

Итак: Максим Грек переводил и исправлял те книги, которые стоят у истоков славянского книгопечатания. Первые славянские печатные издания конца XV в. (краковской типографии Швайпольта Фиоля) – Октоих, Часослов, Триодь. Максим Грек занимался исправлением славянского перевода двух последних памятников. Первое же датированное московское печатное издание – «Апостол» Ивана Федорова 1564 г. А одна из первых переведенных Максимом книг – Толковый Апостол.

Максим Грек переводил памятники крупного масштаба, энциклопедического характера (например, византийский энциклопедический сборник X в. «Суда»), и эта сторона его деятельности совпала с тем направлением развития русской культуры XVI в., которое состояло в собирании предшествующего культурного наследия.

Подобно тому, как князья собирали земли, деятели культуры собирали культурное наследие. Свой неопределимо весомый вклад внес и преподобный Максим Грек.

Библиографический список

1. Сперанский М. История древней русской литературы. СПб., 2002. С. 403–405.
2. Государев печатный двор. Синодальная типография, М., 1903. С. 7–12.
3. Синицына Н. В. Гиперборец из Эллады, или Одиссея Максима Грека // Прометей. М., 1990. С. 220.
4. Протоиерей Иоанн Мейендорф. Введение в святоотеческое богословие. Вильнюс-М., 1992. С. 8–9.

А. Г. Авдеев

Москва

К ВОПРОСУ О РОЛИ ЭПИГРАФИЧЕСКОГО «ПРОСКИНИТАРИЯ» В СОЗДАНИИ ИКОНОТОПОСА НОВО-ИЕРУСАЛИМСКОГО МОНАСТЫРЯ

Комплекс надписей из Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря – не имеющий себе равных памятник «русского барокко» второй половины XVII – начала XVIII в. Как своеобразный эпиграфический «путеводитель» по святым местам обители, он стал составной частью идейно-

художественного комплекса, призванного служить религиозно-государственной идее о главенствующем положении Русской Церкви в христианском мире. Входящие в него надписи составляли единое целое с архитектурно-ландшафтным ансамблем обители и осуществляли связь между входящими в него элементами духовно-образной среды, объясняя реалии сакрализованного пространства и одновременно закрепляя в слове сакральное значение его реалий [Сазонова Л. И. 1991. С. 113–114].

Древнерусская книжность не выработала обобщающего определения для обозначения этого уникального «путеводителя», хотя и воспринимала его как единое целое. В древнейших списках входящие в него надписи именовются «подписями», что отражает лишь внешнее содержание «путеводителя». Первый публикатор «путеводителя» архимандрит Леонид вообще не затрагивал этой проблемы. Г. М. Зеленская, опубликовавшая надписи, находящиеся в Воскресенском соборе, впервые назвала их «каменным путеводителем» [Зеленская Г. М. 1999. С. 52]. Этого же термина – применительно ко всему комплексу ново-иерусалимских надписей – придерживался и я [Авдеев А. Г. 2001. С. 274]. Однако анализ всего комплекса надписей показал, что его определение как «путеводителя» является слишком узким. В него входят разные по типу произведения – белокаменные плиты и изразцовые фризy, устанавливающие топографию Святых Мест, учительные тексты, сказания об иконах, строительные надписи, стихотворные эпитафии и «летопись» и др. В сложном диалектическом единстве они раскрывают внешнюю и внутреннюю сущность подобия образа – Нового Иерусалима – его первообразу – дольнему Иерусалиму, который, в свою очередь, является земной проекцией Иерусалима горнего. По этой причине наиболее верным термином, отражающим суть комплекса надписей, как кажется, является проскинитарий – тот же, что избрал для определения характера своих путевых записей по Святым местам Востока иеромонах Арсений (Суханов).

Термин «проскинитарий» – в значительной мере искусственного, книжного происхождения. По-видимому, он соединил греческое существительное *προσκυτήτης* (proscynetes) – «благоговейный почитатель» [Ин. 4: 23], образованное от глагола *προσκυέω* (proscyneo) – в ветхо- и новозаветной литературе означающего «благоговейно поклоняться», «почитать» [Быт. 26: 24; Мф. 2: 2, 11; Ин. 4: 23 (A Greek-English Lexicon. P. 1518. s. v.)] с латинскими суффиксом -ari- и окончанием -um. Этот термин, образованный по анало-

гии с термином *itinerarium* – «дорожник», по-видимому, понимался не как обычные путевые заметки, но как подробное описание святых мест, о которых будущий паломник должен иметь максимально полное представление. В раннехристианской литературе этот термин отсутствует. Нет его и в святоотеческих творениях [Lampe G. W. H. 1961. P. 1175–1177]. Однако в Хронологии византийского историка Феофана, жившего во второй половине VIII – начале IX в., появился близкий по значению и звучанию термин «*προσκυνητήριον*» (*proscyneterion*) – «место почитания» [Theoph., Chron. // PG. T. 108. P. 693 C; Lampe G. W. H. 1961. P. 1177. s. v.]. В полной мере значение проскинитария как «дорожника по святым местам» отражает одноименное сочинение Арсения (Суханова), включившее в себя не только описание Святых Мест, но и соответствующие им экскурсии в Священную историю, извлечения из Священного Писания, апокрифов, святоотеческих сочинений, которые носят учительный или назидательный характер. По этой причине термин «проскинитарий», на мой взгляд, весьма точно отражает внешнюю и внутреннюю (духовную) сущность комплекса эпиграфических памятников из Ново-Иерусалимского монастыря.

Надписи проскинитарного типа играют не последнюю роль в организации иконотописа храма. Данный тип эпиграфических памятников обычно включает в себя целый комплекс разнообразных по содержанию надписей, которые организуют пространство храма и призваны не только и не столько помочь паломникам ориентироваться в посещаемых ими святынях. Главная задача эпиграфического «проскинитария» – *на-помянуть* паломникам о *на-значении* как постройки в целом, так и отдельных ее частей, шире – фиксировать словесную основу образа *храма*. Поэтому среди надписей, включаемых в «проскинитарий», можно найти строительные надписи, фиксирующие даты строительства, имена его инициаторов, жертвователей и лиц, принимавших участие в церемонии освящения, а также обозначения отдельных частей храма. С другой стороны, в состав «проскинитария» включаются цитаты из Священного Писания, учительные и стихотворные тексты, соединяющие архитектурные формы со Словом. И надпись в этом контексте становится идеальной моделью единения Камня и Слова. Так, по словам Ш. М. Шукурова, «семантическое и нацеленное сопряжение двух реалий – камня и Слова – рождает образ Храма, новый и знаменательный образ в религиозном, философско-поэтическом и архитектурном сознании многих культур. Редуцируя двуединный образ, можно сказать, что Камень и есть Слово» [Шукуров Ш. М., 2002. С. 99].

Эпиграфический «проскинитарий» по Ново-Иерусалимскому монастырю оказался в русле мусульманской и христианской традиции украшения Святых Мест надписями и, без сомнения, возник не без ее влияния. Красноречивый пример этому – мечеть Куббат-ас-Сахра («Купол скалы») в Иерусалиме, связываемая мусульманами с местом, откуда пророк Мухаммед был вознесен архангелом Джебраилом на небеса к престолу Аллаха. Когда крестоносцы захватили Иерусалим, они были поражены красотой мечети и сочли ее подлинным ветхозаветным храмом. Преображенная в христианскую церковь, мечеть стала именоваться храмом Соломона или храмом Господа (по его имени был назван основанный в 1119 г. орден тамплиеров). Ее купол увенчал золотой крест. И, если мусульманскую строительную надпись, шедшую по периметру здания, крестоносцы не тронули, то о христианской принадлежности святыни свидетельствовали многочисленные стихотворные надписи. Сделанные на латинском языке, они напоминали о важнейших событиях ветхо- и новозаветной истории, организуя своеобразный путеводитель по храму. «Проскинитарий», созданный крестоносцами в бывшей мечети, *словесно* преобразовывал ее пространство в католический храм, раскрывая священное значение мест, связанных с важнейшими событиями ветхо- и новозаветной истории. После того, как в 1187 г. Иерусалим вновь оказался в руках мусульман, крест на куполе вновь сменил полумесяц, надписи были стерты со стен мечети, а сами стены были омыты розовой водой, привезенной на 500 верблюдах. Акт сам по себе символический, но вовсе не свидетельствующий об отрицании мусульманами идеи эпиграфического «проскинитария».

Когда в 1453 г. турки захватили Константинополь, главный храм Византии – св. Софии – был обращен в мечеть. Но завоеватели, если так можно сказать, сами оказались в положении крестоносцев, встав перед задачей преобразования православного храма в мечеть. Причем задача эта осложнялась еще и тем, что храм св. Софии был насыщен мозаичными и фресковыми изображениями, недопустимыми по мусульманским канонам. Выход был найден в совмещении Слова – коранических цитат – с изображениями или замене изображений Словом. Именно Слово организовывало новое – иноверческое – пространство храма.

Архитектурно-богословский замысел патриарха Никона включал задачу двоякого типа – создать точное подобие палестинских святынь и одновременно «воплотить историческую память Вселенского Православия»

[Зеленская Г. М. 2002б. С. 34–35]. По мнению Г. М. Зеленской, богословскую основу замысла патриарха Никона создать под Москвой образ Святой земли составили труды отцов церкви – прежде всего свв. Афанасия Великого и Ириния Лионского, в свою очередь опиравшихся на тексты Священного Писания [подробнее см.: Зеленская Г. М. 2000. С. 32–34]. Однако, как кажется, термин «Новый Иерусалим», предложенный главой Русской Церкви, в меньшей степени совпадает со святоотеческими трудами, трактующими это понятие в эсхатологическом смысле. Замысел патриарха Никона не совпадает с ними в главном: Новый Иерусалим для отцов церкви являлся образом Царствия Небесного. В большей степени замысел патриарха соответствует ранневизантийской исторической традиции, называвшей Новым Иерусалимом основанный императором Константином Великим храм Гроба Господня и видевшей в нем символ обновления человеческого духа. Так, например, термин «Новый Иерусалим» Евсевий Кесарийский употребляет по отношению к храму Гроба Господня: «на месте спасительного страдания воздвигнут новый Иерусалим, в противоположность так называемому древнему, который после незаконного господоубийства, для наказания нечестивых его жителей, подвержен крайнему опустошению» (*καὶ δὴ κατ' αὐτὸ τὸ σωτήριον μαρτύριον ἡ νέα κατεσκευάζεται Ἱεροουσαλήμ, ἀντιπρόσωπος τῇ πάλαι βοωμένη, ἢ μετὰ τὴν κυριοκτόνον μαιφονίαν ἐρημίας ἐπ' ἔσχата περιτραπέισα δίκην ἔτισε δυσσεβῶν οἰκητόρων*) [Euseb., *Vita Const.*, III, 33]. При этом «отец истории Церкви» отмечает: «может быть», это «тот самый храм, который пророческое слово называет новым и юным Иерусалимом, и во славу которого, по внушению Духа Божьего, так много говорится в Писании» (*τάχα που ταύτην οὖσαν τὴν διὰ προφητικῶν θεσπισμάτων κεκτηρυγμένην καινὴν καὶ νέαν Ἱεροουσαλήμ, ἧς περί μακροῖ λόγοι μυρία δι' ἐνθέου πνεύματος θεσπίζοντες ἀνυμνοῦσι*) [Euseb., *Vita Const.*, III, 33]. Этот же термин употреблен и Сократом Схоластиком, который считает его создательницей императрицу Елену: после обретения Животворящего Креста Господня и Гроба Господня именно она «предложила создать на месте гробницы многоценный молитвенный дом и, построив его против того древнего разрушенного Иерусалима, назвала Иерусалимом новым» (*οἶκον μὲν εὐκτήριον ἐν τῷ τοῦ μνήματος τόπῳ πολυτελεῖ κατεσκευάσεν, Ἱεροουσαλήμ τε νέαν ἐπωνόμασεν, ἀντιπρόσωπον τῇ παλαιᾷ ἐκείνῃ καὶ καταλελειμμένῃ ποιήσασα*) [Socr. Schol., *Hist. Eccl.*, I, 17]. Говоря иначе, подобно тому, как новопостроенный храм Гроба Господня сделался

символом *обновленного*, христианского, Иерусалима, так и подмосковный Новый Иерусалим, основанный патриархом Никоном, должен был отразить *новую* роль Русской Православной Церкви в христианском мире.

В полной мере замысел патриарха Никона соответствует термину *иконотопос*, предложенному В. В. Лепахиним. «Иконотопос, – отмечает он, – это святое, избранное Богом или человеком по воле Божией место, которое осознает себя избранным, имеет небесный первообраз в Священном Писании или в церковной литературе, которому, как правило, соответствует земной прототип (Иерусалим, Константинополь, Рим и др.), стремится к самосохранению и организации пространства вокруг себя по принципу *священной топографической иконичности* как образ небесного Первообраза и земного прототипа» [Лепахин В. В. 2002. С. 82].

Эстетика Нового и Новейшего времени исходит из принципа разъединения искусств на роды и жанры. Так, академик В. М. Жирмунский выделял следующие виды искусств: 1) искусства симультанные – живопись, архитектура, скульптура, орнамент, то есть искусства, строящиеся в пространстве и подчиненные композиционному принципу симметрии; 2) искусства сукцессивные – музыка и поэзия, то есть искусства, развивающиеся во времени и подчиненные ритму; и 3) искусства, синтезирующие принципы симультанности и сукцессивности, – танец и театр – искусства, соединяющие принципы пространственной и временной композиции, симметрии и ритма [Жирмунский В. М. 1977. С. 101]. Православная эстетика при создании иконотопоса базируется на синтезе искусств.

Иконотопос подмосковного Иерусалима, созданный «величеством, и мерою, и добротою» в подобие первообраза – палестинского Иерусалима, складывался как триединство следующих элементов:

- элементов «молчащих»;
- элементов «говорящих»;
- элементов «звучащих».

К элементам молчащим можно отнести архитектуру монастыря. Пользуясь терминологией В. В. Лепахина, – это икона архитектурная. Менее всего подчиненная принципу симметрии, она воспроизводит внешнюю основу первообраза – храм Гроба Господня в Палестине, а также фрески и иконы, возводящие, как отмечал патриарх Никон, «ум к боговедению». Словесному закреплению первообраза в образе служили элементы говорящие – макротопонимика ближайших окрестностей обители, наимено-

ванных по названиям Святых Мест Иерусалима, и микротопонимика – эпиграфический «проскинитарий», осуществлявший наглядную привязку ново-иерусалимского комплекса к первообразу. Элементы звучащие (или икона словесная) – повседневное богослужение, совершавшееся по особому Уставу, близкому тому, по которому в XVII в. совершалась служба в храме Гроба Господня в Иерусалиме [Зеленская Г. М. 2000. С. 46] – сводили воедино все элементы образа и через «синтез искусств» сообщали ему духовную полноту, достигавшую кульминации в престольный праздник обители – день Воскресения Христова, когда вспоминались крестная жертва Спасителя и Его восстание из мертвых. Особая роль в этом синтезе отводилась колоколам, которые так же, как и «проскинитарий», несли надписи, и колокольному звону.

Однако «проскинитарий» не являлся простой топографической привязкой, рассчитанной на паломника-простеца, посетившего обитель (хотя и это его назначение отвергать нельзя). По сути дела это был сложный богословский трактат, раскрывавший соотношение между первообразом и образом и дававший путеводную нить к осмыслению последнего, трактат, составлявший нераздельное целое с архитектурой храма. Если представить «проскинитарий» и Воскресенский собор в виде графического изображения, в итоге у нас получится своеобразная житийная икона, где боковые клейма, посвященные жизнеописанию святого, сопровождаются поясняющими надписями, а средник с изображением святого – фрагментами из тропаря, кондака или акафиста. В данном случае роль средника играет Кувуклия, окруженная надписями с цитатами из Священного Писания и святоотеческих трудов, а роль боковых клейм – приделы храма с плитами «путеводителя». Все это восходит к традициям русской иконописи. Как отмечал В. В. Лепахин, «в XVI в. во взаимоотношении слова и иконы совершается переворот. Появляются иконы с усложненными (даже запутанными) аллегорическими сюжетами. Пояснения и комментарии к изображению пишутся сначала на полях. У иконописцев еще сохраняется чувство, что *служебное* использование слова в сакральном пространстве иконы недопустимо... Позже текст может полностью заполнить поля, образуя своеобразную раму... Еще позже текст проникает в средник иконы и становится все больше по объему. На многих иконах он становится в определенной мере даже необходим, поскольку без надписей в хитросплетениях символически наложенных одно на другое изображений не всегда можно разо-

браться даже подготовленному человеку. В данном случае икона представляет собой яркий пример невербального текста, который надо прочитать (в некотором смысле – разгадать), и иконописец на полях или в среднике своим текстом предлагает комментарий, разгадку» [Лепяхин В. В. 2003. С. 279–280]. Я привел столь обширную цитату с той целью, чтобы показать схожесть причин, побудивших патриарха Никона создать эпиграфический «проскинитарий»: сложность архитектурного образа требовала *словесного* комментария. Наконец, этот «трактат» принимал непосредственное участие в литургии: надписи служили своего рода «маркером», отмечавшим места богослужений. Так, в Уставе Ново-Иерусалимской обители, составленном в 1685 г., специально отмечалось, что у придела Разделения Риз напротив надписи проводилась часть утрени Великой Субботы [Амфилохий, архим. 1876. С. 81]. И здесь можно наметить несколько путей решения этой задачи. При этом необходимо помнить, что патриарху Никону не удалось довести замысел до конца, его завершение связано с именами учеников патриарха – в первую очередь архимандритов Германа и Никанора, которые, возможно, если и не всегда точно следовали замыслу учителя, то, по крайней мере, стремились максимально полно воплотить его.

Первый путь – *контаминация отрывков из святоотеческих и богослужебных текстов*, создающая новое смысловое качество, своего рода богословскую основу соответствия образа первообразу – был избран патриархом Никоном, по-видимому, являвшимся автором этих контаминаций. Ключевое значение здесь имеет изразцовая надпись, шедшая по периметру ротонды. В ней были объединены небольшие отрывки из произведений свв. Григория Богослова и Иоанна Златоуста, подчиненные одной теме – Воскресению Христа.

Второй путь условно можно назвать *бифуркацией* – разведением первообраза «тамо» и образа «зде», что можно видеть на большинстве белокаменных плит внутри Воскресенского собора.

И. Л. Бусева-Давыдова, одной из первых обратившаяся к вопросу о соотношении понятий «тамо» и «зде» в ново-иерусалимских надписях, отметила, что значительное число надписей «смешивает эти топографические указания», употребляя понятие «зде», явно не применимое к Новому Иерусалиму как иконотопосу Иерусалима Палестинского. По ее мнению, это привело «к смешению образа с первообразом» и нанесло ущерб «достоинству последнего» [Бусева-Давыдова И. Л. 1994. С. 177]. Однако в ее ис-

следовании надписи «проскинитария» привлекались лишь для иллюстрации этого положения, что привело И. Л. Бусеву-Давыдову к ошибочному мнению, будто ответственность за эти искажения лежит на патриархе Никоне.

Более подробный анализ этих надписей был проведен Г. М. Зеленской, которая датировала их временем архимандрии Германа (1682–1686) и Никанора (1686) и определила, что противопоставление «тамо» и «здесь» в надписях на каменных плитах «позволяли каждому читающему видеть не только сходство, но и разницу между всецело православным собором Нового Иерусалима и храмом Гроба Господня, многие Святые места которого принадлежали неправославным христианам» [Зеленская Г. М. 1999. С. 171]. Она же предположила, что отмеченные И. Л. Бусевой-Давыдовой «смысловые огрехи» «носят преимущественно литературный характер» и объясняются отсутствием в монастыре «достаточно искусного и опытного справщика для руководства большой и сложной работой по составлению текстов», что не соответствует «ни глубине богословско-архитектурных замыслов патриарха Никона, ни высоте мастерства, достигнутой монахами и трудниками в первый строительный период» [Зеленская Г. М. 2002а. С. 180].

Главная, как кажется, сложность задачи патриарха Никона состояла в том, что иерусалимский храм Гроба Господня был разделен между различными христианскими конфессиями, тогда как создававшийся по его образу, мере и подобию Воскресенский собор являлся храмом православным, где инославные богослужения отправляться не могли в принципе. Одни из них признавались безусловно еретическими, другие (речь идет о восприятии католицизма на Руси в XVII в.) – и вовсе не признавались за христианские. Этого противоречия патриарх Никон разрешить не успел. Его же ученики, пытаясь найти выход, создали эпиграфический «путеводитель» по собору, однако противоречия снять не смогли. Взяв за основу Проскинитарий Арсения (Суханова), они отметили на белокаменных плитах места богослужений инославных христиан, сопроводив надписи двусмысленным в данном контексте наречием «здесь». Однако, на мой взгляд, скорее всего, они предложили иной путь, переосмыслив значение Воскресенского собора как храма *Вселенского*.

Фактически ново-иерусалимские надписи, разводившие объекты «тамо», в иерусалимском храме Гроба Господня, с объектами «здесь», в Воскресенском соборе, находились в русле давнего противоречия, сло-

жившегося в паломнической практике по Святым Местам. В христианстве, как отмечал Ш. М. Шукуров, в отличие от иудаизма, паломничество в Иерусалим, к центральному храму общины, не носит статуса «ритуальной необходимости» [Шукуров Ш. М.. 2002. С. 133, 135]. Основным регулятором паломничества является внутреннее желание человека [Peters E. E. 1986. P. 35], ибо цель паломника – *добровольное* следование Христу по местам, освященным Его земным присутствием [ср.: Мк. 1: 17–20, 35–36], результат же их посещения – духовное преобразование, нравственный катарсис [ср.: Давыдова Н. В. 1992. С. 231]. Но именно на этом пути и возникал ряд противоречий, которые были связаны с его целесообразностью и вполне укладывались в антитезу «тамо-зде». Безусловно, паломничество в Святую землю было душеполезно, ибо «Яве есть яко ни в ином месте на земли ничто же бо Иерусалима съде (выделено мною. – А. А.) несть чьстнее» [Изборник 1076 г. С. 491; ср.: Назаренко А. В. 1999. С. 183]. Но для христиан Бог, олицетворяющий Церковь и Храм, всегда пребывает с верующими в Него, вне зависимости от их нахождения «тамо» или «зде». Однако храм Гроба Господня «пребывал там, где в храмах Востока и Запада возникали его очертания и формы» – в многочисленных копиях Кувуклии и/или ротонды Воскресения, а также символических лабиринтах – на полах готических соборов (в Западной Европе они именовались *le chemin de Jérusalem*) или, как на Соловецких островах, под открытым небом [Шукуров Ш. М. 2002. С. 135–136]. Поэтому в сознании христиан нахождение «тамо», в Святой земле, и молитвенный подвиг «зде», на родине, в известной степени уравнивались. «Мнози бо дома суще в местех своих, – отмечал игумен Даниил, – добрии человецы мыслию своею и милостынею убогих, добрыми своими делы достигают мечь сих святых, иже болшую мзду примуть от Бога Спаса нашего Исуса Христа» [Хождение игумена Даниила. С. 26, 28]. Точно так же, по его мнению, причастными к паломничеству по Святым местам оказываются те, кто, оставаясь «зде», читают записки побывавших «тамо» и тянутся «душею и мыслию к святым сим местом, и равну мзду примуть от Бога с теми, иже будут доходили святых сих мест» [Хождение игумена Даниила. С. 26]. Эту же цель, очевидно, преследовали и надписи в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря. Следует отметить, что во второй половине XVIII в. понимание антитезы «тамо-зде» несколько упростилось. Ново-Иерусалимский комплекс стал восприниматься как объект паломничества

исключительно для тех, кто, страстно желая побывать «тамо», в Святой земле, «но ради разстояния дальняго онаго дойти не могущая», может найти «зде», в Воскресенском соборе, образ «спасительных Страстей, смерти и тридневнаго Воскресения» [Зеленская Г. М. 2002а. С. 339].

Третий путь – *уподобление* – был разработан патриархом Никоном. В полной мере он отражен в надписях на изразцовых фризах иконостасов, которые отмечают места земных мучений Спасителя. Эти надписи не имеют параллелей в Проскинитарии Арсения (Суханова), использованном учениками патриарха для создания поясняющих текстов в Воскресенском соборе, открываются фразой «церковь на месте», не противопоставляющей места первообраза соответствующим местам образа. Эта же линия была продолжена и в надписях на фризах иконостасов, созданных в более позднее время.

Четвертый путь условно можно назвать *драматизацией действия*. По-видимому, и он связан с деятельностью учеников патриарха Никола. Прекрасно сознавая ограниченность возможностей передать с помощью подобия архитектурных форм смысл всемирно-исторической драмы смерти и воскресения Христа, они соединили язык образов – фресок – с ритмом и рифмой – стихотворными надписями, позволяющими достичь драматического напряжения и раскрыть на доступном для паломников языке описанные в Евангелиях события Страстной Седмицы.

Уникальность «проскинитарию» придают три обстоятельства. Первое (о чем уже говорилось выше) – то, что входящие в него надписи, несмотря на то, что создавались в течение более чем полувека разными людьми, являются *единым* комплексом. Второе – то, что характерные для древнерусских надписей устойчивые формулы либо отсутствуют, либо играют второстепенную роль. Ряд устойчивых формул нигде, кроме Нового Иерусалима, не встречается: я имею в виду формулу «тамо-зде» на плитах «путеводителя» по Воскресенскому собору. Третье обстоятельство – то, что подавляющее большинство текстов надписей имеет книжное происхождение. Прежде всего – это отрывки из книг Священного Писания, трудов отцов церкви, богослужебных текстов и связанные с ними реминисценции. Не менее значимое место занимают «цитаты» из Проскинитария Арсения (Суханова) и вирши архимандритов Ново-Иерусалимского монастыря Германа и Никанора, в свою очередь также наполненные реминисценциями. Таким образом, суть надписей «проскинитария» – не в поэтике фор-

мул, а в поэтике реминисценций, которые создавали в уме как читателя, знакомого с богословской и книжной традицией, так и просто грамотного человека целую систему ассоциаций, связанных с первообразом – палестинским Иерусалимом. Как подчеркивали М. Л. Гаспаров и Е. Г. Рузина, в отличие от формулы, реминисценция подчеркивает и типичность текста как «струи одной большой реки», и его особость как «отдельного ручейка», вытекающего из общего источника. «Реминисценция может быть подчеркнута или, наоборот, затушевана, может ощущаться резко (особенно современниками) или слабо (преимущественно потомками), может быть употреблена сознательно или неосознанно» [Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г. 1976. С. 191]. При этом реминисценции всегда индивидуальны – благодаря им в надписях Ново-Иерусалимского «проскинитария» авторское, индивидуальное начало заметно как ни в одном комплексе древнерусских надписей – будь то эпитафии приходского некрополя или граффити на стенах храмов.

Одним словом, «проскинитарий» в полной мере соответствовал богословским, культурным и эстетическим взглядам эпохи русского барокко и играл ту же роль, что и стихотворные надписи на современных ему иконах, где слово являлось «вербальной расшифровкой и комментарием невербального текста» [ср.: Лепяхин В. В. 2002. С. 196–197].

По типу надписи «проскинитария» можно разделить на надписи с цитатами из Священного Писания (сосредоточенные главным образом в Кувуклии), учительные (составленные на основе цитат из святоотеческих трудов), исторические (раскрывающие историю создания Ново-Иерусалимского монастыря), проскинитарные, надгробные и разного содержания (сказание об иконе Божьей Матери Троеручицы, стихотворный «энкомий» патриарху Никону и др.). Тем не менее, типология надписей формальна и не отражает структуру «проскинитария».

Структурно эпиграфический «проскинитарий» по Ново-Иерусалимскому монастырю оказался разделен на три параллельных ряда. К первому относятся надписи, содержащие богословское обоснование образа Нового Иерусалима, ко второму – таблицы, хранящие память о событиях Страстной Седмицы от заключения Христа в темницу до Его Воскресения, к третьему – таблицы, создающие иконотопос храма Гроба Господня. Паломник как бы оказывается в центре нескольких переплетающихся друг с другом пространств. Находясь в центре переплетения *реального* про-

странства с *сакральным* (объем храма), человек одновременно оказывается в пространстве *евангельском* (воспоминания событий Страстной Седмицы), *иконическом* (иконотопос храма Гроба Господня) и *историческом* (история храма Гроба Господня от императора Константина Великого до середины XVII в.).

Патриарх Никон не писал богословских трактатов для Нового Иерусалима. Его идеи воплощались в архитектуре, топонимике, богослужении, создающих единый образ подмосковной Палестины. Он соединял уже известные тексты из Священного Писания и святоотеческих трудов, вчитывая новое содержание в уже существующие и освященные традицией сочинения, которые соединяли язык архитектурных, словесных и звучащих образов. Уже это дает полное право восстановить историческую справедливость и поместить патриарха Никона среди крупнейших представителей русской религиозно-философской мысли XVII в.

Библиографический список

Авдеев А. Г. 2001. Елеонский крест патриарха Никона // Ставрографический сборник. Кн. 1. М.

Амфилохий, архим. 1876. Описание Воскресенской Ново-Иерусалимской библиотеки. М.

Бусева-Давыдова И. Л. 1994. Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре. М.

Гаспаров М. Л., Рузина Е. Г. 1976. Вергилий и вергилианские центоны (Поэтика формул и поэтических реминисценций) // Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М.

Давыдова Н. В. 1992. Евангелие и древнерусская литература. М.

Жирмунский В. М. 1977. К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.

Зеленская Г. М. 1999. «Каменный путеводитель» XVII в. по Воскресенскому собору Ново-Иерусалимского монастыря // ИХМ. Вып. III. М.

Зеленская Г. М. 2000. Образы Святой Земли в Новом Иерусалиме // ИХМ. Вып. IV. М.

Зеленская Г. М. 2002а. Святыни Нового Иерусалима. М.

Зеленская Г. М. 2002б. Почитание памяти Святейшего Патриарха Никона в XVII–XX веках // Никоновские чтения в музее «Новый Иерусалим». М.

Изборник 1076 г. Издание подготовили В. С. Голышенко, В. Ф. Дубровина, В. Г. Демьянов, Г. Ф. Нефедов. М., 1965.

Лехахин В. В. 2002. Икона и иконичность. СПб.

Лехахин В. В. 2003. Значение и предназначение иконы. Икона в Церкви, в государственной и общественной жизни – по богословским, искусствоведческим, историческим, этнографическим и литературно-художественным источникам. М.

Назаренко А. В. 1999. Русь и Святая земля в эпоху крестовых походов // БТ. Т. 35. М.

Сазонова Л. И. 1991. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII–начало XVIII в.). М.

Хождение игумена Даниила // БЛДР. Т. 4. XII в. СПб., 1997.

Шукуров Ш. М. 2002. Образ храма. *Imago templi*. М.

A Greek-English Lexicon. Compl. by H. G. Liddell and R. Scott. A New Edition. Rev. by H. S. Jones. Oxf., 1961.

Lampe G. W. H. 1961. A Patristic Greek Lexicon. Oxf.

Peters E. E. 1986. Jerusalem and Mecca. The Typology of the Holy City in the Near East. N. Y.; L.

Список сокращений

БЛДР – Библиотека литературы Древней Руси.

БТ – Богословские труды.

ИХМ – Искусство христианского мира.

PG – *Patrologiae cursus completus. Patrologia Graeca* Acc. J. P. Migne.

О. Шарапова

Екатеринбург

О СИМВОЛИКЕ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Тема моего исследования – символика русской православной певческой традиции.

В данном вопросе основное внимание уделено происхождению, функционированию и значению символов, присутствующих в православном пении. В ходе работы основными источниками информации стали не только музыковедческие труды, но и работы по семиотике, где основное