

САКРАЛЬНАЯ ТОПИКА РУССКОГО ГОРОДА (4). ИНТЕРЬЕР СОФИЙСКОГО СОБОРА: СЕМАНТИКА ВОРОТ

С. С. Аванесов

Томский государственный педагогический университет, Россия
iskiteam@yandex.ru

В этой статье я продолжаю исследование сакральной топики традиционного русского города. Здесь я выясню семантическую связь между надписью над алтарём киевского Софийского собора и мозаическим изображением Богородицы Оранты в апсиде. Надпись представляет собой цитату из книги Псалтирь и первоначально относится к Иерусалиму как священному городу. Воспроизведение этой цитаты в киевском кафедрале обозначает сакральный статус Киева как нового Иерусалима и «матери» русских городов. Кроме того, фраза «Бог посреди неё» указывает на Богородицу, ставшую «домом» Бога-Слова (или «храмом» Премудрости). Таким образом, икона Оранты, надписанная цитатой из псалма, предстаёт в качестве визуального символа христианского города, в сакральном центре которого находится собор, посвящённый Софии. Изображение Оранты фланкировано сценой Благовещения, расположенной на алтарных столпах. Эта сцена семантически соответствует метафизическому входу Бога в пространство человеческого мира, а конфигурация всего алтарного комплекса репрезентирует собой метафору ворот, отсылающую и к религиозному статусу Девы Марии, и к иеротопической модели визуальной организации пространства восточно-христианского города.

Ключевые слова: визуальная семиотика, восточное христианство, город, сакральная архитектура, визуальная организация пространства, Софийский собор, ворота, Благовещение, семантика, иконография.

SACRED TOPICS OF RUSSIAN CITIES (4). INTERIOR OF THE SAINT SOPHIA CATHEDRAL: SEMANTICS OF GATE

Sergey Avanesov

Tomsk State Pedagogical University, Russia
iskiteam@yandex.ru

In this article, I continue the study of sacred topics of Russian cities. Here I analyze the semantic connection between the inscription above the altar of the St. Sophia Cathedral in Kiev and the mosaic image of the Virgin Oranta in the

apse. This inscription is a quotation from the book of the Psalter; it originally refers to Jerusalem as a sacred city. Reproduction of this excerpt in the Kiev cathedral denotes the sacred status of Kiev as the new Jerusalem and the “mother” of Russian cities. In addition, the phrase “God in the midst of her” indicates the Mother of God, which became the “house” of God (or the “temple” of Wisdom). Thus, the icon of Oranta, inscribed with a quote from the Psalm, appears as a visual symbol of the Christian city, in the sacral center of which is the cathedral dedicated to Sofia. The image of Oranta is flanked by the Annunciation scene, located on the altar pillars. This scene semantically corresponds to the metaphysical entrance of God into the space of the human world. And the configuration of the entire altar complex represents a metaphor of the gate, referring to both the religious status of the Virgin Mary and the hierotopic model of the visual organization of the space of the Eastern Christian city.

Keywords: visual semiotics, Eastern Christianity, city, sacred architecture, visual organization of space, St. Sophia Cathedral, gate, Annunciation, semantics, iconography.

DOI 10.23951/2312-7899-2017-3-45-70

I

Центральный образ интерьера Софийского собора в Киеве – икона Богоматери-Оранты – находится в семантической связи со своим непосредственным «обрамлением», с той «рамой», в которую он визуально заключён. В самом широком смысле обрамлением Оранты является и собор, и город, и даже страна. В прямом же и очевидном смысле – это то конструктивно-художественное окружение заглавного образа, которое визуально задаёт границу соборного иконостасного «ковчега». Такая граница образована алтарной аркой сверху и восточными опорными столпами храма справа и слева от внутреннего пространства апсиды. Рассмотрим подробнее указанную визуально-семантическую связь образа Оранты с её изобразительным окружением и роль этой связи в организации сакральной топики собора и города.

Начнём с верхней границы – с алтарной арки. Ровно посередине эту арку визуально «замыкает» поясное изображение Иисуса Христа в круге, фланкированное так же устроенными изображениями предстоящих Ему Богородицы и Иоанна Предтечи («деисус»), а под этим деисусным чином по всей длине арки идёт греческая надпись, сохранившаяся лишь частично, но к настоящему времени полно-

стью восстановленная [Лазарев 1960, 100]. Надпись располагается непосредственно «над головой мозаичной фигуры Богородицы-Оранты в конхе апсиды и находится с этой фигурой в очевидной смысловой связи» [Аверинцев 2006, 573]; во всяком случае, изображение и надпись даже *визуально* воспринимаются как одна композиция. Надпись гласит: ὁ Θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς, καὶ οὐ σαλευθήσονται, βοηθήσει αὐτῇ ὁ Θεὸς τὸ πρὸς πρωὶ πρωί, что означает: «*Богъ посредь ея и не подвижется, поможетъ ей утро и заутра*» [Муравьев 1863, 237], в современном переводе: «Бог посреди него; он не поколеблется; Бог поможет ему с раннего утра» [ср.: Белецкий 1960, 162–166; Лазарев 1960, 100]. Это стих из 45-го псалма в греческом переводе; весь фрагмент звучит так: «Речные потоки веселят град Божий [τὴν πόλιν τοῦ Θεῦ], святое жилище Всевышнего. Бог посреди него; он не поколеблется; Бог поможет ему с раннего утра» (Пс 45:5–6). Речь идёт об Иерусалиме как городе, находящемся под особым попечением Бога; эта тема имеет продолжение в той же библейской книге: «Велик Господь и всехвален во граде Бога нашего, на святой горе Его. Прекрасная возвышенность, радость всей земли гора Сион; на северной стороне <её> город великого Царя. <...> Как слышали мы, так и увидели во граде Господа сил, во граде Бога нашего: Бог утвердит его на веки» (Пс 47:2–3, 9). В греческом языке «город» – слово женского рода (ἡ πόλις) [Лазарев 1960, 100; Аверинцев 2006, 548], поэтому в буквальном переводе надпись читается как «Бог посреди *неё*», «Бог поможет *ей*».

Насколько можно судить, надписи такого содержания «нет ни в одном из храмов, где сохранились древние мозаические изображения» [Белецкий 1960, 162]. К примеру, греческая надпись (ныне уже почти полностью утраченная) имеется и в константинопольской Софии на этом же месте, но содержание её совершенно иное: «Изображения, которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили» [Лазарев 1986, 71]. Цитаты из Псалтири встречаются в виде надалтарных надписей во многих византийских храмах, в частности, в константинопольском храме святых Сергия и Вакха (видимо, самый ранний случай), в соборе Св. Софии в Фессалониках [Акентьев 1995, 80–81]¹, а также в храме святой Ирины в Константинополе [Тарханова 2016]², но Пс 45:6 цитируется только в киевском кафедрале.

¹ «Блажен, кого Ты избрал и приблизил, чтобы он жил во дворах Твоих. Насытимся благами дома Твоего, святого храма Твоего» (Пс 64:5).

² Продолжение предыдущего стиха: «Насытимся благами дома Твоего, святого храма Твоего. Страшный в правосудии, услышь нас, Боже, Спаситель наш, упование всех концов земли и находящихся в море далеко» (Пс 64:5–6).

Итак, надпись на алтарной арке собора Св. Софии в Киеве, исходно относимая к святому городу на Сионской горе («граду Божию»), сообщает о том, что Бог есть основание и защита указанного города, а значит – и Киева как сакрального аналога Иерусалима. Причём это «посреди» (ἐν μέσῳ) указывает не на географический (геометрический) центр города, как бы предопределяющий собой место вхождения горнего в дальнее, а на *сакральный* центр, не обязательно совпадающий с геометрическим. Это центр «не столько в топографическом, сколько в семантическом смысле» [Вагнер 1980, XVI]. Поэтому не центральное положение «места» определяет его сакральный характер, но, напротив, сакральный характер точки теофании придаёт «месту» его священный статус. Иначе говоря, сакральная городская доминанта не подчиняется уже существующей «планировке», но создаёт (организует, иницирует) новую структуру обитаемого пространства, как бы «переписывая» его заново. Так, в цитированном фрагменте Псалтири изначально «речь идёт о *Граде Божиим* <...>, т. е. о Сионе, культовом центре Иерусалима и месте локализации Храма как в древней «давидо-соломоновой традиции», так и в позднейшей библейской историографии эпохи второго храма (1 Мак 4:37)» [Акентьев 1995, 75; Данилевский 2008, 136]. В новозаветном градостроительном контексте это высказывание относят уже к храму Гроба Господня и его аналогам. Однако, как мы знаем, Анастасис географически смещён относительно Сиона как местоположения первого и второго храмов, но при этом занимает *то же* место в сакральном тексте города с точки зрения его синтаксиса. Это географическое смещение соответствует и смысловому переходу от ветхозаветного храма как «места жертвы» к новозаветному храму как «месту жертвенного свершения», от места, где священное действие *должно постоянно происходить*, к тому месту, где самое главное священное событие *произошло навсегда*. И если первая модель святости места предполагает его жёсткую фиксацию в физическом пространстве («на святой горе Его»), то вторая допускает и даже предполагает (поскольку динамичность исходно присутствует в её смысловой структуре) семиотический трансфер святого места, его распространение и умножение.

В византийской экзегетической традиции названный ветхозаветный стих довольно определённо связывали именно с Константинополем как «новым Иерусалимом» [Карпов 2010, 310]. В Послании патриарха Фотия католику Захарии (862–876) его автор относит Пс 45:6 и Пс 47:2–3 «ко всему городу Константинополю в целом как *Новому Иерусалиму* христианского мира, основанному *Новым Давидом*,

Константином Великим, и ставшему воспреемником Иерусалима библейского, в котором исполнилось пророчество Давида о несокрушимости *Божиего Града*» [Акентьев 1995, 77]. Такое истолкование ветхозаветного пророчества в русле общей герменевтической установки на «пообразовательность» Ветхого Завета – один из элементов процедуры распространения иерусалимского топоса на берега Босфора. Отнесение патриархом Фотием данного текста именно к Константинополю опиралось на представление о *translatio Hierosolymi*, что дополняло «официальный статус *Нового Рима* религиозным ореолом *Нового Иерусалима*» [Акентьев 1995, 78].

В свою очередь, Киев XI века принимает на себя статус нового Царьграда: как в своё время Бог стал опорой Иерусалима, а затем Константинополя, так теперь Он становится метафизическим центром («сердцем», «ядром») города Ярослава. И надпись на софийской арке прямо утверждает: Бог теперь *здесь*, «посреди» *этого* города. Слова, адресованные Иерусалиму и его храму, «теперь как бы передариваются Софийскому собору и Киеву» [Рычка 2008, 162–163]; гарантии высшей защиты, данные Иерусалиму, *теперь* отнесены к столице Руси. Если верить сообщению уже упоминавшегося «Сказания о Святой Софии Цареградской», шестой стих 45-го псалма был начертан на тех кирпичках, из которых были возведены подкупольные арки («комары») и купол константинопольского Софийского собора: «и содѣлаша тоу керамиды, и равны в мѣру и равны в долготу, великы назмяяны тако: Богъ посреди ея, неподвижати ся, поможеть ей Богъ оутро за оутра» [Леонид 1889, 17]. Повторяя ту же надпись на алтарной арке Софии Киевской, «заказчик собора – а им, несомненно, был князь Ярослав – уже в Киеве видел новое земное воплощение Божьего града – новый Константинополь и новый Иерусалим» [Карпов 2010, 311], устроенный на берегах Днепра. Псалом обращён к Иерусалиму; следовательно, цель помещения фрагмента этого псалма в соборном храме Киева состоит в прямом и однозначном *уподоблении* Киева (как ранее Константинополя) «граду Божию» – Иерусалиму.

Кстати, женский род греческого слова «полис» неожиданно совпадает с древнерусским отношением к городу как *женскому* началу. Киев неспроста имел от Олега титул *матери* (а не «отца») русских городов³. Лаврентьевская летопись сообщает: «Сѣде Олегъ княжа

³ «Великий торговый путь, ведущий “из Варяг в Греки”, был захвачен ещё новгородским князем Олегом, прозванным Вещим. Утвердившись в Киеве, названном им “матерью городам русским”, Олег связал воедино две территории, два государственных образования, до этого развивавшихся самостоятельно» [Карпов 2015, 19].

в Киевѣ; и рече Олегъ: се буди мати градомъ Рускимъ» [ПСРЛ 1846, 10]. Русское выражение «мать городам»⁴ тождественно греческому слову μητρόπολις – «мать городов», «мать-город», «столица» [Топоров 1981, 54; Данилевский 2008, 143]. В христианском сотериологическом контексте это слово приобрело дополнительный смысловой оттенок, отсылающий к архетипу *всякого* города как сакрального топоса. Так, согласно апостолу Павлу, «вышний Иерусалим – мать [μήτηρ] всем нам» (Гал 4:26); при этом апостол отличает архетипический Небесный Град от «нынешнего Иерусалима» (Гал 4:25), не принявшего Бога. Христианский же Иерусалим уподобляется «вышнему» Граду, становится иконой своего небесного архетипа, земной «митрополией» и прототипом всех подобных «митрополий». По мнению Русланы Демчук, «зафиксированное в летописях и приписанное князю Олегу определение Киева как “матери городов”» напрямую отсылает к иерусалимской культурной парадигме, «ведь именно так в библейской традиции именуется Иерусалим, “град Бога живого”»; именно «матерью городов» именуется Иерусалим в своей «Хронике» популярный на Руси автор Георгий Амартол» [Демчук 2013]. Митрополия же в случае Киева – это и город, и собор; София Киевская, по выражению А. Н. Муравьёва, – «царственная мать всех святых Русских» [Муравьёв 1863, 233]. Но ведь и то изображение, которое эта надпись окаймляет в названном соборе, – это икона *Матери* Божией, которая есть «ἡ πόλις Θεοῦ ζῶντος», град Бога Живого [Иоанн Дамаскин 1997, 258]⁵. А значит, не исключён и буквальный (самый что ни на есть очевидный) смысл библейской фразы, если воспринимать её именно как *подпись к изображению*: Бог действительно «посреди» Пречистой Девы (ἐν μέσῳ αὐτῆς), то есть *в* Ней, *внутри* Неё⁶, и благодаря именно этому мистическому «вселению» Бога в человеческую плоть Дева Мария есть поистине Богородица.

В тех изображениях Оранты, в которых Она получает круг или овал («медальон») с образом Христа-младенца *посреди* Её тела, эта

⁴ Если Киев – «мать» городов русских, то Великий Новгород – их «бабушка»: из Новгорода в Киев на великое княжение пришли и Аскольд с Диром, и Олег с Игорем, и Владимир Святой, и Ярослав Мудрый. Новгородские князья, пишет А. Карпов, «подчинили своей власти Киев, но затем осели именно в этом городе, сделав его столицей своего государства» [Карпов 2010, 84]. И каждый такой приход новгородской «партии» на берега Днепра возвышал Киев до статуса «матери городов». Именно Новгород, таким образом, сообщал Киеву указанный статус.

⁵ См. также: Аванесов 2016, 73.

⁶ Согласно Акафисту Богородице, «небесе и земли Творец устрои Тя, Пречистая, вселься во утробе Твоей»: ὁ γὰρ τοῦ οὐρανοῦ καὶ τῆς γῆς κατασκεύασε σε Ποιητὴς, Ἀχραντε, οἰκίσας ἐν τῇ μήτρᾳ σου (икос 10), где греческое μήτρα означает и «чрево, материнская утроба, матка», и «середина, сердцевина».

идея приобретает своё наглядное выражение. К примеру, в соборе Святой Софии в Охриде, предельно близком киевской Софии по времени сооружения и росписи, в конхе апсиды (то есть там же, где и в Киеве) изображена Богоматерь на троне с Младенцем-Христом на коленях [Лидов 1989, 66]. Изображение Христа, выделенное с помощью светящегося овала (мандорлы), помещено *посередине* тела Богородицы [см.: Лидов 1994, 33; Аванесов 2017, илл. 11]. Таким образом, в охридской Софии изобразительными средствами выражен тот же смысл, что и в словах надписи над мозаичной иконой Богоматери Оранты в конхе Софии киевской: «Бог посреди неё» [Лидов 1989, 69]. Содержание библейской фразы, следовательно, относится не только к городу, но и к Богородице, выступающей в таком смысловом ракурсе как одушевлённый «град Божий». Иначе говоря, образ Оранты функционирует в пространстве христианского собора не просто как икона, а как *надписанная* икона. Эта икона, кроме того, находится в прямой визуально-семиотической связи с другими ключевыми изображениями интерьера. Иконографический ансамбль в трёх регистрах алтарной апсиды (Богоматерь Оранта, Евхаристия и Святительский чин) создаёт «образ идеальной Церкви как зримого воплощения Нового Иерусалима, мысль о котором специально акцентирована в посвятительной надписи над конхой» [Лидов 1994, 21].

Смысл этой надписи превращает изображение Богородицы-Оранты ещё и в метафору христианского города [ср.: Топоров 1981, 58], то есть сакрального топоса, вмещающего в себя и содержащего в себе Божественное присутствие, покровительство и защиту. И как Бог оказывается (и изображается) *посреди* Пресвятой Девы, так и главный городской собор занимает место *посреди* града; и как Бог-Премудрость своим расположением освящает избранную Им Деву, так и храм освящает собой тот город, в котором он находится, превращает его в организованное и визуально «означенное» священное пространство, в «землю святую», $\gamma\eta\ \acute{\alpha}\gamma\iota\alpha$ (Исх 3:5). И сам город, «возглавляемый» своим соборным храмом, *выглядит* как храм [Иларион 1994, 97]:

Узри же город, величеством сияющий,
узри церкви цветущие,
узри христианство растущее.
Узри город, иконами святых освящённый и блистающий,
и фимиамом курящийся,
и хвалами, и молитвами, и песнопением святым оглашаемый.

Как видим, фраза из 45-го псалма, «по буквальному пониманию греческого текста», должна быть отнесена не только к Киеву как новому Иерусалиму и городу-храму, но и к Деве Марии; алтарная надпись «уподобляет Её небесному граду, из которого исшел Христос на спасение миру <...>. В этой надписи устанавливается постоянное пребывание Бога посреди Её как земной церкви и выражается непрерывная помощь членам церкви, заступницей которых Она является» [Айналов, Редин 1889, 42]. Богородица, посреди Которой – Бог (что следует из надписи на алтарной арке), постольку знаменует собой город Киев, новый Иерусалим, «поскольку внутри его земного бытия осуществляется сверхземной устрояющий замысел» [Аверинцев 2006, 578–579] – норма земного бытия, имеющая своё основание в Логосе-Премудрости.

Визуальная презентация смыслового совпадения города (сакрального топоса) и Девы Марии (Матери Божией) в свете библейского утверждения «Бог посреди неё» особенно наглядно дана в иконографическом типе «Платитера» (или «Великая Панагия»), происходящем от Влахернитиссы [Лазарев 2000 б, 42; Кутковой 2007]. Платитера представляет собой ростовое изображение Богородицы Оранты с прибавлением поясного изображения Младенца Христа на Её «лоне», то есть в центре Её фигуры. Полное греческое наименование данного типа звучит как Πλατυτέρα των ουρανών, что традиционно переводится как «Пространнейшая небес», или «Ширшая небес». Эпитет «Ширшая небес» связан с литургией Василия Великого, на которой поётся стих о том, что «чрево Богородицы пространнее небес» [Квливидзе 2009], поскольку оно вместило невместимого Бога. Ранние изображения Богородицы Платитеры отмечены на печатях императора Маврикия (582–602); такого же рода изображения Божией Матери в рост встречаются на фреске в люнете крипты Острианских катакомб близ усыпальницы св. Агнии в Риме (кон. IV–V вв.), в монастыре св. Иеремии в Саккаре (VI в.), а также в сирийской рукописи Paris. sur. 341, fol. 118 [Квливидзе 2009] (в последнем случае Богородица не вздымает руки, а поддерживает ими овал с Младенцем Христом). Наиболее известны следующие примеры названного иконографического типа:

рельеф в церкви Санта Мария Матер Домини в Венеции, XII век (илл. 1); фреска в апсиде церкви Спаса на Нередице в Новгороде, 1199 (илл. 2); фреска в апсиде церкви св. Димитрия в Пече (Косово, Сербия), XIV в.; фреска в апсиде церкви Успения Пресвятой Богородицы в монастыре Грачаница (Косово, Сербия), 1320–1321; икона «Богоматерь с Младенцем, пророк Моисей и Евфимий, патриарх

Иерусалимский» из монастыря св. Екатерины на Синае, ок. 1223; икона «Богоматерь Великая Панагия», Ярославль, первая треть XIII века, Государственная Третьяковская галерея, Москва (илл. 3); икона «Богородица Великая Панагия со св. Николаем и св. Георгием», Псков, конец XV века, Государственная Третьяковская галерея, Москва; икона «Богоматерь Мирожская с предстоящими князем Довмонтом и княгиней Марией» (здесь Христос изображён без ореола-мандорлы), Псков, вторая половина XVI века (илл. 4).

В христианской иконографии, особенно на Востоке, достаточно широко распространён поясной вариант Платитеры, именуемый на Руси «Знамение»⁷. Полуфигуры Богоматери Платитеры встречаются на печатях и монетах императора Никифора Фоки (963–969) [Квливидзе 2009], на иконах и в храмовых интерьерах начиная ещё с периода катакомб. Так, известна фреска поясной Оранты с Младенцем-Христом на груди (III – нач. IV в.) из катакомбного комплекса Чимитеро Маджоре в Риме (илл. 5). Изображение поясной Платитеры обнаруживается в составе росписей апсиды церкви Рождества Христова в Вифлееме (1169) [Квливидзе 2009]; мозаики с таким же сюжетом находятся в люнете на южном фасаде собора святого Марка в Венеции (XII–XIII в.) и в экзонартексе кафоликона монастыря Хора в Константинополе (ок. 1316–1321). Фрески с изображением Богоматери «Знамение» можно видеть соборе монастыря св. Пантелеимона в Нерези (Македония, ок. 1164), в монастыре Сопочаны (Сербия, XIII в.), в церкви Богородица Левишка в г. Призрен (Косово, Сербия, нач. XIV в.), в церкви Богоматери Одигитрии в Пече (Косово, Сербия, XIV в.), в соборе Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (1500–1502), в Успенском монастыре в Пиве (Черногория, 1604–1605), в храме св. Георгия монастыря Добриловина (Черногория, 1609), в храме св. Николая монастыря Подврх (Черногория, 1613–1614). Богатая русская иконографическая традиция «Знамения» восходит к новгородской иконе второй четверти – середины XII века, находящейся ныне в Софийском соборе Новгорода [Кутковой 2007]; прославление этой иконы связано как раз с событием *обороны города* от врагов. Градозащитная семантика образа Богородицы «Знамение» подчёркнута в сюжете алтарной росписи собора св. Андрея Первозванного в Патрах (1974), где Богородица простирает руки над городом, панорамно расположенным под Ней (причём изображён и сам Свято-Андреевский собор).

⁷ О происхождении названия см.: Кутковой 2007. Этому типу близок тип «Воплощение», в котором руки Богоматери направлены к Младенцу и как бы указывают (обращают особое внимание) на Него.



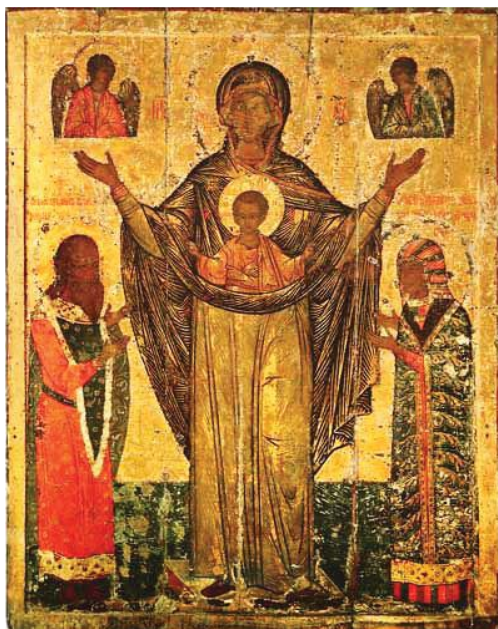
Илл. 1



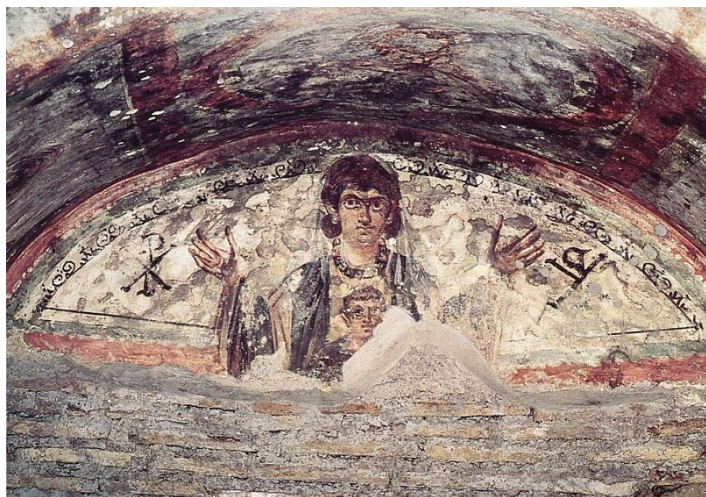
Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4



Илл. 5

Кроме того, поясное изображение Богородицы с воздетыми руками и с Младенцем Иисусом в центре является основой композиции иконы «Неупиваемая Чаша», некоторых изводов иконы «Живоносный источник», а также элементом иконы «Неопалимая Купина», помещаясь в середине горящего куста.

И «Платитера», и «Знамение» явным образом демонстрируют то, что подразумевается исходным для них иконографическим типом Оранты: Богородица как символ Божьего града имеет *посреди* себя Бога-Премудрость, избравшего Её своим «домом». Икона Девы с Божественным Младенцем в середине тела непосредственно изображает, визуализирует содержание пророчества о Рождестве Христовом: «Сам Господь даст вам знамение [σημεῖον]: се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил» (Ис 7:14). У Матфея это пророчество напрямую увязано со смыслом и самой сценой Благовещения (Мф 1:22–23), и именно эта связь в киевском Софийском соборе визуально дана в очевидном композиционном единстве *надписанной* мозаики Богородицы-Оранты в конхе апсиды и изображения сцены Благовещения (илл. 6) на столпах алтарной арки.

II

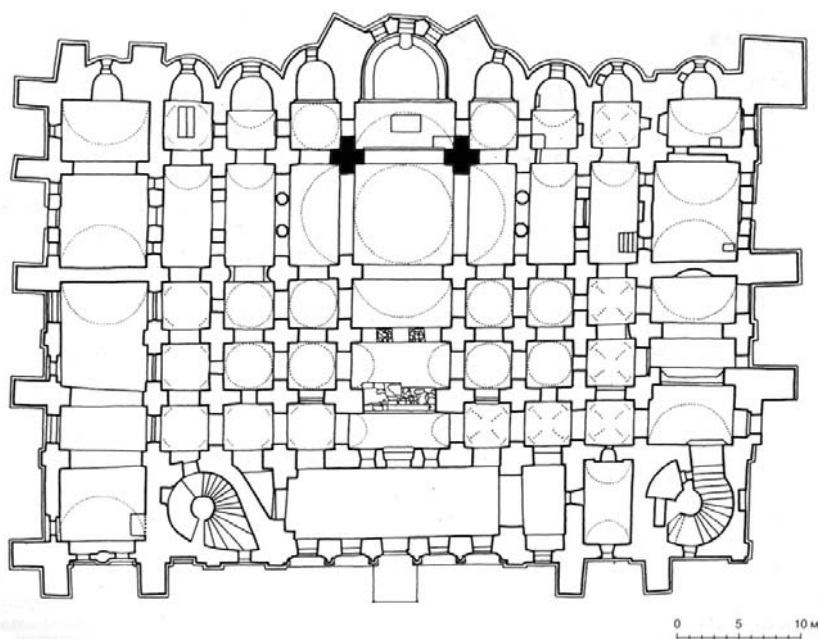
Композиция алтарной части киевской Софии представляет собой, таким образом, вполне конкретное «сообщение», выраженное визуальными средствами. Бог *входит* в обитаемый людьми топос

(мир, город), чтобы стать его центром и тем самым сделать его *священным* местом. Исполнению обещания «Бог посреди Нее» предшествует *вход* Бога в посястороннее пространство. Само действие вхождения предполагает, во-первых, наличие границы между двумя пространствами, во-вторых, наличия разрыва в этой границе (то есть дверей, врат и т. п.), посредством которого можно перейти из одного пространства в другое. Восточные столпы Софийского собора (илл. 7) обозначают собой и онтическую границу между алтарём («Небом») и наосом («землёй»), и одновременно (в историко-культурном плане) – границу между Ветхим Заветом как пространством обещания и Новым Заветом как пространством свершения. Традиционно в западной части интерьера православного храма располагаются изображения на библейские и исторические сюжеты; они могут входить в роспись центрального нефа, но всегда заканчиваются на предалтарных столпах, где изображается Благовещение, которое и отделяет «ветхозаветную историю от воплощённой в алтаре новозаветной» [Касперавичюс 1990, 14]. Человек, входящий в храм с запада и проходящий на восток, к его алтарной части, как бы движется не только в пространстве, но и во времени, и перед его глазами разворачивается сама священная история.

К X–XI векам росписи восточнохристианских храмов «выработались в сложную систему изображения мира, всемирной истории и “невидимой церкви”»; внутреннее пространство храма, его строение, росписи, композиционная связь его элементов должны были демонстрировать собой «все основные черты символического христианско-богословского строения мира» [Лихачёв 1979, 40] и главные этапы истории этого мира. Такая система была вполне реализована в киевской Софии, фрески и мозаики которой, по словам Д. С. Лихачёва, «воплощали в себе весь Божественный план мира, всю мировую историю человеческого рода. В средние века эта история обычно давалась как история Ветхого и Нового заветов. Противопоставление Ветхого и Нового заветов – основная тема росписей Софии» [Лихачёв 1979, 40]. Сцена Благовещения, регулярно помещаемая на алтарных столпах «примерно с IX–X века» [Губарева и др. 2013, 39], расположена как раз на визуальной *границе* этих двух заветов. Смысл этой сцены состоит в окончании эпохи Ветхого Завета, высшим итогом которой явилась святость Девы Марии, и в начале эпохи Нового Завета, главным содержанием которой является критически важное присутствие трансцендентного Бога в человеческом мире⁸.

⁸ «Триумфальная арка, ведущая в алтарь, где совершаются священнодействия, прообразующие искупительную жизнь и смерть Иисуса Христа, в зависимости от этого требовала такого

И одновременно те же столпы с аркой над ними образуют видимый вход, врата, которыми физически можно пройти из наоса в алтарь, преодолев описанную выше границу, а сам сюжет Благовещения, помещённый на этих столпах⁹, отмечает событие исторического перехода от Ветхого Завета к Новому и изображает тот способ, которым Бог входит в мир, тем самым открывая этому миру перспективу спасения, то есть опять-таки *перехода* от греха к святости. Алтарная арка как визуальный символ входа (перехода из одного пространства в другое) есть семиотический конструкт, означающий зону контакта двух уровней бытия, а изображённая на ней сцена Благовещения – это событие реальной встречи Божества с человечеством, «совершенная синергия Божественной и человеческой воли» [Хоружий 1995, 113]. Именно в Благовещении совершается превращение Девы в храм (дом) Бога. В изображении этого события, таким образом, прочитывается ключевой смысл того сооружения, в котором оно помещено. Не случайно эта сцена оказывается органично включённой в состав заглавной храмовой композиции.



Илл. 7

изображения, которое по мысли было бы предшествующим; таким изображением и была сцена Благовещения, *Ευαγγέλιος*» [Айналов, Редин 1889, 57].

⁹ На мозаике с изображением архангела Гавриила надпись *по-гречески*: «Архангел Гавриил. Радуйся, Благодатная, Господь с тобою»; на мозаике с изображением Богородицы: «Матерь Божия. Вот, раба Господня. Да будет Мне по слову твоему» [см.: Лазарев 1960, 123–124].

Можно привести немало примеров подобного обрамления алтарной части храма сценой Благовещения – как на христианском Востоке, так и на Западе. Игумен Даниил видел такую композицию в иерусалимском Анастасисе; в своём «Хождении» (начало XII века) он пишет: «В алтаре же великом мозаика изображает воздвижение Адама <...>; на обоих столпах по сторонам алтаря изображено мозаикою Благовещение [*обаполы олтаря на обою столпу написано есть мусиею Благовѣщение*]» [Даниил 2010, 94]. Ранние изображения Благовещения на алтарных столпах содержат собор Санта Мария Ассунта в Торчелло, Венеция (конец XI века); церковь Богородицы Форвиотиссы в Никитари, Кипр (1105–1106); собор Михаила Архангела киевского Михайловского Златоверхого монастыря (ок. 1112) [Тоцкая 1984, 158–159]; собор Антониева монастыря в Новгороде (1125) [Липатова 2006]; Палатинская капелла в Палермо (ок. 1146–1151); Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря во Пскове (1140-е – 1150-е гг.) [Губарева и др. 2013, 41–42; Лазарев 2000 а, 109, 273–274; Соболева 1968, 11] (илл. 8); Кирилловская церковь в Киеве (первоначальные росписи храма относят к середине XII века) [Тоцкая 1984, 189; Логвин 1982, 99]; церковь Санта Мария дель Аммиральо (Ла Марторана) в Палермо (XII в.); церковь св. Георгия в Курбиново, Македония (1191) [Лазарев 1986, 101–102]; церковь Панагия ту Араку в Лагудере, Кипр (1192); собор Санта Мария Нуова в Монреале на Сицилии (XII–XIII вв.); кафоликон Ватопедского монастыря на Афоне (XIV в.) (илл. 9); церковь Архангела Михаила в Сковородском монастыре, Новгород (рубеж XIV–XV вв.) [Малков 1984, 200–202, 216–218]; Благовещенский собор Московского Кремля (сер. XVI в.). Среди поздних примеров аналогичного пространственного решения сцены Благовещения можно назвать собор Петра и Павла в Петергофе (1905); храм Михаила Архангела в Алушке (нач. XX в., восст. в 2007); Покровский собор Хотьковского женского монастыря (в составе новых росписей *западной* арки 2011 года). В названных и прочих аналогичных храмовых композициях, несмотря на несомненное единство плана и сюжета, «не найти двух абсолютно одинаковых художественных и символических решений» [Губарева и др. 2013, 40]; однако все они при этом содержат некую приметную деталь, придающую им схожесть друг с другом и с киево-софийским «Благовещением».

Сцена Благовещения на столпах киевской Софии (илл. 10), по общему согласию её интерпретаторов, отмечена «чертами апокрифических сказаний» [Айналов, Редин 1889, 58] и, несомненно, «навеяна апокрифическими источниками» [Лазарев 1960, 124]. Речь

идёт об одном распространённом элементе иконографии Благовещения – о пурпурной пряже в руках Девы Марии¹⁰. Архангел Гавриил застаёт Деву за рукоделием. Эта подробность никак не упоминается в канонических Евангелиях, зато присутствует в известных апокрифах – так называемом «Протоевангелии Иакова»¹¹ и в «Евангелии Псевдо-Матфея»¹², сообщающих о пребывании юной Девы Марии в Иерусалимском храме¹³. «Тогда было совещание у жрецов, которые сказали: сделаем завесу для храма Господня. И сказал первосвященник: соберите чистых дев из рода Давидова. И пошли слуги, и искали, и нашли семь дев. И первосвященник вспомнил о молодой Марии, которая была из рода Давида и была чиста перед Богом. И слуги пошли и привели её. И ввели девиц в храм Господен. И сказал первосвященник: бросьте жребий, что кому прясть <...>. И выпали Марии настоящий пурпур и багрянец, и, взяв их, она вернулась в свой дом» (*Прот. Иак. X*)¹⁴. Псевдо-Матфей добавляет некоторые подробности: «Бросили они жребий о том, какая работа достанется каждой из них. И вышло, что жребий указал Марии прясть пурпур, дабы сделать завесу для храма Господня, и сказали Ей другие девицы: “Как Ты, младшая из всех, удостоилась получить пурпур?” И они принялись как бы в насмешку называть Её царицей дев» (*Пс.-Мф X*)¹⁵. Оба упомянутых апокрифа «служили

¹⁰ «В Софийском соборе Киева на восточных столбах помещён чрезвычайно выразительный образ Благовещения. Ангел в торжественном шествии благословляет Богоматерь, изображённую на правом столбе. Пресвятая одета в синий мафорий с золотой каймой, в левой поднятой руке она держит моток пурпурной пряжи, нитка которой опускается через левую руку вниз, к веретену» [Липатова 2006]. «На двух столбах триумфальной арки изображена первая благая весть <...> о рождении Искупителя. На северном столбе представлен архангел Гавриил в белых одеждах, благословляющий правой рукою и держащий в левой руке мерило; на южном столбе Пречистая Дева Мария в голубом одеянии стоит, держа в руках пурпурную шерсть и веретено в знак того, что благовестие застигло её за работой над пурпурной пряжей» [Айналов, Редин 1899, 12].

¹¹ «Протоевангелие» написано во II веке от лица св. Иакова, брата Иисусова. Этот текст, как и прочие апокрифы, восполнял собой «пробелы в рассказах о жизни Основателя христианства и связанных с Ним людей» [Свенцицкая 1996, 129], а его автор стремился «восполнить краткие рассказы Евангелия подробными описаниями внешней обстановки событий» [Покровский 1891, 28]. В V веке «Протоевангелие Иакова» было включено в список запрещённых книг на Западе [Свенцицкая, Скогорев 1999, 6], а на Руси ещё в XIV веке оно встречается в списках «отрешенных книг» [Свенцицкая 1996, 144]. Текст см.: Свенцицкая 1996, 148–163.

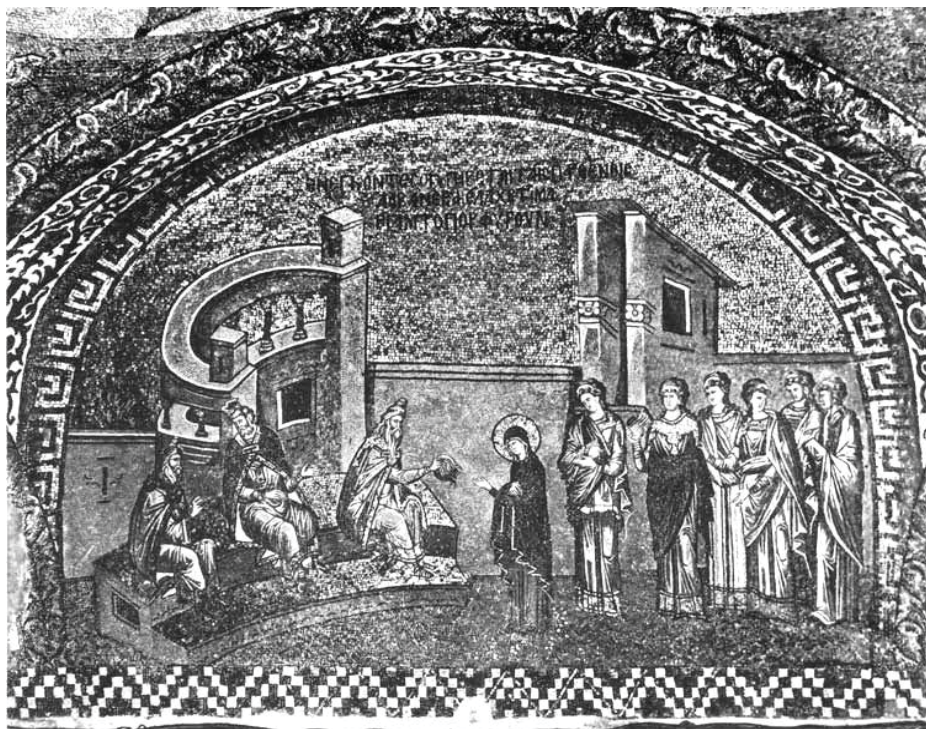
¹² Написано на латыни не ранее IX века под влиянием «Протоевангелия Иакова» и других апокрифических «евангелий детства»; текст см.: Свенцицкая, Скогорев 1999, 11–42.

¹³ Анализ и критику мнения о связи иконографии Благовещения с упомянутыми апокрифами см.: Покровский 1891, 29–35. Статьи, важным представляется высказанное в ту же эпоху замечание о том, что в мозаичном изображении Софийского собора «Мария стоит на подножии, а не сидит, как было бы ближе к тексту апокрифических евангелий» [Айналов, Редин 1889, 59].

¹⁴ См.: Свенцицкая 1996, 153.

¹⁵ Цит. по: Свенцицкая, Скогорев 1999, 19.

главным источником и для памятников искусства» [Айналов, Редин 1889, 151], связанных с изображением событий из жизни Богородицы. В частности, эпизод вручения пурпура Деве Марии первосвященником воспроизведён на одной из фресок киевской Софии (придел святых Иоакима и Анны, XI век). Одно из наиболее известных храмовых изображений на эту тему – мозаика на западной стене нартекса в монастыре Хора (Кахрие Джамии) в Константинополе, исполненная в 1316–1321 гг. (илл. 11).



Илл. 11

Как видим, согласно апокрифам, Деве Марии, пребывающей в Иерусалимском храме, достаётся по жребию «ткать самую дорогую ткань, настоящую багряницу, пурпур»; это сообщение апокрифа явным образом противоречит раннехристианской символике, согласно которой «в пурпур и багряницу одевались блудницы – и главная блудница – Рим» [Свенцицкая 1996, 138–139]; так этот город и изображён в Апокалипсисе – как женщина, одетая в пурпурные одежды¹⁶. Однако в то же время багряная одежда традиционно

¹⁶ «И повёл меня в духе в пустыню; и я увидел жену, сидящую на звере багряном [θηρίον κόκκινον], преисполненном именами богохульными, с семью головами и десятью рогами.

означала царское и священническое достоинство; «в этот цвет одевались римские, а позже византийские императоры» [Губарева и др. 2013, 35]. Пурпурная пряжа, стабильно присутствующая в иконографии Благовещения, указывает на то, что «с самого раннего времени авторы следовали не только сюжету канонических Евангелий, но и апокрифам, главным образом протоевангелию Иакова» [Губарева и др. 2013, 25], а также их символике; эти неканонические сюжеты и символы в значительной степени повлияли на иконографию Благовещения [Липатова 2006], внеся в неё подробность с пурпурной пряжей¹⁷.

В тех же апокрифических источниках повествуется о *двух* явлениях архангела Гавриила: сначала он явился Деве у колодца и лишь затем – в доме Иосифа, где Мария по выпавшему Ей жребию пряла пурпурную завесу для храма [Липатова 2006]; оба эпизода также представлены во фресковых росписях киевской Софии – в апсиде придела в честь святых Иоакима и Анны, родителей Богородицы. Сначала Дева Мария отправилась к колодцу за водой и услышала голос, возвещающий: «Радуйся, благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами». Испутовавшись, Мария «возвратилась домой, поставила кувшин и, взяв пурпур, стала прясть его. И тогда предстал перед Нею ангел Господен и сказал: Не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога и зачнёшь по слову Его» (*Прот. Иак. XI*)¹⁸. Этот эпизод с пряжей был запечатлён уже на мозаике церкви св. Сергия в Газе (до 536), и в дальнейшем он был широчайшим образом использован в изображениях Благовещения [Лазарев 1960, 124]¹⁹, в том числе и в киевском Софийском соборе.

Завеса Иерусалимского храма закрывала (и одновременно обозначала) собой вход в Святая Святых, средоточие сакрального пространства храма, Иерусалима и мира, место, в котором переживалось *присутствие* Бога. В этом контексте пряжа в руках Девы Марии,

И жена облечена была в порфиру и багряницу [πορφυροῦν καὶ κόκκινον], украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистою блудодейства её <...>. Жена же, которую ты видел, есть великий город [ἡ πόλις ἡ μεγάλη], царствующий над земными царями» (Откр 17:3–4, 18). Об образе города-блудницы см.: Топоров 1981.

¹⁷ Эта апокрифическая подробность, возможно, повлияла на общий образ Девы Марии в *античном* сознании; так, например, Цельс (II в.), «ссылаясь на рассказы иудеев, писал, что Мария была пряхой (одна из наименее уважаемых женских профессий в античное время)» [Свенцицкая 1996, 134].

¹⁸ См.: Свенцицкая 1996, 153.

¹⁹ «Памятники искусства идут наравне с распространением апокрифа в литературе, и с V ст. мы имеем непрерывный ряд изображений Благовещения с этой апокрифической подробностью» [Айналов, Редин 1889, 58].

предназначенная для изготовления храмовой завесы, указывает на Её семантический статус как того мистического «места», в которое, как в Святое Святых, входит Бог и которым Он, таким образом, входит в человеческий мир, *присутствует* в нём. «Пречистая Дева изображена с веретеном в руках, прядущею, как говорит предание, виссон на завесу Иерусалимского храма, пред Святой Святых, таинственным образом которого была <Она> сама» [Муравьев 1863, 17]. Изображение Благовещения не случайно помещено перед входом в алтарь – топический аналог Святого Святых Иерусалимского храма.

Пурпурный цвет пряжи в сцене Благовещения, кроме знака царского достоинства, несёт в себе ещё и глубокий теологический смысл. В литургических памятниках прядение Девой Марией завесы храма символически толкуется как «созидание плоти Христовой» [Губарева и др. 2013, 35]; в свете такого истолкования два евангельских события – смерть Иисуса на кресте и разрыв храмовой завесы (Мф 27:50–51) – получают контекст, напрямую связывающий эти события. Благодаря символической связи между пряжей в руках Богородицы в момент Благовещения, завесой в Святой Святых Иерусалимского храма, сотканной из этой пряжи, и Телом Христовым, страдавшим на кресте, саму Богородицу в восточнохристианской традиции называли «Червленицей, кровями своими окрасившей божественную порфиру для Царя Сил»; в Великом покаянном каноне святой Андрей Критский говорит о Ней как о «Мысленной Багрянице», внутри чрева Которой соткалась плоть Иисуса Христа «как бы из вещества пурпурного» [Губарева и др. 2013, 35], что и даёт нам основание почитать Её как истинную Богородицу: Ως εκ βαφης, αλουργίδος Ἀχραντε, η νοητή πορφύρις, του Ἐμμανουήλ, ένδον εν τή γαστρί σου, η σάρξ συνεξυφάνθη, οθεν θεοτοκον εν αληθεία σε τίμωμεν (тропарь восьмой песни). Художник, несомненно, акцентировал внимание именно на моменте прядения, ибо этот процесс «в церковном толковании сопоставляется с зарождением во чреве Девы плоти Сына Божиего» [Липатова 2006]. Такая визуальная ассоциация пурпура с кровью [Губарева и др. 2013, 35] соединяет образы пряжи, ткани, тела, храма, алтаря, жертвы, рождения, смерти и Воскресения в единый смысловой узел, связанный с событием Благовещения.

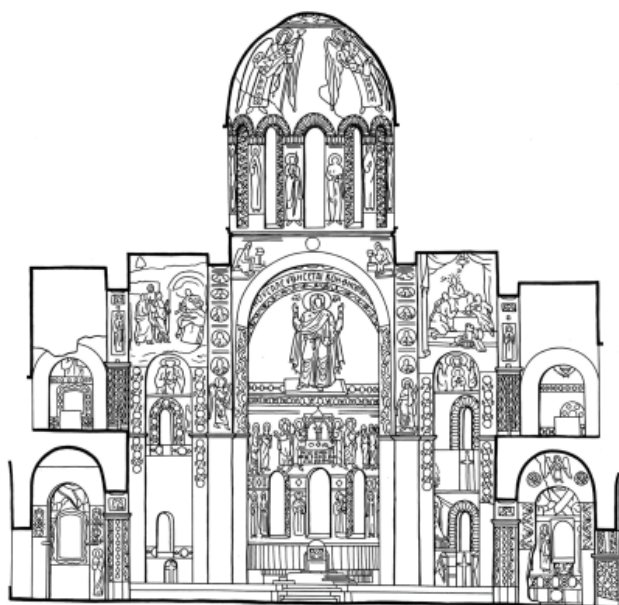
Сцена Благовещения, размещённая «на столбах восточной подпругной арки» [Лазарев 1960, 123]²⁰, составляет единую визуальную

²⁰ Строго говоря, изображение архангела Гавриила помещено на западной грани северного алтарного столпа, изображение Девы Марии – на западной грани южного алтарного столпа, то есть на тех поверхностях, которые переходят в северную и южную подпругные арки [см.,

и смысловую композицию с образом Богородицы-Оранты в апсиде; в центре внимания находящегося в соборе человека неизбежно оказывается «образ Богородицы, обрамляемый сценой (или топижкой) Благовещения» [Акентьев 1995, 91], распределённой по двум восточным столпам (илл. 12). При этом фигуры, образующие данную топижку, будучи помещёнными на *разных* поверхностях, значительно удалённых друг от друга, как бы требуют от зрителя определённых усилий по их объединению в одну сцену. И зрителю приходится либо последовательно переводить взгляд с одной фигуры на другую, при чём возникает эффект движения, «нарратива», «фильма»; либо визуально стабилизировать картину, а это возможно только в том случае, если пространство *между* архангелом и Богородицей воспринимать как часть *общей* композиции. По замечанию В. Н. Лазарева, «фигуры архангела Гавриила и Марии, представленные на столбах триумфальной арки, отделены друг от друга её огромным проёмом» [Лазарев 1960, 65], в силу чего «зритель воспринимает их в связи с находящимся между ними пространством апсиды» [Лазарев 1986, 65], неизбежно попадающим в поле зрения. В этом-то пространстве, «между благословением Архангела и принятием этого благословения Богородицей» [Губарева и др. 2013, 39], как раз и находится алтарный образ Оранты; последний же, как мы помним, визуально связан с полуфигурой Христа-Пантократора в главном куполе [Аванесов 2017, 51–52]²¹. Благодаря соединению мозаичной композиции Благовещения с образом Богородицы в апсиде, развёрнутым к иконе Вседержителя в «Небе», мы имеем в распоряжении «полную картину Благовещения» [Муравьёв 1863, 17], «как бы видим сразу начало события и его итог» [Губарева и др. 2013, 41]. В этом многофигурном сообщении, зафиксированном с помощью художественных и пространственных «объектов» (мозаичные иконы и конструктивные элементы храма, на которых они помещены), мы *видим* Бога, Который посредством Девы входит в посюсторонний мир, устраивая Себе «дом» *очевидным* образом посреди Богородицы (*посреди* алтаря-храма-города).

напр., илл. в: Тоцкая 1984, 50; Лазарев 1986, 77]. Таким способом оба изображения оказываются развёрнутыми в сторону центрального подкупольного квадрата, то есть к основной части молящихся или «зрителей». Иными словами, сцена Благовещения *окружает* собственно восточную, алтарную *арку*, а Гавриил и Богородица визуальны как бы «обстоят» эту восточную арку, но при этом расположены не на ней. Так что высказывание о том, что «на двух столбах восточной арки размещена мозаичная сцена “Благовещение”» [Тоцкая 1980], употребляемое практически во всех описаниях и исследованиях, является не вполне точным.

²¹ Ср.: «На двух столбах триумфальной арки изображено Благовещение, стоящее в непосредственной связи с изображением Христа (рождённого) в куполе и Богородицы (родшей) в конхе апсиды» [Айналов, Редин 1889, 56].



Илл. 12

Описанная композиция имеет ключевое значение в семантике интерьера Софийского собора, отсылая не только к священной истории, но к устройству сакрального пространства христианского города, к его базовой структуре, воплощающей эту историю. Арка, обрамляющая софийский алтарь, часто именуется «триумфальной» [Айналов, Редин 1889, 56–57; Лазарев 1960, 65; Лазарев 1986, 65]; это наименование указывает и на триумф Божией правды в человеческом мире, и на торжественный *вход в город* как важнейший элемент его сакральной топики. Как на реплику римских триумфальных арок можно смотреть на городские ворота с надвратным храмом на них, в частности – на Золотые ворота Киева и Владимира. Визуальное сообщение, репрезентирующее городскую структуру в интерьере киевской Софии, состоит в следующем: Бог-Слово вратами Девы вошёл в мир, в его экзистенциальный центр, избрав эту Деву Своим «домом» (можно сказать – *родным* домом), Своим «храмом». Первую часть данного тезиса иллюстрирует сцена Благовещения на столпах алтарной арки, вторую часть – алтарный образ Оранты, Нерушимой Стены, храма и града Божия. Вся композиция в целом – это изображение *города*, посреди которого – вошедший в него охраняющий и спасающий Бог. И если в сцене Благовещения Дева Мария – это «дверь» для Бога, пожелавшего присутствовать в мире, то в алтаре

Она предстаёт «уже совсем в другом образе, в котором нет ничего от юной Девы с прялкой» [Губарева и др. 2013, 40]. Здесь Она – краеугольный камень мироздания, основание жизненного мира, потому что *Бог посреди Ней*.

Семантическая связь сюжета Благовещения с актом *вхождения* Бога в человеческую историю усилена традиционным помещением этого сюжета «в различных иконографических вариантах» [Липатова 2006] на внешнюю поверхность царских *врат* иконостаса: картина Благовещения «необходимо должна быть изображаема в каждой церкви на царских вратах» [Муравьёв 1863, 17] – как «таинство, открывшее двери спасения» [Уваров 1910, 77]. Царские (центральные, главные) врата иконостаса символизируют врата рая, закрытые перед людьми после грехопадения и затем открытые благодаря спасительной жертве Христа; началом же истории спасения является как раз Благовещение. Поэтому «с тех самых пор, как сформировалось основное пространственное членение храма, образ Благовещения изображался на символическом входе в Небесное Царство – на Царских вратах, ведущих в алтарь» [Губарева и др. 2013, 45–46]. Как и в композиции на алтарной арке, архангел Гавриил изображался на одной створке врат, Богородица – на другой (*илл. 13*). При этом, как известно, сама Богородица, согласно Её роли в истории спасения, также именуется «вратами» или «дверями»; эта метафора звучит, например, в известном Акафисте Богородице: «радуйся, дверь спасения [χαίρε, ἡ πύλη τῆς σωτηρίας]» (10 икос); здесь же Дева Мария прославляется как «честнаго таинства двери [σεπτοῦ μυστηρίου θύρα]» (8 икос). Иоанн Дамаскин (*Рожд.* 3) пишет: «Сегодня отверзаются врата [πύλαι] бесплодия и появляется божественная девственная дверь [πύλη παρθενικῆ θεία], из которой и через которую Сущий над всем Бог войдёт в мир» [Иоанн Дамаскин 1997, 250]. Богородица, по словам того же святого отца (*Рожд.* 9), явилась для мира «вратами света [πύλη φωτός]»; Она – «дверь Божия [πύλη Θεοῦ] приснодевственная» [Иоанн Дамаскин 1997, 257–258]. Такая сакрально-символическая функция Богородицы как *врат Божиих* восходит к видению Иезекииля о воротах, обращённых на восток (Иез 40–44), – о тех вратах, «которыми входит Господь» [Липатова 2006]. Украшенный сценой Благовещения проём «триумфальной арки», ведущей в апсиду Софийского собора (и любого другого христианского храма), – это тоже *врата*. А царские *врата* иконостаса традиционно содержат икону Девы Марии и благовествующего Ей архангела.

Благовещение в христианском духовном опыте – это событие реального *вхождения* Бога в человеческую («земную») историю, в посю-

сторонний, «естественный» мир. Сцена Благовещения, изображённая на арке алтарной части храма, наглядно являет образ такого вхождения Бога в пространство человеческой жизни. Арка – видимое соединение двух пространств, вход из одного пространства в другое. Этот смысл входа и вхождения, выраженный аркой со сценой Благовещения (то есть сценой проникновения Сверхъестественного в естественное), усиливается изображением той же сцены на створках царских врат – центрального *входа* в алтарь. Наконец, в той пространственной сакральной композиции (иеротопии), частью которой является собор, названная тема Благовещения-входа визуально явлена ещё один раз, уже более наглядно – в композиции главных городских *ворот* с храмом Благовещения Пресвятой Богородицы на них. Храм как текст *сугубым* образом выражает основоположную тему Нового Завета, когда его царские врата обрамлены аркой с изображением Девы Марии и благовествующего Ей архангела Гавриила. Восточнохристианский город, который выстроен как гипертекст (то есть как текст-город, состоящий из текстов-храмов), располагает таким же «благовещенским» визуальным сообщением, организованным посредством конструкции главных городских ворот – комбинации *входа* и *храма*, посвящённого Богородице.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Илл. 1. Богородица Платитера. Рельеф.
Церковь Santa Maria Mater Domini. Венеция, XII век
Источник: Православная энциклопедия. Том 20. Москва, 2009.
<http://www.pravenc.ru/text/199925.html>

Илл. 2. Богородица Великая Панагия. Фреска.
Церковь Спаса на Нередице. Новгород, 1199.
Источник: *Лазарев В. Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. Москва, 2000.
http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=2149

Илл. 3. Богоматерь Великая Панагия. Икона.
Ярославль, первая треть XIII века. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
Источник: *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Москва, 2000.
http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=170



Илл. 8



Илл. 9



Илл. 10



Илл. 6



Илл. 13

Илл. 4. Богоматерь Мирожская с предстоящими князем Довмонтом и княгиней Марией.

Икона. Псков, вторая половина XVI века.

Псковский гос. историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

Источник: *Васильева О. А. Иконы Пскова*. Москва, 2006.

http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=2516

Илл. 5. Богоматерь с Младенцем. Фреска. Рим, катакомбы Чимитеро Маджоре, III – нач. IV в.

Источник: *Свенцицкая И. Апокрифические Евангелия*. Москва, 1996.

http://art.biblioclub.ru/picture_47157_katakombyi_chimitero_madjore_katakombnyiy_period_madonna_s_mladentsem_lyunet/

Илл. 6. Киев, собор Святой Софии. Центральный неф, алтарная часть.

Мозаики восточной арки и апсиды. XI в.

Источник: *Собор Святої Софії в Києві*. Киев: Мистецтво, 2001.

http://www.icon-art.info/pic.php?lng=ru&loc_id=148&pic_id=854

Илл. 7. Киев, собор Святой Софии. План первого яруса.

Восточные столпы выделены.

Источник: *Собор Святої Софії в Києві*. Киев: Мистецтво, 2001.

http://www.icon-art.info/pic.php?lng=ru&loc_id=148&pic_id=875

Илл. 8. Благовещение. Псков. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. Ок. 1156.

Источник: *Лазарев В. Н. Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески*. Москва, 2000.

http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=4532

Илл. 9. Благовещение. Мозаика. Афон, кафоликон монастыря Ватопед. XIV век.

Источник: <http://rusrand.ru/spring/ikonografiya-prazdnika-blagovescheniya-presvyatoy-bogorodicy>

Илл. 10. Благовещение. Мозаика. Киев, собор Святой Софии. XI век.

Источник: *Собор Святої Софії в Києві*. Київ: Мистецтво, 2001

<http://www.icon-art.info/compare.php?lng=&id1=983&type1=&id2=984&type2=>

Илл. 11. Вручение пурпура Деве Марии. Константинополь, монастырь Хора.

Мозаика на западной стене внутреннего нартекса. Ок. 1316–1321.

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

http://www.icon-art.info/masterpiece.php?lng=ru&mst_id=4020

Илл. 12. Киев, собор Святой Софии. Расположение мозаик и фресок. Вид на восток.

Источник: *Лазарев В. Н.* Искусство Древней Руси. Мозаики и фрески. Москва, 2000.

http://www.icon-art.info/pic.php?lng=ru&loc_id=148&pic_id=820

Илл. 13. Благовещение. Царские врата.

Монастырь св. Екатерины на Синае, конец XII в.

Источник: *Byzantium 330–1453.* London: Royal Academy of Arts, 2008.

http://images.icon-art.info/main/05700-05799/05798_hires.jpg

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2016 – *Аванесов С. С.* Сакральная топика русского города (2). Софийский собор: синтаксис и семантика // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 3 (9). С. 25–81.
- Аванесов 2017 – Сакральная топика русского города (3). Семантика интерьера Софийского собора // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2017. № 2 (12). С. 30–78.
- Аверинцев 2006 – *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // *Аверинцев С. С.* София–Логос. Киев, 2006. С. 548–591.
- Азгальдов 1978 – *Азгальдов Г. Г.* Численная мера и проблемы красоты в архитектуре. Москва, 1978.
- Айналов, Редин 1889 – *Айналов Д. В., Редин Е. К.* Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. Санкт-Петербург, 1889.
- Акентьев 1995 – *Акентьев К. К.* Мозаики киевской Св. Софии и «Слово» митрополита Илариона в византийском литургическом контексте // *Византинороссика. Том 1: Литургия, архитектура и искусство византийского мира.* Санкт-Петербург, 1995. С. 75–94.
- Белецкий 1960 – *Белецкий А. А.* Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской // *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. Москва, 1960. С. 159–192.
- Вагнер 1980 – *Вагнер Г. К.* Старые русские города. Москва, Лейпциг, 1980.
- Губарева и др. 2013 – *Губарева О. В., Невзорова Н. Н., Языкова И. К.* Благовещение Пресвятой Богородицы. Санкт-Петербург, 2013.
- Даниил 2010 – Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли // *Памятники общественной мысли древней Руси. Том 1: Домонгольский период.* Москва, 2010. С. 89–140.

- Данилевский 2008 – *Данилевский И. Н.* Зарождение государственной идеологии в Древней Руси // Ярослав Мудрый и его эпоха. Москва, 2008. С. 134–152.
- Демчук 2013 – *Демчук Р. В.* Киев – второй Иерусалим. 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ipro.ru/iprogu/article/kyev-vtoroy-ierusalim-gv-demchuk-201783> (дата обращения: 06.05.2017).
- Иконников 1985 – *Иконников А. В.* Художественный язык архитектуры. Москва, 1985.
- Иларион 1994 – *Иларион.* Слово о законе и благодати. Москва, 1994.
- Иоанн Дамаскин 1997 – *Преп. Иоанн Дамаскин.* Творения. Христологические и полемические трактаты. Слова на Богородичные праздники / Пер., комм. свящ. М. Козлова, Д. Е. Афиногенова. Москва, 1997.
- Карпов 2010 – *Карпов А. Ю.* Ярослав Мудрый. Москва, 2010.
- Карпов 2015 – *Карпов А. Ю.* Владимир Святой. Москва, 2015.
- Касперавичюс 1990 – *Касперавичюс М. М.* Функции религиозной и светской символики. Ленинград, 1990.
- Квливидзе 2009 – *Квливидзе Н. В.* «Знамение» // Православная энциклопедия. Том 20. Москва, 2009. С. 271–273. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/199925.html> (дата обращения: 03.08.2017).
- Кутковой 2007 – *Кутковой В.* Икона Божией Матери «Знамение». 2007. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/3829.html> (дата обращения: 01.08.2017).
- Лазарев 1960 – *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. Москва, 1960.
- Лазарев 2000 а – *Лазарев В. Н.* Искусство древней Руси. Мозаики и фрески. Москва, 2000
- Лазарев 2000 б – *Лазарев В. Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Москва, 2000.
- Лидов 1989 – *Лидов А. М.* Образ «Христа-архиерея» в иконографической программе Софии Охридской // Византия и Русь. Москва, 1989. С. 65–90.
- Лидов 1994 – *Лидов А. М.* Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Санкт-Петербург, 1994. С. 17–35.
- Лидов, Ивакин 2010 – *Лидов А. М., Ивакин Г. Ю.* Сакральное пространство древнего Киева. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://polit.ru/article/2010/09/10/lidov_ivakin/ (дата обращения: 03.01.2017).
- Липатова 2006 – *Липатова С.* Иконография праздника Благовещения Пресвятой Богородицы. 06.04.2006. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/060406140841.htm#7> (дата обращения: 06.01.2017).

- Лихачёв 1979 – *Лихачёв Д. С.* Великое наследие. Москва, 1979.
- Логвин 1982 – *Логвин Г. Н.* Киев. По архитектурным памятникам Киева. Москва, 1982.
- Малков 1984 – *Малков Ю. Г.* О датировке росписи церкви архангела Михаила «на Сквородке» в Новгороде // Древнерусское искусство. XIV–XV вв. Москва, 1984. С. 196–225.
- Муравьёв 1863 – [*Муравьёв А. Н.*] Путешествие по святым местам русским. Часть 2. Изд. 5-е. Санкт-Петербург, 1863.
- Покровский 1891 – *Покровский Н.* Благовещение Пресвятой Богородицы в памятниках иконографии, преимущественно византийской и русской. Санкт-Петербург, 1891.
- ПСРЛ 1846 – Полное собрание русских летописей. Том 1. Санкт-Петербург, 1846.
- Рычка 2008 – *Рычка В. М.* «Город Ярослава»: символическое содержание летописного образа // Ярослав Мудрый и его эпоха. Москва, 2008. С. 153–166.
- Саваренская 1984 – *Саваренская Т. Ф.* История градостроительного искусства. Москва, 1984.
- Свенцицкая 1996 – *Свенцицкая И. С.* Апокрифические Евангелия: Исследования, тексты, комментарии. Москва, 1996.
- Свенцицкая, Скогорева 1999 – Апокрифические сказания об Иисусе, святом семействе и свидетелях Христовых / Сост., вступ. ст., комм. И. С. Свенцицкой, А. П. Скогорева. Москва, 1999.
- Соболева 1968 – *Соболева М. Н.* Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове // Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. Москва, 1968. С. 7–50.
- Тарханова 2016 – *Тарханова С. В.* Храм святой Ирины // Православная энциклопедия. Том 26. Москва, 2016. С. 487–492. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.pravenc.ru/text/674053.html> (дата обращения: 24.08.2017).
- Топоров 1981 – *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Структура текста – 81. Москва, 1981. С. 53–58.
- Тоцкая 1980 – Мозаїки та фрески Софії Київської / Сост. И. Ф. Тоцкой. Видання друге. Київ, 1980.
- Тоцкая 1984 – Державний архітектурно-історичний заповідник «Софійський музей» / Сост. И. Ф. Тоцкая. Київ: Мистецтво, 1984.
- Уваров 1910 – *Уваров А. С.* Сборник мелких трудов. Том 1. Москва, 1910.
- Хоружий 1995 – *Хоружий С. С.* Аналитический Словарь Исихастской Антропологии // Синергия. Москва, 1995. С. 42–150.

Материал поступил в редакцию 01.09.2017