

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ И ИСТОРИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ШЕСТИЛОПАСТНОЙ ТРОЙНОЙ ЗВЕЗДЫ НА АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКАХ ВОСТОЧНОГО ХРИСТИАНСТВА

Э. ЧЕМЕГИ-ТОМПОШ

Будапештский Технический Университет, Кафедра Истории Архитектуры
(Поступило 1. IV. 1970 г.)

Представлено: Проф. д-р М. Майор

В сокровищнице мотивов космического значения средневекового искусства, в первую очередь в областях византийской и исламской культуры, нередкое явление плетенная, шестиконечная звезда — гексаграмма, относящаяся к Ветхому завету: Давидов щит. Ее общеизвестная форма получается из соединения двух равносторонних треугольников так, что их концы касаются окружности подразумеваемого круга (рис. 1). Менее обычный вариант этого символического знака состоит также из вписанной в круг шестилопастной звезды, построенной из трех цепных звеньев, имеющих ложкуобразную форму (рис 2).¹ Система этой гексаграммы по своей форме, сохраняя основной принцип характера, в то же время отклоняется от предыдущей: *в первом решении подчеркивалась мысль двойственности, собранной воедино; в компо-*

¹ Гексаграмма в общем является символом «Логоса». Из ее положения Г. Лавренс Тихельман (Quelques figures magiques des bataks et leur origine. Geographica Helvetica, 1947. 104) при своих исследованиях определяет и содержание значения гексаграммы в средневековом христианском искусстве: если вершина звезды направлена кверху, то акцентируется личность «огня — главного создателя», а если в центральную ось попадает угол, образованный боковыми сторонами звезды, то изображение указывает на образ «воды — сына».

В отношении вопроса происхождения гексаграммы см. А. Jeremias: Handbuch der altorientalischen Geisteskultur. Leipzig, 1929. 195—196. — R. Eisler: Weltennadel und Himmelszelt, München, 1910. 309. В истории Самуила и Саула (1 книга Самуила, XVII) см. борьбу Давида с Голиафом; оружием (щит) Давида был Яхве, значит гексаграмма. О применении символа см. как выше, 303—390. — Чемеги, И.: Пентаграмма и гексаграмма, научный труд в рукописи. — Он же: Моточная плетенка, цепной крест, петельный крест, Művészettörténeti Tanulmányok. Вр. 1960. 17. В венгерской литературе Чемеги И. вводит название «цепная звезда», как наименование варианта гексаграммы.

Ранние примеры гексаграммы на художественных произведениях: Н. Kohl—С. Watzinger: Antike Synagogen in Galilea. Leipzig, 1916. 185, 56. — А. М. Schneider: Südjüdische Kirchen. Ztschr. des Deutschen Palestine-Vereins, 1938. 102. 12. — М. Е. Blake: The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire. M. of the American Academy of Rome, 1930. 37/1., 37/2., 39/2. и 3., 41/1., 43/3. — Е. Reggio: Roman Mosaics of the Second Century. Rome, 1936. — Des Jardins—Rómer, F.: Римские надписные памятники Венгерского Национального Музея Вр. 1873. 132. XLVIII. t. — Praschniker—Kenner: Der Bäderbezirk von Virunum. Wien, 1947. 51—52. — G. Ch. Picard: Mosaïques africaines du III. s. ap. J. C. Revue Archéologique. 1960 II. 17 рис. 4.

Гексаграмма как символ бога, в связи с ветхозаветным мифом сотворения. М. Lurker: Symbol, Mythos und Legende in der Kunst. Baden-Baden, Strasbourg, 1958. 100. »Sechs ist zweifellos im Glauben mehrerer Völker von einer gewissen Bedeutung (Hexagramme im I.-King, sechs Schöpfungstage nach der Genesis; die Wolke, in der Jahwe sich verhüllte, lag sechs Tage auf dem Sinai — 2. Mos. 19.18.),...«

зиции же, образованной из трех звеньев, выражается триединство. Это различие между общераспространенным основным типом и единично примененным вариантом *значительного символа, гексаграммы — знака бога*, понашему мнению, должно означать и какое-то своеобразное историческое стремление, проявляющееся и в области искусства.

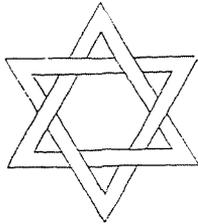


Рис. 1. Гексаграмма, составленная из двух равносторонних треугольников

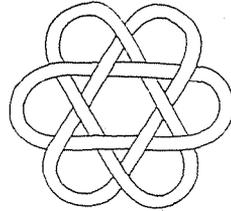


Рис. 2. Вариант гексаграммы в виде шестилопастной тройной цепной звезды

Какое же значение имеет шестилопастная тройная звезда? Каким же историческим содержанием объясняется то, что среди множества плетенных гексаграмм появляется вышеназванный тип звезды на определенных территориях и в определенные периоды?

*

Прежде всего рассмотрим: *где, когда и в каких композициях появляется этот своеобразный символ в искусстве?*

До распространения христианства, по результатам научных исследований, этот своеобразный символ, плетенная гексаграмма — знак бога — никогда не применялся: традиция этого символа, относящегося к Ветхому завету, кажется, обладает какой-то актуальностью, еще не доказанной, но касающейся Нового завета.

Первый известный мне пример является элементом сложного ансамбля мозаики пола храма Святого Козьмы и Дамина, в Джераше, построенного около 533 г. (рис. 3).² В восточной части этой каменной инкрустации, перед алтарем, по сторонам многострочной надписи, в прямоугольных кадрах изображены фигуры основателей церкви, Феодора и его жены, Георгии, ниже даны другие благодетели, Иоанн — сын Асриция и Каллоэнист. За этой полосой простирается орнаментальный «ковер» мозаичного пола, окаймленный бордюром. Он состоит из квадратов и ромбов, заполненных изображениями животных, птиц и орнаментальными мотивами, среди которых встречаются цепной крест, петельный крест, лепестковидный крест, восьмиконечный звездный крест, и в частности, шестилопастная тройная цепная звезда. Здесь

² J. C. Crowfoot: *Early Churches in Palestine*, London, 1941. 132—134. XVII. t.: A. M. Mansel: *Gerasa, Jahrbuch des deutschen archäologischer Anzeiger*, LXXIV. (1959)., 364.

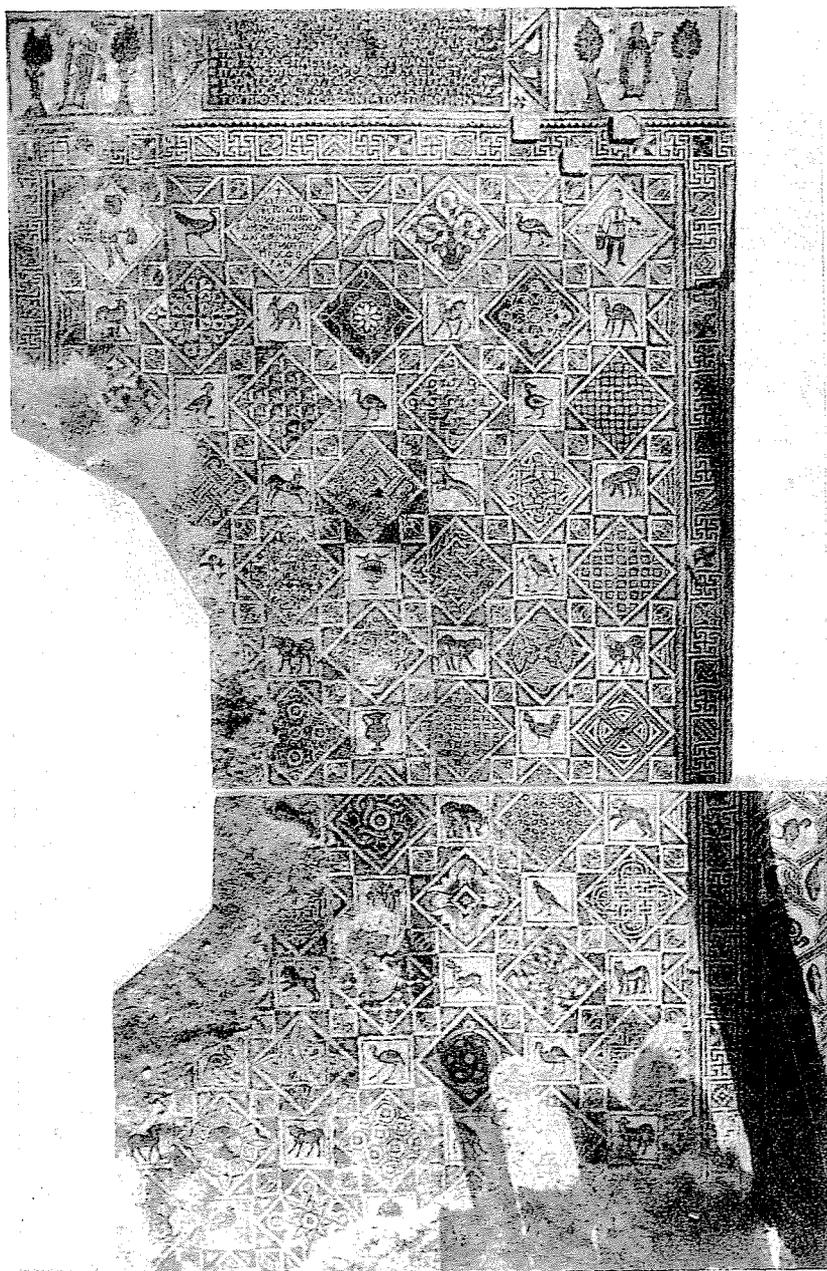


Рис. 3. Джераша. Мозаика пола храма Святого Козьмы и Дамина, около 533 г.

наш символ еще представляет собой один из мотивов мозаичного пола, без особого акцента.

Этот своеобразный вариант гексаграммы уже занимает главное по значению место в резной композиции камня Брессэ (Шетленд), сохранившегося на территории Шотландии (рис. 4).³ Время его происхождения является предметом дискуссий в литературе; по предположению исследователей этот рельеф

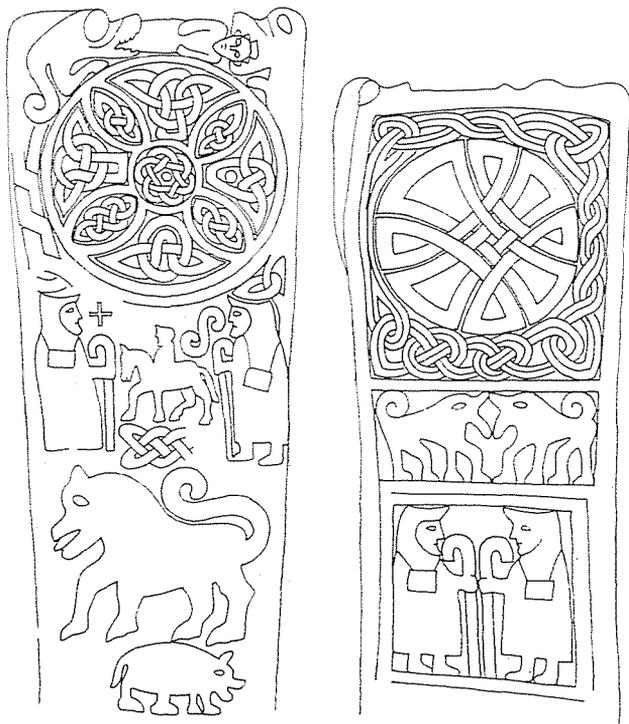


Рис. 4. Шетланд (Шотландия). Камень Брессэ. Рубеж VII—VIII вв.

характерен ирландскому типу и мог быть изготовлен в конце VII века или в VIII веке.⁴ Его иконография посвящена легенде про египетских монахов, Павла и Антона: они изображены симметрично в средней части плиты по сторонам всадника на коне и фрагмента плетенки, находящегося под ним. Верхняя часть камня, почти по всей ширине, заполнена диском большого размера, в котором помещен лепесткообразный крест, и в его центре шестилепестная тройная цепная звезда.

³ C. I. Curle, F. S. A. Scott: *The Chronology of the Early Christian Monuments of Scotland*. Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland, LXXIV. Edinburgh, 1940. 78—79.; W. D. Simpson: *The Celtic Church in Scotland*. Aberdeen, 1935. 24. á.

⁴ Th. Schmitt: *Die Koimesis-Kirche von Nikaia*. Berlin—Leipzig, 1927. 12.—13., 20.

Уже в конце VI века этот символ, как самостоятельный символ, появляется на многочисленных плитах византийского происхождения или под влиянием византийского стиля.

Его ранний пример, вторично встроенный в плиту алтаря, сохранен на территории города Никеа, в ансамбле церкви Коимезиса, разрушенного несколько десятилетий назад (рис. 5).⁵ Плоская пластика плетенки почти со-

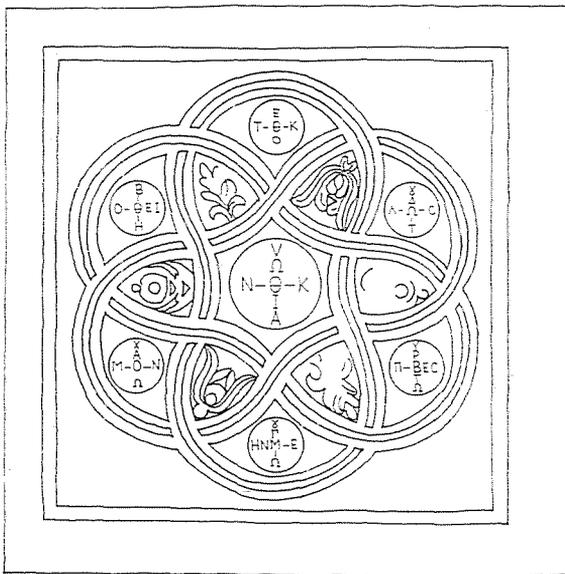


Рис 5. Никеа. Плита, сохраненная в храме Коимезиса. Рубеж VI—VII вв.

вершенно заполняет квадратную ленточную раму резьбы. В центре ее композиции, между концами звезд, внутри лопастей находятся диски с надписями. Подсчитав надписи семи частей по Т. Шмидту получаем следующий текст: «Богородица, помоги твоему рыцарю Якинфу, монаху, священнику и аббату.» Судя по этой надписи, уверенно можно предположить монашеское отношение произведения; эта резьба по всей вероятности представляет собой фрагмент бывшего монастыря Якинфа.⁶

На подобное монастырское происхождение указывает плита, украшенная шестилопастной тройной звездой, обнаруженная на территории Наали-Чифлика у Константинополя, недалеко от небольшого монастырского храма

⁵ См. под⁴.

⁶ L. m. e. 13. «Mutter Gottes, hilf deinem Knecht Hykanthos, dem Mönch, Priester und Abte.» Автор, на основе своих исследований, считает резьбу остатком прежнего монастыря Якинфа. В отношении определения эпохи, см. цит. р. 20. «Der Bau Hykanthos... womöglich noch ins VI. oder spätestens in den Anfang des VIII. Jhs.»

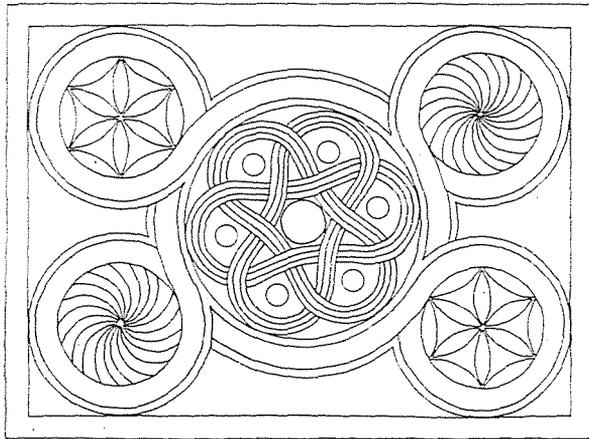


Рис. 6. Наалн— Чифлик (у Константинополя). Плита, сохраненная недалеко от монастыря; вторая половина VII в.

(рис. 6).⁷ По результатам исследований К. Лемана-Гартлебена эта резная плита выполнена в постюстиниановскую эпоху. Трехчастная плетенка нашего символа здесь также находится в центре композиции резьбы. Вокруг этого символа квадратная поверхность, обрамленная с двух боковых сторон узкой двойной лентой, а наверху закрыта полосой растительного побега. По углам плиты образуются кольцевидные петли, и в них повторяются лучистые розетки и шестилепестковые шестигранники в диагональных направлениях.

⁷ К. Lehmann-Hartleben: Archäologisch-Epigraphisches aus Konstantinopel und Umgebung. Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher (Berlin—Wilfersdorf, 1922), III. 107—110. 102, 4 Abb.

Эта основная композиционная идея; в которой центральный мотив шестилопастной тройной цепной звезды сопровождается космическими символами (солярного отношения, символами «вечности»), чаще всего розетками⁸, встречается и на многочисленных позднейших памятниках. Примеры ее вариантов встречаем на одной из плит в Сан Марко в Венеции, изготовленной после 830 г. (рис. 7),⁹ на средневизантийской резьбе на восточном фасаде церкви

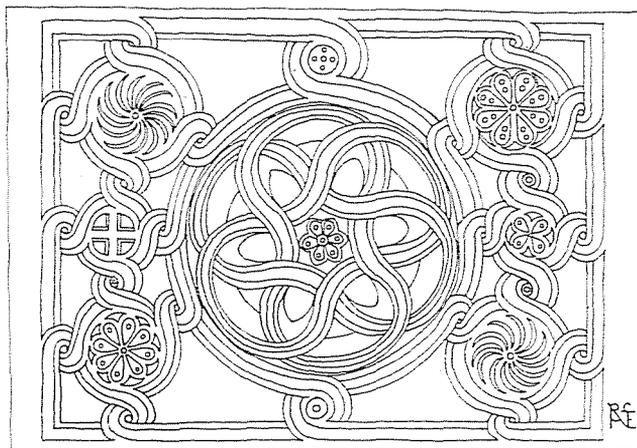


Рис. 7. Венеция. Сан Марко. Плита; после 830 г.

Панагии в Макринице, с куфической надписью (рис. 8),¹⁰ а также фрагмент алтарной ограды, сохранившейся в XI—XII вв. на острове Родос (рис. 9).¹¹

Основной мотив перечисленной резьбы — плетенный символ. Позже, как это видно на рельефе саркофага в Десятиной церкви в Киеве, построенном в XI—XII вв.¹² был и такой случай, что шестилопастная тройная цепная звезда появляется с таким же розеточным акцентом. В иконографическом решении композиции появляется существенно новое стремление в

⁸ Розетка, солнечный диск и звезда — символ солярных религий. Их распространение в христианском искусстве W. Deonna (*La vie millénaire de quelques motifs décoratifs*. Geneva. 1929. 181—186.) объясняется сирийско-коптско-еврейским влиянием.

⁹ R. Cattaneo: *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa.*, Venezia, MDCCCLXXXIII. 248., 144.: O. Demus: *The Church of San Marco*, Washington, 1960.; H. Buchwald: *The Carved Stone Ornament of the High Middle Ages in San Marco*, *Jahrbuch der Österreichischen Gesellschaft* (Venice, 1964) T. 13. 137—170., 167.

¹⁰ G. C. Miles: *Byzantinism and the Arabs*, *Dumbarton Oaks Papers* (Washington 1964) XVIII. 1—32., 26. "... at the meta-Byzantine Panaghia in Makrinitza below Mt. Pelion, a marble plaque). 51.). прим. 132. "The plaque is enmured in the east facade of the church, to the left of the main apse. Its position is evident in D. K. Sisilianos: *Η Μακρινίτσα και το Πιρρον* (Athens, 1939), pl. opposite p. 48."

¹¹ А. К. Орландоз: *Βυζαντινά γλυπτά της Ρόδου-Αρχαίων*. Αθήνα, 1948. 218, рис. 164.

¹² М. К. Каргер: *Древний Киев. По следам древних культур*, 35—74, рис. 47.

ансамбле алтарной ограды храма монастыря Хосиос Лукас около Стириса, построенного в XI в. (рис. 10)¹³: направо и налево от входа алтарной ограды — здесь уже решительно разделяется изображение шестилопастной трой-



Рис. 8. Макриница. Плита храма Панагии, X—XI вв.

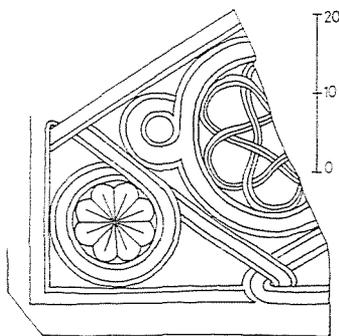


Рис. 9. Фрагмент плиты, сохранившейся на острове Родос; XI—XII вв.

ной цепной звезды и розетного диска. Таким образом, в сущности композиция уже состоит из трех частей: ее главная ось выделена как проход в алтарь; к этому акцентированному «царскому» идейному центру примыкают наши сим-

¹³ R. Krautheimer: *Early Christian and Byzantine Architecture*. Penguin Books. 1965., 154.; R. W. Schultz—S. H. Barnsley: *The Monastery of Saint Luke of Stiris in Phocis*. London, 1901.; N. A. Bees; *H Byz.-Neugriech. Jahrb.* 11 (1934/5), 179—192.

волические изображения на южной и северной плитах. «По толкованию эпохи» литература акцентирует, что «сам Господь, в качестве царя и владыки церкви, присутствует при престоле, на котором совершается важнейшее

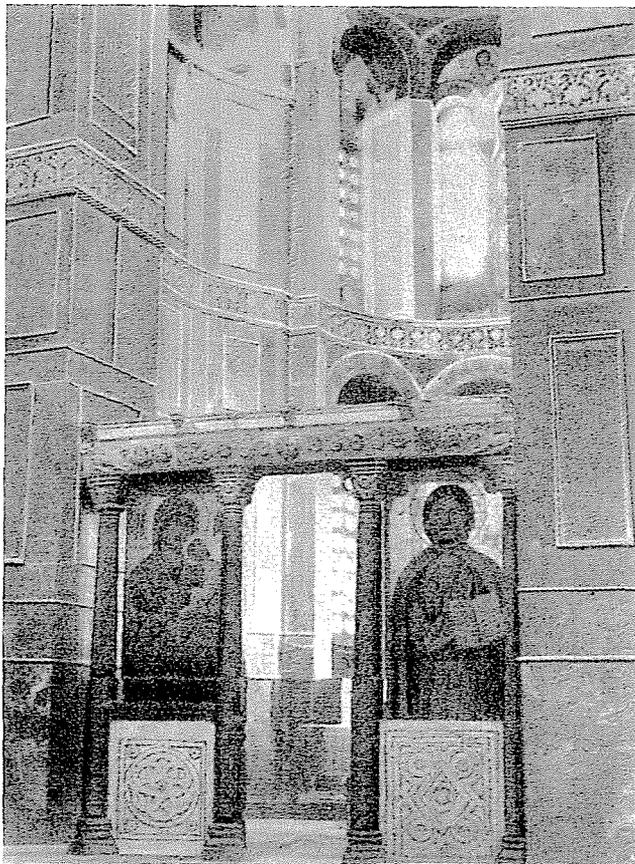


Рис. 10. Монастырь Хосиос Лукас (около Стириса). Ансамбль католикона, алтарной ограды, XI в.

таинство христианской церкви — таинство евхаристии . . .».¹⁴ Так, в нашем случае к ведущей идее искупления примыкает своеобразный вариант гексаграммы в сочетании с космическими символами.

Это триумфальное содержание наглядно выражается на одной афинской каменной плите X—XI веков, вторично вставленной в церковь Горгоепикоса (Микри-Митрополис), где главной осью является сам крест,

¹⁴ Р. Шмерлинг: *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, Тбилиси, 1962.

акцентированный тройной плетенкой, сюда примыкает также шестилопастная тройная цепная звезда, с розеткой (рис. 11).¹⁵

Основная композиционная идея этого расположения появляется впервые не здесь, и даже не на греческой земле. Связь основного типа гексаграммы и мотива креста — как указывает в своей работе Чемеги Й., ссылаясь

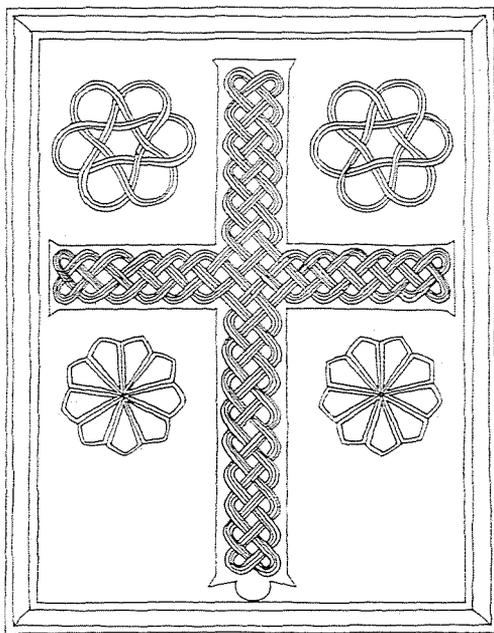


Рис. 11. Афинн. Фрагмент вторично использованной резьбы Горгоэпикоса (Микри-Митрополис), XI в.

на данные работы А. М. Шнейдера, — могла получить свое начало в Палестине. «Убедительным примером этому служит» — пишет исследователь, —, фрагмент резьбы раннехристианской базилики, найденной в Эл-Кирмиле. На резьбе находится примитивное изображение змеи и гексаграммы. Этому изображению придает особое значение то, что мастер резьбы помещает крест в центр гексаграммы, составные части которого одинаковы по ширине и

¹⁵ G. C. Miles; *Byzantium and the Arabs*, 29., 151. "The last word surely has not been said on the problems of dating. The monography by K. Michel and A. Struck, «Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens», *Mitteilungen d. K. D. Arch. Instituts, Athenische Abteilung*, 31 (1906), pp. 279—324, needs revision. On the whole question of middle-Byzantine sculpture, two articles of Louis Bréhier are of special importance: «Études sur l'histoire de la sculpture byzantine», *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*, 20. N. S., fasc. 3. (Paris, 1911), pp. 19—105.; and "Nouvelles recherches sur l'histoire de la sculpture byzantine", *ibid.* N. S. fasc. 9. (Paris, 1913), pp. 1—68. C. D. Sheppard: *Byzantine Carved Marble Slabs. The Art of Bulletin* (1969) LI. 65—71.

длине. По всей вероятности здесь подчеркивается вера какой-то еврейско-христианской секты. В их представлении вместо символа древнего культа солнечного света — солнечного круга появляется крест, указывающий на «вечный свет», героя христианства в виде солнца, — Иисуса.¹⁶

Аналогичное содержание приобретает шестилопастная звезда — по-видимому также на Востоке, а позже под влиянием Востока и на Западе. Например, на каменной шеле Брессэ в Шотландии, где наша плетенка изображена внутри среднего креста (рис. 3). Значение этого символа, связанного с идеей искупления, еще сильнее выражается в ансамбле алтарной ограды храма в кавказском Потолети IX в.: на рельефе прохода к ограде алтаря. Мотив шестилопастной звезды находится около основного мотива креста (рис. 12).¹⁷ Иконографическая система резьбы, по сравнению с позднейшими строго симметричными греческими примерами, здесь еще представлена свободно и полностью. Основной мотив креста, акцентированный плетеной частью, находится посередине. Этот главный мотив разделяет поверхность каменной плиты, окаймленной жемчугообразным и растительным узором на четыре части. На правой стороне, наверху видны розетка, а также изображение птицы и глаза; внизу обнаруживается остаток сильно поврежденной плетенки. На левой стороне наверху находятся два цепных креста с круглой рамкой, а также изображение глаза, внизу гексаграмма, состоящая из двух треугольников, обрамленная кольцом, и рядом шестилопастная тройная цепная звезда.

Данный символ наряду с основным мотивом креста в кавказских областях находит место не только в ансамбле алтарной ограды, а в X веке появляется на фасадной стороне алтаря храма, над окном апсиды. Его композиционное решение в Дисеви, на храме Дзелицховели, т. е. «Животворящий столб» составляет сложную систему (рис. 13).¹⁸ По средней оси над основным мотивом креста, выступающего из нижней пальметты с северной стороны креста, наклоняется дважды изогнутая ветка, разделяющая своим рисунком левую сторону рельефа на две части. На нижней части видна шестилопастная тройная цепная звезда, а над ней бюст мужчины без нимба. В противоположной, южной части резьбы находится изображение льва и серны.

В этом примере абстрактные рисунки креста и плетенки своеобразно дополняются натуральными животными элементами.

Подобное явление встречается и на двух других сооружениях, построенных на рубеже тысячелетия. На одном из них, в композиции капители X—XI веков, недавно найденной при раскопках города Двин (Армения), к

¹⁶ Чемеги, Й.: цитированная работа, см. в примечании, Пентаграмма и гексаграмма.

¹⁷ Р. Шмерлинг, цитированная под 14 работа.

¹⁸ См. выше.

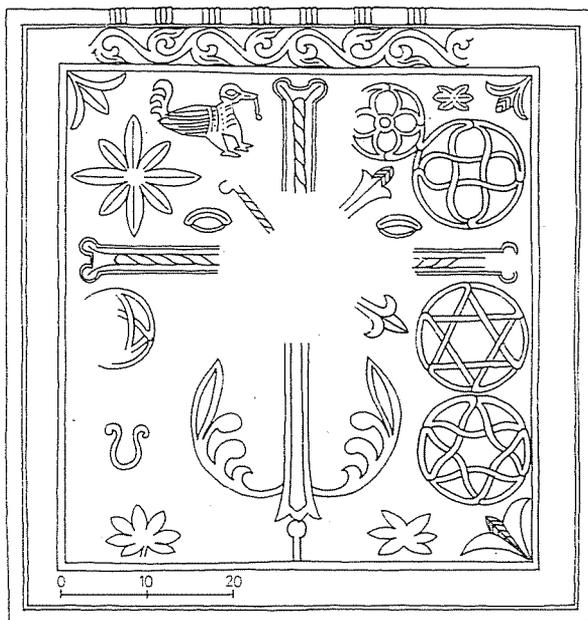
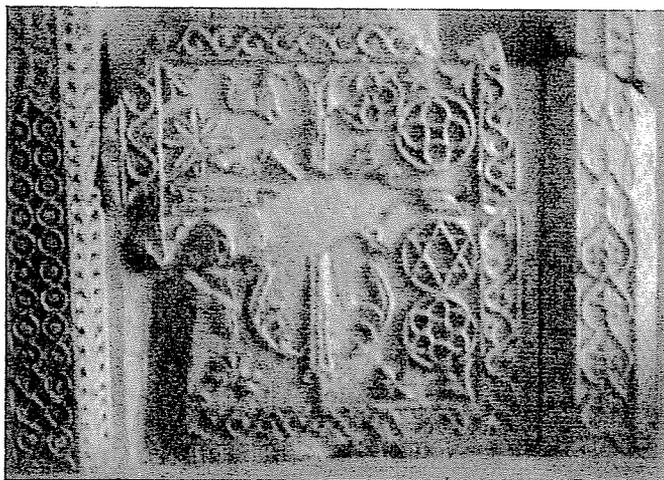


Рис. 12. Потолети (Грузия). Южная плита ансамбля алтарной ограды, IX в.

шестилопастной тройной цепной звезде на правой стороне примыкает фигура серны (рис. 14)¹⁹ Другой вариант такой композиции, тоже с мотивами

¹⁹ В настоящее время — экспонат коллекции музея, созданного на территории раскопок в Двине. По сообщениям К. Кафадрына первоначально капитель жилого дома в XI в.

фигур животных и относящийся ко второй или третьей четверти XI в., находится в храме Кастории (Греция), посвященном святым Козьме и Дамиану (Хагиои Анаргыри). В оси южного входа храма наряду с заметно выступающей плетенкой чередуются фигуры серны, гриффа, орла, волка, собаки с растительными и розеточными орнаментами (рис. 15).²⁰

Определив идейный источник этих композиций, выясняем, что сочетание шестилопастной тройной цепной звезды с изображением живых существ

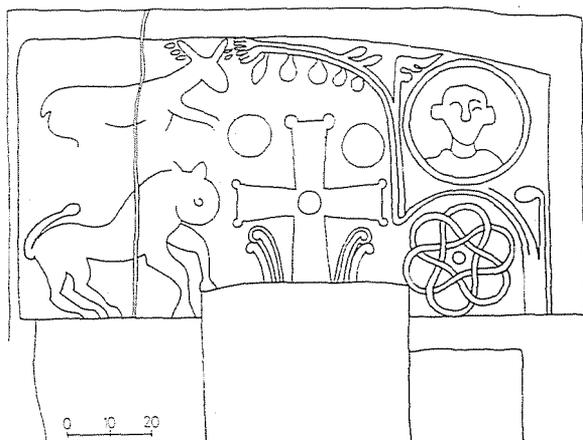


Рис. 13. Дисеви (Грузия). Фрагмент рельефа храма Дзелищовели, г. е. «Животворящий столб», на восточном фасаде апсиды, X в.

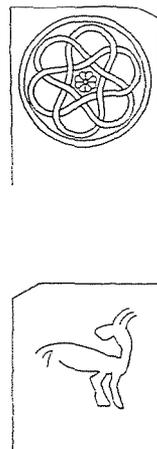


Рис. 14. Двин (Армения). Капитель жилого дома, X—XI вв.

в сущности восстанавливает ранне-христианскую традицию: его основной принцип был осуществлен уже в иконографической системе мозаики пола относящегося к VI в. храма святых Козьмы и Дамиана в Джераше. На резьбе камня Брессэ VII в. еще наблюдается это свойство, но в дальнейшем периоде развития плетенки вообще отрывается от живых элементов: наш символ с человеческими или животными фигурами появляется редко, может быть, под влиянием местных культов. Так, например, решение в Дисеви указывает на типичную кавказскую традицию: вариант его иконографической системы без плетенки обнаруживается на храме соседнего поселения Арбо, построенном также в X в., а именно на рельефе восточного окна апсиды (рис. 16).²¹

На рубеже тысячелетия в иконографических системах, применявших шестилопастную тройную цепную звезду, заметно, что прежде всего выделяется идея искупления, а не изображение живых элементов.

²⁰ Спец. лит. по истории строительства храма: А. К. Орландос: *αρχαιολογία* IV/1932.

²¹ Р. Шмерлинг, цитированная под 14 работа.

В развертывании этого композиционного стремления, после примера Потолети IX в. появляется дальнейшее развитие также на Кавказе, но уже не в Грузии, а на территории Армении: наряду с основным мотивом креста тройное размещение плетенки с розеткой осуществляется в IX—X вв. на

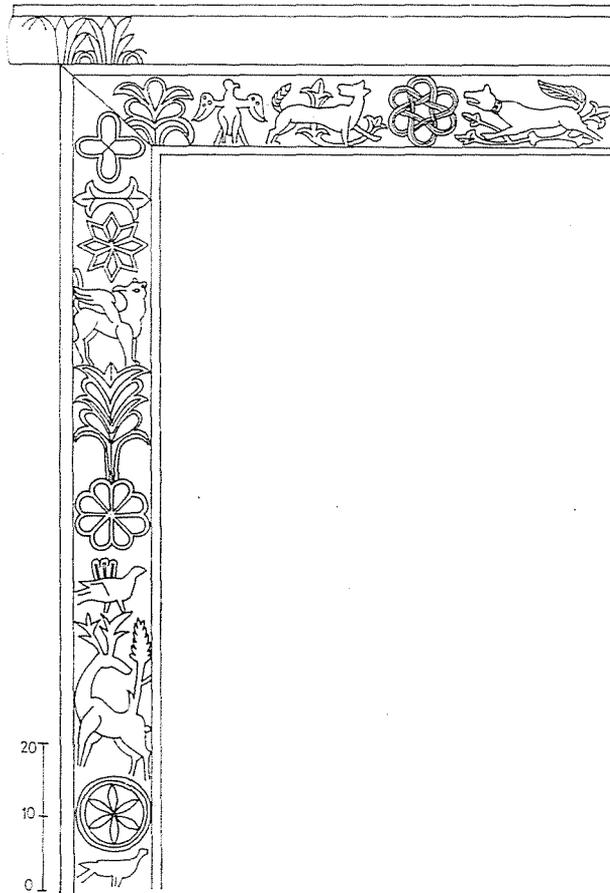


Рис. 15. Кастория. Деталь главного южного входа храма Хагион Анаргыри, т. е. святых Козьмы и Дамиана, XI в.

рельефе главного южного входа храма, посвященного святому Георгию в Батикьяне (рис. 17).²² В его ансамбле символ имеет своеобразную форму; три звена, аналогично рисунку афинского фрагмента дароносипи (рис. 18)²³ формируются из соединения двух дельтоидов, как переход от одной формы гекса-

²² С. Х. Мнацаканян: Сюникская школа Армянского зодчества. Ереван, 1960, 91, 96 и рис. 61.

²³ Б. Вулович: Раваница. Београд. 1967.

граммы к другой форме гексаграммы, состоящей из треугольников и трехцепных звеньев.

На основе наших исследований оказывается, что кавказские предшественники ведут к иконографической системе трехчастных композиций, появляющихся в XI в. на греческой земле, например, в ансамбле алтарной ограды

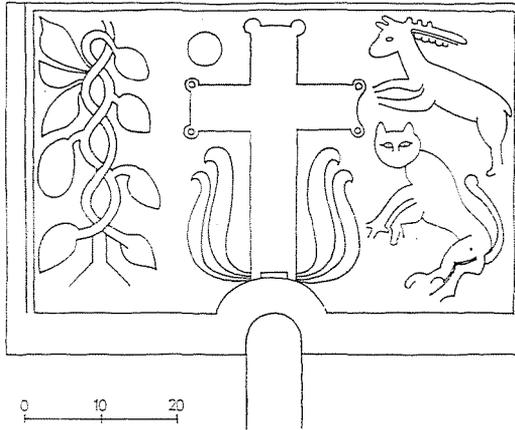


Рис. 16. Арбо (около Дисэви, Грузия). Рельеф на восточном фасаде апсиды храма, X в.

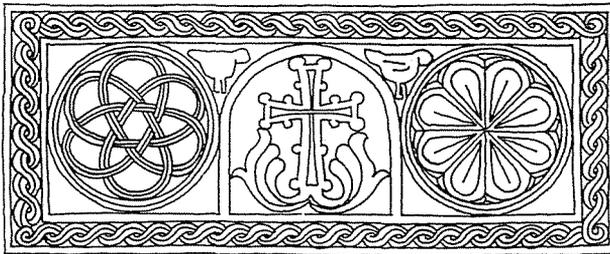


Рис. 17. Батикян (Армения). Резьба над главным входом храма Святого Георгия, X в.

католикона Хозиос Лукас около Стириса или на вторично примененной резьбе рельефа афинского Горгоэпикоса (Микри-Митрополис) где, как видим, он примыкает к трехчастной композиции и причастен к *триумфальному идейному кругу искупления*.

Основной принцип этих трехчастных композиций приобретает специальную форму в центре княжеств Руси и в Киеве на одной из плит Софийского собора, построенного около 1037 г. (рис. 19).²⁴ Поверхность плиты раз-

²⁴ Архитектура Украинской ССР., I. Москва, 1954. 12. таблица.

²⁵ Н. Мавродинов: Староблгарского изкуство, София, 1959. рис. 279, 281 и 341. Противопоставление орла и змеи, — символов зла и добра здесь рассматривается как результат народного влияния.

делена тремя кольцами одинакового размера с ленточной рамкой. На среднем диске изображен в иератически отвлеченной форме орел; направо шестилопастная тройная цепная звезда, а налево шестилопастный петельный круг,



Рис. 18. Афины. Фрагмент цибория, X в.



Рис. 19. Киев. Софийский собор. Плита, около 1037 г.

сформированный вокруг восьмилепестковой розетки. Киевское решение на самом деле выражает то же самое иконографическое содержание, как приведенные кавказские и греческие примеры. Вместо основного мотива креста применяется фигура орла, как символа искупления, воскресенья и вечности: связь между крестом и орлом подчеркивается и на фрагменте рельефа на храме Софии в Охриде, построенном также в XI в, резьба которого по своей композиции относится к киевской иконографии (рис. 20).

Исследуя путь шестилопастной тройной цепной звезды, из формирования композиционного размещения символа и охватывающей его иконографической системы можно сделать вывод, что в IX—XI вв. когда плетенка осо-

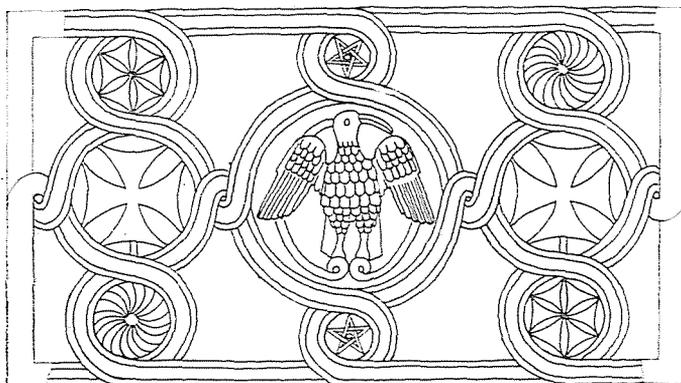
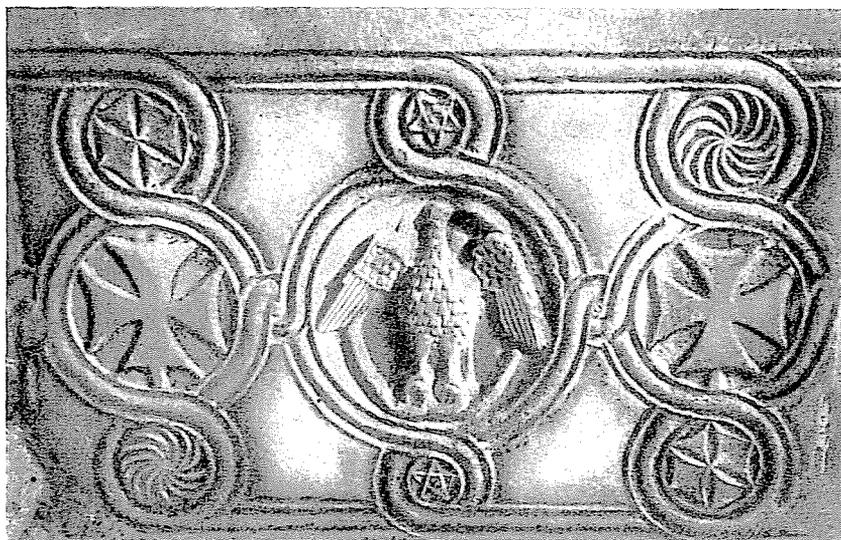


Рис. 20. Охрид. Софийский собор. Плита, XI в.

бенно сильно связана с христологическим содержанием искупления, она является не только декоративным узором, а выражает основное положение распространения христианской веры. Это стремление подчеркивается тем, что символ не только присоединяется к основному мотиву креста, или орлу, имеющему также христологическое значение, но иногда попадает на место листвы в символе «древа жизни», как напр., в пластическом решении саркофага, найденного на острове Родос (рис. 21)²⁶ в XI—XII вв. Идейное содер-

жание шестиплостной тройной цепной звезды раскрывается при рассмотрении системы рисунка: в его структуре *сливаются воедино космический символ бога, гексаграммы и единство троицы, состоящей из трех одинаковых частей.*

Но каким же историческим стремлением объясняется то, что в период IX—XI вв., именно в период, последующий за прекращением византийского иконоборчества, в сфере действия восточно-христианской церкви, идея распространения троичности божьего единства получает такую абстрактную форму? Прежде чем искать ответ на поднятый вопрос, для получения пол-

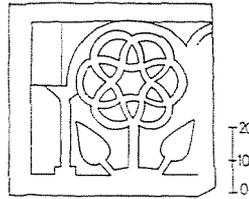


Рис. 21. Фрагмент саркофага, найденного на острове Родос, XI—XII вв.

ного представления, рассмотрим, где еще, и в каких иконографических рамках, в какой форме появляются символы шестиплостной тройной цепной звезды на рубеже тысячелетия. Наряду с вышеуказанными произведениями, известно несколько фрагментных примеров, время происхождения которых не определено; на основе критических исследований можно предполагать, что они относятся к кругу показанных произведений.

На Кавказе, в лапидариях города Цхинвали имеется два памятника примера каменной резьбы, заслуживающих внимания с точки зрения наших исследований.

Один из них представляет собой немного поврежденную каменную плиту квадратной поверхности; плетенка, украшающая ее, размещается только на одной стороне плиты, а внутри ее круглый диск с ленточной рамкой (рис. 22).²⁷ Гравюра ее мотива с плоской резьбой своеобразного технического решения, с угловатым профилированием указывает на далекую аналогию с деталью алтарной ограды греческого храма Хагия Триас — Троица — в Кризоте, построенного — по исследованиям А. К. Орландоса — в период 1050—1150 гг. (рис. 23).²⁸

Другой сохранившийся в Цхинвали фрагмент с такой же символикой по всей вероятности относится также к алтарной ограде; он представляет собой балку трапецевидного сечения, на нижней, повернутой вниз плоскости

²⁶ А. К. Орландос: цитированная под 11 работа.

²⁷ Разработка рисунка резьбы проводилась автором настоящей работы. Размеры поверхности: 30 × 27 см, толщина: 17 см. По моим сведениям, еще не опубликована.

²⁸ А. К. Орландос: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ ΤΟΥ ΚΡΙΣΤΟΥ. ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ (1939—1940, ΑΘΗΝΑΙ) ΤΟΜΟΣ Ε', ΤΕΥΧΟΣ 1. 3—16.

которой находятся плетенные изображения (рис. 24).²⁹ Композиционная система этой части в целом, рисунок и ее орнаментальное выполнение связаны со стилиевой сферой грузинских и византийских произведений; при аналити-

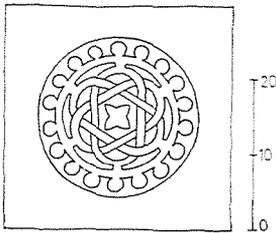


Рис. 22. Цхинвали (Грузия; ныне столица Южной Осетии) Фраг мектрезды, сохраненкой в идзее, XI. б.

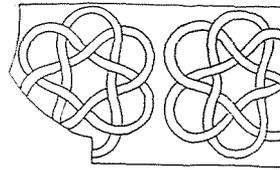


Рис. 23. Кривзот. Храм Хагиа Триас, т. е. Троица. Ансамбль алтарной ограды, 1050—1150

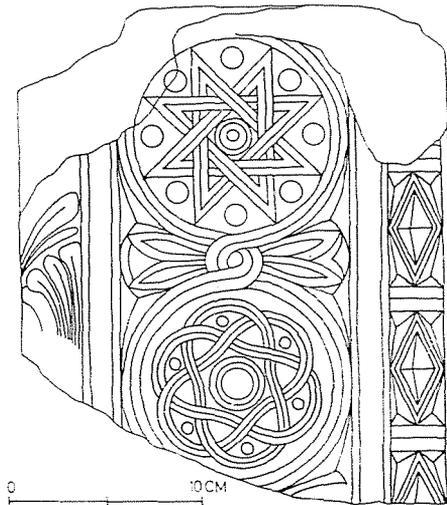


Рис. 24. Цхинвали (Грузия, ныне столица Южной Осетии). Фрагмент резьбы, сохраненной в музее, XI в.

ческом сравнении аналогий, относящихся к этим территориям, можно попытаться уточнить время изготовления этой кавказской резьбы.

Относительно способа построения, алтарная ограда, одним из элементов которой является указанная балка, не типично грузинская, потому что на-

²⁹ Разработка рисунка резьбы проведена автором. Размеры верхней поверхности: 16×24 см, высота трапециевидного сечения — 16 см. Публикации неизвестны.

верху не закрывается сводчато, а представляет византийское решение прямого закрытия.³⁰ После этого естественно, что трапецевидное сечение указанной части точно такое же как в последних греческих примерах, а также, что и здесь, как и в ансамбле многочисленных алтарных оград, можно наблюдать украшение символами нижней, обращенной книзу плоскости карниза. Множество композиций такого рода было найдено в радиусе влияния византийского искусства, поэтому только в общих чертах можно судить и определить возраст находок в Цхинвали.



Рис. 25. Фивы (Боютия). Раннехристианская резьба, из музея.

Время происхождения фрагмента балки можно ближе определить детальным изучением орнамента.

Ряд овальных Элементов подражающих античному стилю на одной из боковых плит, указанной резьбы, очевидно восстанавливает эллинистическую традицию. Этот специальный вариант мотива, в рисунке которого овальные элементы преобразовываются прямоугольными, появляется уже на греческих памятниках раннего христианства, в частности в материале лапидарий города Фивы в Боютии (рис. 25)³¹

На другой боковой плите цхинвальского карниза углубленный, листообразный мотив, связанный с волнистой линией, — это местная кавказская традиция, распространявшаяся главным образом в X. в. Подобные орнаменты находятся на территории Грузии, в Жалети, на двух рельефных плитах, и, по нашим предположениям на частях алтарной ограды.³² Этот мотив по-

³⁰ Тип грузинской алтарной ограды, закрытой наверху дугой, показан в цитированных под 14. работах Р. Шмерлинга. Пример на решение греко-византийской алтарной преграды находится, в частности, в композиции храма Хоснос Лукас около Стирса.

³¹ Фивы: лапидарий. Наличная съемка.

является в Лавре Кавтисхевской в VII в. и в Армении, в ансамбле монастыря в Санахине, на фрагменте, сохраненном внутри храма Аменаприкич, т. е. Спасителя, построенного в период 967—972 гг. (рис. 26).³³

Ленточное разделение нижней, первоначально обращенной книзу, плоскости цхинвальской балки, с кольцеобразной плетенкой, и в сгибах дополненное обшитым воротником из листьев, опять же показывает эллинистическое, ранне-христианское наследие. Этот мотив появляется уже в коптском искусстве, в частности на карнизе ворот VI в., найденном у Сиута (Азиута), на территории Вади Сарги (рис. 27).³⁴ В период X—XI вв. этот мотив широко

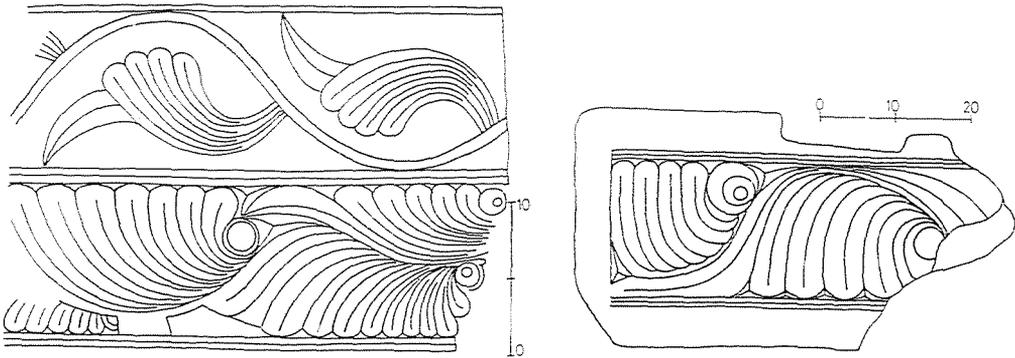


Рис. 26. а) Столбик алтарной преграды, VII в. Лавра Кавтисхевская (ныне в Тбилиском Государственном музее). б) Санахин (Армения). Фрагмент резьбы, сохранившейся в храме Аменаприкич (Спасителя).

распространяется в византийском греческом искусстве, в первую очередь по берегу Малой Азии.³⁵ Так, на острове Лера, внутри крепостной часовни, на резьбе вторично встроенной плиты, над проходом ниши северной стены обнаруживается похожий на цхинвальский, орнамент с кольцеобразно плетеным, обшитым листовым воротником (рис. 28)³⁶ Два решения различаются только по формированию листовенной обшивки; на византийско-греческом произведении развивается коптский тип с листом в середине, а на кавказском примере, при более самостоятельном формировании деталей, направо и налево от средней оси разгибаются по два листа. Несмотря на это незначительное отклонение, несомненно, имеется связь по форме между кавказским — с

³² Н. Қарешкили; Жалетис. . . Тбилиси, 1964.

³³ Санахин: вторично вставленный фрагмент резьбы внутри храма Аменаприкич (967—972). Обработка рисунка проведена автором; публикации неизвестны.

³⁴ С. Н. Read; A Guide to the Early Christian and Byzantine Antiquities. London, 1921. 177, рис. 6.

³⁵ Характерно влa распространения мотива, что под византийским влиянием встречается даже на территории Моиссака в XI в.

³⁶ Обработка рисунка резьбы проведена автором; публикации неизвестны.



Рис. 27. Вадн Сарга (у Снута, т. е. Аснута). Фрагмент карниза ворот, XI в.

кольцеобразно плетеным, обшитым лиственным воротником — и византийско-греческим рисунками.

Из изучения орнаментальных деталей фрагмента балки из Цхинвали можно сделать вывод, что резьба её по всей вероятности составляет часть алтарной ограды, построенной на рубеже тысячелетия. Подтверждается ли это предположение исследованием плетенных изображений, расположенных по центру тяжести в украшающей рамке?

Шестилопастная тройная цепная звезда вместе с восьмиграным звездочным крестом, как видно на нижней, первоначально обращенной книзу плоскости цхинвальского карниза, не впервые встречаются в христианском искусстве Ближнего Востока. Оба мотива, встречающиеся совместно, наблюдаются на мозаике пола VI в. в храме святых Козмы и Дамиана в палестинской Джераше (рис. 3)³⁷. Какое же идейное стремление обосновывает соединение этих двух символов?

Цифровая символика восьмигранной звезды, а кроме того и крестообразная форма выражают христианскую мысль воззрения.³⁸ Эта компо-

³⁷ На этом раннем примере шестилопастная тройная цепная звезда и восьмиконечный звездочный крест составляют пока только слабую композиционную единицу.

³⁸ *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst I*. Stuttgart, 1966. 466. Надпись епископа Амвросия в Милане, о содержании цифры восемь, означаемом воскресенье, см. O. Perler: *L'inscription du baptistère de Sainte-Thècle à Milan et le «De Sacramentis» de Saint Ambroise*. *Rivista di Archeologia Christiana*, Citta del Vaticano (1951) 145—166.

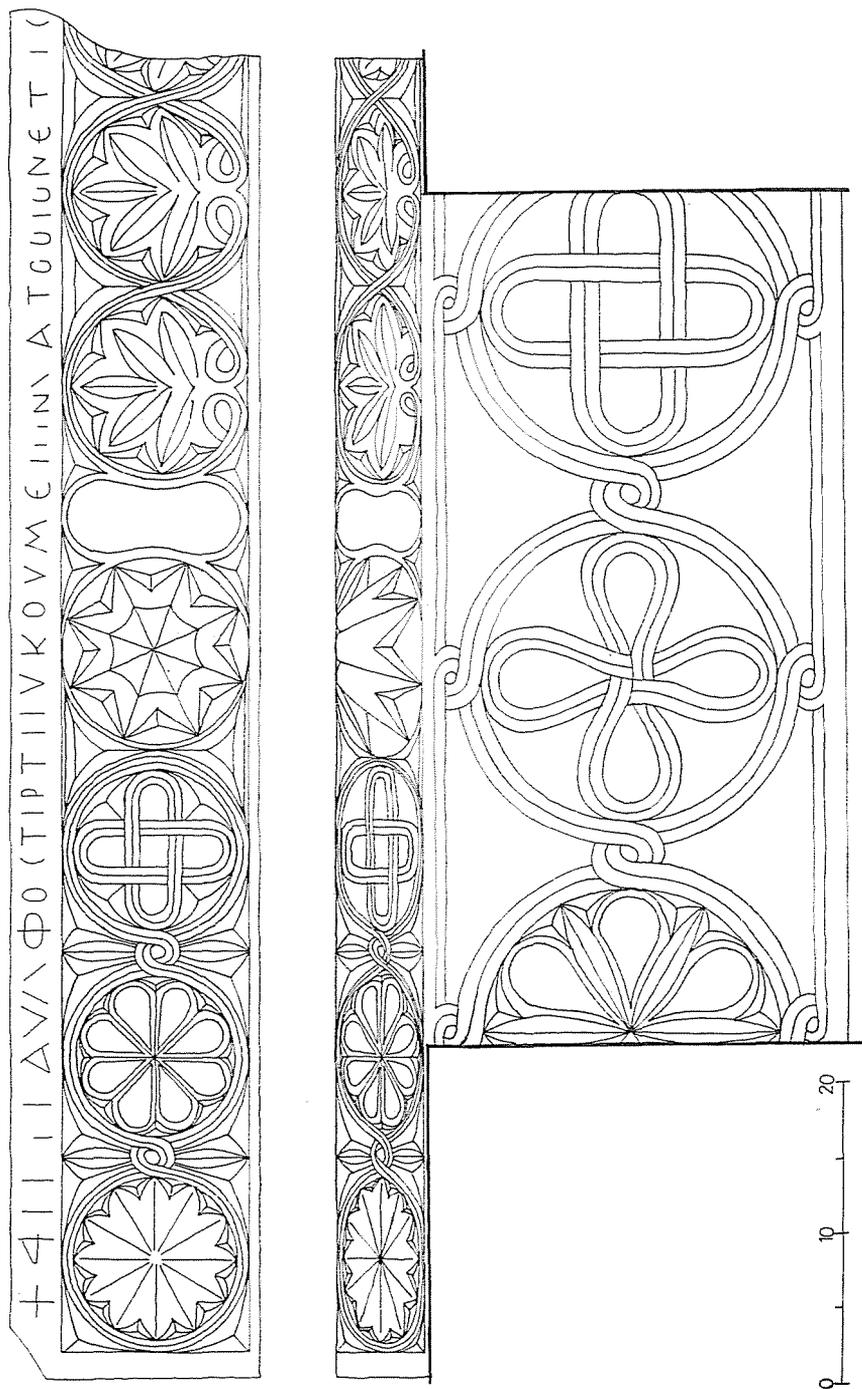


Рис. 28. Остров Лера. Вторично встроенная плита крепостной часовни, XI в.

зиция появляется в Сирии, на территории Дехеша, а также в Зебеде, на плите алтарной ограды собора IV в. (рис. 29 а—б).³⁹ Позже, в Грузии, на рубеже VIII—IX вв, то есть в эпоху распространения ислама, опять появляется этот мотив на балках алтарной ограды храма Джаварпатиосиани, т. е. Праведного Креста, возможно, как влияние творчества убежавших из Сирии мастеров (рис. 30).⁴⁰ Эта форма восьмиконечного креста, как символ спасения,

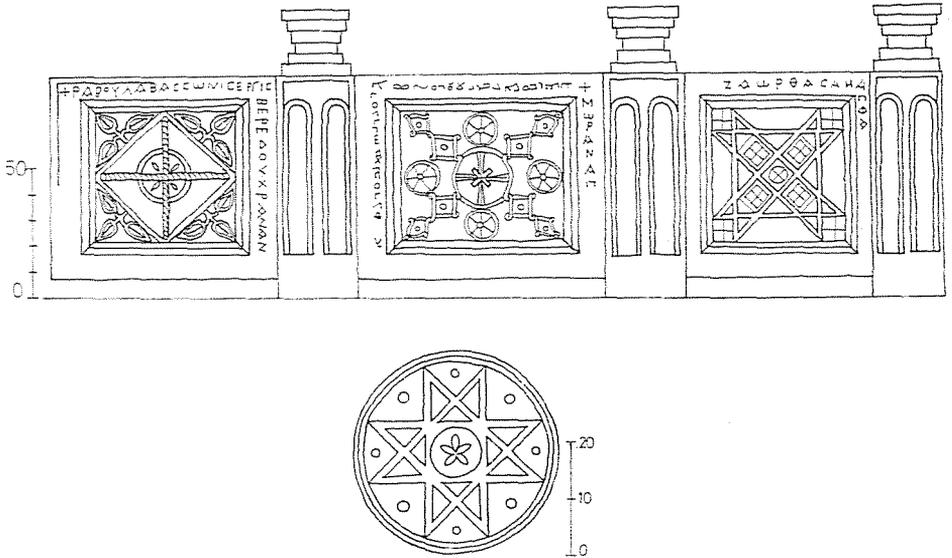


Рис. 29. а) Зебед (Сирия). Ансамбль алтарной ограды со бора, IV в. б) Дехеш (Сирия). Фрагмент резьбы, IV в.

имеющая высоко-художественное развитие, обнаружена на территории Грузии X в. Характерный пример прежде всего фрагмент, найденный в Салхине, и в настоящее время сохраненный в католиконе Никорцминды, (рис. 31), а также недалеко от Никорцминды, в Земокрихи на тимпане ворот с полудуговым закрытием на южной стороне храма (рис. 32)⁴¹

Таким образом, по результатам наших исследований, восьмигранный, звездочный крест цхинвальской резьбы — это символ палестинско-сирийского происхождения, который на рубеже VIII—IX вв. появляется и в Грузии, в ансамбле алтарной ограды храма Джаварпатиосиани, а также в течение X в. живет дальше в развитой форме на рельефах в Салхино и Земо-

³⁹ Н. С. Butler; *Architecture and other Arts*. London, 1904, 33, рис. 17. 205. и 302, рис. 140.

⁴⁰ Обработка рисунка резьбы проведена автором.

⁴¹ В. Г. Цинцадзе: *Архитектурный памятник в с. Земо-крихи 6* (Тбилиси 1963) 57—165.

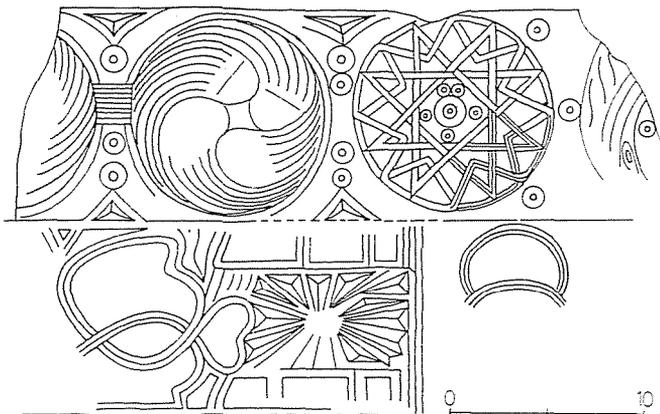


Рис. 30. Джварпатносиани, т. е. «Храм Праведного Креста» (Грузия). Деталь алтарной ограды; рубеж VIII—IX вв.

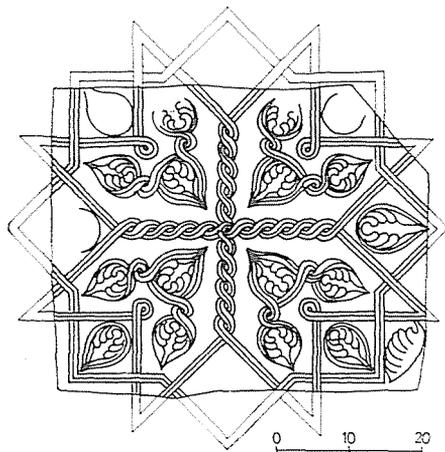


Рис. 31. Фрагменты, найденные на территории Салхино (Грузия), ныне хранящиеся в храме Никорцминды, X в.

крихи: сущность содержания его значения выражена крестом, выделенным орнаментальным украшением.

Соединение шестилопастной тройной цепной звезды и креста — в этом случае восьмигранного звездочного креста, как это уже во множестве случаев можно было наблюдать, часто встречается как в произведениях Кавказа, так и на византийско-греческих территориях, особенно в произведениях X—XII вв. Более близкая аналогия для цхинвальской композиции обнаружена в ансамбле алтарной ограды католикона монастыря Хосиос Лукас — Эвбоиа —

(рис. 33),⁴² на нижней, обращенной книзу поверхности балки трапецевидного сечения храма, в рамке кольцеобразно плетенной части, с листовенным воротником здесь находится шестилопастная тройная цепная звезда и лепесткообразный крест. Эта резьба, на которой заметна восточная культура, а прежде всего куфигеская надпись и постсассанидский образ формирования обшито-го листовенного воротника, по А. К. Орландосу, относится к XI в.

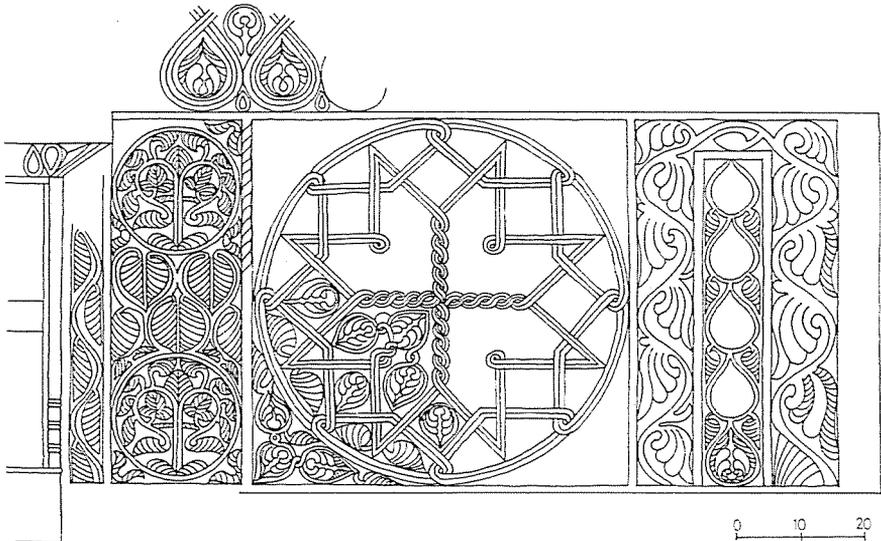


Рис. 32. Земо-Криси (Грузия). Тимпан ворот с полулуговым закрытием над южным входом храма, X в.

В период тысячелетия, таким образом, учение троицы, как понятие божества и идея спасения, при расположении рядом символов шестилопастной тройной цепной звезды и креста сочетаются не только в композициях подпорных стенок алтарных оград, а и в некоторых случаях на их архитектурных деталях: так на резьбах балок в Цхинвали и в Эвбоии (Хосиос Лукас). Характерным образом, в этот же период в других местах, например, на рельефе одной из опорных подушек в фивском музее (рис. 34),⁴³ парный мотив плетенки изображает дерево жизни, аналогичного содержания — понятие креста.

Соединение символов, находящееся на подпорной стенке в Цхинвали — типичное явление X—XI вв: его применение по времени происхождения подтверждает результат анализов орнаментов. Дальнейший вопрос: может ли

⁴² А. К. Орландос: ΤΟ ΠΑΡΑ ΤΟ ΑΛΙΒΕΡΙ ΜΕΤΟΧΙΟΥ ΤΟΥ ΟΣΙΟΥ ΛΟΥΚΑ. ΒΩΚΙΔΟΣ ΑΡΧΕΙΟΥ ΤΟΜΟΣ Ζ (ΑΘΗΝΑΙ, 1951) 131—145. рис. 132, 134.

входить способ пластичного оформления этой плетенки в произведения данной эпохи?

Данный символ (в Цхинвали) выступает двухчастным профилированием на плоскости каменной плиты. Это решение отличается от неразделенной формы шестилопастной тройной цепной звезды, распространенной на Кавказе: аналогичный по технике резьбы пример можно найти в радиусе

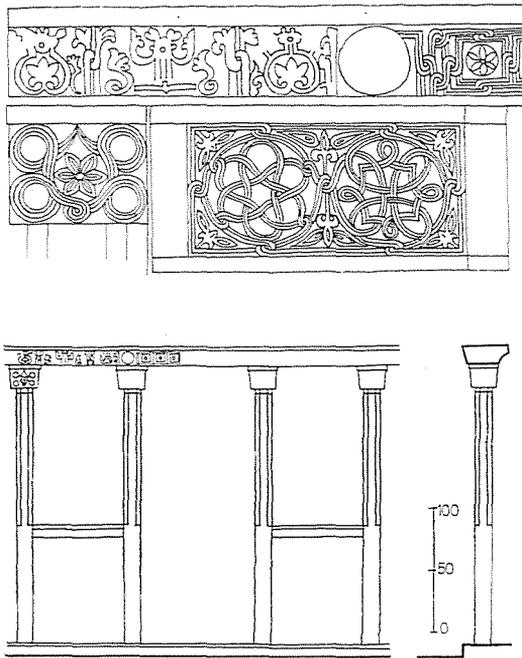


Рис. 33. Монастырь Хосиос Лукас (Евбона). Деталь алтарной ограды католикона, XI в.

художественного действия окрестности Эгейского моря. Пластичное оформление плетенки, в частности, таково на алтарной ограде вышеуказанного Хосиоса Лукаса (Эвбоиа) и на фивской опорной подушке, а также на сохранных фрагментах резьбы на острове Хиос (рис. 35)⁴³ Но, наряду с заметным грековизантийским влиянием, относящимся к периоду после рубежа тысячелетия, в разделении цхинвальского памятника можно наблюдать и отклонения; по сравнению с предыдущими, лишь здесь не связан двухчастный про-

⁴³ Обработка рисунка резьбы проведена автором. Размер верхней горизонтальной плиты 21×64 см, нижней горизонтальной плиты — 12×22 см; высота трапецевидного сечения — 15,5 см.

⁴⁴ Обработка рисунка резьбы проведена автором; публикации неизвестны.

филь символа со своей рамкой и не соединяется с ней в точках соприкосновения.

Применение шестилопастной тройной звезды на Кавказе не означает полного притока греко-византийского искусства. Творческая самостоя-

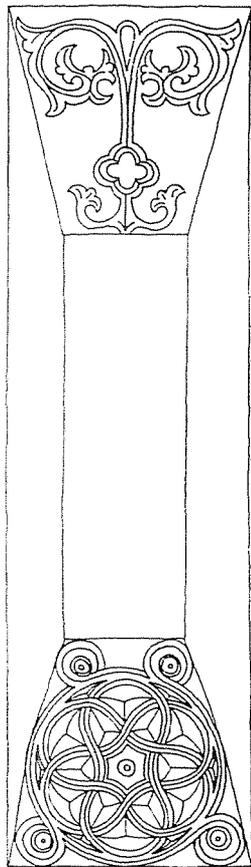
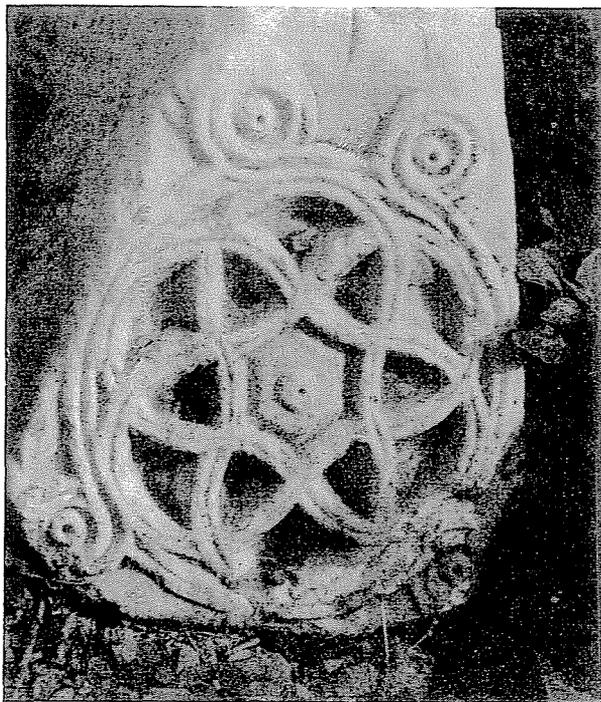


Рис. 34. Фивы (Бонотия). Рельеф опорной подушки, хранящейся в музее, XI—XII вв.

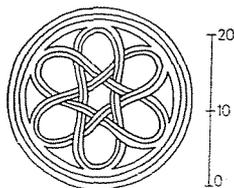


Рис. 35. Фрагмент резьбы, найденной на острове Хнос, хранящейся в музее, XI в.

тельность формирования этого мотива, приобретая иногда сильный местный оттенок, сливается воедино с палестинско-сирийско-коптской традицией, продолжающей жить на данной территории.

*

Рассматривая варианты шестилопастной тройной цепной звезды до XII в., вставленные в большинстве случаев в иконографические рамки, уже можно выделить некоторые значительные закономерности.

*На исламских храмах символ обычно не появляется.*⁴⁵ Его отсутствие тем более заметно, так как основной тип гексаграммы, шестигранная звезда, составленная из двух равносторонних треугольников, укоренилась не только в искусстве восточного христианства, но в силу ее ветхозаветных традиций, была принята магометанами. Все-таки принятый исламом такой вариант основного типа гексаграммы — состоящий из трех цепей — почему же камнерезцы ислама не изображают? И на произведениях прикладного искусства на бывших христианских территориях, попавших под арабское господство, также редко встречается мотив этой плетенки.⁴⁶ Не исключено, что предметы, на которых эти «плетенки» появляются, первоначально редко изготовлялись для христианских общин, существовавших еще при последующем арабском господстве.

Ведь *шестилопастная тройная цепная звезда*, на основе проведенных до сих пор наших исследований, *вообще появляется на таких христианско-культурных зданиях, где в орнаменте находится сильное постсасанидское или арабское влияние, или именно куфическая или псевдокуфическая декоративная надпись, значит, очевидна связь с исламскими территориями.*⁴⁷ Особенно за-

⁴⁵ Мне известно только одно исключение из Средней Азии: на территории Таджикистана в джамии в Искодере над «михрабом», т. е. нишей апсиды появляется шестилопастная тройная цепная звезда, переплетаясь с гексаграммой. В нынешней стадии исследования пока не может быть определено, может ли эта своеобразная композиция объясняться каким-то местным, синтетизирующим религиозным стремлением, или выражает в скрытой форме христианские принципы веры; может быть, она является произведением христианского мастера. Время происхождения, по определению Б. П. Денике — XII—XIII вв. (Б. П. Денике; Архитектурный орнамент Средней Азии, Москва, 1939, 118—119, рис. 115—116).

⁴⁶ Плетенка появляется с черным рисунком в середине миски с зеленой глазуровкой; китайской имитации со времени Сунь, XI—XIII вв. Фрагмент керамики в настоящее время находится в Берлине. (Staatliche Museen, Islamische Abteilung). Далее, символ появляется на поверхности бронзового кувшина для воды, также из XI—XIII вв. см. J. Auboyer—D. Darbois; *Afganistan und seine Kunst*. Prague, 1968., 60, рис. 115. Характерным образом, наш символ на рубеже X—XI вв, в эпоху усиления византийского влияния, появляется и в болгарском прикладном искусстве, на серебряном блюде из Татар-Пазарджик, см. Н. Мавродинов: *Древнеболгарское сокровище в Надьсентмиклош Будапешт*, 1943.

⁴⁷ A. H. S. Megaw; *The Chronology of Some Middle-Byzantine Churches*. *Annuaire British School at Athens*, XXXII. (1931—1932) 90—130, XXXIII. (1932—1933); K. M. Setton; *On the Raids of the Moslems in the Aegean in the Ninth and Tenth Centuries and their Alleged Occupation of Athens*. *American Journal of Archaeology* (1954) 58/4. 311—319.

метно проявляется это своеобразие на примерах резьбы храмов Хосиос Лукас в Стиресе, в Евбоии, а также Хагиои Анаргыри (святы Козьмы и Дамиана) в Кастории и Панагия в Макринице.

Последующая закономерность такая, что в применении символа первоочередную роль играет православное монашество. По нашим сведениям, в Джераше, на территории Палестины, пропитанной монашескими стремлениями, рождается форма плетенки. Влияние египетской монашеской идеи очевидно в иконографической композиции камня Брессэ в Шотландии. Таким же образом подчеркиваются монашеские отношения и в письменном тексте резьбы, сохранившейся в храме Коимесис в Никее. Символ, находящийся на алтарной ограде монастыря, появляется в ансамблях Хосиос Лукас в Стиресе и в Евбоии и на соборе патриархата монашеской культуры, и в центре княжества киевской Руси.

Едва ли может быть случайным, что архитектура культа ислама воздерживается от изображения шестилопастной тройной цепной звезды. И наоборот, в произведениях особенно монашеских храмов христианства, соприкасающегося с арабским миром, нередко попадает рядом с крестом или на листу древа жизни символ, пропагандирующий троичность божьего единства, на поверхности алтарной ограды, или на других, важных в ритуальном отношении, местах.

*

О важности формы рисунка символа свидетельствует и то, что в Армении монофизитической веры, при одновременном усилении византийского влияния и сельджуко-турецкой, т. е. исламской угрозы, на рубеже тысячелетия, мастер южных ворот храма святого Георгия в Батикяне, искал переходное решение между вариантами гексаграммы, составленной из двух треугольников и сплетенной из трех звеньев.

Догмат троицы — пункт столкновения в основном теософическом воззрении государственной религии византийской империи и исламских калифатов; учение о троичности представляет собой неразрешимое противоречие для магометанов. Принятие доказанного положения византийского воззрения является целью политической важности для восточной христианской церкви, прежде всего Византии; в его осуществлении занимает первое место распространение веры монахами.

В Палестине член монастыря Святого Саббаса, Иоанн Дамасский уже в начале VIII в. в своих трудах решительно выступает против учений ислама, не принимающих принципа троицы, которые он считает арианским лжеучением.⁴⁸ Аналогичным образом, в Сирии, во второй половине VIII века епископ

⁴⁸ J. Meyendorff: Byzantine Views of Islam. *Dumbarton Oaks Papers XVIII*. The Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, Trustees for Harvard University, Washington,

Феодор Абу-Кварра, обучавший на арабском и греческом языках, с повышенной страстностью борется против исламского взгляда, отрицающего троиственность единственного бога. О его деятельности свидетельствуют эти строки: «арабы отвергают учение о троицы, поскольку она разделяет бога? А ведь и сам Коран единственный, все-таки переписывается во многих экземплярах: таким образом и бог может быть одновременно одним и тремя». ⁴⁹

В следующем веке, в Византии, во время усиления монашеского влияния, последоубабега за иконоборчеством, согласование исламского монотеизма и христианского догмата троицы встречается уже при дворе византийского императора Михаила III — члена круга патриарха Фотия, Никетас Византинос. Его деятельность охарактеризована тем, что он сводит сущность первого тома своих работ к следующему положению: «Защита христианской веры сконцентрирована главным образом на учении о троицы». ⁵⁰

В спор об арабском и византийском понятии божества, происходящем около 850 г., уже вмешивается и самаррский наместник, будущий «славянский апостол», не кто иной, как монах Константинос. ⁵¹ Характерным образом, в период рубежа тысячелетия, церковь Киевской Руси, получившая христианство из византийского источника, с весьма подробной тщательностью формулирует догмат троицы. Нет трех богов — подчеркивает автор «Повести временных лет», — божество — единое, совершенное единство трех лиц». ⁵²

*

В архитектуре культа христианства изображения троицы популяризуют учение церкви о троице. Иконографическому развитию художественного формулирования этого догмата посвящен ряд общих и подробных трудов. ⁵³ Новейшие исследования доказывают закономерную связь между посто-

1964. 115—132. Там же, 116. "... John belonged to the wealthy Damascene family of Sergius Mansur, an official of the Byzantine financial administration of Damascus, who negotiated the surrender of the city to the Arabs in 635, preserved his civil functions under the new regime, and transmitted his office to his descendants. John, according to this tradition, was his grandson. After exercising his duties for a while, he retired to the monastery of Saint Sabbas in Palestine and became one of the most famous theologians and hymnographers of the Greek Church.

⁴⁹ Там же, 120.

⁵⁰ Там же, 121.

⁵¹ Там же, 130. "Among documents of this kind, the richest in content and the most original is an account of a discussion which took place about 850, in which Constantine, imperial ambassador to Samarra and future apostle of Slavs, was involved. It is recorded in the Slavonic Vita Constantini."

⁵² Д. Лихачев; Литературные памятники, М—Л. 1950, 77—78 «Не трее бози, един бог, понжее едно божество трех лицах».

⁵³ А. Hackel; Die Trinität in der Kunst, Berlin, 1931. А. Heimann; L'icongraphie de la Trinité. L'Art Chrétien, I. 1934. — W. Braunfels; Die Heilige Dreifaltigkeit, Düsseldorf, 1954. Csemegi, J.; Символы тринитаса..., Művészettörténeti Tanulmányok 1957, 7—45. — L. Réau; Iconographie de l'art chrétien. II./1. Paris, 1956. 14—29.

янным содержанием троицы и формой ее изображения, определенными историческими условиями.⁵⁴ Рассматривая произведения восточных территорий, В. Н. Лазарев указывает на то, что здесь, в противовес западным стремлениям, отцы церкви создают иконографические типы идеи троицы символическим переложением. «Так возник — определяет исследователь, — не позднее V века тот иконографический тип «Троицы», в котором три божественные ипостаси символизированы тремя фигурами ангелов, в чьих образах, согласно ветхозаветному преданию (Бытие, XVIII), божество предстало Аврааму и Сарре под дубом мамврийским».⁵⁵ Позже В. Н. Лазарев ищет ответ на тот вопрос, почему появляется в XI—XII вв. для выражения композиции троицы «*Παλαίος*» т. е. «Ветхий день», а позже «Отечество». По его мнению, борьба против дуалистических лжеучений вынуждает церковь создать такой новый иконографический тип, так как большинство сторонников эреса как на Востоке, так и на Западе сильно нападает на догмат троицы.⁵⁶

В средние века в распространении веры государственных христианских религий, изложение учения о троице, касающегося сущности понятия божества, приобретает основное значение; и поэтому различные церкви постоянно отыскивают «современную», эффективную художественную форму для выражения «Троицы» своим образом.

Но против ислама уже ни один из иконографических типов сложившегося аллегорического, фигурального метода не может быть использован с убедительной силой, так как сторонники ислама в общем не принимают фигуральных картин содержания культа.⁵⁷ Для них значение христианского бога — единства и троицы — можно «объяснить» только преобразованием абстрактного символа бога — гексаграммы.

Христианские труды, написанные в защиту «Троицы» в VIII—IX вв, подготавливают теоретически огромное движение в Византии по распространению своей веры, обращенной к востоку. В этом движении, начиная с конца IX века, в период расцвета, начинающегося после иконоборчества, обнаруживается это стремление вместе с военными успехами противоисламских походов, монашество берет на себя ведущую роль. В архитектуре храмов монастырей и патриархальных церковных центров, имеющих связь с араб-

⁵⁴ См. Й. Чемеги: цитированная под 53. работа; В. Н. Лазарев: Русская Средневековая живопись, Москва, 1970, 277—299.

⁵⁵ В. Н. Лазарев; там же, 279—280.

⁵⁶ Там же, 280, 284. «... иконографический тип «Отечество» уже сложился в Византии к XI веку, во Франции к XII веку. Его развитой форме предшествовали бинитарные изображения божества, в дальнейшем уступившие место тринитарным. Чем было вызвано их появление? Ответ здесь может быть только один — широкой волной ересей, буквально затопившей в XI—XII веках Европу и частично проникшей также в Византию, где императору Алексею Т. Комнину пришлось вступить в открытую борьбу с могущественной сектой богомилов».

⁵⁷ Исключение можно найти только на исламских территориях со своеобразными религиозными стремлениями, напр., в Персии.

ской культурой, таким образом, считается закономерным явлением то, что наряду с восточными, постсассанидо-арабскими детальными формами, куфическими или псевдокуфическими надписями, на особом месте, примыкая к иконографическому идейному кругу «спасения», рядом с крестом или деревом жизни появляется *шестилопастная тройная цепная звезда*: эта плетенка в период IX—XI вв. представляет собой *противоисламскую эмблему восточного христианства, прежде всего монашеского распространения веры.*

*

В начале XIII в., в период распадающейся византийской метрополии, этот символ исчезает из искусства. Это явление совпадает с политическим переворотом латинской империи (1204—1259).⁵⁸ Но и после реставрации «Палаиологов» этот символ уже не становится снова таким значительным, как прежде. Византия теперь стремится только защититься от исламских властей, а монашество изменяет взгляд, когда распространяется хезихасм, относящийся безразлично к магометанским принципам веры.⁵⁹

Символ шестилопастной тройной цепной звезды, насыщенный еще в период IX—XI вв. боевым, пропагативным содержанием, с XIII в.

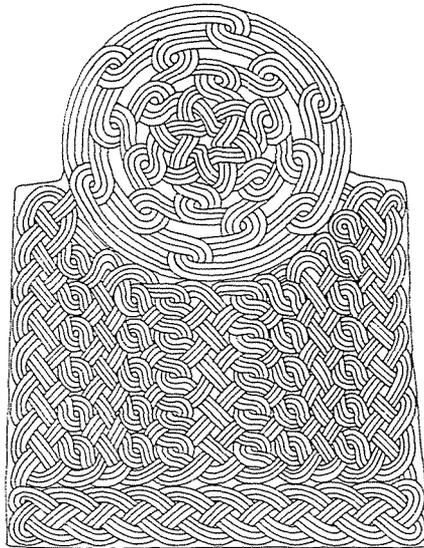


Рис. 36. Согратль (Дагестан, Губинский район). Резьба стела, рубеж XII—XIII вв.

⁵⁸ G. Ostrogorsky: *Geschichte des byzantinischen Staates*. München, 1952.

⁵⁹ J. Meyendorff: цитированная под 48. работа, 123.



Рис. 37. Кетшарус (Армения). Фрагмент резьбы на южном фасаде храма, посвященного Святому Георгию, XIII в.

встречается на более далеком радиусе влияния Византии, как правило, там, где именно обостряется антагонизм между восточным христианством и исламской властью. Эта закономерность решительно проявляется на примере т. н. монет «кааник», выпущенных в Тбилиси (Грузии), в период 1261—1264 гг., и украшенных шестиллопастной тройной цепной звездой.⁶⁰ Интересно, что легенда отклоняется от обычной исламской формулы: например, имя Магомета не упоминается. В центре плетенки стоит только: «правосверый Хан»; а на другой стороне монеты: «кроме единственного бога нет бога, нет сообщника». По особенностям надписи нумизматик Г. Капанадзе заключает противопоставлении в Грузии против персидского великого хана.⁶¹ Несколько лет спустя после выпуска монет «кааник» это стремление на гру-

⁶⁰ Д. Г. Капанадзе: Грузинская нумизматика. Москва, 1955, 78—80. VII/94—96.

⁶¹ Там же.

зинских монетах с арабской надписью акцентируется уже христианской молитвой.⁶² В сущности, на монетах т. н. кааник такое же значение имеет изображение шестилопастной тройной цепной звезды, как позже молитва: вокруг надписи, объявляющей единство бога, плетенка выражает догмат христианской троицы.

На Востоке, во время XII—XIII вв., на территории Дагестана, по соседству с Грузией, в период усиления арабского продвижения, также по-

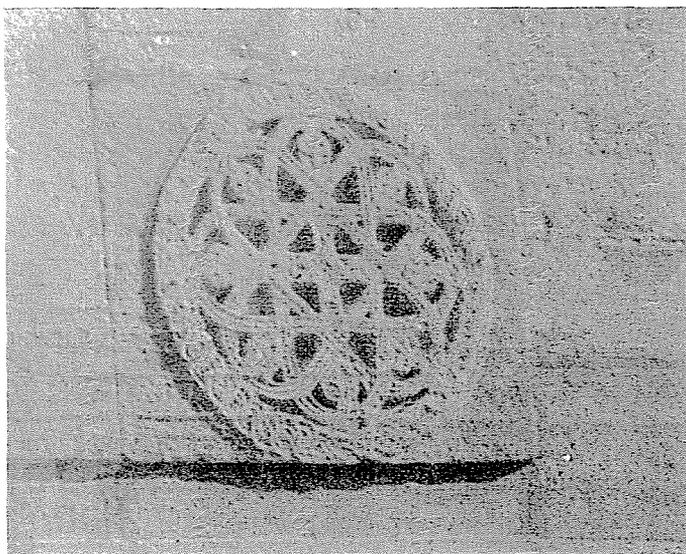


Рис. 38. Дада (Грузия, Боржомский район). Фрагмент резьбы на южном фасаде католикона, 1333 г.

является этот символ на богатой плетенке одной стелы. Резьба обнаружена в окрестности Согратля (Губинский район) (рис. 36)⁶³; по всей вероятности, это — произведение аварского мастера.⁶⁴ На Кавказе, в течение XIII и XIV вв, в дальнейшем мотив плетенки появляется на южном, входном фасаде католикона двух больших монастырей. Один из символов находится на главном храме в армянском Кетшарусе (XIII в) (рис. 37),⁶⁵ а другой в грузинской Даде (Боржомский район, 1333; рис. 38).⁶⁶

Начиная с XIV в. на Западе, вместе с подобными явлениями Кавказа, во время усиления османо-турецкого продвижения, на фасадах католиконов сербских монастырей аналогично появляется шестилопастная тройная цепная звезда. В Афонте, в сербском монастыре Иландари, на фасаде построенного в XIV в. здания нартекса мы обнаруживаем символ, выложенный

⁶² Там же.

⁶³ Н. М. Дебиров: Резьба по камню в Дагестане, Москва, 1966. рис. 54.

⁶⁴ Там же, 31

⁶⁵ J. Strzygowski; Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918. II. 529, рис. 570.

⁶⁶ В. Беридзе: Архитектура Самцхе XIII. XVI. Тбилиси 1955. 141, табл. 71.

каменной инкрустацией.⁶⁷ Эти плетенные мотивы, с резным решением часто встречаются на монастырских храмах христианской власти на последнем этапе сербско—османско-турецкой борьбы, когда суживаются пределы самого моравского княжества. Один из этих декоративно оформленных при-

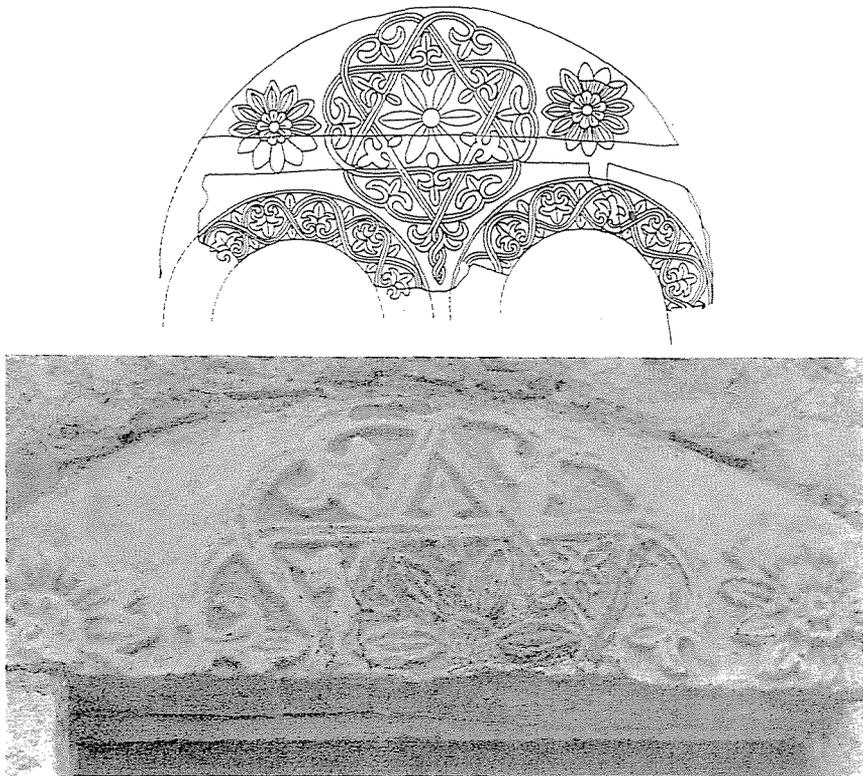


Рис. 39. Раваница, XIV в.

меров находится в монастыре Раваницы, где сейчас он вновь вставлен над западным входом храма (рис. 39).⁶⁸ Первоначально резьба была вставлена в оси двух сводчатых оконных проемов, между розетками. В другом месте символ появляется в форме каменной решетки на круглом окне, на здании монашеского католика также моравско—сербской Любостини, построенного после 1387 г.⁶⁹ Аналогичную форму приобретает символ в Сицилии, в городе Палермо, который объединял традиции арабско—норманской культуры, на фасаде Палаццо Киарамонте, построенного около 1380 г.⁷⁰

⁶⁷ М. М. Vasic: *Zica i Lazarica*. Beograd, 1928. рис. 94.

⁶⁸ В. Vulović: *Ravanica*. Beograd, 1967.

⁶⁹ А. Deroko: *Monumentalna i dekorativna arhitektura i srednevekovnoj Srbiji*. Beograd, 1953., 350. Vasic: цит под 67, рис. 115.

⁷⁰ G. v. Arata: *L'architettura arabo—normanna e il rinascimento in Sicilia*. Prefazione di Corporado Ricci. Milano, 1914., рис. 87. «Palermo — Palazzo Chiaramonte (secolo XIV. 1307—1380), Dinastia Aragonese/Federico II. — Federico III.



Рис. 40. а. Места нахождения шестилопастной тройной цепной звезды. 1 Джераша; 2 Шотландия; 3 Никея; 4 Наали—Чифлик (у Константинополя); 5 Венеция; 6 Макриница; 7 Родос (фрагмент); 8 Киев (Десятинная); 9 Хоснос Лукас; 10 Афины (Горгоэпикос); 11 Потолети; 12 Дисеви; 13 Двин; 14 Кастория; 15 Батикян; 16 Афины (фрагмент); 17 Киев (Софийский собор); 18 Родос (саркофаг); 19 Цхинвали (фрагмент, 1); 20 Цхинвали (фрагмент, 2); 21 Кризот; 22 Хиос (фрагмент); 23 Тбилиси (монета «кааник»); 24 Согратль; 25 Кетшарус; 26 Дала; 27 Монастырь Иландари; 28 Раваница; 29 Любостиня; 30 Палермо.

В XIII—XIV вв. композиционные особенности шестилопастной тройной цепной звезды заметно свидетельствуют о снижении ее символической роли. Этот мотив уже не встречается внутри храма и композиция в общем не имеет такое христологическое значение, как раньше, она применяется только в качестве фасадного украшения, становясь все более декоративной. В каменных решетках круглых окон она становится даже архитектурным элементом. *Презниее боевое идейное содержание символа теряет свою силу, приобретая апотропический характер.* Затем, в XV в., в период усиления османско—турецкой власти, получает место только изредка, на предметах прикладного искусства.⁷¹ И наконец, попадает в мир суеверий, как символ, предохраняющий от зла. Последний известный мне пример встречается на деревянной резьбе в Мангелберте 1750 г. Здесь символ не акцентирован, а поставлен в ряд мотивов розетки и гексаграммы, состоящей из двух треугольников.⁷²

⁷¹ Напр., в резном украшении скамьи, в настоящее время среди экспонатов музея в Соут-Кензингтоне. W. Bode; *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance.* Leipzig. рис. 86.

⁷² K. Freyer; *Zum Problem der Volkskunst.* Monatschr. f. Kunstwissenschaft. 1916. IX. 215.. 108.



Рис. 40. б. Места нахождения шестилопастной тройной цепной звезды, от IX—X вв. до рубежа XII—XIII вв. 1 Венеция; 2 Макриница; 3 Родос (фрагмент); 4 Киев (Десятинная); 5 Хосиос Лукас; 6 Афины (Горгоэпикос); 7 Потолети; 8 Дисеви; 9 Двин; 10 Кастория; 11 Батикян; 12 Афины (фрагмент); 13 Киев (Софийский собор); 14 Родос (саркофаг); 15 Цхинвали (фрагмент, 1); 16 Цхинвали (фрагмент, 2); 17 Криезот; 18 Хиос (фрагмент).

По исследованиям исторического пути шестилопастной тройной цепной звезды можно сделать вывод, что историческое значение символа достигает вершины в период IX—XI вв. В этот период, после иконоборчества, усиливается византийская власть, сопротивляющаяся исламу. Теперь наш символ получает наибольшее значение в архитектуре ортодоксального монашества, проповедующего свою веру. В этот период вслед за распространением плетенки замечается стремление к единству восточного христианства, которое связывает и культуру, и архитектуру далеких краев (рис. 40).

Резюме

Символическое значение своеобразного варианта гексаграммы — шестилопастной тройной цепной звезды, по аналитическому толкованию примеров этого символа, выражает единство божества натакже догмат. Тронцы На территориях восточного христианства, в передачах IX—XIII вв, прежде всего в архитектуре ортодоксального монашества представляет собой символ большого значения, репрезентируя против догмата ислама понятие о божестве раннего христианства, прежде всего Византии. В указанную эпоху места применения звезды выражают стремление к единству в распространении веры и политике; это стремление соединяет территории Балканского полуострова и Кавказа и имеет мирозеркальное значение; вырисовывающаяся историческая связь является носителем влияния искусства.

Dr. Erzsébet CSEMEGI—TOMPOS. Budapest XI, Műegyetem rkp. 3
Венгрия