

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СИМВОЛИКА ДЕКОРАТИВНОГО МОТИВА ХОРАНОВ

РУЗАННА АМИРХАНЯН

Одними из древнейших изобразительных мотивов, сохранившихся в памятниках средневековой армянской миниатюрной живописи, являются архитектурные украшения таблиц Канонов Согласия, известные в армянской литературе под названием *хоранов*¹. Армянские рукописи IX-X вв. сохранили на своих страницах самые архаичные интерпретации данного декоративного мотива. Свидетельствуя об определенном расцвете миниатюрной живописи в этот период, они являются также памятниками, вплотную приближающимися к древнейшим прототипам декоративных хоранов в силу архаичности их иконографии. Архетипы этого широко известного изобразительного мотива создавались в палестинских скрипториях IV в., под патронажем епископа Кесарии Евсевия Памфила², синоптическим изобретением которого явилась, как известно, знаменитая система Согласия четырех Евангелий. Происхождение архитектурного мотива хоранов, сопровождающих с тех пор евангельские Каноны Согласия, относится, следовательно, к отдаленной эпохе раннехристианской иконографии, принадлежность к которой может иметь важное значение для нового взгляда на возникновение и развитие средневековой традиции иллюстрирования Канонов Согласия.

Какая степень изученности художественного оформления средне-

* Основные положения статьи, а также развернутый анализ данного научного вопроса изложены нами в исследовании, представленном на защиту в историко-филологической секции Практической школы высших исследований (Е.Р.Н.Е., Сорбонна, Париж) и отмеченном дипломом углубленных исследований.

¹ В средневековой армянской литературе сохранились уникальные в своем роде памятники литературно-теологического жанра — комментарии живописных декораций Канонов Согласия. Им посвящена работа В. Казаряна, включающая переводы древнеармянских текстов, а также исследование автора на эту тему. См.: Վ. Ղազարյանի և Կ. Կարանյանի մեկնությունները երկան, 1995.

² О причастности Евсевия к художественному замыслу хоранов говорит соответствующий отрывок из исторической хроники "Житие Константина" : в 331 г. по приказу императора Константина, Евсевий заказал ведущим палестинским скрипториям изготовление 50 Четвероевангелий с обязательным включением в них созданной им системы Согласия. Предполагается, что декоративный архитектурный мотив уже с тех пор сопровождал синоптическое изобретение Евсевия, и что автор принимал прямое участие в замысле художественного оформления первых Четвероевангелий империи Константина. См.: Eusebius of Caesaria. The Life of Constantine. Англ. пер. Аверила Камеруна и Стюарта Г. Галла. Оксфорд, 1999.

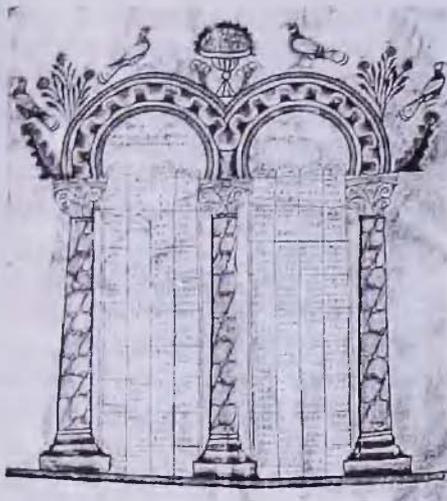
вековых Канонов Согласия, американский исследователь иконографии армянских рукописей, Т. Мэтьюс отмечает, что "в настоящее время ни одно исследование по теме иллюстрирования средневековых армянских хоранов не рассматривает их в качестве декоративной единицы"³, а многочисленные исследования пытаются пролить свет лишь на символическое значение отдельных частей и разрозненных деталей художественного ансамбля. Мы предлагаем несколько иной подход к изучению раннехристианских хоранов, а также новую версию происхождения декоративного мотива Канонов Согласия в качестве целостной декоративно-символической единицы, теснейшим образом связанной с первоначальными процессами символизации, положенными в основу раннехристианской архитектуры и искусства.

Напомним, что архаичные формы хоранов существенно отличаются от получивших большое распространение декоративно-символических заставок, поддерживаемых архитектурными колоннами, которые приходят на смену древним формам только начиная с XI в. Последний архитектурный тип сохраняется очень долго, получив свои наиболее яркие интерпретации в армянских рукописях XII-XIV вв. под влиянием художественной непревзойденности армянской миниатюрной живописи этого периода и ярко выраженного символического подхода художников к иллюстрированию евангелий.

Однако анализ традиции иллюстрирования Канонов Согласия требует внимания именно к его древним прототипам, а по причине несохранности последних, к рукописям, наиболее близко стоящим к первым, если не художественно-орнаментальным, то несомненно архитектурным прообразам хоранов. В вопросе реконструкции художественных прототипов Канонов Согласия, крайне ценным иконографическим материалом служат хораны армянских рукописей X в. круга Эчмиадзинского Евангелия (Матенадаран № 2374, ил. 1); Евангелие № 697 библиотеки конгрегации мхитаристов, Вена (ил. 2); Евангелие № 2555, Иерусалим; Евангелие царицы Млке (библиотека конгрегации мхитаристов, Венеция, №1144, ил. 3, 4)⁴. В них простые по формам арочные

³ T h. M a t h e w s. Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glog Gospel. — "Dumbarton Oaks Studies", Washington, 1991, p. 170.

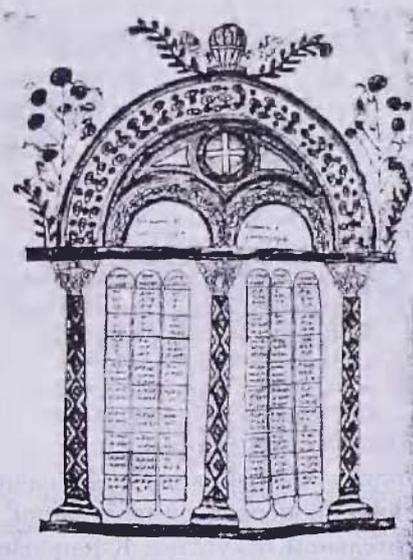
⁴ Миниатюрам именно этих армянских рукописей посвящены работы Гельмута и Гельды Бушхаузен, а также исследования Г. Бандмана и Т. Клаузера. Из многочисленных исследований, посвященных вышеназванным рукописям, эти работы отличаются тем, что в них авторы особенно обстоятельно касаются вопроса о происхождении декораций Таблиц Согласия, однако с точки зрения, отличной от нашей. См.: H. und H. B u s c h a u s e n. Das Evangeliar Codex 697 der Mechitharisten-Congregation zu Wien. — „Eine armenische Prachthandschrift des Jahrtausendwende und ihre spatantiken Vorbilder". Union Verlag Berlin. Leipzig, 1981; G. B a n d m a n n. Beobachtungen zum Etschmiadzin-Evangeliar. Tortulae, 30. Supplementheft. Herder, Rom-Freiburg-Wien, 1966; T h. K l a u s e r. Das Ciborium in der älteren christlichen Buchmalerei. Gesammelte Arbeiten. — „Jahrbuch für Antike und Christentum" (далее — JAC), Ergänzungband 3, 1974, p. 314-327.



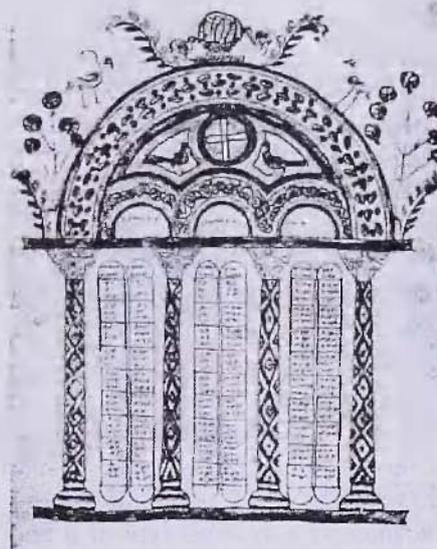
Ил. 1. Эчмиадзинское Евангелие.
Матенадаран № 2374. Хоран 3



Ил. 2. Евангелие № 697, Библиотека
конгрегации мхитаристов, Вена.
Хоран 4



Ил. 3. Евангелие № 1144.
Иерусалим. Хоран 6



Ил. 4. Евангелие № 1144.
Иерусалим. Хоран 7

декорации разворачиваются на первых страницах рукописного Евангелия с применением небольшого количества орнаментально-декоративных мотивов и символов. Архитектурная схема хоранов, повторяющаяся в разных рукописях, подвергается лишь некоторым изменениям, а торжественным завершением архитектурного мотива служит образ мистического круглого храма, получившего название Темплетто, иконографические параллели которого находим в раннехристианском искусстве среди художественных изображений иерусалимской Ротонды Воскресения.

Фундаментальное исследование К. Норденфалька⁵ на тему художественных интерпретаций Канонов Согласия первого христианского тысячелетия, преследуя цель их классификации, придало одновременно остроту и важность теме евсеиевского архетипа. На основе анализа богатого и разнообразного иконографического материала, шведский исследователь впервые выдвинул версию евсеиевского архетипа, наиболее верными поздними воспроизведениями которого автор посчитал хораны Эчмиадзинского Евангелия и нескольких примыкающих к нему армянских рукописей X в. Труд К. Норденфалька, написанный в тридцатых годах, до сих пор остается важным исследованием по теме, к заключениям которого не раз возвращаются современные исследователи христианской иконографии. Однако анализ традиции иллюстрирования Канонов Согласия и до сих пор редко касается дальнейшего развития традиции, так как многое остается завуалированным в плане происхождения и смысла декоративно-архитектурных форм, сопровождающих таблицы Канонов Согласия и образующих тем самым как бы символический вход в сокровищницу христианской мысли — текст Четвероевангелия.

Подобные, часто интуитивно выводимые искусствоведческие наблюдения скрывают в себе, как нам кажется, более чем конкретный смысл, параллельные отклики которого следует искать в эпоху официализации христианского культа, сопровождаемой с одной стороны интенсивным культовым строительством, и с другой — символизацией роли новых христианских святилищ.

Отдаленность эпохи Константина является причиной несохранности не только интересующих нас художественных прототипов, но и малочисленности исторических и литературных источников, однозначно подтверждающих существование ранних процессов символизации в христианской архитектуре и в изобразительном искусстве. К наиболее известным из них относятся сегодня древние паломнические описания и редкие исторические хроники, изучаемые к тому же чаще всего в сугубо исторической перспективе и редко рассматриваемые в свете христианской иконографии.

⁵ K. N o r d e n f a l k. Die spatantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelien Konkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte. Göteborg, 1938.

Более всего в этом смысле изучен вопрос о генезисе раннехристианской архитектуры на основе древних литературных источников, в которых авторами значительное место уделяется подробному описанию новых культовых построек. Между тем, именно в этом зарождающемся и высоком интересе раннесредневековых авторов к формированию и развитию новой культовой архитектуры кроются ответы также и на многие загадки раннехристианской иконографии.

Ниже мы остановимся на одном из этих произведений, широко известном в средневековых научных кругах и часто изучаемом в качестве наиболее подлинной исторической хроники рассматриваемой эпохи. Речь идет о "Житие Константина", принадлежащем перу известного автора IV в. Евсевия Кесарийского⁶.

Следует отметить, что одно из первых описаний культовых построек сохранилось в другом произведении Евсевия Кесарийского, в его "Церковной истории"⁷. В ней автор посвящает несколько глав описанию одного из самых первых раннехристианских сооружений эпохи Константина — базилики в Тире. Евсевий выделяет детали архитектурного убранства церкви, акцентируя роскошь внутреннего и внешнего убранств. Не останавливаясь на подробностях этой части "Церковной истории", отметим лишь, что столь пространное описание Евсеем базилики в Тире свидетельствует прежде всего о зарождающейся в эпоху императора Константина религиозной политике, одной из важных составляющих которой является пропаганда новой христианской архитектуры и поиск способов ее культурологической ратификации.

Несомненно, той же цели служат соответствующие главы "Жития Константина", посвященные Евсеем строительству церкви в Иерусалиме и Вифлееме. Однако значение интересующих нас отрывков "Жития" не ограничивается лишь этим. Евсевиевская хроника является чаще всего объектом внимания историков. За ними следуют, пожалуй, историки архитектуры, пытающиеся сверить данные археологических находок с описанием Евсевия и современными реконструкциями построек Константина. В настоящее время широкая археологическая литература посвящена вопросу о первоначальной форме и многочисленных последующих реконструкциях архитектурных ансамблей эпохи Константина. Не следует ли из этого пристального внимания историков архитектуры к первым культовым постройкам империи Константина, что они выходят за рамки своего времени и становятся ключевыми в контексте христианской архитектуры и искусства вообще? Иначе говоря, на основе исторических источников наблюдается определенная символизация, являющаяся однако не столько продуктом последующего христианского экзегеза, сколько первоначальной и сознательной космологизацией архитектуры уже в IV веке, в которой участвуют сам

⁶ Eusebius of Caesaria. Указ. соч.

⁷ Eusèbe de Césarée. Histoire Ecclesiastique. Текст греческого оригинала и франц. пер. Эмиля Грапена. Париж, 1905.

император Константин и его современники.

Очевидно, что кроме описательной Евсевий преследует в своей хронике также иные цели, выдвигая прежде всего вопрос о подлинности Святой истории и о доказательствах евангельских событий, имевших место на Святой Земле. Автор изобретает специально для этого особую терминологию, ставя с самого начала вопрос о "подлинности" евангельских событий, в свете которого он продолжает рассматривать историю строительства церквей на Святой Земле. Термин "место" (*τοπος*) становится доминирующим, сопровождаясь целым рядом священных эпитетов. Применительно к архитектурному ансамблю на Голгофе Евсевий повторяет несколько раз "священная пещера спасения", "самая священная пещера", "самое удивительное место в мире" и т. д.

Однако, священное место в его сознании это не только место, где происходило священное событие, но также и доказательство подлинности чудесных действий, имевших место в евангельскую эпоху. Слова "свидетельство", "очевидность", "доказательство", "знак" повторяются с удивительной последовательностью в этой части "Жития", подтверждая, что подлинность священной истории находится здесь в центре его внимания, а описания священных мест Палестины служат ему "доказательствами подлинности христианской религии"⁸ вообще.

Как справедливо отмечает Р. Вилкен "впервые в истории христианской цивилизации, Евсевий обращает наше внимание на религиозное и теологическое значение пространства"⁹ и даже включает в свою хронику своеобразную "книгу знаков"¹⁰. Однако, если аналогичная книга знаков означала у евангелиста Иоанна описание чудес, сотворенных Иисусом, то у Евсевия знаки — это места. И подобно тому, как Христос своими чудесами порождает веру в людях, Евсевий намерен своим красноречивым описанием Святых мест породить у современников веру в удивительные чудотворства Христа и в подлинность евангельской религии.

Центральное место в евсевиевской хронике принадлежит истории обнаружения того самого священного подземелья, которое обозначило точное местоположение Святой Гробницы в Иерусалиме, и постройке ансамбля базилики Воскресения. Комбинированное изучение описаний Евсевия и археологических находок позволяет сегодня воссоздать сравнительно полную архитектурную картину этой важнейшей раннехристианской постройки (ил. 5, 6).

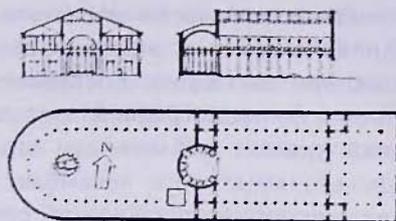
Строительство церкви было начато в 328 г. и уже в 336 г. церковь была освящена ассамблеей архиепископов, командированных в Иерусалим специально для этого из Тира. Со двора базилике предшествовали традиционный атриум и пропилеи, окруженные торжественной

⁸ R. W i l k e n. Eusebius and the Christian Holy Land. Eusebius, Christianity, and Judaism. Edited by H.W. Attridge and G. Hata. Leiden-New-York-Koln, 1992, p. 736-760.

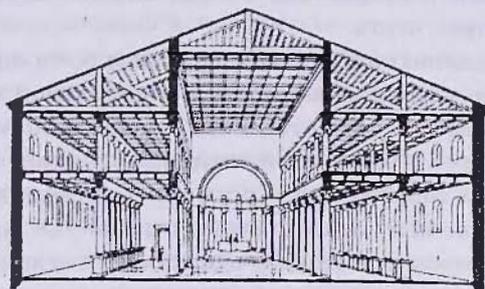
⁹ Там же, с. 743.

¹⁰ Там же, с. 744.

колоннадой. Ограниченный с западной части той самой скалой, в которой предполагалось месторасположение священного подземелья, интерьер базилики был широким и ограниченным в длину. Он отличался



Ил. 5. Базилика Воскресения.
Иерусалим. Около 335 г.
Реконструкция плана по Р. Краутаймеру



Ил. 6. Базилика Воскресения.
Изометрическая реконструкция
по Р. Краутаймеру

при этом необыкновенной роскошью убранства, особенно в той части базилики, где церковь примыкала к открытому внутреннему двору, окружающему месторасположение самой главной святыни — святилища Воскресения. Базилика имела также некую "головную" часть — гигантскую полукруглую постройку (гемисферу), заменяющую апсиду и окруженную двенадцатью монументальными колоннами в соответствии с числом святых апостолов. Тем самым все составляющие архитектурного ансамбля постепенно сопровождали верующих к апогею христианского культа и голгофского архитектурного ансамбля. Церковная служба развертывалась часто в сторону сакрального двора: священные процессии двигались в сторону голгофской скалы и Гроба Господня, откуда месса возвращалась обратно в базилику. Таким образом, архитектурный ансамбль целиком выступал в качестве "памятника - свидетельства Жертвы Христа и Воскресенья Господня"¹¹.

Однако вернемся к тексту Евсевия. Акценты, расставленные авто-

¹¹ R. Krauthimer. Early Christian and Byzantine Architecture.— "The Pelican History of Art." England—USA, 1965, p. 41.

ром на той или иной части архитектурного ансамбля, наиболее отчетливо говорят о первоначальной цели постройки и ее архитектурной иконографии. Автор начинает свое описание со святого подземелья Воскресения, на месте которого впоследствии была воздвигнута роскошная Ротонда Анастасис. Из этого вовсе не следует, что постройка церкви начиналась именно с этой части, расширяясь затем на восток в сторону базилики. Однако, в этом, несомненно, нашло отражение центральное месторасположение святилища Воскресения, если не в плане базилики, то несомненно в ее иконографическом замысле.

Между тем, Евсевий уделяет не меньшее внимание и остальным составляющим голгофского культового ансамбля. Развернутым описанием базиликальной части сооружения Евсевий отмечает то внимание, которое было уделено созданию внушительного архитектурного образа базилики и ее внутреннему убранству. Особым акцентом выделяет автор из деталей базилики монументальное полукруглое строение — гемисферу (*Ἡμισφαίριον*), предположительно заменяющую в церкви ее алтарную сакральную часть.

Известно, что раннехристианские церкви, построенные при императоре Константине, часто называются в специальной литературе базилика-мартриумами в силу того, что современники совмещали в этих памятниках две различные функции — функцию церкви и функцию мемориального сооружения. Кроме того, строения эти совмещают в себе и два различных архитектурных плана — прямоугольный и центрический. Немаловажна также идентичность планировки базилик-мартриумов, воздвигнутых императором Константином на Святой Земле: Церковь Гроба Господня в Иерусалиме, базилика Рождества Христова, несохранившиеся базилики Вознесения повторяют друг друга по плану, лишь с некоторыми незначительными изменениями в деталях и особенностях внешнего и внутреннего убранств. Во всех случаях, прямоугольный базиликальный план совмещен с центрическим, заменяющим в церкви ее восточную апсидальную часть. Иначе говоря, центрическая конструкция в этих храмах несет функцию апсиды, вынося ее однако из основного архитектурного массива, нарочито обособляя ее формы и превращая "святую святых" в некий прикрепленный к базилике круглый храм. Вместе с тем происходит значительная акцентировка символики "святая святых", превращающая сакральную часть здания в некое уникальное монументальное святилище, прославляющее самые ключевые события христианской догмы и страстей Сына Божьего на Земле. Базиликальная часть храма служит при этом местом собрания христианской общины и, что более важно, своеобразной дорогой, ведущей верующего к сакральной части здания — мартриуму Вознесения, как и к воздвигнутой на Голгофе базилике.

Термин мартриум вошел в обиход во многом благодаря тексту Евсевия, в котором автор впервые называет Гробницу Христа мартриумом (*μαρτύριον*) Воскресения. Первоначально у Евсевия термин относит-

ся к символическому назначению описываемых им памятников, означая буквально глагол "свидетельствовать" (*μαρτύρομαι*) в пользу подлинности божественных появлений и изумительных евангельских событий. Однако термин Евсевия интересен не только этим. Евсевий использует слово "мартириум" применительно ко всему архитектурному ансамблю на Голгофе, включающему целый ряд строений — пропилеи, базилику, круглый храм (гемисферу), атриум и святилище Гроба Господня. Возможно, что базиликальный ансамбль именно так и назывался современниками — мартириум Воскресения, обозначая как места божественных появлений, так и базилику со всеми прилегающими к ней конструкциями.

Кроме того, из текста "Жития" следует, что в процитированном Евсевием послании Константина император выражает свое намерение украсить святое место скорее грандиозным храмом, чем просто мемориальным святилищем, отмечающим местоположение святого подземелья¹². Несмотря на то, что сам Евсевий придает исключительно важное значение ошеломляющей находке месторасположения Гроба Господня на Голгофе, он все же не задерживается на описании архитектурных построек, воздвигнутых Константином вокруг новообнаруженной святыни. Вместо этого Евсевий посвящает несколько страниц одному лишь описанию базилики Анастасис, ее центрической сакральной части, внешнему и внутреннему убранствам базилики, из чего следует, что уже в IV в. современник императора приписывает исключительно важную роль практически всем деталям архитектурной композиции этого сооружения. Следовательно, если предположить, что святилища палестинских храмов уже в эту отдаленную эпоху христианского искусства апеллировали к понятию "святая святых", из-за приписываемой им исключительно важной мемориальной роли, то базилика была уже тогда тем самым святым пространством, роль которого состояла в духовной подготовке и торжественном проведении верующего к самому святому месту в сознании христианина — к святилищу Воскресения.

Однако символическая роль вышеназванных святилищ не ограничивалась этим. Базилика Воскресения задумывалась в качестве носителя особого идейного содержания, смысл которой состоял в трансформации старого Иерусалима в христианский. Месторасположение святыни на горе Голгофе необыкновенно способствовало тем процессам символизации, которые были положены уже современниками в основу плана постройки архитектурных святынь на земле Палестины. Уже со времен древнееврейской традиции Иерусалим считался центром Вселенной, неким географическим пупом земли. В частности, таковым считалось место, где произошло сотворение Богом Адама, и где он же был впоследствии похоронен. Если для древних евреев центр Вселенной персонифицировала гора Гермон, то позже этим космическим сакральным центром стала Голгофа. Святое Писание и апокрифическая

¹² Eusebius of Caesaria. Указ. соч., III, 30, 1.

традиция поддержали древние космогонические представления, приписав в свою очередь горе место центрального мессианического события христианской догмы — Распятия Христа. Космологический миф не мог остаться незамеченным императором Константином. Архитектурный ансамбль, построенный им на Голгофе, органично впитал древние космологические представления о центральном расположении Иерусалима, переведя на Голгофу новую церковную эстетику, которая еще более усилила роль последней как центра Вселенной. Перенятая древняя космологическая традиция была органически включена в "архитектурную иконографию" голгофской базилики и имела огромное значение для всей последующей ее истории. Прежде чем перейти к анализу смысла христианской адаптации древнего мифа, уместно процитировать небольшой отрывок, имеющий отношение к символике центра Вселенной: "Центр — это сакральная коммуникационная точка между тремя основными зонами всеобщей антропокосмической структуры: небо — земля — ад. Это та почва, на которой возможен "прыжок" с одного уровня на другой, переход в иной мир, будь то мир тьмы, или трансцендентный мир Господа Бога"¹³.

О каком же прыжке или переходе следует говорить в контексте константиновской архитектуры? Ответ на вопрос следует искать в "*Vita Constantini*": "И на той самой горе Спасения Новый Иерусалим был построен над тем злополучным старым, который замарал себя убийством Господа нашего /.../ И напротив него император воздвиг трофеей победы Спасителя над смертью, украсив его невиданной роскошью. Наверное это и был тот самый загадочный Новый Иерусалим, о котором долгие главы пророчеств, вдохновленные Святым Духом, так красиво предрекали неисчислимое множество раз"¹⁴.

Исследователи исторической хроники Евсевия¹⁵ едины в мнении о том, что пророчества, о которых пишет автор, ссылаются на соответствующие отрывки из Откровения Святого Иоанна о Новом Небесном Иерусалиме: "И увидел я Новое Небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет. И я, Иоанн, увидел святой город Иерусалим Новый, сходящий от Бога с неба..."¹⁶

Как бы ни было удивительно, последний короткий отрывок из "*Vita Constantini*" считается сегодня основной и решающей ссылкой, определившей основное направление символизации константиновской архитектуры. Несмотря на скептическую позицию Евсевия к апокалипти-

¹³ G. de Champeaux et Dom S. Stegkx. Le monde des Symboles. Zodiaque, St. Léger Vauban, 1972.

¹⁴ Eusebius of Caesaria. Указ. соч., III, 33.

¹⁵ См.: J. Gutmann. Early Christian and Jewish Art. Eusebius, Christianity, and Judaism. Edited by H.W. Attridge and G. Hata. Leiden-New-York-Koln, 1992, p. 270-290; R. Wilken. Указ. раб.

¹⁶ Библия. Откровение Святого Иоанна (Апокалипсис), 4, 21.

ческой литературе вообще¹⁷, автор намеренно обращается к эсхатологическим терминам, так как предпочитает видеть Новый христианский Иерусалим не в свете апокалиптических видений, а реализованным в эпоху Константина, на Святой Земле, там, где император воздвиг "самую роскошную из всех христианских церквей"¹⁸. Таким образом, мы имеем дело, с одной стороны, с евсевиевским решением проблемы будущего эсхатологического города, с другой стороны, с символом, непосредственно связующим в контексте константиновской архитектуры Земной и Небесный Иерусалим.

Не явившись откровением, в корне изменившим отношение отцов церкви к концепции Иерусалима, данный подход к интерпретации константиновской архитектуры все же повлек за собой существенную трансформацию физического и идейного аспекта Иерусалима. Подлинная историческая хроника IV в. свидетельствует об основании Небесного Иерусалима посредством постройки Церкви Воскресения, а также о том, что процессы символизации были сознательно заложены современниками Константина и явились чистым продуктом религиозной политики императора и его плана архитектурной застройки Святой Земли. Согласно А. Грабарю, все это позволяет просмотреть также "присутствие космической и библейской символики, примененной к палестинским церквям, задолго до появления Ареопагитик"¹⁹.

Следующий этап этой символизации возможно проследить на примере изобразительного искусства христианских народов Востока и Запада. Религиозная политика императора Константина получила огромный резонанс в христианском мире во многом благодаря грандиозному плану постройки церквей на Святой Земле. Впечатляющая роскошь и глубоко символический смысл базилик-мариумов не могли не вызвать всеобщего интереса в христианском мире и стать тем идеальным религиозным центром, к которому стремились помыслы христиан. Голгофа становится тем сокровенным местом, которое концентрическими кругами собирает вокруг себя христианский мир и в соотношении с которым христианская вера находит одновременно свой географический центр и своего рода идейный ориентир. Архитектурный образ святилищ во многом способствует этой символизации, облекая в конкретную плоть то, что до сих пор существовало лишь в виде абстрактной религиозной традиции. Исторические хроники свидетельствуют о беспрецедентном паломничестве в Палестину и сильно развитом культе святых мест, начиная с IV в. Однако значение построек эпохи Константина переходит вскоре за пределы паломнической эстетики. Образ культовых построек Святой Земли проникает в литературу и раннехристиан-

¹⁷ См.: J. S i r i n e l l i. Les Vues Historiques d'Eusebe de Cesarce pendant la Période Pré-nicéenne. Thèse de Doctorat. Paris, 1911.

¹⁸ E u s e b i u s o f C a e s a r i a. Указ. соч., III, 30, 1.

¹⁹ A. G r a b a r. Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien. — «L'Art de la Fin de l'Antiquité et du Moyen Age. 1917-1967». Т. II, Paris, 1968, p. 788.

скую иконографию, свидетельствуя о том, что у истоков столь сильной символизации стоит более серьезная политико-религиозная концепция.

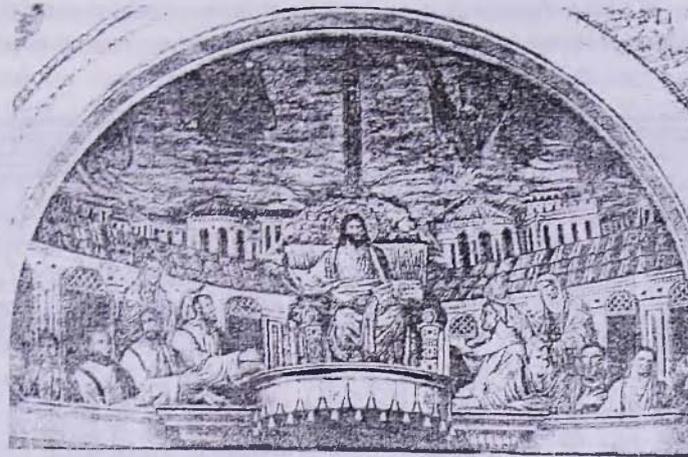
Многочисленные памятники раннехристианского искусства конца IV начала V в. свидетельствует о том, что изображения архитектурных построек Иерусалима не только проникли в визуальные искусства, но и успели к тому времени стать вполне сложившимся иконографическим мотивом. Архитектурные святилища, воздвигнутые императором Константином, явились тем самым не только предметом поклонения христианских паломников. Их целостный образ был вскоре перенесен в искусство, положив основу своеобразному иконографическому принципу, согласно которому архитектура органически включается в любое повествование на евангельскую тему, комментируя смысл изображенных сцен и даже расширяя границы повествования. Образ архитектурных построек Константина проникает в первую очередь в церковную живопись и мозаику, переходит в прикладное искусство, отражаясь на различных предметах культовой утвари, а также находит все новые интерпретации и символические обобщения в скульптуре и в книжной иллюстрации. Согласно Вейцману²⁰, в искусстве книжной иллюстрации данная иконографическая тема находит свое отражение прежде всего в особом синкретизме евангельских, а иногда даже библейских сцен и изображений тех мемориальных памятников, которые впоследствии обозначили точное местоположение божественных появлений Христа на Святой Земле.

Несмотря на небольшое число сохранившихся раннехристианских памятников этого круга, на которых мы остановимся ниже, они все же указывают на огромное разнообразие художественных методов, каждый раз с новым смыслом включающих архитектурные мотивы в художественное повествование. Если древнейшие сохранившиеся памятники воплощают принцип вышеназванного синкретизма, то позже церкви, воздвигнутые на Святой Земле, служат в качестве развернутого архитектурного фона для евангельских сцен и апокалиптических видений.

Мозаика апсиды церкви Санта Пуденциана в Риме (начало V в.) является самой красноречивой иллюстрацией последнего иконографического метода в раннехристианском искусстве и одновременно самым древним сохранившимся произведением монументального искусства, отмеченным широким включением в композицию архитектурных мотивов (ил. 7). Основной сюжет мозаики — небесный собор Апостолов и Христа, развертывается в окружении архитектуры Нового Иерусалима, обогащенного множеством апокалиптических деталей. Архитектура занимает весь задний план сцены. Непосредственно за действующими лицами по всей широте композиции развертываются стены ос-

²⁰ См.: K. W e i t z m a n n. "Loca Sancta » and Representational Arts of Palestine".— "Dumbarton Oaks Papers", 28, 1974, p. 31-56.

нового продольного архитектурного сооружения. За ним, на уровне



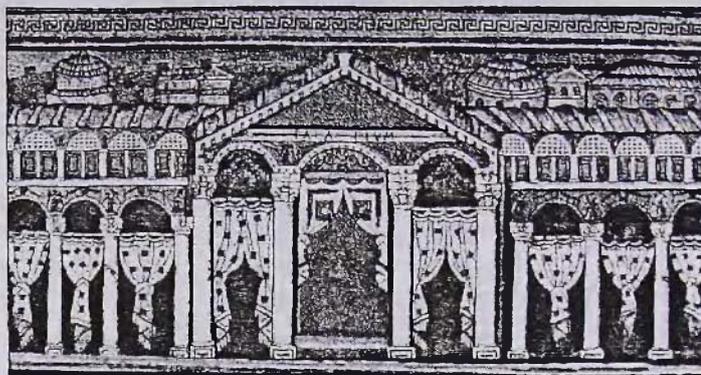
Ил. 7. Мозаика апсиды в церкви Санта-Пуденциана.
Рим. V век

второго архитектурного плана, следует нагромождение нескольких архитектурных построек, из которых по меньшей мере две (циркульной и многогранной формы) могут в полной мере приписываться голгофскому архитектурному ансамблю. В центре между ними, у изголовья Христа, расположилась священная Голгофа с воздвигнутым на ней и вздымающимся до небес вселенским Крестом. Фигуре каждого из апостолов, находящихся по обе стороны Спасителя, соответствует проем в стене заднего архитектурного плана, символизирующей тем самым апокалиптические ворота Небесного Иерусалима. Между тем, несколько незамысловатых деталей (двускатная крыша, глубокие ниши) позволяют просмотреть одновременно в структуре апокалиптической стены архитектуру типичной раннехристианской базилики. Необыкновенно изобретательная иконография мозаики пытается отобразить фактически весь сложный смысл мистической идентификации "Земной — Небесный Иерусалим", раскрывая одновременно оригинальность и неограниченные возможности вышеназванного иконографического принципа.

По меньшей мере еще два иконографических метода достойны анализа в рамках данной статьи. Один из них состоит в избрании архитектурного мотива в качестве самоценного символа: структурированный образ базилики Воскресения уже самостоятельно, без посредничества евангельских мотивов, несет в себе определенный конкретный смысл, символизируя снисхождение Небесного Иерусалима и пришествие Вселенской Христианской Церкви.

Церковь Санта Аполлинаре Нуово в Риме сохранила уникальную мозаику V в., воспроизводящую впечатляющий архитектурный образ с

торжественными занавесами, открытыми над огромным входом и двумя арочными нефами, симметрично расположенными по обе стороны портала²¹ (ил. 8). Над большими аркадами протянулась серия небольших арок верхней галереи воображаемого сооружения, покрытого двускат-



Ил. 8. Базилика Санта Аполлипаре Нуово. Мозаика южной стены центрального нефа. V век.

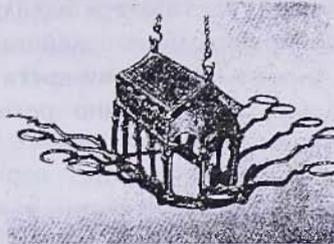
ной крышей по образцу лучших творений раннехристианской архитектуры. Иррациональность архитектурного образа, совмещающего в одном единственном изображении элементы внешнего и внутреннего убранств, указывает несомненно на условное воспроизведение базилики Анастасис, посредством которой обобщена символика Нового Иерусалима и Вселенской Церкви. Второй архитектурный план мозаики полностью подтверждает это. Несколько небольших конструкций центрального плана примыкают к продольной базилике сзади, два из которых достойны особого внимания. Круглое сооружение справа, покрытое циркульной крышей, а также второе циркульное сооружение слева композиции, имеющее архитектурный барабан и коническое черепичное покрытие перекликаются с аналогичными архитектурными деталями мозаики апсиды церкви Санта Пуденциана в Риме.

Визуальный параллелизм, четко просматривающийся в композиции двух римских мозаик, а также другие аналогичные раннехристианские изображения, дают возможность предположить, что продольное базиликальное сооружение с примыкающими к нему одним или несколькими святилищами циркульного плана составляют один из основных ва-

²¹ В некоторых исследованиях мозаика в Санта Аполлипаре Нуово ошибочно идентифицируется с архитектурой светского сооружения, а именно с дворцом Теодориха. Мнение это впервые опровергает Э. Дюгве, который в 1941 г. указал на сходство архитектурного образа с раннехристианской базиликой: см.: E. D u g g e. *Ravennatum Palatium Sacrum*. Copenhagen, 1941, p. 35. Версия находит новое подтверждение в исследованиях Н. Дювала: см.: N. D u v a l. *La Représentation du Palais d'après le Psautier d'Utrecht*. — «Cahiers Archéologiques», XV, 1965, p. 251.

риантов воспроизведения в искусстве IV–V вв. воображаемой базилики Воскресения. Если образ последней крайне абстрагирован в мозаике Санта Пуденциана в силу включенных в композицию многочисленных аллегорий, то мозаика нефа Санта Аполлинаре Нуово концентрирует внимание исключительно на торжественном образе базилики и его триумфальном аспекте, символизирующем нечто большее, чем просто архитектурную церковь, а именно квинтэссенцию христианских чаяний о Небесном Иерусалиме, происходящих из священного места Воскресения, расположенного на Святой Земле.

Носителями того же смысла являются предметы культового обихода, как канделябр в шесть рукояток из Музея Эрмитажа (ил. 9), Хлебная печать из Кливлендского музея с многослойным изображением базилики-мариумма (ил. 10). Переход архитектурного мотива в церковные аксессуары и предметы литургического обихода часто придает архитектурному мотиву Иерусалима пластическую трехмерность, еще более акцентируя ее символику.



Ил. 9. Канделябр.
Санкт-Петербург. Эрмитаж

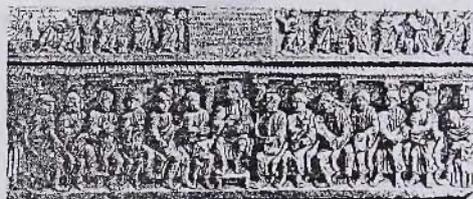


Ил. 10. Хлебная печать.
Музей Кливленда

Из примеров раннехристианского изобразительного искусства, достоин особого упоминания еще один (третий) иконографический метод. Архитектура согласно данному методу раскрывается перед зрителем на этот раз во внутреннем разрезе. Одними из первых известных памятников, использующих данный принцип являются рельефы романских саркофагов IV века. Они же являются фактически первыми

по времени раннехристианскими памятниками, использующими архитектурные мотивы для изображения небесной ассамблеи Христа и Апостолов. В скульптурах романских саркофагов, предшествующих по времени даже мозаикам Санта Пуденциана в Риме, применяется совершенно иной и, по своему, оригинальный метод изображения святых мест Иерусалима. Небесная ассамблея имеет место под покровом архитектурного декора, воспроизводящего внутреннюю колоннаду или арочный проход продольной базилики, отличаясь от остальных архитектурных изображений ритмическим и симметрическим построением композиции и элементов, составляющих основу внутреннего архитектурного убранства церкви.

Одним из наиболее ранних аналогичных памятников считается саркофаг Конкордиуса из Арльского музея, впервые ассоциирующий с темой апостолов реальную архитектуру базилики с двускатной крышей и продольным внутренним архитравом, поддерживаемым 12-ю колоннами (ил. 11). Апостолы занимают при этом пространство между колоннами, по обе стороны центра композиции, в котором расположена фигура самого Христа. Таким образом достигается идеальная симметрия композиции и синхронизация происходящего действия. В других примерах романских саркофагов ритм и симметрия достигаются посредством серии повторяющихся аркад, симметрично развертывающихся по обе стороны центра композиции.



Ил. 11. Саркофаг Конкордиуса. IV век.
Арль



Ил. 12. Саркофаг Lateran 174 A.
IV век. Рим.

Несмотря на применяемый рельефами раннехристианских саркофагов несколько иной метод архитектурной декорации, в них не остается без внимания архитектура собственно святилищ Нового Иерусалимского храма. На одном из романских саркофагов IV в. (Lateran 174A) Свя-

тое место символизирует монументальный Крест с символической монограммой Христа и двумя фигурами персонажей у подножия Креста, персонифицирующих евангельских сторожей Святой Гробницы (ил. 12). Таким образом вся символика центра композиции ссылается на святилища Голгофы, включенные в IV в. в конструкцию базилики Анастасис. Рельефы центральной части саркофага Борджо Веккио (Palazzo del Duca di Ceri) еще более красноречивы: за монументальным Крестом с возвышающейся над ним монограммой Иисуса просматривается реальное архитектурное сооружение циркульного плана, символизирующее святилище Воскресения на горе Голгофе (ил. 13).



Ил. 13. Саркофаг. Рисунок. Борджо Веккио.
Паллацо дел Дуча ди Чери

Хронологически романские саркофаги вплотную приближаются к прототипам декоративного мотива хоранов, которые, как было отмечено выше, создавались в скрипториях в первой половине IV в. Те же романские саркофаги являются, как нам кажется, наиболее близкими параллелями иконографического метода, используемого в книжной миниатюре для изображения архитектурного декора Канонов Согласия.

Последняя параллель подтверждает существование реальных прототипов архитектурного декора Канонов Согласия, известных научным кругам лишь через более поздние интерпретации мотива. С другой стороны, становится возможным новый взгляд на происхождение архитектурного мотива Канонов Согласия, теснейшим образом связанного с принципами и с космологической символикой раннехристианского изобразительного искусства.

Архитектурный мотив Канонов Согласия входил до сих пор в иконографический круг *лока санкта* лишь посредством символики и реального архитектурного образа круглого храма Темпиетто, имеющего многочисленные параллели в христианском искусстве первого тысячелетия²². Связь символического храма Темпиетто с предшествующими хоранами не подвергалась сомнению ни в одном научном исследовании по теме. Однако вопрос требовал более пристального изучения связи арочных декораций и ротондального храма в рамках раннехристианской иконографии вообще. Иконографические примеры, приводимые

²² Данной точки зрения придерживаются в частности такие исследователи как К. Норденфальк, Г. Бушхаузен, Г. Бандман, Т. Клаузер и др.

ранее в качестве аналогии к Темпиетто и к мотиву хоранов, ограничивались раннехристианскими памятниками сравнительно узкого круга, предлагающими художественные воспроизведения Святой Гробницы и Ротонды Анастасис. Мы имеем в виду, в первую очередь, композицию палестинских ампул VI в., выступающих в качестве наиболее часто приводимых аналогов Темпиетто. Приходится констатировать, что художественные напоминания о ротонде Анастасис являются всего лишь одной из многочисленных вариаций более широкого мотива *лока санкта* в раннехристианском искусстве. Иначе говоря, эти параллели являются лишь "сокращенной версией" мотива *лока санкта*, в то время как многочисленные произведения раннехристианского искусства предлагают более полную художественную версию мотива Нового Иерусалима, воспроизводят большее число деталей голгофского архитектурного ансамбля и полнее передают их символику. Именно к этому кругу раннехристианской иконографии относятся вышеприведенные памятники раннехристианского изобразительного искусства и именно к нему следует относить декорации хоранов, получивших столь широкое распространение во всех христианских художественных традициях.

В научной литературе, посвященной вопросу о происхождении раннехристианских хоранов, часто наблюдается еще одна ограничивающая тенденция: символика арочных декораций Канонов Согласия нередко рассматривается в свете античных художественных традиций, которые в течение нескольких столетий последовательно применяют в искусстве и архитектуре такие темы как арка, колонна и капитель. И действительно, декорации раннехристианских хоранов казалось бы предлагают нашему взору последние отголоски античной эстетики с присущей ей торжественностью и художественной лаконичностью. Однако не следует забывать, что непосредственным преемником художественных принципов античности явилась сама раннехристианская архитектура, которая умело обработала и подчинила потребностям новой религии и культа ключевые принципы античной архитектуры и искусства. Следовательно, в контексте Канонов Согласия и декораций хоранов вопрос о влиянии античной эстетики следует рассматривать не отдельно, а в целом, не в деталях, а в ансамбле того художественного метода и той символично-содержательной почвы, на которой был засажен и взращен иконографический принцип, оказавшийся впоследствии столь жизнеспособным на всем протяжении средневековья.

Согласно результатам наших исследований, развернутое архитектурное предисловие перед текстом каждого Четвероевангелия это прежде всего художественное напоминание о Голгофском архитектурном ансамбле, включающем целый ряд культовых построек IV в., возведенных уже современниками в масштаб вселенского символа. Антикизирующий арочный декор Канонов Согласия является при этом оригинальным художественным воспроизведением на страницах Евангелия бази-

ликальной части церкви Воскресения. Оригинальность художественного метода состоит в том, что следуя принципу избирательности художественных знаков, миниатюристами был избран наиболее адаптированный к книжной иллюстрации метод: последовательная серия арочных декораций призвана отобразить на нескольких страницах, предваряющих Святое Писание, однородный по сути своей архитектурный символ, столь распространенный в раннехристианской иконографии.

Связь арочных декораций с ротондальным храмом Темпиетто, венчающим ритмическую архитектурную серию, говорит сама за себя. Декорации Канонов Согласия – это целостная картина, в которой символически обобщенная архитектура показана в виртуальном внутреннем разрезе (портик, неф, святилище), в которой много иррациональных и не свойственных реальной архитектуре деталей, однако обобщена ее суть – путь, который проходит паломник через базилику Анастасис к всеобщей христианской святыне может проходить отныне каждый христианин, берущий в руки Святое Евангелие. В каком-то смысле, это тот обязательный путь очищения каждого христианина перед приобщением к мудрости Четвероевангелия. И не является ли само Святое Писание той очередной святыней, к которой ведет этот путь, где на каждом шагу путника ждет встреча с новым символом и с новым испытанием его веры и силы его проникновения в скрытую суть вещей? Смысл Канонов Согласия загадочен и глубок на всем протяжении средневековья. Однако вернемся в очередной раз к истокам традиции. Каковы предпосылки столь раннего возникновения символа Нового Иерусалимского храма на страницах Евангелия уже в ту раннюю эпоху официализации христианского культа? Какое именно место занимает иконографический метод Канонов Согласия в ряду аналогичных памятников раннехристианского искусства?

Среди литературных источников, повествующих об эпохе Константина и религиозной политике, проводимой в жизнь первым из христианских императоров, историческим хроникам Евсевия Кесарийского принадлежит приоритетное место. По крайней мере два из литературных произведений этого автора изобилуют информацией о распоряжениях Константина и о постройке новых христианских святилищ в пределах империи и на Святой Земле. Вместе с тем многочисленные факты подтверждают, что Евсевий выступает не просто в роли летописца, но также в роли "представителя императора на Святой Земле по вопросам постройки первых мартириумов Иерусалима"²³. Более того, приведенный выше анализ его произведений указывает, что перу Евсевия принадлежат не только пространные описания первых христианских базилик, но также и комментарии основных направлений их пер-

²³ C. L e p a g e. *Premiere iconographie chretienne de Palestine : controverses anciennes et perspectives a la lumiere des liturgies et monuments ethiopiens.* – Extrait de «Academie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des seances de l'annee 1997 juillet-octobre». Paris, 1998, p. 748.

воначальной теологической символизации. Базилика Воскресения находится при этом в центре внимания автора. Он описывает убранство и огромные масштабы базилики, обеспечивая археологов наиболее подлинным современным свидетельством о первоначальном обустройстве базилики Анастасис. С другой стороны, признано, что экзегетический дух его повествования способен сегодня пролить свет также на многие загадки раннехристианского искусства, особенно касательно иконографии божественных теофаний и святых мест. Одной лишь, по сути туманной, ссылкой на концепцию Небесного Иерусалима, Евсевий подтверждает, что воздвижение базилики Анастасис явилось тем ключевым событием, которое обеспечило, с одной стороны, трансформацию еврейского Иерусалима в христианский, и с другой стороны – важной точкой пересечения между земной реальностью и мистическим библейским повествованием.

Неудивительно в свете вышесказанного, что один из первых символов Небесного Иерусалима в форме архитектурного ансамбля голгофской базилики возникает именно на страницах Евангелия. Достаточно вспомнить, что выполнение первых христианских Четвероевангелий было поручено сподвижнику императора, епископу Кесарии, Евсевию Памфилу и, что архетипы интересующих нас Канонов Согласия создавались также под его непосредственным художественным патронажем.

Мозаика апсиды церкви V в. Санта Пуденциана в Риме считается сегодня самым древним произведением, наиболее отчетливо отразившим влияние постройки Базилики Воскресения на раннехристианскую иконографию. Романские саркофаги конца IV в. являются в свою очередь свидетельствами еще более раннего присхождения иконографического мотива. Кроме того, прототипы саркофагов так же, как и корни изобразительного мотива Базилики Воскресения, в целом восходят к еще более древней эпохе – к первой половине IV в., то есть ко времени императора Константина, несмотря на отсутствие каких-либо материальных доказательств данной научной гипотезы.

Таким образом, прототипы декоративного мотива Канонов Согласия (стилистически наиболее близкими последующими повторениями которых считаются хораны армянских рукописей X в.) становятся тем самым доказательством столь раннего происхождения так называемой архитектурной иконографии в искусстве. А дата их выполнения, предшествующая датировке романских саркофагов, свидетельствует в пользу того, что декорации Канонов Согласия могут по праву считаться одними из самых первых (!) художественных воспроизведений константиновской базилики на Голгофе в изобразительном искусстве первого христианского тысячелетия, и вместе с тем произведениями, впервые отразившими богатую символику Небесного Иерусалима, получившего столь широкое распространение в христианском искусстве последующих столетий.

ԽՈՐԱՆՆԵՐԻ ԴԵԿՈՐԱՏԻՎ ՄՈՏԻՎԻ ԾԱԳՈՒՄՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԵՎ
ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՌՈՒԶԱՆՆԱ ԱՄԻՐԽԱՆՅԱՆ

Ա մ փ ո փ ու ճ

Հոգվածը նվիրված է հայ միջնադարյան մանրանկարչության մեջ մեծ տարածում գտած խորանների մոտիվի խորհրդաբանական իմաստին: X դ. հայկական մանրանկարչության օրինակների հիման վրա հեղինակն անդրադառնում է վաղ միջնադարյան խորանների ծագումնաբանության հարցին: Գիտական ուսումնասիրություններում ըզգմիցս արտահայտվել է այն կարծիքը, թե խորանները ճարտարապետական մոդելներ են: Հոգվածում որոշակիացվում են այդ ուղղությամբ արված «ինտուիտիվ» ենթադրությունները, առաջարկվում է խորանների ճարտարապետական ծագման նոր վարկած: Ըստ այդմ, վաղ քրիստոնեական պատկերադրության մեջ դրանք հանդես են գալիս իբրև ամբողջական դեկորատիվ միավոր՝ ուղղակիորեն առնչվելով Սուրբ Հոգի նախավկա-եկեղեցիների ճարտարապետության հետ, որը սիմվոլացման շնորհիվ համընդհանուր քրիստոնեական բովանդակություն է ստացել ու ներթափանցել դրականություն և քրիստոնեական արվեստ:

THE ORIGIN AND SYMBOLIC MEANING OF CANON TABLES

ROUZANNA AMIRKHANYAN

S u m m a r y

The article is dedicated to the symbolic meaning of widely spread motif in Armenian miniature painting, the architectural decoration of Canon Tables (known in Armenian literature as *khorans*). Basing herself on the 10th century Armenian miniatures, the author approaches the question of the Canon Tables' artistic origin. In previous discussions, other investigators have recognized that *khorans* reflect real architectural models. The author provides those rather «intuitive» suppositions with concrete definition and puts forward a new version of Canon Tables «architectural» origin. According to this version, *khorans* represent homogeneous decorative system associated with the architecture of Holy Land's 4th century martyrumbasilicas, which acquired great significance for the Christian world through some important symbolization processes, having made their way into the literature and sacred art.