

РУТ УЭББ

ЭСТЕТИКА САКРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА: НАРРАТИВ,
МЕТАФОРА И МОТИВ ДВИЖЕНИЯ В ЭКФРАСИСАХ
ЦЕРКВЕЙ

Введение: проблемы описания

Приступая к описанию интерьера церкви Святой Софии в Константинополе, Михаил Диакон, живший в XII веке, сетует на сложность задачи: едва ли кто может описать в словах (заклЮчить в дискурс) столь обширный и разнообразный предмет¹. Конечно, его жалоба — очень знакомое общее место риторики, часть ритуального *captatio benevolentiae* оратора. Но, как и во многих топосах, в нем содержится важная истина: описание, изображение визуального посредством слова, — труд сложный и поднимающий множество вопросов. Например, до какой степени возможно изобразить материальный объект в таком нематериальном, интеллигибельном материале-посреднике (*medium*) как язык? Как можно изобразить [описать] какой-либо статичный трехмерный объект в материале, который раскрывается во времени? Как может человек изобразить в словах целостность визуального опыта — бесконечное разнообразие цвета, глубину пространства, фактуру, свет и тень, открывающиеся зрителю при лицезрении даже простейших предметов?²

Чем больше задаешься этими вопросами, тем более оправданной кажется жалоба Михаила, так же как и слова патриарха Фотия, который в X гомилии сетует, что церковь Богоматери Фаросской превосходит каноны жанра (*νόμοι*) экфрасиса, или слова ритора II века Элия Аристида, который говорит о том, что город Рим слишком грандиозен, чтобы видеть его, не говоря уже о том, чтобы описывать³. Несомненно, словесное описание никогда не может быть совершенно адекватно объекту, которому оно посвящено. В этом наблюдении, быть может, и самоочевидном, скрыт важный смысл: любое описание подразумевает отбор деталей, которые будут в него включены⁴. Сверх того, линейное развертывание

Оригинальная версия этой статьи была написана при поддержке Британской Академии Post-doctoral Fellowship. Я хотела бы поблагодарить Маргарет Мюлле, Лиз Джеймс, Асен Кирина, а также неизвестных мне читателей и рецензентов за их комментарии.

¹ C. Mango and J. Parker. A Twelfth-Century Description of St. Sophia. DOP 14 (1960): 233-45 (text by Michael the Deacon, далее — Michael the Deacon, Ekphrasis), 1.22-26: οὐ χεῖρον δὲ καὶ λόγῳ περιηγήσασθαι, ὅσον ἐνὶ, μὴ γὰρ τὸ πᾶν, εἰεὶ καὶ μόγις τοῦτ' αὐτό τις λόγου πρόφασιν ἐνστήσάμενος τῷ παντὶ ἐπεξίει, ποικίλως ἔχοντι καὶ μακρῶ.

² Обсуждение этих вопросов см. в: M. Beaujour, "Some Paradoxes of Description," Yale French Studies 61 (1981): 27-59. Я далека от предположения, что ораторы, взявшись за избранный предмет, неизбежно терялись и смущались; просто условности жанра, в котором они творили, позволяли выразить реальные трудности, связанные с описанием.

³ Photios, *Homiliai*, ed. B. Laourdas (Thessalonike, 1959), 10.7: τὸ κάλλιστόν τε εἶναι, τὸν ναὸν καὶ ὀραιότατον καὶ νικῶντα νόμοις ἐκφράσεως παραστήσαι προήρημαι; Aelius Aristides, *To Rome*, in *Opera*, ed. B. Keil (Berlin, 1898), 2:39.1-2: περὶ ἧς [т.е. Рим] μὴ ὅτι εἰπεῖν κατὰ τὴν ἀξίαν ἐστίν, ἀλλ' οὐδ' ἰδεῖν ἀξίως αὐτήν.

⁴ См., например, R. Barthes, «L'effet de reel» in *Littérature et réalité*, ed. R. Barthes et al. (Paris, 1982), 86: "Si elle

[письменного] текста — и, в еще большей степени, устного дискурса — требует наложения темпорального порядка, «очередности» на исходный материал, в реальности воспринимаемый зрителем одновременно. Потому что, хотя произведение искусства или архитектуры может переживаться последовательно, по мере того как человек проходит через здание или, рассматривая сцену, переводит глаза с одного на другое,— единственный взгляд вбирает в себя больше, чем может выразить отдельное высказывание⁵. Эти и другие связанные с ними проблемы были ярко освещены в современной критике, но они имеют отношение к чтению дескриптивного письма любой эпохи. Как подсказывает «топос неадекватности», можно увидеть, что в классической [античной] и византийской риторических традициях, хотя они пользовались не столь точными терминами, были предвосхищены наблюдения современной критики. Как бы то ни было, в настоящем контексте интереснее всего именно особый отклик на проблему, который мы находим в византийском экфрасисе.

В этой статье я рассматриваю литературные проблемы, связанные с описанием предмета столь сложного, по своему внешнему виду и функции, как церковное здание, и отмечаю некоторые стратегические хитрости, которые использовали авторы экфрасисов для преодоления подобных затруднений. До некоторой степени эти хитрости укоренены в классической риторической традиции экфрасиса, которых я касаюсь вкратце. Но описание интерьера здания, исполненного столь сложного символического значения, как церковь, явилось новой задачей, для которой не было непосредственного прецедента в классической традиции, поэтому особенно интересно рассмотреть, как византийские авторы приняли этот вызов. Настоящая статья,— в первую очередь, очерк эстетики литературных и риторических изображений сакрального пространства, сосредоточенный вокруг тех определенных отрывков или аспектов произведений, которые мало говорят нам о конкретном строении зданий и многое — о том, как о них могли писать, и, возможно, как они воспринимались [современниками].

В моем обзоре я остановлюсь на описаниях двух наиболее значительных памятников Константинополя — храма Святой Софии и церкви Святых Апостолов. В VI веке восстановление церкви Святой Софии Юстинианом было впервые воспето Прокопием Кесарийским, и вскоре — Павлом Силенциарием⁶. Шестью веками позднее Михаил Диакон восславил «вечную новизну» здания в речи, сочиненной, возможно, на его освящение⁷. Стихотворный экфрасис церкви Святых Апостолов и семи чудес Константинополя, написанный в X веке Константином Родосским,

n'était pas soumise à un choix esthétique ou rhétorique toute 'vue' serait inépuisable par le discours."

⁵ Beaujour, "Some Paradoxes."

⁶ "Prokopios, Buildings 1.1; Paul the Silentary, Ekphrasis of Hagia Sophia, in P. Friedländer, Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius (Leipzig, 1912), 227-65 (далее — Paul the Silentary, Ekphrasis).

⁷ Mango and Parker, «Twelfth-Century Description.»

был посвящен Константину VII⁸. По какому случаю был сложен прозаический экфрасис церкви Святых Апостолов, написанный Николаем Месаритом, неясно⁹. Полезно сравнить эти произведения с другими примерами экфрасиса. Экфрасис, включенный в панегирик построенной Паулином церкви в Тире стоит у истоков традиции экфрасиса церковных зданий и по этой причине заслуживает особого внимания. Энкомии Хорикия Маркиану содержат в себе ценные комментарии к проблемам описания, также как и гомилии Льва Мудрого и Фотия, прославляющие восстановленные или только что построенные церкви¹⁰.

Экфрасисы церковных зданий традиционно были [для исследователей] источниками информации для реконструкции и зеркалами реалий, которые они описывают¹¹. В случае церкви Святых Апостолов полное разрушение самого памятника сделало необходимость подобного чтения особенно острой. Но проблемы, связанные с таким чтением «для справок», общеизвестны¹²; измеренные меркой «объективного описания», экфрасисы, как правило, оказываются недостаточными. Так или иначе, вопросы, поставленные в начале этой статьи, говорят о том, что «объективное описание», хотя и является полезным рабочим понятием, не самоочевидно и проблематично. Даже сугубо информативное описание в путеводителе подразумевает жесткий отбор деталей, которые будут выражены словами¹³. Такой отчет может содержать поддающиеся проверке высказывания о материальных элементах конструкции, с указанием размеров и ориентации, с использованием технической терминологии, и все-таки многое в нем будет опущено. Любое описание требует отбора и упорядочения деталей, согласно правилам языка.

⁸ Constantine Rhodios, *Description des oeuvres d'art et de l'église des Saints Apôtres*, ed. E. Legrand (Paris, 1896) (далее — Constantine Rhodios, *Ekphrasis*).

⁹ Nikolaos Mesarites, *Description of the Church of the Holy Apostles*, ed. and trans. G. Downey, *TAPS*, n.s., 47 (1957): 855—924 (далее — Mesarites, *Ekphrasis*). Дауни предполагает, что он мог быть сочинен, чтобы поднять престиж церкви после разорения императорских гробниц Алексеем III в 1197 г.

¹⁰ Eusebios, *Historia ecclesiastica* 10.4; Chorikios, *Laudatio Marciani* 1 and 2, in *Choricii Gazaei opera*, ed. R. Foerster and E. Richtsteig (Leipzig, 1929); Photios, *Homiliai* 10; Leo the Wise, *Panygerikoi logoi*, ed. Akakios (Athens, 1868), 28, 34. Издание Акакия труднодоступно, фрагменты переведены на английский язык в книге C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire* (Toronto, 1986), 202-5, and A. Frolov, "Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage," *ElByz* 3 (1945): 43-91.

¹¹ A. Muñoz, "Alcune fonte letterarie per la storia dell'arte bizantina," *NBACr* 10 (1904): 221-32, and idem, "Le εκφράσεις; nella letteratura bizantina e i loro rapporti con l'arte figurata," in *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov* (Prague, 1926), 139-42, — одно из первых предложений использовать византийский экфрасис как источник по истории искусства. Legrand (*Description des oeuvres*) and Friedländer (*Johannes von Gaza*) включают в себя схематические реконструкции памятников, описанных у Константина и у Павла, соответственно.

¹² О проблемах, связанных с экфрасисами церкви Святых Апостолов, см., в частности, A. Epstein, "The Rebuilding and Redecoration of the Holy Apostles in Constantinople: A Reconsideration," *GRBS* 23 (1982): 79-92.

¹³ См., например, описание храма Святой Софии в: J. Freely, *Blue Guide: Istanbul* (London, 1997), 48: «Главная опора купола обеспечена четырьмя громадными столбами неправильной формы, стоящими в квадрате стороной, примерно, 31 м. Из этих столбов вырастают четыре огромные арки, между которыми четыре паруса образуют переход от квадрата к круглому основанию купола. Над карнизом круглого основания располагается слегка овальный купол, диаметр которого с востока на запад — около 31 м, а с севера на юг — приблизительно 33 м, с верхней точкой на высоте 56 м от земли...». Краутхаймер, "Introduction to an 'Iconography' of Medieval Architecture", *JWarb* 5 (1942): 1-33, сопоставляет эту современную концепцию архитектуры с интересами средневековых (особенно западных) архитекторов и их патронов.

В этом смысле можно утверждать, что все описания, а не только принадлежащие византийским авторам, суть зеркала, которые должны некоторым образом «искажать» предметы. В то же время, самым актом отбора, упорядочения и презентации материала они могут действовать как своего рода комментарии к описываемому. Чтобы увидеть, каким образом эти экфрасисы могут быть наилучшим образом использованы в отношении памятников, к которым они относятся, несомненно, важно обращаться с ними как с текстами, имеющими свою собственную логику и организующие принципы¹⁴. Если мы прочитаем их в этом свете, то различие между теми словами и фразами, которые относятся к материальной наружности зданий, и теми из них (часто отсекаемыми как «риторические украшения»), которые относятся к другим, невидимым аспектам, станет менее значительным. Литературный подход к экфрасису может способствовать изучению эстетики с двух точек зрения. Прежде всего, он может помочь нам понять сами эстетические законы описания, распознать риторическую стратегию, выбранную авторами для представления предмета своим слушателям. И есть более сложное измерение: эти отдельные тексты имеют определенное отношение к материальному объекту и часто — к конкретному событию¹⁵; понимание их литературной формы может прояснить это отношение и, возможно, свидетельствовать о художественных достоинствах этих зданий, не всегда материальных, видимых, но которые, однако, могли быть поняты и высоко цениться. Именно по этой причине я решила рассмотреть эти тексты, охватывающие промежуток в шесть веков, в одном очерке: все они обнаруживают одни и те же проблемы описания и разделяют одну и ту же стратегию вербального изображения.

Тексты и их контексты

Исторические отношения между обсуждаемыми текстами и их предметами часто довольно легко определить, хотя каждый текст занимает несколько иное положение, благодаря сложному набору значимых факторов, таких как патронаж, событие и жанр. Большинство из них были сочинены на случай и впервые были произнесены в тех самых зданиях, которые они описывают, или около них. Евсевий произнес свой панегирик внутри самой церкви, экфрасис же Павла Силенциария, как явствует из заглавия манускрипта, подлежал декламации в двух разных местах — Императорском и Патриаршем дворцах¹⁶. Таким образом, аудитория была

¹⁴ Epstein, "Rebuilding and Redecoration," демонстрирует важность понимания литературной формы для правильного суждения об исторической ценности экфрасиса.

¹⁵ Подробное исследование экфрасиса храма Святой Софии Павла Силенциария в его историческом контексте см.: R. Macrides and P. Magdalino, "The Architecture of Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary's Poem on Hagia Sophia," *BMGS* 12 (1988): 47-82.

¹⁶ M. Whitby, "The Occasion of Paul the Silentiary's Ekphrasis of S. Sophia," *CQ* 35 (1985): 216-17.

или знакома со зданиями, или могла непосредственно видеть их, слушая оратора, как это упоминается у нескольких авторов¹⁷.

В то же время авторы экфрасисов должны были помнить о возможной аудитории в дальнейшем. Хорикий различает слушателей, находящихся в церкви, и будущих читателей, которые никогда не видели ее, но смогут получить живое впечатление из его писаний¹⁸. Автобиография ритора IV в. Либания свидетельствует об обстоятельствах, в которых оратор мог повторно исполнить свое собственное произведение. Это рассказ о несчастном Бемархии, который представил свою старую речь с прославлением Великой церкви Констанция в Антиохии. Согласно Либанию, слушателям оставалось только взирать друг на друга в крайнем смущении, потому что Бемархий «молот чепуху о колоннах, двориках, пересекающихся дорожках, которые взялись бог весть откуда»¹⁹. Следует ли отнести провал оратора на счет скудости его риторического дарования, или здесь — просто свидетельство враждебности Либания, мы никогда не узнаем; но подобный анекдотический случай напоминает нам, что в своем первоначальном контексте задача этих речей выходила далеко за пределы простой информативности и изобразительности. Такое запоздалое исполнение речи было частью профессионального соперничества между Бемархией и Либанием. В истории с Бемархией ни характер аудитории, ни случай не способствовали восприятию его речи, — а ведь, как рассказывает Либаний, раньше именно благодаря ей Бемархию благоприятствовала фортуна²⁰.

Такая детальная, хотя и частичная, информация о контексте исполнения речи и реакции на нее аудитории бывает редкой. Большей частью мы довольствуемся отчетом самого автора о его целях и проблемах, связанных с их достижением. В некоторых отрывках Хорикий размышляет об ограниченности словесного изображения — аспект речи Бемархия, который высмеял Либаний. Говоря о церкви Святого Сергия, Хорикий замечает, что его описание может включать в себя только те элементы ее, которые подходят для риторики; развивая мысль далее, он напоминает своей аудитории, что простое подражание (*μίμησις*) никогда не достигает точности²¹. Лев Мудрый в своей речи о церкви Stylainos Zaoutzas, рассуждает о самой возможности притязать на описание сцены, которую видит его аудитория. В изящном вступлении он характеризует свое предприятие как вознаграждение художнику, даруемое в обмен на наслаждение зрелищем. Речь, таким образом, эквивалентна своему предмету, она — памятник в слове²². Лев подразумевает, что его речь

¹⁷ Chorikios, *Laudatio Marciani* 1.16.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Libanios, *Autobiography*, ed. and trans. A. E. Norman (Oxford, 1965), 41: διεξιόντος αὐτοῦ κίονας δη τινας και κυκλίδας οδοῦς τε υπαλλήλων τεμνομένας εμπίπτουσας οὐκ οἶδ' οποι...

²⁰ *Ibid.*, sections 39-41.

²¹ Chorikios, *Laudatio Marciani* 1.9, 1.16: πάσα δε μίμησις ἦττον πως φέρεται της ακριβείας. Эти слова были дословно повторены Иоанном Фокой во введении к его экфрасису Святой Земли; PG 133:928b.

²² Leo the Wise, *Homily* 34, ed. Akakios (см. выше, прим. 10), 274-75.

должна рассматриваться как вербальный артефакт, эквивалентность которого предмету основана не только на его изобразительной функции.

Та же идея присутствует, но в более развитой форме, в экфрасисе Николая Месарита. В обращении к апостолам, которое предшествует его описанию интерьера церкви Святых Апостолов, автор разворачивает метафору вербального памятника. Молясь о Божественном наитии, он говорит о своем сочинении: «здание (οἶκον), которое я обязался построить (οἰκοδομήσαι) из словесного материала и мастерства моего ума». Но далее он желает определить свое произведение как нечто гораздо большее, чем просто воспроизведение образа церкви в словах: речь и сам процесс ее сочинения позволяют и автору, и каждому «любящему апостолов» постичь красоту церкви наиболее ясно (τρανότερον) и чисто (καθαρότερον)²³. Месарит, таким образом, подразумевает двойную функцию своей речи. Она — вербальный эквивалент, тщательно написанное произведение искусства в своем праве, и, в то же время, она может дополнить материальное здание, являющееся для нее вместе и точкой отсчета, и аналогом. Конечно, его речь — не просто статичный литературный памятник, напротив, ее сочинение и декламация — процессы, захватывающие и автора, и аудиторию, и влияющие на них обоих.

Сложенные вместе, все эти замечания означают, что ритор может из слов построить эквивалент памятнику, который он описывает. У слова свои способы действовать, очень отличающиеся от способов, присущих визуальным искусствам, и в некоторых отношениях оно никогда не достигает своего образца, как утверждает Хорикий, но может и внести свою собственную лепту, как предполагает Месарит. Наши авторы неточны относительно особой природы своего материала-посредника и предъявляемых им требований; но, так или иначе, традиция экфрасиса, в рамках которой они творили, предлагала пути создания вербального эквивалента предмету, при которых полностью использовались характерные черты вербального медиума, такие как темпоральное измерение и способность эвоцировать — «вызывать к жизни», «одушевлять» то, что отсутствует, так же живо, как и то, что присутствует. Теория и практика экфрасиса всегда учитывала возможности и ограниченность вербального материала-посредника в отношениях, которые разрабатывались византийскими авторами.

Античная и византийская теории описания

Целью экфрасиса как жанра риторики всегда в меньшей степени было дать полный и точный отчет об отдельном объекте и в большей — передать воздействие, которое произвело на созерцателя восприятие этого

²³ Mesarites, Ekphrasis 12.4: εἰ γὰρ μὴ κύριος δι' ἑμεδὲν οἰκοδομήσει μοι οἶκον τούτον, ὃν ταῖς ἐκ λόγου ὕλαις καὶ τοῖς ἐκ νοῦς τεχνουργήμασιν οἰκοδομήσαι προῦθέμην, ἵν' ἔχοιμι δι' αὐτοῦ κάγω καὶ πᾶς φιλαπόστολος πρὸς τὸ τοῦ μετέρου οἴκου κάλλος τρανότερόν τε καὶ καθαρότερον ἑνοράν, εἰς μάτην οἱ οἰκοδομοῦντες ἀνθρώπινοι μοι λογισμοὶ καὶ λόγοι κεκοπιάκασιν.

объекта. Оратор целенаправленно обращался, в первую очередь, к воображению слушателя, часто с помощью обобщенных образов, которые, что более вероятно, должны были соответствовать прежнему опыту аудитории,— а не обеспечивать точную вербальную транскрипцию отдельного объекта. Возможно, предполагалось, что живой язык должен был вызывать у слушателя эффект присутствия, непосредственного восприятия, заставляя его чувствовать себя «как будто» на месте²⁴. Таким образом, в классической концепции экфрасиса неявно присутствует акцент на использовании языка для изображения не просто доступной глазам наружности предмета, но и его более общих, интеллигибельных характеристик. Этот аспект экфрасиса византийские авторы использовали, среди прочего, в своих описаниях церковных зданий.

Современное жесткое разграничение описания (понятого как изображение статичных объектов) и повествования (изображение действий или событий) не соблюдалось. В античной риторике экфрасис находился где-то между этими двумя категориями и часто был живым и детальным повествованием о событиях. Экфрасис есть по определению отчет о чем-либо, - будь то рассказ о сражении, персоне или погоде, - которое обладает качеством живости (*ενύρουεια*), необходимым, чтобы заставить аудиторию «видеть». В отличие от описания в современных теориях повествования, экфрасис не определялся как приостановка временного потока окружающего его повествования, но обычно сам нес в себе некую темпоральную последовательность. Это ясно из указаний к экфрасису битв в 'Progymnasmata' [сборника риторических упражнений-образцов], где рекомендовано последовательное движение от событий, предшествующих сражению, к самому сражению и, наконец, к его последствиям²⁵. Есть указания на то, что «анимация», одушевление сцены ощущались как нечто, придающее ей живость²⁶. Экфрасисы произведений искусства фактически игнорируют статичную природу живописи и мозаики и подробно излагают изображаемые в них события, как если бы они разворачивались во времени, выражая эмоциональное участие описателя, чтобы напитать сцену присущим человеку интересом²⁷. Но, в то время как живопись можно с легкостью превратить в нарратив - вербальный эквивалент, представляющий ту же историю, но в другом материале, - здание или место ставят другие проблемы.

²⁴ См. R. Webb, "Mémoire et imagination: Les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque," in *Dire l'évidence*, ed. C Lévy and L. Pernot (Paris, 1997), 229-48.

²⁵ Hermogenes, *Progymnasmaia*, in *Hermogenis opera*, ed. H. Rabe (Leipzig, 1913), 22-23; Aphthonios, *Progymnasmata*, ed. H. Rabe (Leipzig, 1926), 37.

²⁶ Аристотель предполагает наличие связи между одушевлением предмета и живостью языка в своих загадочных заметках о метафоре, *Риторика*, 1411 в.24-25; see G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica de Aristotele* (Rome, 1967), 256-66. Иоанн Сардийский, напротив, описывает *enargeia* как качество, одушевляющее речь, делающее ее как бы живой (*εμψυος*), в своих *Commentarium in Aphthonii Progymnasmata*, ed. H. Rabe (Leipzig, 1928), 217, 1.3.

²⁷ L. James and R. Webb, "'To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': Ekphrasis and Art in Byzantium," *Art History* 14 (1991): 1-17.

В античных трактатах и византийских комментариях нет точных указаний, как следует обходиться с такими предметами. Все авторы "Progymnasmata" упоминают «места» в качестве особой категории предметов для экфрасиса, но, как отмечают Рут Макрайде и Пол Магдалино в своем исследовании о Павле Силенциарии, никто не дает никаких специальных пояснений²⁸. Хотя Фотий и отсылает к «канонам» экфрасиса, не существует правил, столь же детальных, как правила для эпидектических речей полного объема. Тем не менее, в самом определении экфрасиса содержится ценное указание: большинство античных риторов называют его λόγος περιήγητικός, буквально - речь, которая «ведет вокруг чего-либо», «обводит кругом»²⁹. Глоссы к этому выражению в комментарии Иоанна Сардийского к Афтонию показывают, что его значение все еще могло пониматься буквально: это как если бы, объясняет он, кто-нибудь должен был показать новый объезд кругом Афин, - добавляя при этом, что метафорическое значение - «рассказывать по порядку» (εξῆς)³⁰.

Посредством этого оратор мог превратить описание статичного объекта в рассказ о путешествии, изображая пространство через ход времени³¹. Жанр перизгесиса, таким образом, удобен для упорядочения деталей и приспособления изображения пространства к требованиям языкового темпорального потока. Конечно, метафора языка как путешествия крепко упрочилась в греческом языке, в таких словах как διηγέομαι или περίοδος. Еще одним преимуществом является введение мотива движения в вербальную презентацию предмета, во всех других отношениях статичного, которое драматизирует и персонализирует описание, подразумевая зрителя, чьи реакции могут быть отмечены и прокомментированы. Роль метафорического провожатого, усвоенная ораторами, также способствует построению отношений между говорящим и аудиторией. Это заметнее всего у Хорикия, который резко переходит от второго лица множественного числа во вступлении к более дружественному единственному числу, когда начинает свой перизгесис церкви Святого Сергия, и у Месарита, который постоянно побуждает свою аудиторию следовать за ним или обратить взгляд на определенные элементы отделки во время своего воображаемого путешествия по церкви Святых Апостолов.

Опираясь на перизгесис как организующий принцип для своих описаний, такие авторы как Хорикий и Месарит следовали стандартной процедуре экфрасиса мест. Такие экфрасисы были установленной частью городских энкомиев в Римской Империи, самый детальный из них -

²⁸ Macrides and Magdalino, "Architecture of Ekphrasis," 48-49.

²⁹ Hermogenes, Progymnasmata, 22.7, и Aphthonios, Progymnasmata, 36.21.

³⁰ Sardonios, Commentarium, 216.

³¹ См. James and Webb, "To Understand Ultimate Things," 8; более детальное изучение перизгесиса в поздней классической литературе и его связь с enargeia, см. в: S. Dubel, "Ekphrasis et enargeia: La description antique comme parcours," in Dire l'évidence, 249-64. Михаил Диакон использовал глагол περιηγεομαι в описании, процитированном выше, в прим. 1.

«Антиохиец» Либания³². Аристид сходным образом ведет свою аудиторию в воображаемое путешествие по Смирне, пересекая город с запада на восток, восходя затем на акрополь и снова спускаясь вниз³³. Но когда Аристид желает создать впечатление целого, а не частей, он использует другой метод. Чтобы передать красоту Смирны, он сравнивает город со сверкающими перлами, с роскошным многоцветным покровом³⁴. Точно так же в его речи о Кизике размеры и величие его храма будто оживлены для горожан с помощью гиперболических сравнений: здесь говорится, что каменные блоки огромны, как храмы, храм огромен, как святилище, а святилище огромно, как город³⁵. Принцип, лежащий в основе подобных сравнений, совершенно отличается от организующего принципа перизгесиса, хотя конечная цель здесь та же — живость или *ἐνάργεια*. В то время как перизгесис — способ организации отсылок к видимым чертам предмета, обращение к сравнению вводит новое измерение, в котором настоящий, наличный вид (часто доступный зрению первых слушателей) сопоставляется с какой-то другой, отсутствующей сущностью. Двойная функция, предлагаемая Месаритом в его речи, уже подразумевалась классической теорией и практикой экфрасиса. Вместе с перизгесисом постоянная отсылка к тому, чего в данный момент аудитория видеть не может, была усвоена византийскими авторами, но при этом наделена новым значением.

Речи Хорикия все-таки во многом неотделимы от поздней классической традиции, но позднейшие авторы также были явно осведомлены об этих ранних моделях, как христианских, так и дохристианских. Например, Месарит обозначает свое осознание традиции и своего места в ней, используя пассажи «Антиохийца» Либания в начальных разделах своего «Экфрасиса»³⁶. Обобщенные выражения, в которые Либаний облек свое описание, позволили с легкостью приспособить его фразы к провинциальному окружению Константинопольской церкви. Но такие модели лишь частично использовались авторами церковного экфрасиса, и можно заметить, что Месарит ограничивает использование «Антиохийца» вводными разделами своего произведения, где церковь помещена в городской контекст. Такое здание как церковь Святых Апостолов требовала совершенно иного описания, связанного с ее функцией и архитектурой, подробного риторического отчета о сакральном интерьере. Для этого не было прямых классических прецедентов: речь Аристида о Кизике фокусировалась на внешнем виде здания в его гражданском или ритуальном контексте³⁷. Более

³² О развитии экфрасиса в рамках городской энкомии см.: Н. Saradi, "The Kallos of the Byzantine City: The Development of a Rhetorical Topos and Historical Reality," *Gesta* 34 (1995): 37-56.

³³ Aelius Aristeides, *Oration 17*, in *Opera*, ed. Keil (см. выше, прим. 3), 2:3-4.

³⁴ *Ibid.*, 2:4.2, 4.8-9.

³⁵ Aelius Aristeides, *Oration 27*, in *Opera*, ed. Keil, 2:129-30.

³⁶ Полный список отсылок см. в комментарии Дауни к *Mesarites*, *Ekphrasis*, 862.

³⁷ Свидетельства о выступлениях ораторов перед храмами см. в: L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain* (Paris, 1994), 441.

того, церкви были богаты в смысле архитектурной формы и отделки внутренней поверхности и сложны с точки зрения символической функции³⁸. Как провозглашает греческий гимн церкви Святой Софии в Эдессе, сама идея церкви как дома невместимого Божества сравнима по своей парадоксальности с самим воплощением³⁹. Самый ранний из дошедших до нас церковных экфрасисов, панегирик церкви в Тире Евсевия, настаивает на этой символической функции, трактуя церковь сначала как здание, а затем как символ живого храма⁴⁰. Для Евсевия само существование здания паулиновой церкви в Тире было осязаемым доказательством триумфа христианства. Сходным образом, церкви Святой Софии и Святых Апостолов стояли как символы императорского могущества и покровительства,— темы, которые особенно очевидны у Павла Силенциария⁴¹, Прокопия Кесарийского и Константина Родосского. Так, в дополнение к проблеме описания, авторы церковного *экфрасиса* приняли вызов эвокации насыщенных смыслом местоположений. Для этого они усвоили и адаптировали традиционные стратегии, такие как *периэгесис*.

Периэгесис

Формат *периэгесиса* — чаще всего используемый метод организации отчета о здании. Он может начинаться с упоминания о расположении здания в городе, как у Месарита и Хорикия; но, в отличие от классических прецедентов, внешний вид ни в коем случае не в фокусе внимания. Более того, некоторые авторы выходят далеко за пределы простого использования *периэгесиса* как организующего принципа их описаний и развивают метафору самого текста или процесса его сочинения как путешествия. Эта тенденция очевидна, например, в том, как Фотий ссылается на «ход [своей] речи» (*ο τοῦ λόγου δρόμος*)⁴². Месарит использует слово *λόγος* самым продуманно изощренным образом. Здесь речь — не просто путешествие, она персонифицирована и описана так, как если бы она сама была воображаемым посетителем церкви: *λόγος* испытывает эмоции, соответствующие различным описываемым сценам; убегает от автора, от своего имени обращается к женщинам у надгробия, озирается с любопытством, сам по себе подмечает детали⁴³. В этих отрывках Месарит полностью использует многозначность *λόγος*'а: слово, речь, дискурс, мысль и, конечно же, Божественный Логос⁴⁴.

³⁸ Pseudo-Germanos, *Historia ecclesiastica*, PG 98:384a-453b, перечисляет символические значения церковного здания, внутреннего убранства и облачений.

³⁹ A. Palmer, "The Inauguration Anthem of Hagia Sophia in Edessa," *BMGS* 12 (1988): 117-67.

⁴⁰ См.: Macrides and Magdalino, "Architecture of Ekphrasis," 52.

⁴¹ О Павле см.: Macrides and Magdalino, "Architecture of Ekphrasis."

⁴² Photios, *Homiliai* 10.7. Об этом причудливом образе в более ранней литературе см.: Dubel, "Ekphrasis et enargeia."

⁴³ Mesarites, *Ekphrasis* 28.

⁴⁴ О логосе у Месарита см.: T. Baseu-Barabas, *Zwischen Wort mid Bild: Nikolaos Mesarites und seine Beschreibung des Mosaikschmucks der Apostelkirche in Konstantinopel* (Vienna, 1992), 126—42.

Так Месарит наделил старую метафору новым значением. Другие авторы по-разному манипулируют понятием перизгесиса, чтобы выразить природу своего предмета. Вместо того чтобы следовать несложному линейному движению (как, например, у Аристида), они часто выражают затруднение, угрозу препятствия или необходимость обратить метафорические шаги вспять. Все это может быть способом выразить великолепие зрелища, как в случае, когда Хорикий восклицает, что многоцветное сверкание наружной отделки церкви Святого Стефана может стать помехой для желающего войти в нее⁴⁵. Этот топос развит Фотием, который говорит, что красота атрия церкви Богоматери Фаросской заставит посетителя прирасти к земле и даже превратиться в дерево от изумления (θαύμα)⁴⁶. Очевидно, что главная функция этих гиперболических утверждений в том, чтобы выразить красоту здания и ее воздействие на слушателя; как таковые, они представляют собой вариации стандартного выражения апории, когда оратор заявляет, что «словами не описать это зрелище».

Сходный эффект можно найти в экфрасисе Константина Родосского. Он начинает говорить о фигурных украшениях церкви Святых Апостолов только для того, чтобы напомнить самому себе, что рассказывать о них - момент неподходящий (καίρος); он внезапно прерывает свою речь, чтобы сначала описать конструкцию здания⁴⁷. Здесь отрывок перекликается с давно установившимся литературным топосом, создающим впечатление, что поэма - свободная импровизация, которая может развиваться в любом или в нескольких различных направлениях, а не тщательно спланированная композиция. В то же время, можно доказать, что эти искусно создаваемые впечатления беспорядка также совершенно подходят предмету экфрасиса. Церковь с центрическим планом, такая как церковь Святых Апостолов, в реальности не производит на входящего впечатления простого пути. То, как Константин живописует убранство, только чтобы вернуться затем к архитектуре, представляет собой признание разнообразия сцен, предлагаемых церковью, и одновременно - того факта, что автор должен привести в материал свой порядок. Такое колебание, возможно, лучшее, что может сделать автор для передачи одновременности визуального опыта, который в ином случае истощает и превосходит возможности речи.

Воображаемые препятствия перед входом в здание, эвоцируемые Хорикием и Фотием, служат также для того, чтобы сфокусировать внимание на моменте перехода от наружного вида к внутреннему. Пересечение порога церкви - драматичный момент путешествия. Павел Силенциарий, например, начинает свой отчет о Святой Софии с представления, как будто он и его аудитория (которая, по всей видимости, находилась в Патриаршем дворце), стучат в двери церкви, прося, чтобы их

⁴⁵ Chorikios, Laudatio Marciani 2.21.

⁴⁶ Photios, Homiliai 10.4.

⁴⁷ Constantine Rhodios, Ekphrasis, II 534-40: ἀλλ' ἄμφι τόνδε θαυμάτων και πραγμάτων / τά νυν τάξεως χάριν λόγος / καιρού δ'ἐποτρύνοντος ἐμπάλιν φράσω, / Θεοῦ θέλοντος και λόγον δωρουμένου.

впустили⁴⁸. Месарит меняет языковой регистр: чтобы подчеркнуть важность момента, он прекращает использование классических цитат и вместо этого цитирует Евангелие. Хорикий драматизирует момент для своей аудитории, восклицая, что многообразие вещей, которые надо увидеть в церкви, вызовет у них головокружение, когда они станут переводить взгляд с одного на другое⁴⁹. И снова идея Хорикия развивается Фотием в X гомилии:

«А когда, оторвавшись, наконец, с трудом от атрия, заглянет кто в саму церковь, какой радостью, и, вместе с тем, волнением, и изумлением наполнится он! Как если бы взошел он на само небо, и никто нигде не заступил бы ему пути; он озарен и поражен различными красотами, сияющими повсюду как звезды. Затем кажется, что все остальное — в экстазе, а церковь сама вращается; ибо зритель с его кружением и поворотами во всех направлениях и постоянным движением, к которому понуждает его зрелище, воображает, что личный его опыт передается церкви⁵⁰.

В противоположность внешнему виду, внутренность не чинит зрителю препятствий, вместо них предлагая ему почти (ως) видение самого неба. Что еще важнее, интенсивность эстетического опыта внутри церкви такова, что обычные способы восприятия и обычное различие между субъектом и объектом разрушаются. Это подразумевается недвусмысленным высказыванием Фотия о воздействии церковного интерьера на чувства зрителя, но может также быть неявно заложено в языке того рода, который использовался для живописания наружности зданий.

Метафора и трансценденция

Церковь кажется образцом статичности и твердости; тем не менее, архитектурные элементы, особенно выгнутости арок и сводов, часто описываются в экфрасисе так, как если бы их формы прослеживались не в статичном камне, а точкой в движении. В описании Святой Софии у Павла Силенциария о каждой из четырех арок между четырьмя центральными столбами говорится, что они «поднимаются вверх мало-помалу по хорошо выгнутым воздушным дорожкам» и так «отделяются от прежнего соседства»⁵¹. В другом месте о колоннах сообщается, что они танцуют,

⁴⁸ Paul the Silentiary, Ekphrasis, II. 350-52: οἷζατέ μοι κληῖδα θεοῦδέες, θίζατε μύσται, / θίζατε δ' ἡμ ἀνάκτορα θέσκελα μύθοις.

⁴⁹ Chorikios, Laudatio Marciani 1.23.

⁵⁰ Photios, Homiliai 10.5: ἐπειδὴν δε τις ἐκεῖθεν μόλις ἀποσπασθεὶς εἰς αὐτὸ παρακύβη το τέμενος, ἡλικῆς καὶ ὄσης οὗτος χαράς τε ἅμα καὶ ταραχῆς καὶ θάμβους ἐμπίπλαται. ὡς εἰς αὐτὸν γὰρ τὸν οὐρανὸν μὴδ: θεοῦντος μὴδαμόθεν ἐμβεβηκῶς καὶ τοῖς πολυμόρφοις καὶ πανταχόθεν ὑποφαινομένοις κάλλεσιν ὡς ἀστροῖς \ λαμπόμενος ὅλος ἐκπεπληγμένος γίνεται, δοκεῖ δε λοιπὸν ἐντεύθεν τὰ τε ἄλλα ἐν ἐκστάσει εἶναι καὶ αὐτὸ περιδινεῖσθαι τὸ τέμενος· ταῖς γὰρ οἰκείαις καὶ παντοδαπαῖς περιστροφαῖς καὶ συνεχέσι κινήσεσιν, ἀ πάντως παθεῖν τὸν θεατὴν ἢ πανταχόθεν ποικιλία βιάζεται τοῦ θεάματος, εἰς αὐτὸ τὸ ὀρώμενον τὸ οἰκεῖον φαντάζεται πάθος.

⁵¹ Paul the Silentiary, Ekphrasis, II. 463—65: ὀρνωμένη δέ/ἡερίαις κατὰ βαιὸν ἐυγνάμπτοισι κελεύθοις/της πρὶν ὁμογνήτοιο δίσταται.

арки — вырастают, а конхи - вздымаются⁵². Некоторые из этих выражений вполне могут быть «мертвыми метафорами», но частота и разнообразие их применения приглашают нас взглянуть дальше.

Риторическая мотивация ясна: приписывание движения и воодушевления статичной сущности было нужно, чтобы сделать предмет живым для слушателя. Этот способ изображения также отражает опыт здания. Движение, приписываемое архитектурным элементам, может быть средством внушения подлинного опыта посетителя, который обходит церковь и для которого архитектура - замысловатый и всегда меняющийся узор форм⁵³. В то же время, эта риторическая техника была эффективным способом выразить великолепие и непохожесть церкви. Михаил Диакон доказывает, что восприятие статичных элементов как находящихся в движении является частью опыта созерцателя Святой Софии, и что это впечатление создается физической природой самого здания. Золото нартекса сияет так, что почти кажется, будто оно стекает по капле (καταστάζειν)⁵⁴. Как и Фотий, Михаил предлагает физиологическое объяснение: свет, отраженный золотом, воздействует на влагу глаз и создает такой эффект. Здание таково, что его материальная природа преобразуется и оно не воспринимается как архитектурный объект.

Эти примеры показывают, что риторические техники на самом деле вносят лепту в изображение церковного интерьера как зрелища, которое трансцендирует обычный человеческий опыт и служит откровению, а не сокрытию. Месарит высказывается на этот счет наиболее определенно. На пороге церкви Святых Апостолов он объясняет, что чувственные глаза (οἱ αἰσθητοὶ ὀφθαλμοί) должны быть восполнены глазами ума (οἱ νοεροὶ ὀφθαλμοί) в продвижении - не только от экстерьера церкви - к ее интерьеру, но и от свидетельств пяти чувств - к конечным тайнам и потаенным местам⁵⁵. Таким образом, текст изображает путешествие еще в одном смысле. Слушатели не только включаются в перизгесис конкретного здания, но также и приобретают духовное понимание, необходимое, чтобы возвести свое восприятие от материального к духовному. В этом свете слова Фотия и Хорикия о том, что есть опасность прийти в смятение от вида внешнего и не постичь красоты внутреннего, приобретают новую значимость. У Евсевия именно внешний вид церкви в Тире, в противоположность его символическому значению, определен как «внешнее впечатление» (ἡ ἐξῶθεν φαντασία)⁵⁶. Внешний вид вызывает у созерцателя изумление перед чудом (θαῦμα), но архетипы и их прототипы,

⁵² См., например, Paul the Silentiary, Ekphrasis, II. 400, 405; Michael the Deacon, Ekphrasis 4.105.

⁵³ За это предположение я благодарю Роберта Остерхаута. См. также: O. Wulff, "Das Raumer-lebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis;" BZ 30 (1929-30): 531.

⁵⁴ Michael the Deacon, Ekphrasis 3.

⁵⁵ Mesarites, Ekphrasis 12.1: ἤδη δε καιρός ημάς προχωρήσαι το) λόγος κάλι τα ένδοθεν του ναού και, κατοπτεῦ-σαι μεν ταῦτα τοις αἰσθητοις ὀφθαλμοις, κατανοήσαι δε και τοις νοεροῖς. οἶδε γαρ και νοῦςπροκόπτειν έκ των κατ' αἰσθησιν κάκ του ἐλάττονος ποδηγούμενος καταλαμβάνειν τα τελεώτερα και προς τα άδύτα παρεισδύνειν...

⁵⁶ Eusebios, Hisloria ecclesiastica 10.4.55: θαῦμα μεν ουν μέγιστον τούτο και πέρα πάσης εκπλήξεως, μάλιστα τοις επί μόνη τη των ἐξῶθεν φαντασία τον νουν προσανέχουσιν θαυμάτων δε θαυμασιώτερα τά τε αρχέτυπα και τούτων τά πρωτότυπα νοητά και θεοπρεπή παραδείγματα, τά της ένθεου φημί και λογικής έν ψυχαῖς οικοδομής ανανεώματα.

на которые он указывает, - духовное обновление, всего лишь знаком которого является здание, - несравненно чудеснее. Таким образом, для этих авторов ограничить внимание объективными, материальными аспектами здания означает не смочь войти в него.

Представляется, что один из путей возведения души горé, раскрытия тайн здания состоял в том, чтобы ясно выразить значение архитектурной формы. Ни один из экфрасисов не предлагает ничего похожего на систематическое обсуждение элементов церковной архитектуры и их значения, какое можно найти в 'Historia ecclesiastica', сочинении, приписываемом Герману. Наоборот, высказывания о символизме здания, как правило, являются общими по своей природе, подобно словам Фотия, когда он сравнивает интерьер церкви Богоматери Фаросской с самим небом. Константин Родосский говорит о значении крестообразного плана храма Святых Апостолов, отмечает смысл числа колонн, и, как и Месарит, в общем сравнении уподобляет небу купол с изображением Пантократора⁵⁷.

Самое поразительное представление литературных форм можно найти в тексте Михаила Диакона. Он предлагает совершенно необычное прочтение архитектуры Святой Софии, используя образ беременности для выражения формы, размера и значительности здания как целого: «Здание раскрывается в беспредельное (ως εις το αχανές); ширина его пустот такова, что оно могло бы быть беременно многими тысячами тел»⁵⁸. Этот образ создает мощное визуальное впечатление объемности и округлых форм здания, указывая, в то же время, на его богословское значение. Образ беременной церкви вызывает в памяти как сравнение Богоматери с живой церковью (ναός εμψυχός), так и аналогию между Церковью и Пресвятой Богородицей,— вместилищах невместимого Божества⁵⁹. Размеры, по сути, таковы, что само понятие интерьера в экфрасисе Михаила превзойдено и упразднено; о самих формах, обступающих созерцателя, говорится, что они раскрываются в беспредельное.

Так авторы используют посредничество языка для соотнесения с теми чертами зданий, которые не могут быть увидены непосредственно, но неявно присутствуют в структурах. Иного рода значение, которое выявляется в этих текстах, можно обнаружить в повествованиях о событиях прошлого, которые кажутся «встроенными» в церковные здания разнообразными способами, и авторы экфрасиса пересказывают их словами.

Нарративы

⁵⁷ Constantine Rhodios, Ekphrasis, II. 462-71, 718-22, 501, соответственно; Mesarites, Ekphrasis 13.5. О символизме чисел см.: P. Magdalino, "Observations on the Nea Ekklesia of Basil I," JÖB 37 (1987): 56-57.

⁵⁸ Michael the Deacon, Ekphrasis 4.88-90: ως εις το αχανές ο οἶκος ἀνέοργε, κύτους μὲν ευρύτητα ἔχων ὡς πολλὰς ἀνθρώπων μυριάδας ἐγκυμονεῖν.

⁵⁹ J. Meyendorff, "Wisdom-Sophia: Contrasting Approaches to a Complex Theme," DOP 41 (1987): 391-401, and Palmer, "Inauguration Anthem," 148.

Один из видов описания событий прошлого, - рассказ о строительстве здания, с повествованием о том, как каждый элемент церкви был помещен на свое место⁶⁰. Разумеется, особо выразительный рассказ о строительстве следует искать в текстах, прославляющих восстановление Юстинианом Святой Софии. Вторая часть сделанного Прокопием описания храма посвящено его возрождению и роли в нем Юстиниана, вдохновленного свыше⁶¹. Из всех литературных текстов принадлежащий Павлу Силенциарию экфрасис Святой Софии имеет самый продуманный нарративный каркас - с ямбическими «вставками» - текста, рассказывающего в эпической манере о том, как Рим побудил Юстиниана к действию⁶². Описание храма имеет в целом форму периэгесиса, но Павел Силенциарий также подробно описывает драгоценное мраморное убранство здания, и откуда оно взято, напоминая своей аудитории о том, сколько труда стоило добыть мрамор и доставить в Константинополь⁶³. В колоннах скрыт рассказ об их происхождении и, сверх того, о деле Юстиниана, которому приписывается заслуга собирания и соединения всего этого великолепия в одном месте; само наличие колонн, [привезенных из разных стран], в храме расценивается как доказательство широты владений императора. Константин Родосский, чье произведение посвящено императору, так же говорит о многообразии земель, откуда привезен камень для церкви Святых Апостолов, видя в этом доказательство того, что в прошлом они совершили путешествие в Константинополь⁶⁴. В кратком отчете о камнях авторы в словах пробуждают, эвоцируют нарративы, скрытые в самих объектах.

В случае экфрасиса Святых Апостолов описанием его декорации вводится следующий пласт повествовательной сложности. Когда Константин Родосский, наконец, заговаривает о них, то ограничивается простым перечислением. С другой стороны, сделанное Месаритом описание образов в церкви Святых Апостолов гораздо изощреннее, с узорными переплетениями времени и пространства - красочным рассказом о событиях в их архитектурном обрамлении. Месарит говорит так, как будто он ходит по церкви, от сцены к сцене, но порядок, которому он следует, диктуется связью между сценами (не обязательно хронологической), а не их архитектурным окружением (насколько позволяет судить текст с лакунами)⁶⁵.

⁶⁰ Этот прием восходит к рассказу Гомера о том, как Гефест изготовлял щит Ахилла, (Илиада, 18),— описание, превозносимое Лессингом в его «Лаокооне» (1766), в особенности потому, что в нем соблюдена природа поэзии посредством представления материала в нарративной форме.

⁶¹ Prokopios, Buildings 1.1.70-71.

⁶² M. Whitby, "Paul the Silentiary and Claudian," CQ35 (1985): 507-16.

⁶³ Paul the Silentiary, Ekphrasis, II. 376-80, 617-46. Разумеется, Павел не упоминает о том, что некоторые колонны были взяты из более ранних зданий.

⁶⁴ L. James, Light and Colour in Byzantine Art (Oxford, 1996), 115.

⁶⁵ См.: Epstein, "Rebuilding and Redecoration," 84-85.

Например, образ Преображения описывается непосредственно перед Распятием. После подробной «остановки» на значении событий на горе Фавор, Месарит просит свою аудиторию следовать за ним такими словами: «На Того, Которого славу видели сейчас ученики, когда преобразился Он на горе Фавор, и о смерти Которого, которую готовился Он исполнить в Иерусалиме, и о которой беседовали первые из пророков,- продвинувшись немного далее в нашей речи, к восточному портику, посмотрим на Него, висящего на Кресте, добровольно исполняющего на Голгофе смерть, о которой только недавно говорили пророки на Фаворе...»⁶⁶. Относительные местоимения затрудняют чтение, но они служат иллюстрации тесной связи между двумя событиями и их изображениями. Как Месарит движется от одного образа к другому в своем перизгесисе, так же переходит он и от события к событию; при этом повествование о земной жизни Христа воспроизводится в структуре воображаемого движения в пространстве. Образы переносят события прошлого в настоящее драматически и для оратора, и для его аудитории. Но вербальная презентация Месарита также подчеркивает связь между двумя сценами,- связь, которая трансцендирует любой обычный темпоральный порядок. Распятие - это и причина, и следствие событий на горе Фавор. Используя свой материал - слово - Месарит способен не только «дать жизнь» сценам, изображенные в церкви, но и прояснить богословскую связь между ними.

На чисто литературном уровне предполагается, что множественные временные пласты, актуализируемые этими текстами, - вымышленное время перизгесиса и прошедшие времена «оживших» событий - можно рассматривать как вербальный, а значит темпоральный эквивалент пространственной трехмерности самого здания. Таким способом литературная структура повторяет - на своем языке - структуру архитектурную⁶⁷. Но презентация образов в экфрасисе служит также обнаружению скрытого смысла здания, иллюстрируя как роль образов в превращении прошлого в настоящее, так и повествовательную связь между самими образами. Нарративный каркас в форме перизгесиса с очевидностью предоставлял достойный организующий принцип для описания интерьера здания, позволяя изображать пространство в виде упорядоченной последовательности, разворачивающейся во времени. Подчиненные повествования - о событиях, живописно изображенных внутри церкви, или о процессе строительства здания в прошлом - представляли несколько иную функцию в отношении здания, обнажая пласты значения, скрытые в структурах, и иллюстрируя то, как эти здания могли победить само время⁶⁸. Интерьеры зданий трактуются как

⁶⁶ Mesarites, Ekphrasis 17.1: *ἀλλὰ γὰρ οὐ τὴν δόξαν εἶδον οἱ μαθηταὶ ἐν τῷ παρόντι μεταμορφουμένου Θαβώρ καὶ οὐ τὴν ἐξοδὸν συνελάλουν, ἣν ἐμέλλε πληροῦν ἐν Ἱερουσαλὴμ, οἱ τῶν προφητῶν προύχοντες, τοῦτον τῆ λόγῳ μεταβάντες μικρὸν κατῴδωμεν κρεμάμενον ἐν σταυρῷ) ἐν τῇ περὶ τὴν ἑω στοά, πληροῦντα μὲν ἐκουσίως ἐν Γολγοθᾷ τὴν ἐν Θαβώρ προ μικροῦ παρά τῶν προφητῶν συλλαλουμένην ἐξοδὸν....*

⁶⁷ Macrides and Magdalino, "Architecture of Ekphrasis" 58-59, предполагают, что структура «Экфрасиса» Павла могла отражать процесс строительства.

⁶⁸ Michael the Deacon, Ekphrasis 1.

микрокосмы, в которых обычное время и обычные способы восприятия оказываются преодолены, и прошлое превращено в вечно длящееся настоящее при помощи как образов, так и самой структуры или посредством осязаемых знаков верховной власти. Роберт Остерхаут доказал, на основании сохранившихся материальных фрагментов, что церковный интерьер действительно мог пониматься именно так. Он заключает, что пространственная аранжировка образов в церковном интерьере «служит созданию ритуального пространства, в котором сходятся прошлое, настоящее и будущее»⁶⁹. Каузальный и богословский порядок, находимый у Месарита в его описании сцен Преображения и Распятия в церкви Святых Апостолов, должен, безусловно отражать опыт переживания этих образов.

Заключение

Вплетение нарративов в этом заключительном примере показывает, до какой степени свойства слова, особенно темпоральное развертывание и способность выражать неявное, скрытое, используются авторами в описании избранных ими предметов. В этой статье я выявила некоторые литературные аспекты этих текстов - их структуру, обращение к традиционному жанру перизгесиса, и введение различных уровней нарратива в обрамляющее повествование о путешествии по церкви, как в особенно сложном описании церкви Святых Апостолов у Месарита. Надеюсь, мне удалось убедить, что эти экфрасисы - достойные анализа тексты в своем праве. Так или иначе, в прошлом всегда была связь между экфрасисами и их предметами, которая возбуждала живой интерес, и это нельзя игнорировать. Во введении я говорила о некоторых проблемах, связанных с процессом описания. Иной род отношения между тестом и предметом, подразумеваемый самими авторами,— это отношение эквивалентности: художественно выстроенное поэтическое или прозаическое произведение образует достойный отклик художественности здания. Эта функция эквивалентности сама по себе вдохновляет нас на то, чтобы сосредоточиться на истинных качествах этих текстов.

Один из аспектов, который особо подчеркивают авторы этих текстов, и который важен для суждения об их связи с описываемыми памятниками, это процесс их сочинения. Частое использование апорий состоит в привлечении внимания как к искусству автора, его роли в созидании порядка сочинения, так и к божественной помощи, которая делает возможным сам процесс. Экфрасис Месарита содержит самые четкие и развернутые рассуждения о роли автора. После очерка изображения Крещения в церкви Святых Апостолов, внезапно прервав течение своей речи, он разворачивает метафору, создающую аналогию между самим образом и процессом сочинения: его перо — весло, а чернила — река

⁶⁹ R. Ousterhout, "Temporal Structuring in the Chora Parekklesion," *Gesta* 34 (1995): 76.

Иордан, в которую погрузился автор⁷⁰. Эта замечательная метафора хорошо передает впечатление участия говорящего в сцене, которую он разворачивает перед глазами своей аудитории⁷¹. В то же время, парадоксальным образом, эта неожиданная отсылка к орудиям авторского труда служит разрушению иллюзии, - тщательно выстроенной словами самого Месарита, - что оратор сочиняет свою речь в церкви, перед внимающей ему аудиторией. Здесь открывается, что в момент сочинения автор видит только свое перо и чернила и, вероятно, вызывает различные сцены в своей памяти.

Хотя Месарит - единственный автор, определенно ссылающийся на условия, в которых он творит, этот аспект нужно принять во внимание во всех текстах, оценивая их связь с описываемым предметом. Это не транскрипции путешествий и, насколько мы можем судить, не спонтанные высказывания. Авторы явно писали из самого тесного знакомства с памятниками; но в момент сочинения они, возможно, описывали неосознанный, духовный образ, запечатленный в их памяти. И снова Месарит яснее всех обнаруживает это в своем обращении к Святому Варфоломею, которому он молится о том, чтобы его ум (*νοῦς*), как бы распятый, оставался соединенным с церковью. Итак, образ церкви, который он пытается передать в письменном дискурсе, исходит, прежде всего, из его ума, и только затем - опирается на материальную реальность.

Подсказки, которые дает нам Месарит относительно процесса сочинения своего экфрасиса, говорят как об ограниченности этих текстов, так и о том, что они могут выявить в своих предметах. Экфрасисы могут поведать нам об их достойных внимания эстетических качествах, которые ценились византийцами. Например, было показано, что внимание, уделявшееся эффектам света и цветового многообразия, отражало более широкие эстетические теории⁷². Но экфрасис может рассказать большее; если язык, в конце концов, бессилен перед зрелищем, столь величественным, как храм, он, тем не менее, может использоваться для изложения и комментирования тех качеств здания, которые невидимы глазу, на что снова и снова указывает Месарит⁷³. Самая замечательная черта экфрасисов — использование способности слова “вызывать к жизни” отсутствующее, выражать интеллигибельные значения, скрытые в материальном. Если мы трактуем экфрасисы как тексты, различие между отрывками, отсылающими к осязаемым аспектам здания, и теми, которые отсылают к аспектам неосознанным, исчезает. Тот факт, что отсутствие подобного различия было важной чертой византийской концепции «эстетического», предполагается широтой использования термина

⁷⁰ Mesarites, Ekphrasis 25.1. Ср. с обращением к Святому Варфоломею (там же., 12.18), где также есть отсылка к «перу и чернилам».

⁷¹ Epstein, "Rebuilding and Redecoration" 84,— здесь отмечается характерная для Месарита «включенность» в предмет.

⁷² James, Light and Colour.

⁷³ Mesarites, Ekphrasis 12.1, 12.18.

αἰσθητικός в позднегреческом, охватывающего интеллигибельное в дополнение к воспринимаемому чувствами⁷⁴. Посредством постоянного совмещения того и другого экфрасисы выявляют значение, присущее описываемым ими зданиям.

Передача пространства через время и обращение к невидимому для выражения видимого, - две техники, унаследованные от античности византийскими авторами, которые они развили, далеко превзойдя при этом античные образцы. Это техники, которые используют характерные особенности языка и соответствуют предмету, позволяя авторам открывать значение, спрятанное, более или менее глубоко, внутри зданий. В таком предприятии различие между воспринимаемыми и не воспринимаемыми чертами зданий становится неважным. Посредством наложения двух аспектов авторы экфрасисов пытаются передать опыт сакрального пространства, в котором видимое и невидимое, осязаемое и интеллигибельное равно реальны.

⁷⁴ G. Lampe. Patristic Greek Lexicon (Oxford, 1961), s.v. αἰσθητικός D.