Эта традиция имела длительную историю, она могла существовать еще на доархитектурной стадии, поскольку кивории как покровы священного имели массу текстильных вариантов: от самых простых в виде **полога**, накинутого на три составленных вместе копыя (ил. 17) или поддерживаемого сверху (ил. 19), до сложных конструкций в виде зонтов (ил. 20), палаток или шатров различных форм (ил. 21, 22). В климате Средиземноморья с его палящим солнцем, несомненно, требовались и особенно ценились предметы, от него защищавшие. Доказательства этому можно видеть в этимологии таких греческих понятий, как «располагаться, раскидывать шатер» (σκηνάω, σκηνέω, σκηνόω), «палатка, шатер» (σκίνημα, σκηνή, σκηνίς), «зонт» (σκιάδίσκη, σκίρον), «навес, балдахин, купол» (σκιάς), «покров» (κατα-σκίρωμα), «закрывать, покрывать тенью» (σκιάζω) и др. Все они имеют в основе один корень, общий со словом «тень» (σκιά, σκίη). Эта этимология повлияла, вероятно, и на русское название кивория – «сень», что буквально также означает «тень», несмотря на то, что в русском, более северном и, соответственно, менее солнечном климате ее значение было уже не столь актуально.

Древняя связь кивория с шатром, вероятно, и обусловила традиционное присутствие завес на кивориях, с которыми он иногда даже воспринимался как единое целое и назывался общим термином. Например, Добрыня Яйдрекевич, впоследствии – Новгородский архиепископ Антоний называет катапетасмой в Св. Софии Константинопольской как саму завесу, так и киворий над ней, хотя катапетасма по-гречески буквально означает только завеса. По сути, киворий с завесами представлял собой все тот же шатер, то есть жесткий каркас основания и открывающиеся ткани на местах стен и входа.

Присутствие кивория в христианском храме поддерживалось и **ветхозаветной традицией**, где образцом идеального храма всегда оставалась Скиния, в которой Святое Святых отделялось четырьмя завесами с изображениями херувимов. В христианской топографии храма пространство Святого

Святых с завесами на четырех столбах символически соотносилось с пространством кивория, также имевшего завесы. Библейский текст не содержал информации о том, как именно располагались столбы Святого Святых: в одну линию (ил. 24), то есть по прямой в плане, или по квадрату, то есть по четырем сторонам ковчега, поэтому такая вариация – расположение завес не в линию, а по четырем сторонам кивория – была воспринята и прочно укрепились. Вероятно, расположение столбов с завесами как в кивории было подкреплено еще и некой устной традицией. Во всяком случае, мы не встречаем упоминаний других завес, относящихся к алтарной части, кроме завес кивориев, вплоть до середины XI в., а выделение алтарной части в ранних христианских храмах также делалось прямоугольным в плане и выступающим в наос, а не отделяло восточную часть по прямой линии (ил. 24).

Кивории украшались как небесный купол и как бы натянутая ткань звездного неба (ил. 25, 26).

Завесы, единые с киворием в своем происхождении, имели в ряде случаев и общее с ним значение неба и соответственно украшались. Это также имело ветхозаветные корни. На такую семантику завес указывают, например, изображения на знаменитой завесе храма Ирода, где был представлен «вид всего неба, за исключением знаков зодиака». С небесным покровом ассоциировались и завесы шатра согласно библейским текстам: «Ты одеваешься светом, как ризою, простираешь **небеса, как шатер**» (Пс. 103:2); «Он распростер **небеса, как тонкую ткань, и раскинул их, как шатер для жилия**» (Ис. 40:22) <выделено нами – Ю. М.>.

Другую линию, обусловившую появление кивория в христианском храме, составляла **позднеантичная традиция**. В ней наиболее важными аспектами, повлиявшими на христианский киворий, были употребление его над захоронением или гробом (ил. 12, 27), над императорским престолом (ил. 15, 28), над источником или колодцем (ил. 16) и над античным языческим алтарем (ил. 10–14).

Известны случаи, когда священное пространство вокруг чтимого объекта отделялось также и завесой. Из описания Павсания известно, что в знаменитых святилищах Греции завесы находились перед наиболее чтимыми изображениями божеств, например, в двух храмах, признанных чудесами света: в храме Артемиды Эфесской, где завеса перед статуей богини поднималась вверх к потолку, и в храме Зевса Олимпийского в Олимпии, где завеса, закрывавшая статую Зевса, напротив, опускалась на шнурах вниз.

Позднее в этот же храм Зевса в Олимпии сложным путем попала знаменитая иерусалимская завеса из храма Ирода: во время взятия Иерусалима она перешла в руки римлян, после чего эта реликвия несколько лет находилась в Риме, и к ней для поклонения приходили многие иудеи,

а затем один из римских императоров подарил ее в храм Зевса. **На завесе было изображение неба.** Это позволяет предположить, что образы на ней по своему содержанию были подходящими или, по меньшей мере, приемлемыми и для этого языческого храма. Вероятно, завеса как образ звездного неба относилась к неким общим архетипам, во всяком случае, и в античной литературе мы встречаем прецеденты, когда небо с созвездиями называлось понятием, относящимся к ткани, искусно вышитой узорами. Примеры тому встречаются в произведениях Платона, Эсхила и Еврипида.

Важно сказать особо о кивориях-надгробиях (ил. 27). В позднеантичный период они ставились над местами погребений, означая сам гроб и сакральную границу перехода в загробный мир. Такие кивории естественным образом переходят в христианскую традицию (ил. 29), но их смысловой акцент существенно меняется. Античные врата/граница/переход в мир смерти после воскрешения Лазаря и **Воскресения Самого Христа** (ил. 30) превращаются в **выход** из загробного мира, ранее подвластный лишь Богу, но в новом понимании, со Христом, возможный и для человека. Средоточием изменения этих смысловых понятий становится Гроб Господень как место **погребения** Христа, но и Его **Воскресения** – победы над смертью. Изображения Спасителя или креста как его символа под такими кивориями подчеркивают это новое значение – поправление смерти и выход из нее. Подобные образы раскрывали гроб как место Воскресения и начала новой жизни для всех верующих во Христа – они изображаются на выходе из гроба, начиная с древней иконографии Воскрешения Лазаря (ил. 29). Или же кивории-гробницы предстают раскрытыми и пустыми, что со всей очевидностью подчеркивает отсутствие в них умерших (ил. 30).

Таким образом, имея столь основательные корни в ветхозаветной и античной традициях, кивории с завесами переходят в христианский храм как бы «по умолчанию», отчего их введение в церковный обиход нигде не оговаривается отдельно, ведь его нельзя назвать нововведением. Скорее, напротив, киворий – предмет общий, традиционный и необходимый для разных культур.

Мог ли быть изображен киворий в мозаиках баптистерия? Как и почему? Итак, кивории появляются в алтарях христианских храмов, укрывая престол и выделяя священное пространство вокруг него. К. Вессель в своей статье «Киворий» описывает ряд примеров, когда конструкция помещалась над крестильной купелью, отмечая, что такие кивории можно считать одним из древнейших типов. Наиболее ранний из сохранившихся до наших дней реальных образцов – арочная сень над прямоугольной купелью в христианском молитвенном доме в Дура-Европос (ок. 230 г.,

Северная Сирия, совр. Ирак) (ил. 31). Купол сени расписан как небесный свод со звездами, что подтверждает то, что в этом месте он также сохраняет значение небесного полога. Другой подобный пример – купель в Мамшите IV в. (ил. 32) и крестильная купель с остатками колонн кивория VI в. из церкви св. Виталия в Сбейтле (Тунис) (ил. 33).

Такие прецеденты, на наш взгляд, позволяют рассматривать ткани в куполе равеннского Баптистерия православных как детали, связанные с киворием, а именно – как поднятые занавесы или элементы шатра.

Драпировки в куполе (ил. 1, 6, 7) располагаются над апостолами, свисая позади их голов. Ткани окружают центральный медальон с Крещением, который (в параллели с шатровой конструкцией) зрительно воспринимается как условная основа-каркас для крепления свисающих полотнищ и поддержания их поднятыми. С этой точки зрения сводом кивория становится сам купол баптистерия. Он держит поднятые ткани, но при этом он не имеет традиционных колонн. Вероятно, такая конструкция или, во всяком случае, изображение были распространены моделью. В мозаиках Равенны изображения матерчатых куполов-кивориев, не имеющих традиционных опор, встречаются часто, причем неоднократно над апостолами: например, в Мавзолее Галлы Плацидии (вторая четверть V в.) (ил. 34) и в Сант Аполлинару Нуово (третье десятилетие VI в.) (ил. 35).

Конструктивно же такие кивории имели место, что подтверждается более поздними памятниками. Например, Е. Е. Голубинский пишет, что из Греции на Русь перешла особая разновидность матерчатых кивориев, которые назывались «небо» (οὐρανός), состояли полностью из ткани и подвешивались над престолом. Продолжением этой линии, вероятно, являются последующие подвесные сени как в традиции русских церквей (например, подвесная Соловецкая сень 1677 г., сень 1657 г. из ц. Ильи Пророка в Ярославле, подвесная сень из церкви Спаса Нерукотворного с. Кукобой, Ярославской области (ил. 36), так и в традиции Западной церкви (например, подвесная сень над престолом в соборе Св. Александра Бергамского (Бергамо, Италия) (ил. 37, 38). На подвесных кивориях также могли располагаться занавесы, на что указывает наличие шеста для тканей, например, на кивории из с. Кукобой (ил. 36). Можно предположить, что занавесы таких кивориев, для большей устойчивости, не отодвигались в сторону, а поднимались вверх, что было частым техническим приемом.

Поднятие занавесов вверх для греков было не менее обычным, чем отведение их в сторону. Для исполнения этого действия применялись самые различные технологии, используемые для шатров и парусов. Иногда даже сами паруса, практически без изменений, могли применяться для создания за-

вес, что можно видеть на мозаике из Палестины (ил. 39). Вероятно, такая практика была весьма распространенной, потому что даже термины, относящиеся к парусам, употребляют в отношении завес кивория. Аналогия паруса и завес просматривается и в других параллелях. Завесы кивориев, поднимавшиеся кверху как паруса, со временем утратили свою функцию, но на многие столетия сохранились в качестве почти необходимой детали декора на самых разных кивориях, пологих, навесах и балдахинах. Традиционным элементом последних являются свисающие и собранные складками под основанием купола ткани (ил. 40) – сравним их с рисунками парусов (ил. 41, 42). Свисающие ткани кивориев часто превращаются в очень условные изображения – совсем теряя складки, они преобразуются в форму крупных фестонов (ил. 38). Они первоначально появляются и применяются именно на тех предметах, где были ткани, поднимаемые кверху, – в шатрах и сенях. Фестоны, так же, как и занавесы, традиционно оснащались свисающей с краев бахромой или крупными кистями, что еще для античных завес было не только характерным декором, но и функциональной необходимостью, поскольку бахрома или кисти давали утяжеление нижнему краю занавеса. Чтобы нагляднее ощутить единство формы фестонов и поднятых завес, достаточно сравнить их с предметами, функционировавшими аналогично, – практически абсолютно такой же вид имеют изображения на кораблях парусов, поднятых и подтянутых к рее (ил. 45, 46).

Вернемся к куполу Баптистерия православных (ил. 1). Итак, поднятые, собранные в складки ткани – не буквально сами завесы, а напоминания о них, их легко узнаваемые символы. Подчеркнуто открытые завесы – символы открывающегося шатра-неба (ил. 7) и самого сакрального, таинственного пространства. Какова их необходимость здесь? Они свисают с кольца-основания, окружающего главный сюжет – Крещение. Образно говоря, именно само Крещение и открывает эти завесы, как бы стягивая их к себе, ведь Крещение – это событие, в котором Бог открыл Свою завесу – тайну Христа; открыл, являя Себя в полноте Св. Троицы – Богоявлении. Это откровение Бога о Самом Себе, «снимающее» покровы купола-шатра, буквально открывало путь к соединению с Богом в Царстве Небесном. Именно в зените купола баптистерия, более, чем где-либо, эта идея воспринималась отчетливо, ярко и пронзительно, ведь перед каждым человеком, проходящим обряд крещения, в этом таинстве действительно открывались Небеса и Сам Бог! Созвучие смысла таинства и смысла происходящего в изображениях особенно усиливалось, учитывая обычай крестить оглашенных в ночь накануне самого Богоявления.

В первом от Крещения регистре, к которому относятся поднятые завесы, изображены шествующие апостолы. Поднятый Крещением занавес

сразу переносит их изображения из контекста евангельско-исторических реалий в духовную реальность Царствия Небесного. Апостолы оказываются представленными в открывшемся, совершенном, Божественном мире Христа, где они несут Ему венцы славы. Фигуры апостолов располагаются между идеальными фантастическими растениями, являющимися одновременно и конструктивными опорами, держащими на себе основание центрального медальона, подобно опорам кивория. Весь купол предстает небесным сводом-шатром, открывшим свой полог как завесу Откровения, и раскинувшейся сенью, в которой Сам Бог чудесно поднял катапетасмы, чтобы явить святыню, находившуюся за их пределами, впустить тех, кто готов и хочет войти через крещение в новую жизнь.

Вся программа мозаики купола баптистерия (*ил. 7*) давала крещаемому понимание самой сути таинства, открывала желанный, совершенный, преображенный, Божественный мир, к которому призывался, а потом и становился причастен будущий христианин. Фигуры идущих апостолов, вертикали золотых растений, а в нижнем регистре – колонны, обрамляющие изображения уготованных престолов, создавали центростремительное направление, мощный ритм, зовущий, увлекающий и возносящий к самому центру купола – Крещению.

Декорация купола Баптистерия православных в Равенне – не единственный пример, где образ открывающегося шатра призван передать суть происходящего таинства. Такие же поднятые драпировки встречаем и в других мозаиках V в., например, в баптистерии Св. Иоанна на источнике (*S. Giovanni in Fonte*), находящегося в базилике Св. Реституты, в соборе Св. Януария в Неаполе (*ил. 2*). Занавесы здесь сопровождают аналогичную по своей идее иконографическую программу, которая, однако, не представляет формальное копирование композиции Баптистерия православных, а лишь повторяет ее смысловое ядро. Создание оригинального композиционного решения, в котором также присутствуют собранные и подтянутые к медальону завесы, показывает здесь, что тяжелые свисающие полотнища тканей имели для создателей программы не только декоративное, но и важное смысловое значение. В неаполитанском баптистерии, так же, как и в Равенне, сохраняется смысл открывающегося священного пространства как небесного шатра-сени, где купол, однако, передан более традиционно для декорации кивориев – он представляет открывшееся звездное небо, а его опоры выглядят как каркасные линии-гирлянды.

Построение иконографических программ сводов баптистериев как куполов кивориев с поднятыми завесами имело мощное основание, заложенное в культурной традиции Средиземноморья, – кивории-небеса возводи-

лись над купальнями и именно они были центрами баптистериев, находясь под самым зенитом купола. Люди крестились – и над ними открывалось небо.

Купола баптистериев с завесами предстают удивительнейшей иллюстрацией к созвучию смыслов, собранных в словах Иоанна Златоуста, говорящего о Боге: «Он созидает храм по образу всего мира, чувственного и умственного. Как в мире есть земля и небо и средостение между ними – твердь, так Он повелел построить и храм. Разделив этот храм на две части **и в середине их распростерши завесу**, внешнюю часть от **завесы** Он сделал доступною для всех, а внутреннюю – недоступною и незримою для всех, кроме одного только первосвященника. Что это – не наша догадка, но действительно храм устроен был по образу всего мира, послушай, что говорит Павел о Христе, взошедшем на **небо**: ибо Христос вошел не в рукотворенное святилище, по образу истинного устроенное, но в **самое небо**, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие (Евр. 9:24), показывая, что устроенное здесь было образом истинного. А что и **завеса отделяла Святое Святых** от внешнего святилища, **как это небо отделяет** находящееся над ним от всего, находящегося у нас, послушай, как и на это указал он, **назвав небо завесою**. Говоря о надежде, «которая для души есть как бы якорь безопасный и крепкий», он прибавил: «входит во внутреннейшее за **завесу**, куда предтечу за нас вошел **Иисус**», **выше неба** (Евр. 6:19, 20). Видишь ли, как он **назвал небо завесою?**»¹. Мотив открывающейся завесы как открывающегося неба звучит у Иоанна Златоуста настойчиво и неоднократно. Например, о завесах алтарного кивория он пишет в толковании на послание к Эфессянам: «Когда видишь, что **поднимаются завесы**, то представляй себе, что **разверзаются небеса**, и свыше нисходят ангелы»² <перевод наш – Ю. М.>³, и повторяет эту же мысль в толковании на Первое послание к Коринфянам: «Кто увидит только трон царя, тот возбуждается в душе своей, ожидая выхода царя; так точно и ты, еще прежде страшного времени, страшись и бодрствуй, и еще прежде, нежели увидишь **поднятые завесы** и предшествующий сонм ангелов, **возносись к самому небу**» <выделено нами – Ю. М.>⁴

Но одновременно со значением неба киворий неизбежно транслировал и другие образы, тесно связанные с ним в культуре. Напомним, что киво-

¹ Злат 3: 9 Беседа в день Рождества Спасителя нашего Иисуса Христа.

² PG. 62. Col. 29, 30. Иоанн Златоуст. Толкование на послание к Эфессянам. Беседа 3:5.

³ Мы даем здесь свой перевод, только чтобы подчеркнуть, что у св. Иоанна слово «завесы» написано во множественном числе (*τά ἀμφίθωρα*). Для нашего исследования это важно, так как соответствует реальной практике завес кивория, обычно же в русском переводе пишут в единственном числе – «завеса», не придавая этому большого значения.

⁴ PG. T. 61. Col. 313. Иоанн Златоуст. Толкование на послание 1 к Коринфянам. Беседа 36:5.

рии ставились также над гробницами, символическое значение которых в христианстве изменилось – с приходом Христа совершилась победа над смертью и выход из нее в Воскресении. Это новое значение наполнило изображения кивория как гроба в ранних христианских сооружениях. В оформлении баптистериев это было особенно важно, ведь смерть и воскресение – центральная идея в таинстве Крещения. В послании апостола Павла к Римлянам говорится, что крещаемый умирает со Христом, чтобы воскреснуть с Ним для вечной жизни: «Итак, мы погреблись с Ним крещением в смерть, дабы, как Христос воскрес из мертвых славою Отца, так и нам ходить в обновленной жизни» (Рим. 6:4). Человек крестящийся буквально вступал под надгробную нишу, и там в таинстве он умирал для греха и возрождался для Вечной Жизни. Все это было идеально созвучно иконографической программе данных куполов.

В символике кивория отражалось и традиционное сооружение его над источником. Находясь над крестильной купелью, киворий ясно воссоздавал реальный вид источника и покрова над ним (*ил. 16, 45*). Он символически раскрывал значение крестильной купели как источника, начала, места рождения новой жизни в таинстве Крещении, ведь купель для большинства христиан была и остается первым местом соединения со Христом в таинстве – соединением с «источником Жизни» (Откр. 21: 6). И сами кивории, как в иконографии, так и в реальных сооружениях украшались изображениями чаши-источника. Свидетельство этому можно видеть и в миниатюрах (*ил. 45, 46*) и в реальном кивории из Софии Константинопольской, верх которого был украшен чашей с выходящим из нее крестом.

Собрав вместе все рассмотренные смысловые грани, сконцентрированные в одном лаконичном символе кивория, можно видеть, что он всей своей многозначностью передавал точно те же оттенки значений, что и само Крещение: это гроб, смерть и Воскресение, соединение с Источником вечной жизни, раскрывающееся Небо и открывающий себя человеку Бог. Кивории, находящиеся над крестильными купелями, были мощным напоминанием сразу всех этих значений. Неважно, какого вида и размера были они: маленькие, как в Мамшите (*ил. 32*), церкви св. Виталия в Сбейтле (*ил. 33*) и Дура Европос (*ил. 34*), или же большие, как на куполах баптистериев в Неаполе (*ил. 2*) и в Равенне (*ил. 1*). Когда человек входил под их навес, он вступал в гроб; опускаясь под воду, умирал со Христом, а выныривая, воскресал с Ним в жизнь новую, соединялся с Источником бессмертия (сочетался Христу) и перед ним открывалось Небо, где в куполе баптистерия он видел образец его будущей христианской жизни – шествующих ко Христу апостолов...

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Ил. 2. Драпировки из баптистерия св. Иоанна на источнике V в., в базилике св. Ресституты в соборе св. Януария. Неаполь



Ил. 3. Баптистерий Православных, середина V в., Равенна



Ил. 4. Купель для крещения.
Баптистерий Православных, середина V в., Равенна



Ил. 5. *Купель для крещения.
Баптистерий Православных, середина V в., Равенна*



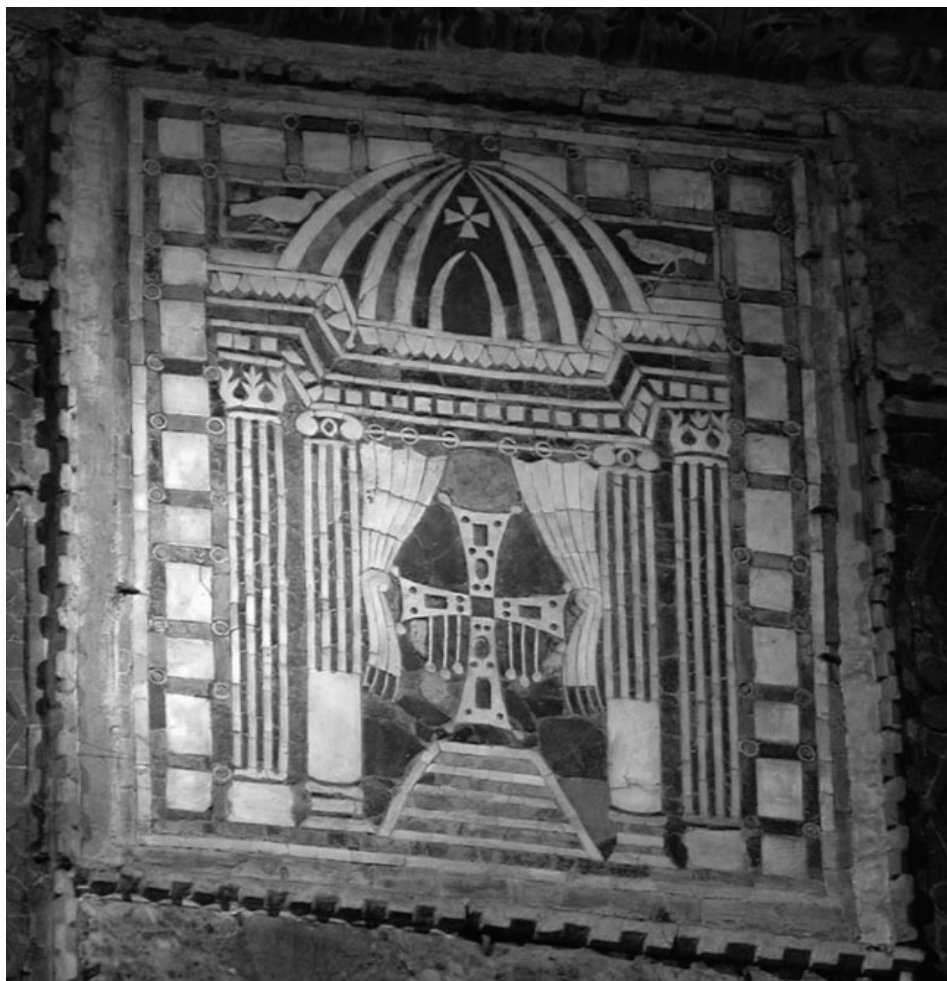
Ил. 6. Апостолы. Мозаика в куполе
Православного баптистерия, серед. V в., Равенна



Ил. 7. Крещение, Апостолы. Мозаика в куполе
Православного баптистерия, серед. V в., Равенна



Ил. 8. Киворий с завесами. Эчмиадзинское Евангелие. 989 г.



Ил. 9. Крест под киворием с завесами.
Панель с мраморной мозаикой в церкви Святой Софии
в Константинополе, VI в.



Ил. 10. Весталки вокруг алтаря на фоне храма Весты в виде кивория, покрывающего статую божества (реверс). Юлия Домна, жена Септимия Севера (аверс), аурей, Рим, 207 г.



Ил. 11. Неизвестный алтарь. Фреска из храма Изиды. Помпеи



Ил. 12. Киворий над саркофагом Асириса и его алтарем.
Фреска в храме Изиды. Помпеи



*Ил. 13. Киворий над алтарем в саду дома Децима Октавия Кварта.
Помпеи*



Ил. 14. *Домашний алтарь – ларарий в доме Менандра. Помпеи*



Ил. 15. Императрица
Константина
(жена имп. Маври-
кия-Тиберия (582–
602)) под киворием
с орлами и завесами.
Фрагмент импера-
торского диптиха,
VI в. Барджелло,
Флоренция



Ил. 16. Каменный киворий, покрывающий источник в Кафр Лата (Kafr Lata). 449 г.



Ил. 17. Покров над Ахиллесом, приносящим жертву. Полог устраивался из трех копий и сброшенной на них ткани. Миниатюра из Илиады, кон. V – нач. VI в., из библиотеки Амброзиана. Милан



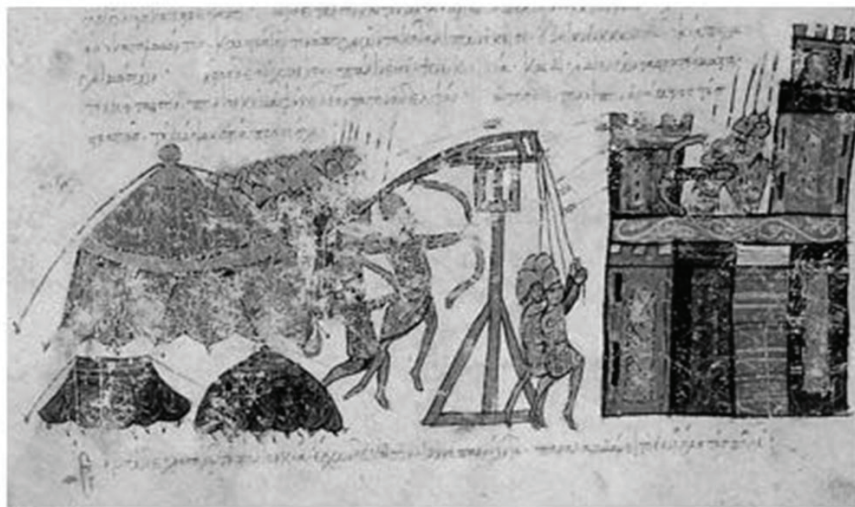
Ил. 18. Светильники на эдикуле – кивории в мозаике из Селезии (Антиохия) «Пир Геркулеса и Вакха» 200 г. Принстонский университет



Ил. 19. Киворий из ткани, без купола, над мучеником Димитрием.
Мозаика в церкви св. Димитрия, IV в. Фессалоники



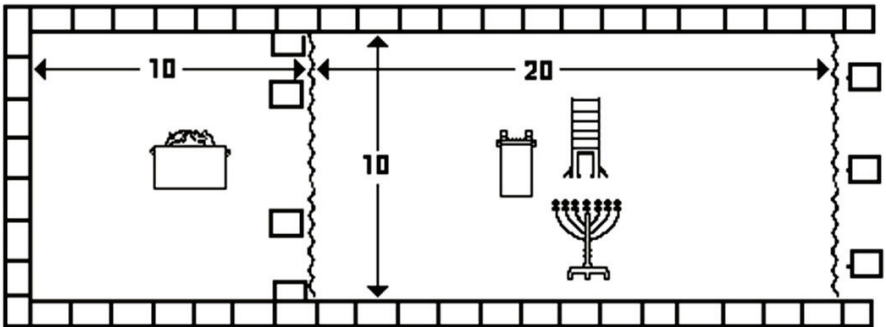
Ил. 20. Киворий-зонт над епископом Северусом. Мозаика в алтарной апсиде Сант-Аполлинаре-ин-Классе, середина VI в., Равенна



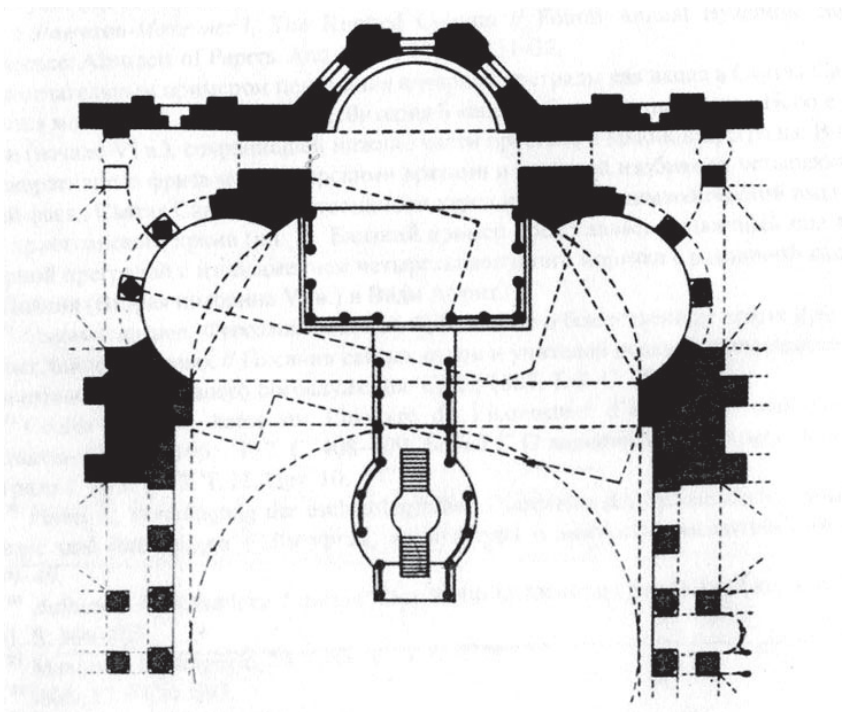
Ил. 21. Шатры различной формы в осадном лагере.
Миниатюра из Мадридской хроники Иоанна Скилицы,
XII в. (Fol. 151r (b)). Мадрид



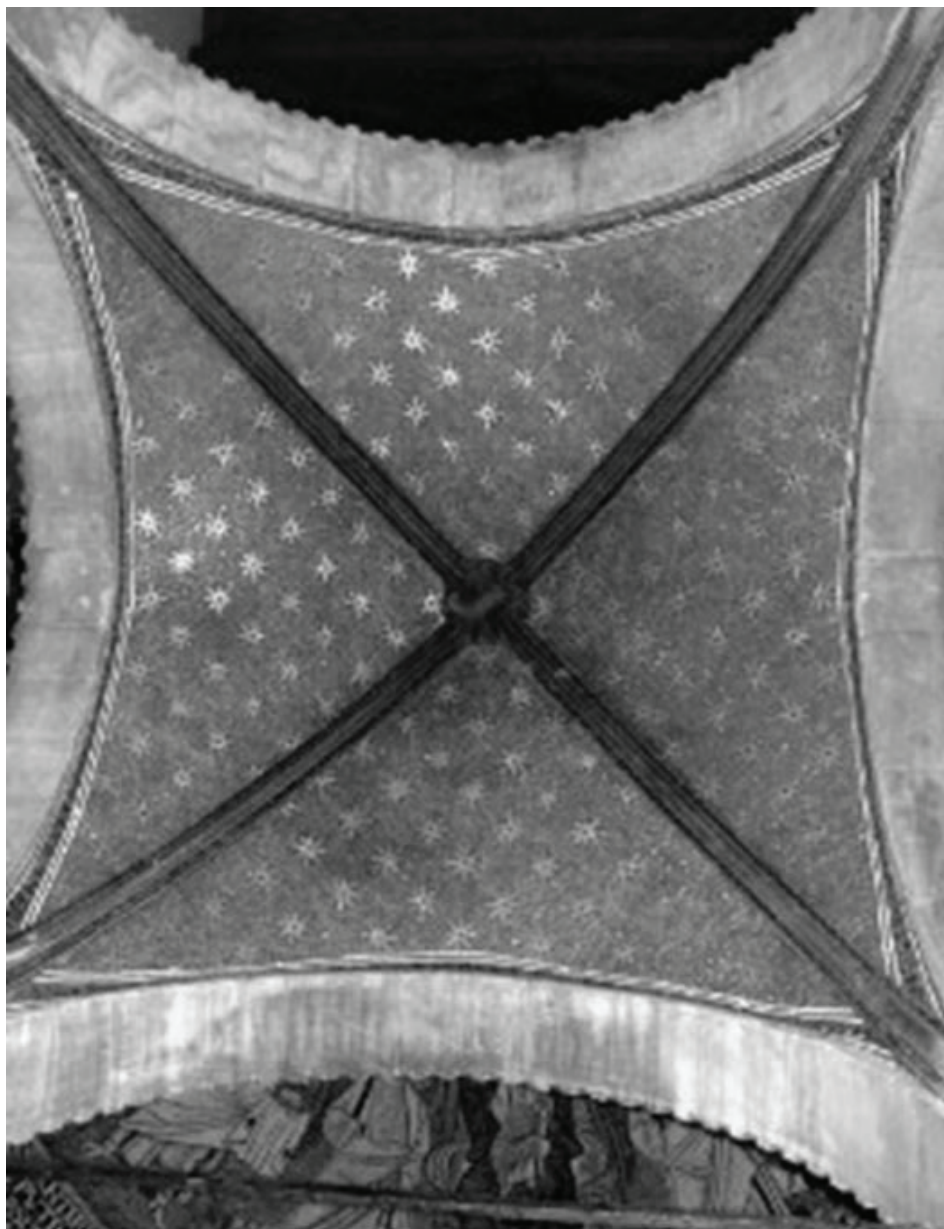
Ил. 22. Императорский шатер.
Миниатюра из Мадридской хроники Иоанна Скилицы, XII в.
(Fol. 75v). Мадрид



Ил. 23. Схема-реконструкция плана Скинии, занавесы отделяют третью часть внутреннего пространства по прямой линии



Ил. 24. План алтарной преграды храма Св. Софии в Константинополе (реконструкция С. Ксидиса). Алтарная преграда П-образной формы выступает в пространство наоса



Ил. 25. Свод кивория со звездным небом в куполе. XII в.
Церковь Пресвятой Богородицы в Порече VI в. Истрия. Хорватия



Ил. 26. Киворий XII в. Церковь Пресвятой Богородицы в Порече VI в.
Истрия. Хорватия



Ил. 27. Античное надгробие с киворием над ростисью со сценой загробного тура. Археологический музей. Палермо. Италия



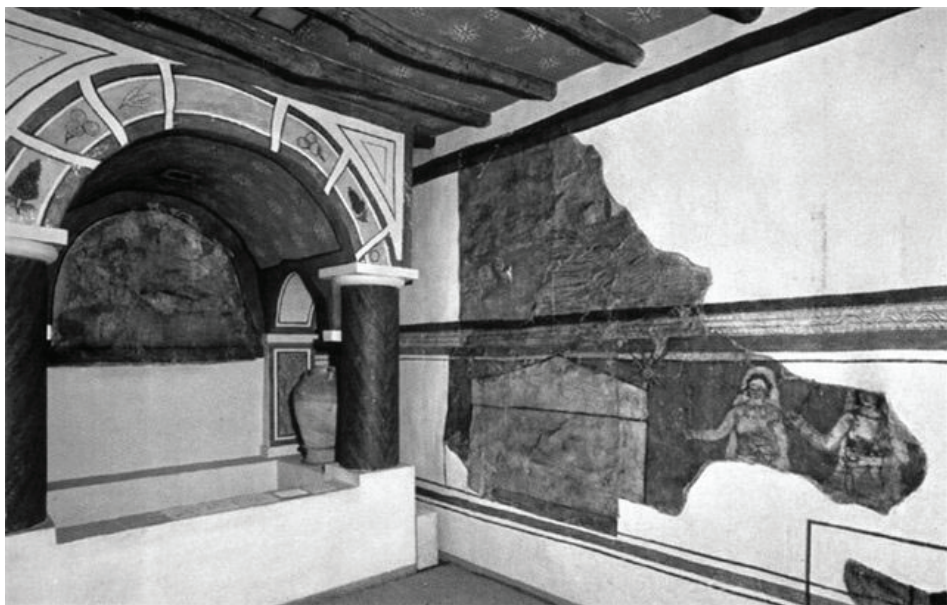
Ил. 28. Миссорий
Феодосия I. 388 г.
Мадрид. Академия
истории



Ил. 29. Воскрешение пра-
ведного Лазаря. Фреска.
Катакомбы Маркеллина
и Петра. III–IV вв. Рим



Ил. 30. Саркофаг архиепископа Дамиана VIII в. с кивориями и венцами на них. Сант-Аролинаре-ин-Классе. Равенна



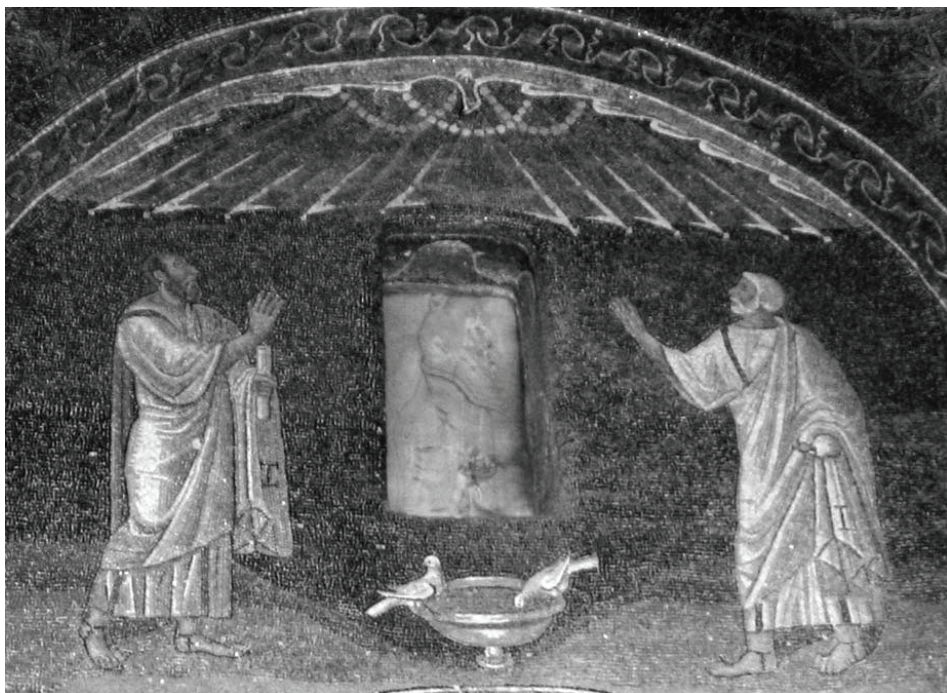
Ил. 31. Арочная сень над купелью в христианском молитвенном доме в Дуре-Европос ок. 230 г. (Сев. Сирия, совр. Ирак), (купол сени расписан как небесный свод со звездами)



Ил. 32. Крестильная купель с колоннами кивория IV в., Мамшит (неподалеку от Димоны в пустыне Негев), Израиль



Ил. 33. Крестильная купель с остатками колонн кивория VI в. Церковь св. Виталия. Сбейтла. Тунис



Ил. 34. Апостолы. Мавзолей Галлы Плацидии. V в., Равенна



Ил. 35. Купол-зонт с головой орла. Сант-Аполлинаре-Нуово VI в., Равенна



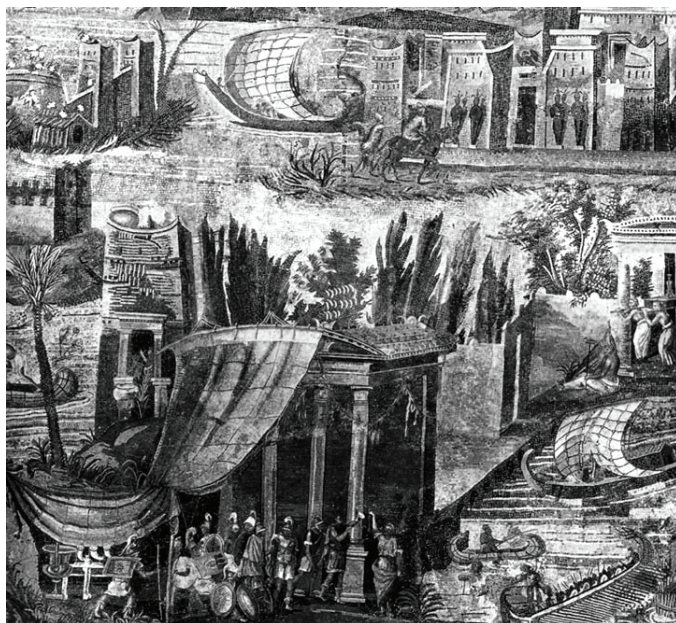
Ил. 36. Подвесная сень из церкви Спаса Нерукотворного, с. Кукобой, Ярославской области, нач. XX в.



Ил. 37. Подвесная сень над престолом.
Собор Св. Александра Бергамского. Бергамо. Италия



Ил. 38. Подвесная сень. Собор Св. Александра Бергамского. Бергамо. Италия



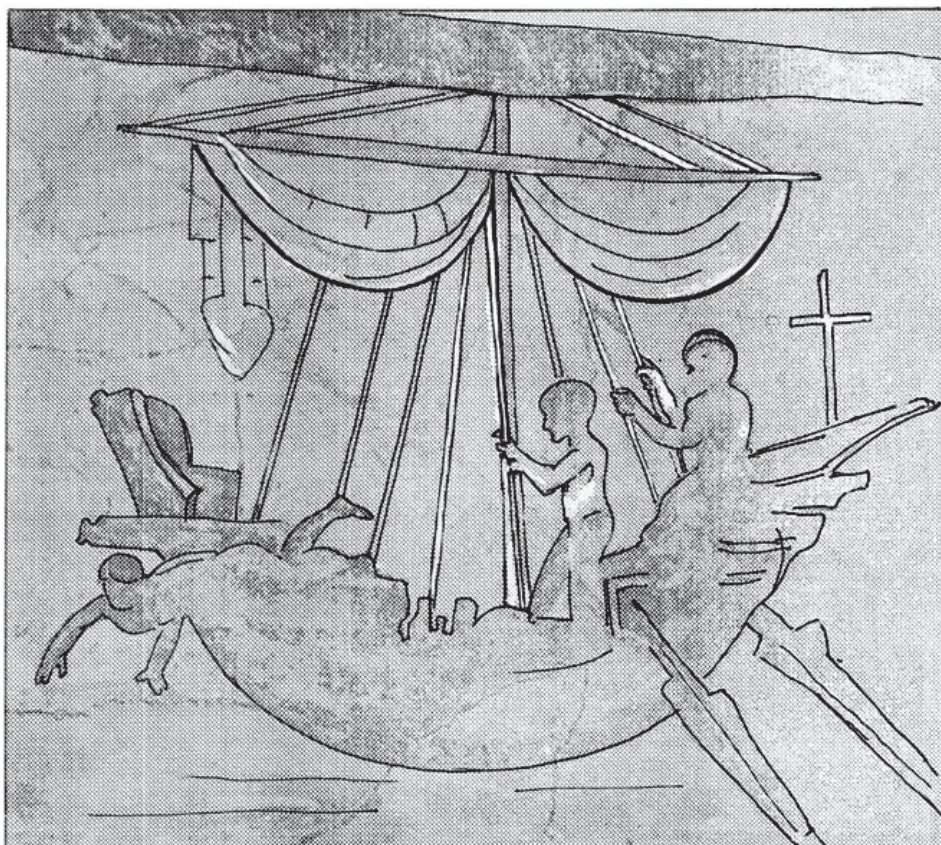
Ил. 39. Завеса перед входом в храм Фортуны. Деталь «Нильской мозаики», ок. I в. до н. э. Палестрина, Италия



Ил. 40. Сень XVIII в. из Никитской церкви во Владимире.
Декор выполнен в виде собранной в складки подтянутой кверху ткани.
Фото 1938 г.



Ил. 41. *Иона, выбрасываемый за борт. Фрагмент фрески.
Кубиклы таинств в катакомбах св. Каллиста*



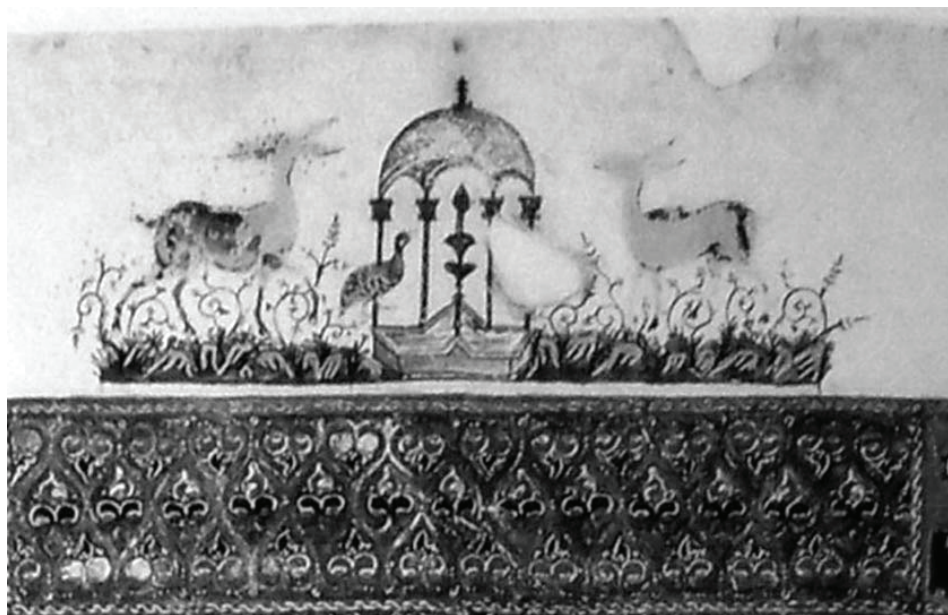
Ил. 42. Схема расположения паруса на фрагменте фрески с Ионой из Кубикул таинств в Катакомбах св. Каллиста



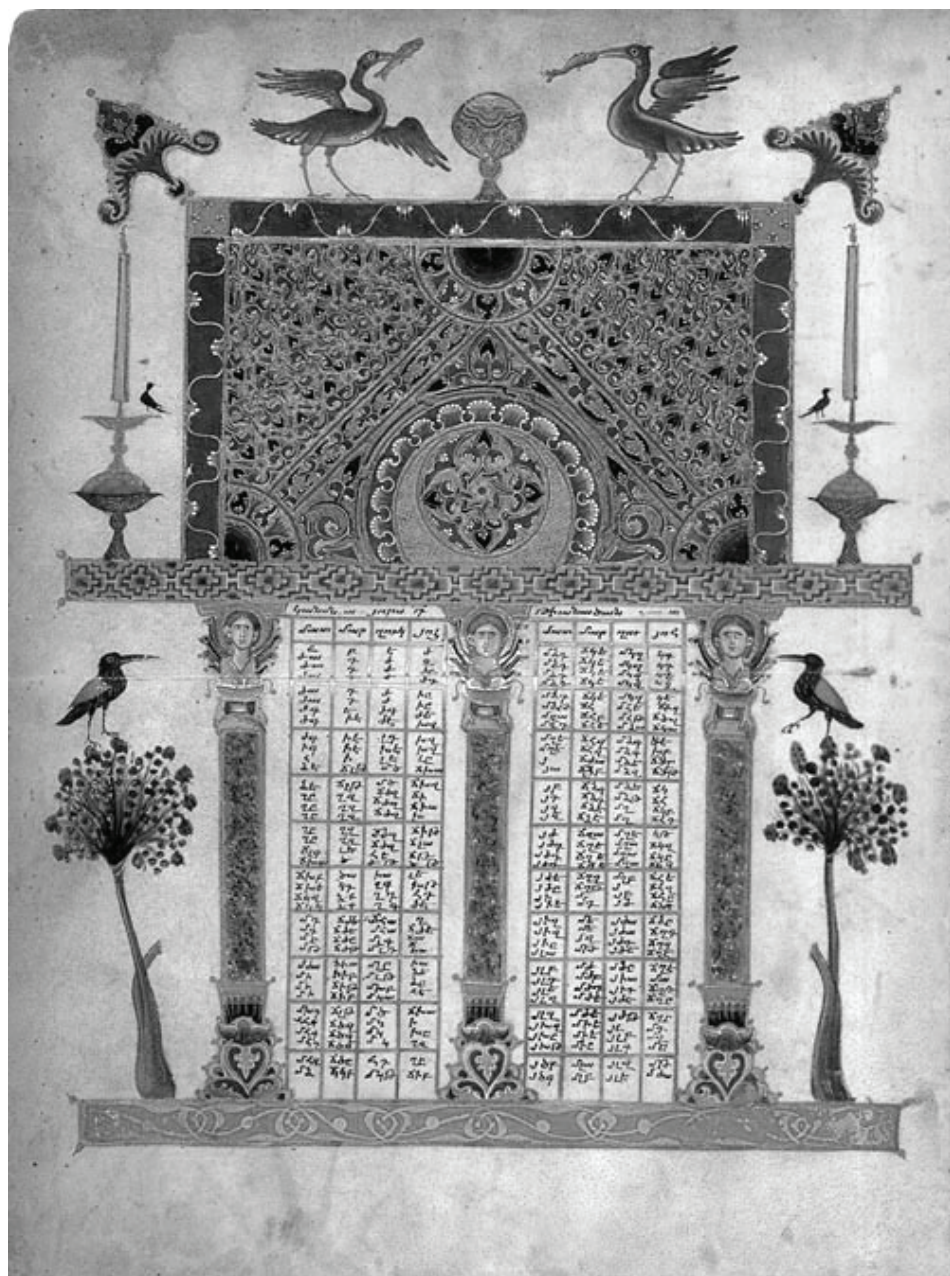
Ил. 43. Инталия, корабль с поднятым парусом. Рим I в. Эрмитаж



Ил. 44. Корабль Одиссея и сирены. Античная керамика, фрагмент росписи краснофигурного стамноса, ок. 475 г. до н. э., Лондон, Британский музей



Ил. 45. Киворий над источником. Деталь миниатюры-заставки перед предисловиями к евангелиям из Четвероевангелия. Парма, Палатинская библиотека, *cod. 5*, л. 5. Конец XI – нач. XII вв. *Cod. 5, Fol. 5*. Кон. XI – нач. XII вв.



Ил. 46. Источник над киворием. Миниатюра с таблицей канона, Евангелие Зейтуна, 1256–68 гг.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Крещение, Апостолы. Мозаика в куполе Православного баптистерия, серед. V в. Равенна.
2. Драпировки из баптистерия св. Иоанна на источнике V в., в базилике св. Реституты в соборе св. Януария. Неаполь.
3. Баптистерий Православных середина V в. Равенна.
4. Купель для крещения. Баптистерий Православных середина V в. Равенна.
5. Купель для крещения. Баптистерий Православных середина V в. Равенна.
6. Апостолы. Мозаика в куполе Православного баптистерия, серед. V в. Равенна.
7. Крещение, Апостолы. Мозаика в куполе Православного баптистерия, серед. V в. Равенна.
8. Киворий с завесами. Эчмиадзинское Евангелие. 989 г.
9. Крест под киворием с завесами. Панель с мраморной мозаикой в церкви Святой Софии в Константинополе VI в.
10. Весталки вокруг алтаря на фоне храма Весты в виде кивория, покрывающего статую божества (реверс). Юлия Домна, жена Септимия Севера (аверс), аурей, Рим, 207 г.
11. Незвестный алтарь. Фреска из храма Изиды. Помпеи.
12. Киворий над саркофагом Асириса и его алтарем. Фреска в храме Изиды. Помпеи.
13. Киворий над алтарем в саду дома Децима Октавия Кварта. Помпеи.
14. Домашний алтарь – ларарий в доме Менандра. Помпеи.
15. Императрица Константина (жена имп. Маврикия-Гиберия (582–602)) под киворием с орлами и завесами. Фрагмент императорского диптиха, VI в. Барджелло, Флоренция.
16. Каменный киворий, покрывающий источник в Кафр Лата (Kafr Lata). 449 г.
17. Покров над Ахиллесом, приносящим жертву. Полог устраивался из трех копий и сброшенной на них ткани. Миниатюра из Илиады, кон. V – нач. VI в., из библиотеки Амброзиана. Милан.
18. Светильники на эдикуле – кивории в мозаике из Селезии (Антиохия) «Пир Геркулеса и Вакха» 200 г. Принстонский университет.
19. Киворий из ткани, без купола, над мучеником Димитрием. Мозаика в церкви св. Димитрия, IV в. Фессалоники.
20. Киворий-зонт над епископом Северусом. Мозаика в алтарной апсиде Сант-Аполлинаре-ин-Классе, середина VI в. Равенна.
21. Шатры различной формы в осадном лагере. Миниатюра из Мадридской хроники Иоанна Скилицы, XII в. (Fol. 151r (b)). Мадрид.
22. Императорский шатер. Миниатюра из Мадридской хроники Иоанна Скилицы, XII в. (Fol. 75v). Мадрид.
23. Схема-реконструкция плана Скинии, завесы отделяют третью часть внутреннего пространства по прямой линии.
24. План алтарной преграды храма Св. Софии в Константинополе (реконструкция С. Ксидиса). Алтарная преграда П-образной формы выступает в пространство наоса.

25. Свод кивория со звездным небом в куполе. XII в. Церковь Пресвятой Богородицы в Порече VI в. Истрия. Хорватия.
26. Киворий XII в. Церковь Пресвятой Богородицы в Порече VI в. Истрия. Хорватия.
27. Античное надгробие с киворием над росписью со сценой загробного пира. Археологический музей. Палермо. Италия.
28. Миссорий Феодосия I. 388 г. Мадрид. Академия истории.
29. Воскрешение праведного Лазаря. Фреска. Катакомбы Маркеллина и Петра. III–IV вв. Рим.
30. Саркофаг архиепископа Дамиана VIII в. с кивориями и венцами на них. Сант-Аролинаре-ин-Классе. Равенна.
31. Арочная сень над купелью в христианском молитвенном доме в Дура-Европос ок. 230 г. (Сев. Сирия, совр. Ирак), (купол сени расписан как небесный свод со звездами).
32. Крестильная купель с колоннами кивория IV в., Мамшит (неподалеку от Димоны в пустыне Негев), Израиль.
33. Крестильная купель с остатками колонн кивория VI в. Церковь св. Виталия. Сбейтла. Тунис.
34. Апостолы. Мавзолей Галлы Плацидии. V в. Равенна.
35. Купол-зонт с головой орла. Сант-Аполлинаре-Нуово VI в. Равенна.
36. Подвесная сень из церкви Спаса Нерукотворного, с. Кукобой, Ярославской области, нач. XX в.
37. Подвесная сень над престолом. Собор Св. Александра Бергамского. Бергамо. Италия.
38. Подвесная сень. Собор Св. Александра Бергамского. Бергамо. Италия.
39. Завеса перед входом в храм Фортуны. Деталь «Нильской мозаики», ок. I в. до н. э. Палестрина, Италия.
40. Сень XVIII в. из Никитской церкви во Владимире. Декор выполнен в виде собранной в складки подтянутой кверху ткани. Фото 1938 г.
41. Иона, выбрасываемый за борт. Фрагмент фрески. Кубикулы таинств в катакомбах св. Каллиста.
42. Схема расположения паруса на фрагменте фрески с Ионой из Кубикул таинств в Катакомбах св. Каллиста.
43. Инталия, корабль с поднятым парусом. Рим I в. Эрмитаж.
44. Корабль Одиссея и сирены. Античная керамика, фрагмент росписи краснофигурного стамноса, ок. 475 г. до н. э., Лондон, Британский музей.
45. Киворий над источником. Деталь миниатюры-заставки перед предисловиями к евангелиям из Четвероевангелия. Парма, Палатинская библиотека, cod. 5, л. 5. Конец XI – нач. XII вв. Cod. 5, Fol. 5. Кон. XI – нач. XII вв.
46. Источник над киворием. Миниатюра с таблицей канона, Евангелие Зейтуна, 1256–68 гг.

ЛИТЕРАТУРА

- Арсеньева Е. И., Щербакова О. Е.* Корабли // Паруса Эллады. Мореходство в античном мире: каталог выставки/ Государственный Эрмитаж. – СПб., 2010.
- Бобрик М. А.* Икона Тайной вечери над Царскими вратами // Иконостас: происхождение – развитие – символика / Ред. Сов. А. М. Лидов. – М., 2000.
- Васильева Т. М.* Traditio legis и иконография алтарной преграды св. Софии Константинопольской // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. – СПб., 1994.
- Васильева Т. М.* Лагеранский фастигиум и генезис алтарной преграды // Иконостас: происхождение – развитие – символика / Ред.-сост. А. М. Лидов. – М., 2000.
- Голубинский Е. Е.* История русской церкви. – М., 1904.
- Грабар А.* Император в византийском искусстве / Пер. с фр. – М.: Ладомир, 2000.
- Демус О.* Мозаики византийских храмов: Принципы монументального искусства Византии. – М., 2001.
- Зубарь В. М.* О семантике надгробных памятников некрополя Херсонеса классического и эллинистического периодов // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: История. Политология. Экономика. Информатика. – Вып. 3. – Том 2. – Белгород, 2007.
- Иоанн Златоуст.* Беседа в день Рождества Спасителя нашего Иисуса Христа. Злат 3:9.
- Иоанн Златоуст.* Толкование на послание 1 к Коринфянам. Беседа 36:5.
- Иоанн Златоуст.* Толкование на послание к Эфессянам. Беседа 3:5.
- Иоанн. Иеромонах (Рахманов).* Обрядник византийского двора (De serimoniis aulae Byzantinae) как церковно-археологический источник. – М., 1895.
- Иосиф Флавий.* Иудейская война. – Минск, 1991.
- Кафедральный собор Неаполя. Современное официальное название Собор Успения Святой Марии, http://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_Napoli (дата обращения 19.11.2017).
- Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году / Под ред. Хр. М. Лопарева // Православный Палестинский сборник. – Т. XVII. – Вып. 3. – СПб., 1899.
- Колпакова Г. С.* Искусство Византии. Ранний и средний периоды. – СПб., 2004.
- Лазарев В. И.* История Византийской живописи. – М., 1986.
- Ларионов А. Н.* Напольная мозаика «Нильский пейзаж» Храм Фортуны Примигении в Пренестее (Палестрина), <http://www.smalta.ru/library/larionov-nilskiy-peizag>; <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NileMosaicOfPalestrina.jpg?uselang=ru> (дата обращения 19.11.2017).
- Левина Х. В.* Напрестольная сень из Спасо-Преображенского собора Соловецкого монастыря, http://solovki-monastyr.ru/media/attachments/v17s12_Levina.pdf (дата обращения 19.11.2017).
- Лидов А. М.* Катапетасма Софии Константинопольской: Византийские инсталляции и образ-парадигма иконной завесы. 2008, http://hierotopy.ru/contents/Hierotopy_SpatialIconsAndImageParadigms_completeBook_2009_RusEng.pdf (дата обращения 19.11.2017).

- Матвеева Ю. Г.* Ткани в поэме Павла Силенциария: индитья или завеса? // Линтула. Сборник научных статей. – Вып. 4. Материалы научно-практической конференции IV Линтуловских чтений 2010 г. – СПб., 2011.
- Нанно С.* Помпеи. Атлас чудес света. – М., 1999.
- Павсаний.* Описание Эллады. В 2 т. Т. 1. Кн. I–VI / Павсаний; Пер. с древнегреческого С. П. Кондратьева под ред. Е. В. Никитюк. – М., 2002.
- Покровский Н. В.* Очерки памятников христианского искусства. – СПб., 2000.
- Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII в. – М., 2012.
- Православная Энциклопедия. Археология Христианская, <http://www.pravenc.ru/text/76478.html> (дата обращения 19.11.2017).
- Православная Энциклопедия. Баптистерий, <http://www.pravenc.ru/text/77506.html> (дата обращения 19.11.2017).
- Редин Е. К.* Мозаики Равеннских церквей. – СПб., 1896.
- Стоянов Р. В.* Антропоморфные надгробия в погребальной практике греков и варваров в VII–II вв. до н. э. // Российская археология. – 2010. – № 4.
- Тафт Р. Ф.* Занавешенный алтарь // Тафт Р. Ф. Упадок причащения в Византии и отдаление мирян от литургического действия: причина, следствие или ни то, ни другое? // Тафт Р. Ф. Статьи. – Т. 1. – Омск, 2010.
- Bertaux E.* L'Art dans l'Italie éridionale. – Paris and Rome, 1903.
- Bovini.* I mosaic del Batistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli. Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina. I. – 1956.
- David M.* Enternal Ravenna from the Etruscans to the Venetians. – Milano, 2013.
- Grabar A.* L'age d'or de Justinien de la mort Theodose à l'Islam. – Paris, 1966.
- Grabar A.* Le Premier art chrétien (200–392). – Paris, 1966.
- Klauser T.* Reallexicon für Antike und Christentum. – Stuttgart, 1941.
- Mathews T. F.* The Early Churches of Constantinople: Archeitecture and Liturgy, University Park and London, 1971.
- Pena I.* The Christian Art of Byzantine Syria. – Madrid, 1997.
PG. T. 62.
PG. T. 61.
- Roberts P.* Life and death in Pompeii and Herculaneum. – London, 2013.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A. D. 843–1261 / Ed. by Helen C. Evans and William D. Wixom. – New York, 1997.
- Warton A. J.* Ritual and Reconstructed Meaning: The Neonian Baptistery in Ravenna // The Art Bulletin, Vol. 69, number 3, September, 1987.
- Weitzmann K.* Late Antique and Early Christian Book Illumination. – New York, 1977.
- Wessel K.* Ciborium // RBK. Stuttgart. 1973.
- Xydis St. G.* The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sofia // Art Bulletin. 1947.
- Yarden L.* The Spoils of Jerusalem on the Arch of Titus. A Re Investigation. – Stockholm, 1991.