

Памяти

*Алисы Владимировны .
и Банк
Натальи Борисовны*



Институт христианской культуры средневековья

О.Е. Этингоф

Образ Богоматери

Очерки
византийской
иконографии
XI-XIII веков



Прогресс-Традиция
Москва

ББК 85.1
Э90

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект № 98–04–16250

Рецензенты: Л.И.Лифшиц, И.А.Стерлигова

Э90 **Этингоф О.Е.** Образ Богоматери.
Очерки византийской иконографии XI–XIII вв.
М.: «Прогресс-Традиция», 2000. – 312 с.
ISBN 5-89826-028-5

Книга посвящена проблемам константинопольской иконографии Богоматери эпохи расцвета. В очерках затрагиваются вопросы литургической символики отдельных иконографических типов и расположения сцен повествования цикла в составе храмовой декорации, связи иконографических типов с гимнографией, ветхозаветными прообразами, античными образцами, устойчивости константинопольских традиций на славянских территориях, хронологии их происхождения и распространения. Еще одна тема книги – традиционное почитание знаменитых константинопольских икон, которое имело продолжение и на Руси.

ББК 85.1

ISBN 5-89826-028-5

© О.Е.Этингоф, автор, 2000
© «Прогресс-Традиция», 2000
© А.Б.Орешина, оформление, 2000

Предисловие

Эта книга представляет собой собрание восьми очерков, написанных в разные годы. Такой ее состав определяет общий характер текста. Напрасно пытаться рассматривать очерки как главы единого повествования. Каждый из них имеет свою замкнутую структуру и логику. Вместе с тем все очерки построены на едином круте памятников, преимущественно периода расцвета византийского искусства XI–XII вв., и последовательно охватывают важнейшие вопросы обширной проблематики византийской иконографии Богоматери этого времени. Содержание их пересекается тематически, иногда возникают неизбежные повторы, важные, однако, в контексте того или другого очерка.

Изображения Богоматери – одна из центральных сфер церковной и художественной культуры Византии. Почитание Богоматери имело особенный характер, ее образ, вобравший в себя множество понятий и символов византийской культуры, прежде всего являлся наглядным выражением основополагающей догмы христианства – догмы воплощения. Деве Марии поклонялись как заступнице и посреднице между Богом и человечеством. Богоматерь почиталась как покровительница столицы Византийской империи – Константинополя. Традиция такого необычайно масштабного культа распространилась и в другие христианские страны – на Балканы и на Русь.

Иконография Богоматери – традиционная тема русской византистики. Книга Н.П. Кондакова, недавно переизданная, до сих пор остается уникальным и непревзойденным трудом в этой области. Русскими учеными XIX и начала XX в. пройден огромный путь в исследовании и систематизации обширного материала греческих, славянских, русских, грузинских и итальянских памятников монументальной живописи, иконописи, сфрагистики, нумизматики, скульптуры, мелкой пластики и других, на которых сохранились изображения Девы Марии.

Благодаря этому была разработана разветвленная систематизация многочисленных и разнообразных иконографических типов Богоматери, представленной в разных позах, с младенцем и без него. Немало в тот же период было сделано по анализу многообразных эпитетов Богоматери, имевших различное происхождение. Вместе с тем проблематика литературы конца XIX – начала XX в. естественно отражала этап развития науки того времени. Представления об эволюции византийского искусства были фрагментарными, периодизация художественных процессов – приблизительной, значительная роль отводилась итальянскому влиянию, особенно в палеологовский период. Изучение глубокой преемственности византийского искусства от предшествующих цивилизаций, античной и иудейской, также еще только разворачивалось в тот период. Толкование символического смысла образов и иконографических типов Богоматери значительно меньше занимало ученых, чем систематизация и классификация археологического характера.

В советский период эта тема по понятным причинам надолго оставалась в глубокой тени, в атеистическом государстве вплоть до самых последних лет было чрезвычайно трудно заниматься подобными исследованиями. Лишь отдельные авторы затрагивали эту сферу, в частности В.Н. Лазарев, но также, скорее, с точки зрения систематизации композиционных схем различных типов Богоматери.

На протяжении XX в. исследование вопросов иконографии основательно продвинулось в западных странах, а также в Сербии и Греции. В значительной мере мы обязаны этим также усилиям русских ученых – А.Н. Грабар, ученик Н.П. Кондакова, покинувший Россию после революции, а затем преподававший в Страсбурге и Париже, несмотря на сравнительно узкий круг студентов, оказал осязаемое влияние на многих ученых, исследователей иконографии разных стран. Именно А.Н. Грабар, особенно серией статей 1970-х годов об образах Богоматери, а также многие его последователи, такие, как Г. Бабич и М. Татич-Джурич, во многом определили современный характер исследования проблематики иконогра-

фии Богоматери. Ученые нового поколения рассматривают иконографию на совершенно ином уровне. В центре внимания оказывается уже не только археологическое описание и систематизация поз персонажей и схем композиций, но включение памятников, образов и типов изображений в широкий контекст духовной культуры. Почитание Богоматери теперь уже невозможно рассматривать в отрыве от литургической практики и литургических толкований, текстов богослужебных чинопоследований, гимнографии, гомилетики. Содержание изображений было непосредственно связано с символами, выраженными в литературной форме, в практике богослужения, в теологической символике храмов, в их декорации, в сакральной топографии. Символика образов Богоматери являлась составной частью общей картины мира византийцев, воплощенной наиболее ярко в образе храма как микрокосма. Иконографический метод существенно обогатился, он вобрал в себя множество новых элементов, в том числе элементы иконологии, разработанной прежде всего Э. Панофским.

На протяжении XX в. была проведена целая серия исследований по изучению античных истоков византийского искусства и в том числе иконографии. Выдающееся место принадлежит в этой сфере работам К. Вейцмана. Продемонстрированный им механизм наследования и сознательного включения античных изобразительных формул в иконографическую ткань средневековых образов имеет непосредственное отношение и к современному исследованию иконографии Богоматери. Эти идеи получили развитие в работах ученых следующих поколений, в частности Г. Мэгвайра, который проследил воздействие приемов античной риторики на средневековую иконографию.

За этот период довольно основательно разработана тема изображений ветхозаветных прообразов евангельских событий, пришествия Христа в мир как мессии, предсказанного библейскими пророками, его земной жизни и чудес, однако внимание исследователей концентрировалось преимущественно на памятниках позднейшего периода, палеологовского. Естественно, образ Богоматери

имеет непосредственное отношение к иконографическим вопросам подобного рода.

К. Уолтер, Г. Бабич, Д. Паллас, Х. Бельтинг, Н. Шевченко и другие ученые создали прочную основу для изучения зависимости иконографии от литургической практики. Использование иконографических типов Богоматери и отдельных чтимых икон в декорации храмовых интерьеров, в богослужении, в крестных ходах было во многом обусловлено именно символикой чинопоследований. Эта важнейшая проблематика заняла существенное место в современной научной литературе. Отчетливое влияние литургии на искусство отмечается начиная с памятников XI—XII вв.

На протяжении последних двух десятилетий очевидно оживление интереса к иконографическим исследованиям и в нашей стране. Специалисты по древнерусскому и византийскому искусству обращаются к разного рода штудиям, в основном о знаменитых чтимых иконах Богоматери. Это некая попытка возврата русской византистики к своим истокам на новом витке развития современной науки, ушедшей далеко вперед за это время.

Очерки этой книги преимущественно основаны на материале памятников XI—XII вв. В некоторых случаях хронологические рамки исследования расширяются, вовлекается материал как более ранний, так и более поздний (с IX по XIII вв.). Однако центральная проблематика всех очерков касается столичной константинопольской иконографии периода династии Комнинов, а также времени, непосредственно предшествующего ему или прямо продолжавшего традиции XII в.

Такой по возможности последовательно исторический подход к иконографическому материалу представляется чрезвычайно существенным. Иконографические типы, композиционные схемы при всей консервативности византийской художественной традиции не были чем-то неизменным и постоянным, в различные эпохи отдавалось предпочтение тем или другим образам. Символическое толкование по мере развития православной культуры также могло варьироваться, эволюционировать, приобретать новые оттенки, актуальные для конкретного пе-

риода, и, наоборот, утрачивать старые. Поэтому в настоящей книге мы старались выходить за рамки средневизантийского времени лишь изредка. В целом проблематика следующих эпох, палеологовской и поствизантийской, обладает своей спецификой, иконографическое творчество получает дальнейшее развитие. Подобный исторический подход к рассмотрению иконографии также является неким шагом вперед по сравнению с научной литературой XIX и начала XX в.

Эпоха XI–XII вв. – значительный период в истории византийской культуры, исследованию которого в последние десятилетия посвятили свои работы многие видные ученые: А.П. Каждан, А. Вартон-Эпштейн, Г. Мэгвайр и другие. Это время оживления всей культурной жизни Византии, в том числе и художественной, необычного расширения сферы светской культуры, ее соприкосновения с основной, церковной. В период XI–XII вв. очевиден интерес к человеческой личности, к человеческим проявлениям чувств, эмоций, насколько это было возможно в рамках строгих средневековых норм. Все эти тенденции отразились и в характере церковной культуры, в понимании таинств, во внесении некоторых элементов открытой эмоциональности в богослужение, в использовании для чинопоследования текстов именно такого характера. Само переживание основополагающих христианских догм и евангельской истории приобрело особый, личностный характер.

Такая направленность культуры отчетливо выразилась и в изобразительном искусстве, в частности, в иконографии. Особенно ярко она проявилась в развитии цикла страстей господних, по-человечески остроэмоциональной трактовке сцен Распятия, Снятия с креста, Положения во гроб, Оплакивания и проч. Коснулось это в некоторой мере и иконографии Богоматери: предпочтение в то время отдавалось типам Девы Марии, в которых отразились проявления человеческой природы Христа, его взаимоотношения с матерью и предвидение его земных страстей.

В очерках книги затрагиваются вопросы связей константинопольской богородичной иконографии с ветхозаветными и античными корнями, с литургической симво-

ликой, проблемы распространения такой иконографии в славянских странах, особенно на Руси. Анализ этих проблем позволяет по-новому оценить давно известные образы Богоматери, а также сделать принципиально новые выводы. Эти выводы касаются литургической символики отдельных иконографических типов и расположения сцен повествовательного цикла в составе храмовой декорации, связи иконографических типов с гимнографией, ветхозаветными прообразами, античными образцами, устойчивости константинопольских традиций на славянских территориях и хронологии их происхождения и распространения. Рассматриваются и вопросы традиционного почитания знаменитых константинопольских икон, которое имело продолжение на Руси.

Четыре из очерков, вошедших в книгу, – I, III, IV, VII – написаны уже к началу 1980-х годов. Они составили основную часть моей кандидатской диссертации, защищенной в 1987 г. По идеологическим соображениям было рекомендовано не защищать ее как работу по иконографии. Она была дополнена другими главами и получила название «Новые стилистические и идейные тенденции византийского искусства XII в.». Все эти очерки включены в книгу в переработанном виде. Очерк II был в основном подготовлен в тот же период, но написан позднее, уже в 1990-х годах, как и очерки V, VI, VIII. Поскольку значительная часть этюдов написана довольно давно, библиография обновлена в них частично, автор вполне отдает себе отчет в том, что в отдельных случаях есть лакуны, но некоторые работы не упоминаются намеренно, как не имеющие непосредственного отношения к контексту исследования.

Мой приятный долг выразить сердечную благодарность всем организациям и людям, помогавшим мне в подготовке этой книги.

Особенно я обязана моральной поддержкой, руководством и советами А.В. Банк, которая была моим руководителем в аспирантуре ГЭ. Сотрудники Отдела востока ГЭ В.С. Шандровская, В.Н. Залесская, Ю.А. Пятницкий, Б.Л. Маршак, А.Я. Каковкин на протяжении многих лет также оказывали мне помощь в поиске литературы, об-

суждении и редактуре текста, розыске архивных материалов, подготовке фотографий и проч.

В ГМИИ имени А.С. Пушкина в трудные для этой работы времена плодотворны были обсуждения отдельных очерков с И.Е. Даниловой и В.Н. Тяжеловым.

Мои коллеги, сотрудники Государственного института искусствознания О.С. Подобедова, А.И. Комеч, Э.С. Смирнова, Г.В. Попов, М.О. Орлова, Э.Н. Добрынина постоянно оказывали мне поддержку в подготовке и обсуждении текста.

Хотелось бы выразить отдельную благодарность Л.И. Лифшицу и И.А. Стерлиговой, взявшим на себя труд полностью прочесть рукопись и выступившим, по существу, в роли научных редакторов.

Сотрудникам Института христианской культуры средневековья А.Л. Баталову и В.Д. Сарабьянову я также обязана дружеской помощью, замечаниями и рекомендациями.

Мне посчастливилось проникнуть в личный архив Н.П. Кондакова, хранящийся теперь в СПБАРАН, что было возможно благодаря гостеприимству его хранителя И.В. Тункиной.

Работа над книгой не была бы завершена, если бы мне не удалось воспользоваться прекрасными библиотеками. Неоднократные занятия в Семинаре византистики Вестфальского университета в Мюнстере и общение с Р. Штихелем, его постоянное внимание к моей работе, ценные советы и щедрая помощь в подборе литературы явились для меня неоценимой поддержкой.

Благодаря дружеской заботе В. Зайбта, Н. Зайбт и Х. Бушхаузена мне довелось работать в Институте византистики Венского университета.

Возможность заниматься в библиотеке Центра византийских исследований им. Дуйчева в Софии была мне любезно предоставлена ее директором А. Джуровой.

Я обязана неоценимой поддержкой гостеприимным греческим коллегам, прежде всего Е. Константиридес и М. Теохари, а также Христианскому археологическому обществу в Афинах. С их помощью мне удалось не один раз посетить памятники, музеи и библиотеки Греции.

Наконец, на протяжении этой многолетней работы Б.Л. Фонкич, Г.И. Вздорнов, Е.Л. Привалова, А.М. Высоцкий, Е.К. Пиотровская, А.А. Турилов, А.А. Гиппиус, А.Л. Саминский, С.А. Иванов, К.К. Акентьев, Б.Н. Флоря, М.А. Реформатская, А.М. Лидов, О.С. Попова, К. Вейцман, Д. Паллас, Г. Бабич, М. Татич-Джурич, Б. Тодич, В. Миланович, Э. Бакалова, Б. Пенкова, А. Вейл-Карр, Н. Шевченко, Х. Болтояни, Р. Кормак бескорыстно и щедро консультировали меня, давали советы, присылали отписки труднодоступных статей, дарили книги, фотографии, предоставляли возможность пользоваться их личными библиотеками.

Иконография ветхозаветных прообразов Богоматери средневизантийского периода

Со времени появления христианской экзегезы тексты Ветхого завета истолковывались как прообразы событий евангельской истории. Изображения библейских сюжетов и пророков с библейскими текстами на свитках или их ветхозаветными атрибутами в качестве пророчеств о Христе, о воплощении и событиях Нового завета хорошо известны в византийском искусстве еще до иконоборчества: например, Гостеприимство Авраама, Принесение в жертву Исаака, Видение Изекииля и проч. Сцены такого рода изображены в мозаиках на стенах вимы церкви Сан Витале в Равенне VI в.; в средневизантийскую эпоху они появляются в росписях собора Софии в Охриде, в некоторых памятниках Каппадокии, образы пророков встречаются и в рукописях доиконоборческой эпохи¹.

Ветхозаветные сюжеты, символическое толкование которых переносится на личность Богоматери, также известны, хотя и несколько меньше. Внимание исследователей привлекали мариологические библейские циклы преимущественно палеологовской и поствизантийской эпох. Именно в это время в византийской, балканской, русской монументальной живописи и иконописи широкое распространение получают не только изображения про-

тоевангельского апокрифического цикла из жизни Марии и иллюстрации гимнографических текстов — Акафиста, Рождественской стихиры, но также и изображения ветхозаветных символов Богоматери. Такой интерес к мариологической иконографии соответствовал расширению и развитию культа Богородицы, о чем свидетельствует, в частности, декрет Андроника II (1297 г.) о праздновании Успения в течение всего августа в крупнейших храмах Константинополя². От этой эпохи сохранилось большое количество памятников с ветхозаветными циклами, символизирующими Богоматерь, особенно иконографически развернутыми в монументальной живописи³.

Однако подобная иконография сложилась гораздо раньше. Рассмотрение памятников средневизантийского времени оказывается весьма плодотворным. Рукописи и иконы IX—XII вв. позволяют проследить формирование таких символических циклов. По мнению С. дер Нерсессян, в монументальной живописи программы богородичных прообразов появились не ранее палеологовской эпохи, эту точку зрения разделяют и другие исследователи, в частности, Г. Бабич, В. Миланович⁴. Однако можно утверждать, что и некоторые монументальные росписи XI—XII вв. содержат ветхозаветные сюжеты, которые не могут быть истолкованы иначе, как символы Богоматери.

Ветхозаветные прообразы Девы Марии появились в святоотеческой литературе с III—IV вв. Литургических сведений, связанных с культом Богоматери, до V в. сохранилось очень мало, в эту эпоху в христианском календаре еще не было собственно богородичных праздников⁵. Однако почитание Девы Марии занимало существенное место в дни праздников воплощения. С середины V в. в Иерусалиме было введено первое празднование дня памяти Богоматери 15 августа. Чинопоследование этого дня уже включало многие ветхозаветные чтения, которые впоследствии вошли в другие праздники в честь Марии. В Византии вплоть до середины VI в. день памяти Богоматери или Благовещение отмечался 26 декабря, то есть на следующий день после Рождества Христова и соответственно прямо связывался с идеями воплощения Спасителя⁶. Ветхозаветные чтения в этот день были чрез-

вычайно краткими. Главные богородичные праздники — Успение (15 августа), Рождество Марии (8 сентября), Благовещение (25 марта), были установлены к VII в., празднование Зачатия Богоматери (9 декабря) и Введения Богоматери во храм (21 ноября) — несколько позже⁷. Большинство текстов, читаемых в эти дни, датируются периодом с IV по IX в. Таким образом, основная литературная и литургическая основа иконографии сложилась задолго до времени Палеологов. Мариологическая символика, выработанная в этой литературе, содержала прежде всего идею о рождении Христа, которое совершилось благодаря земной Деве. В Акафисте Богоматери, посвященных ей гимнах и похвальных Словах византийских писателей в честь Богоматери и в литургическом чинопоследовании встречаются комментарии текстов Ветхого завета и многочисленные эпитеты, восходящие к библейским прообразам⁸. В Слове на Положение Ризы VII в., приписываемом Феодору Синкеллу, константинопольская церковь Богоматери во Влахернах уподобляется скинии, ее реликвии — святыням скинии⁹.

В Триоди из монастыря Св. Екатерины на Синае (гг. 736) 1028 г. имеется тропарь «*Ἐπιθεὶν οἱ προφήται*» («Свыше пророцы тя предвозвестиша, Отроковице: стамну, жезл, скрижаль, кивот, свещник, трапезу, гору несекую, златую кадилницу и скинию, дверь непроходимую, палату и лествицу, и престол Царев»)¹⁰. В этой рукописи он входит в состав Канона пророкам, который читался на первую неделю Великого поста, и приписывается патриарху Герману Константинопольскому. В эпоху полемики с иконоборцами византийские писатели придавали личности Богоматери особое значение — ее образ являлся для них выражением догмы воплощения, а соответственно мог служить указанием на возможность изображения Христа и других персонажей священной истории. Поэтому в гимнографии этого времени как никогда детально была разработана мариологическая символика и типология, призванная подтверждать правоту иконофилов¹¹.

Такое внимание к личности Богоматери было унаследовано и эпохой, следовавшей за победой над иконоборцами, — периодом македонской династии. В это вре-

мя восстановления изобразительности закономерно распространение и систематизация ветхозаветных сюжетов в качестве прообразов Марии, знаменовавших наглядно и символически победу над еретиками-иконоборцами. При этом типология иконографическая прямо опиралась на типологию литературную.

В каролингских, византийских и славянских Псалтирях начиная с IX и вплоть до XIV в. встречаются иллюстрации к псалмам Давида, а также словам других пророков, которые соотнесены с псалмами и осмыслены как пророчества о Богородице¹². В шести из византийских Псалтирей имеются миниатюры с изображением Благовещения, которые сопоставлены со словами псалма «Слыши, дочь, и смотри, и приклони ухо твое, и забудь народ твой и дом отца твоего. И возжелает Царь красоты твоей; ибо Он Господь твой, и ты поклонись Ему»-(Пс. 44:11–12). К их числу относятся Псалтири: IX в. – из монастыря Пантократора на Афоне (cod. gr. 61), Хлудовская из ГИМ (гр. 129 д); XI в. – Феодоровская из Британского музея (Add. 19352) 1066 г., Бристольская из Британского музея (Add. 40731), Барберини из Ватиканской б-ки (Barb. gr. 372), Гамильтона из Гравюрного кабинета Берлинских музеев (78 А 9)¹³. Это – один из самых древних ветхозаветных прообразов Девы Марии, текст, который читался уже в середине V в. на праздник Богородицы в Иерусалиме, а затем – на Благовещение и Рождество Христово¹⁴. Он символизировал аллегорический брак Господа с Церковью и связывался также с текстом Книги Песни Песней, Богородица осмыслялась как образ Церкви, которую избрал и возлюбил Господь. В трех Псалтирях – Хлудовской, Феодоровской и Барберини в миниатюрах представлено Благовещение, предсказанное царем Давидом¹⁵.

Девять из византийских и славянских Псалтирей содержат различные изображения камня, отвалившегося от горы, либо горы и иконы Богородицы. Эти иллюстрации включают также образы пророка Даниила и царя Давида либо только Даниила. К числу таких Псалтирей относятся следующие рукописи: IX в. – из монастыря Пантократора, Хлудовская; XI в. – Феодоровская 1066 г., Бристоль-

Ил. 1

Ил. 2

ская, Барберини, Гамильтона, Балтиморская из Галереи Уолтера (cod. 733); славянские XIV в. — из РНБ (1252 F VI), Сербская из Баварской Гос. б-ки в Мюнхене (Slav. 4), Томича из ГИМ (Муз. 2752)¹⁶. Некоторые из миниатюр включают легенду с именем Девы Марии. Образы горы соотносятся со словами пророка Даниила (Дан. 2:31–36), в которых дается толкование сна Навуходоносора о камне, оторвавшемся от горы, разбившем истукана и ставшем горою великою. Гора в христианском понимании осмысливается как символ Девы Марии, а камень — Христа. Этот текст читался на праздник Рождества Христова¹⁷. Однако в Псалтирях подобные миниатюры иллюстрируют другой образ горы — текст 67 псалма (Пс. 67:16–17). Византийская традиция трактовала это место аналогично — как прообраз чудесного появления на земле Христа, Богоматерь уподоблялась горе, Христос — камню. При этом в иллюстрациях Псалтирей чудесная гора пророка Даниила и псалма, как и образ Богоматери, отождествлялась с горой Сион, местом, где, по библейским пророчествам, должен был явиться мессия. Сравнение Марии с Сионом встречается во многих текстах¹⁸. Известны многочисленные изображения Сиона в псалтирных миниатюрах с образом Богоматери на горе, относящиеся и к другим псалмам (Пс. 77:68–69; 86:5). Образ Даниила с горой вошел также в описание иконографии «Свыше пророцы ты предвозвестиша» Ермении Дионисия Фурноаграфита¹⁹.

Ил. 3

Во многих Псалтирях встречаются иллюстрации к словам псалма «Он сойдет, как дождь на скошенный луг, как капли, орошающие землю...» (Пс. 71:6), которые читались на Рождество²⁰. Такие миниатюры содеждатся в каролингской Псалтири из Вюртембергской б-ки (fol. 23) в Штутгарте, в греческих Псалтирях: IX в. — из монастыря Пантократора; XI в. — Феодоровской 1066 г., Бристольской, Барберини, из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. gr. 48), Гамильтона; XII в. — Ватиканской (гг. 1927); в славянских XIV в. — из РНБ, Мюнхенской Сербской, Томича²¹. Иллюстрации к этому псалму могли включать изображение Богоматери с младенцем, Благовещения, Давида и (или) Гедеона, предсказывающих воплощение, руно Гедеона, Рождество. Образы пророка Ге-

деона и его руна появляются в миниатюрах, так как другой ветхозаветный текст из Книги Судей (Суд. 6:36–40) о росе, чудесно выпавшей на руно, прямо соотносился с 71 псалмом и истолковывался в византийской экзегезе аналогично – в качестве прообраза Благовещения и рождения Девой Христа²². Примечательно, что в греческом тексте Септуагинты в этом псалме речь идет не о скошенном луге, но о руне (πόκος)²³. Капля, роса, руно – эпитеты Марии, встречающиеся в византийской гимнографии²⁴.

В семи из каролингских и византийских Псалтирей имеются миниатюры, изображающие единорога или деву с единорогом, – иллюстрации к 91 псалму (Пс. 91:11). К числу этих Псалтирей относятся следующие рукописи: каролингские – Утрехтская из университетского собрания (ms. 32), Штутгартская; византийские: IX в. – Хлудовская; XI в. – Феодоровская 1066 г., Бриетольская, Гамильтона; XII в. – Ватиканская (gr. 1927)²⁵. Дева, укрощающая единорога, осмыслялась как образ непорочности Марии, послужившей рождению во плоти «рога спасения», то есть Христа, что соответствовало толкованию Физиолога²⁶. В Псалтири из монастыря Пантократора представлена дева, кормящая животное; как удостоверяет надпись, она прямо сравнивается с Богородицей Млекопитательницей. Изображение единорога соотносится с другим текстом псалма (Пс. 77:68), как и в Утрехтской Псалтири²⁷. В миниатюре Хлудовской Псалтири животное кладет ногу на лоно девы, что, вероятно, должно указывать на его девственность²⁸. На этой миниатюре у девы нет атрибутов Марии, однако в трех Псалтирях – Феодоровской 1066 г., Барберини и Гамильтона – над ней помещена икона Богородицы²⁹.

В Библии Льва Сакедлария (королевы Кристины) первой половины X в. из Ватиканской б-ки (Reg. gr. 1) выходящая миниатюра к Книге Левит изображает Перенесение Ковчега завета (fol. 8r) левитами, которые держат его на своих плечах³⁰. В ней присутствуют и пророк Моисей, следующий за процессией, и Аарон, идущий впереди с кадилом. Как говорится в Книге Исход (Исх. 25, 37, 40), Ковчег завета, в котором хранились скрижали закона, был главной святыней скинии, переносного святилища

израильтян. Его можно было переносить, лишь не прикасаясь к нему руками (Исх. 25:12–15). Этот и другие библейские тексты о Ковчеге (Исх. 26:2–26; Числ. 1, 2, 10; Ис. Нав. 3, 4, 6; 2 Цар. 6; 3 Цар. 8:1–6; Пс. 131:8 и проч.) в христианской экзегезе и литургии помимо христологического толкования имели и мариологическое. Ковчег завета — один из самых древних ветхозаветных прообразов Богоматери, в этом качестве он упоминается уже в середине V в. в ходе праздника в память Богоматери в Иерусалиме, затем на Введение Богоматери во храм³¹. Такое уподобление Марии Ковчегу, то естьместилищу Господа (подобно Скрижалям), получило наглядное выражение в памятниках палеологовской эпохи, в частности, в миниатюре Октатевха из монастыря Ватопед на Афоне (cod. 602, fol. 345v) XIII в. с изображением перехода через Иордан, где на крышке Ковчега помещен медальон с образом Девы Марии³². По предположению Т. Мэтьюса, и на миниатюре Библии Льва Сакеллария этот образ мог быть изображен, но не сохранился³³. В рукописи на этом же листе вокруг миниатюры написан текст эпиграммы Льва Сакеллария: «Священники и левиты Ветхого [завета] так таинственно прообразуют сокровище Нового; они предписывают несение Ковчега ко Христу. Поскольку внутри [Ковчега] были Скрижали этого [Ветхого] Закона, то Христос, человеческая природа, соединенная с божеством, происходит от Девы»³⁴. Из текста явствует, что заказчик рукописи предусматривал как христологическое, так и мариологическое толкование ветхозаветного образа. Кроме того, в эпиграмме содержится литургический образ: священники и левиты Ветхого завета, несущие Ковчег, прообразуют несение священниками святых даров на Великом входе в литургии, поэтому миниатюра с таким сюжетом и открывает именно Книгу Левит³⁵.

Во фрагменте Библии, содержащей Книгу Иова, Притчи и другие Книги Премудрости, из Королевской 6-ки в Копенгагене (GKS 6, 2) конца X в. выходная миниатюра к Книге Притчей Соломоновых с изображением царя Соломона и Иисуса Сираха (fol. 83v) косвенно связана с богородичными прообразами. За спиной царя Соломона

позади стены помещена женская фигура персонифицированной Премудрости со свитком в руках, но она представлена в богородичном вишневом мафории и явно наделена чертами Богоматери³⁶. Софиологическая символика — одна из наиболее сложных областей византийского богословия, ветхозаветные образы Премудрости осмыслялись преимущественно как пророчества о Христе. Апостол Павел говорит, что проповедует «Христа, Божию силу и Божию премудрость» (1 Кор. 1:24). Из библейских текстов о Софии наиболее широко комментировались слова из книги Притчей Соломоновых: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его, заколола жертву, растворила вино свое и приготовила у себя трапезу...» (Притч. 9:1–11) Это место, которое читалось на Рождество Богоматери, Благовещение и Успение³⁷, прямо интерпретировалось как воплощение Христа-Логоса-Софии, а пир Премудрости — как евхаристия. Богоматерь в контексте софиологической символики осмыслялась в качестве «вместилища Премудрости Божией», «одушевленного храма» и трапезы для евхаристии³⁸. Однако, поскольку христологическая интерпретация Софии не была вполне буквальна, иногда сама Мария могла уподобляться воплощению Премудрости.

Чрезвычайно интересны миниатюры погибшей рукописи Топографии Космы Индикоплова XI в. из 6-ки Евангелической школы в Смирне (cod. В 8)³⁹. В Топографии описаны скиния, Ковчег завета, священные предметы и сосуды. Во всех известных греческих списках Космы Индикоплова македонской эпохи миниатюры изображают предметы в соответствии с текстом, а скиния символизирует христологическую и космологическую идеи. Смирнский фрагмент — исключение, в котором ветхозаветные символы связаны с Богоматерью. Поскольку во многих христианских текстах и в ходе литургии Богоматерь уподобляется и космосу, и скинии, и ее святыням, тексту Космы Индикоплова самими иллюстрациями придано мариологическое истолкование. Восемь миниатюр рукописи представляют Богоматерь с символическими надписями и изображениями, относящимися к Ноеву ковчегу, скинии и ее святыням.

- Первая из миниатюр цикла (л. 161/163 об.) уподобляет Богоматерь Ноеву ковчегу⁴⁰. По тексту Космы, ковчег — образ космоса. Идея спасения космоса благодаря рождению Девой Христа известна по гимнографии и литургии. Она смыкалась и с образом Богоматери — Ковчеха завета⁴¹. Дважды в цикле (л. 162, 177/179 об.) изображение Богоматери сопровождается символами Ветхозаветной скинии и всех ее святынь — стамны с манной, Скрижалей завета, жезла Аарона (л. 177/179 об.)⁴². Эти символы соотнесены с текстом Библии об устройстве Моисеем скинии собрания (Исх. 25, 26). В византийской гомилетике и гимнографии постоянно повторяется уподобление Богоматери скинии⁴³. На третьей миниатюре (л. 163/165 об.) образ Богоматери отождествляется с трапезой⁴⁴. Обычно в средневековых текстах трапеза соотносится не только с описанием скинии Моисея (Исх. 25), но и со словами из Книги Притчей Соломоновых о пире Премудрости Божией (Притч. 9:1–11), который толковался как образ Богоматери, послужившей воплощению новозаветного артоса — Христа. Это еще один образ, хорошо известный по гомилетике и гимнографии⁴⁵. Четвертая миниатюра цикла (л. 164) отражает уподобление Богоматери семисвечнику скинии, на вершине которого она и представлена⁴⁶. Образ Марии-светильника широко разработан в византийской гомилетике и гимнографии; этот символ упоминался на празднике Введения Богоматери во храм⁴⁷. Пророк Захария с семисвечником (Зах. 4:2–14) вошел в состав Ерминии Дионисия Фурноаграфиота в качестве прообраза Марии⁴⁸. На пятой из миниатюр (л. 165/167) изображена Богоматерь и процветший жезл Аарона на алтаре⁴⁹. Этот образ соотносится с текстом из Книги Чисел о чудесном цветении сухого жезла (Числ. 17:6–9), что символизировало чудесное рождение Марии от бесплодной четы и воплощение Христа⁵⁰. Аарон с жезлом вошел в число прообразов в Ерминии Дионисия Фурноаграфиота⁵¹. На шестой миниатюре (л. 166/166 об.) представлен Моисей перед двумя вершинами гор — Синая и его отрога Хорива⁵². Моисей изображен коленопреклоненным перед неопалимой купиной, а над вершинами — сегмент неба с благословляющей рукой Господа, который служит

Ил. 16

Ил. 17

18

32

Ил. 19

Ил. 22

Ил. 28

Ил. 29

знаком теофаний у горы Синай, а также вручения Скрижалей завета. В верхней части миниатюры помещена икона Богоматери. Мария уподоблена н^е купине, но горе. Этот образ вновь почерпнут из гомилетики, гимнографии и литургии⁵³. На (л. 176) изображена стамна с манной небесной, а над ней – икона Богоматери⁵⁴. В соответствии с гомилетическими, гимнографическими образами и литургией ветхозаветная манна, по тексту из Книги Исход (Исх. 16:32), служила прообразом евхаристического артоса, а Богоматерь-стамна – образом домо-строительства⁵⁵.

На основании рассмотренных памятников миниатюры можно сделать заключение, что к XI в. иконографическая типология ветхозаветных прообразов Марии была уже разработана и отобрана. Это подтверждает высказанное в начале 1930-х гг. предположение Н. Беляева о формировании такой иконографии уже в македонскую эпоху⁵⁶.

В XII в. впервые со времен иконоборчества вновь в богословских спорах возник вопрос о поклонении иконам. Кроме того, в дуалистических движениях богомилов и павликиан еретики, повторяя идеи иконоборцев, ставили под сомнение церковное учение об отношении ветхозаветных предсказаний к Новому завету⁵⁷. Павликиане прямо отвергали Ветхий завет и «возводили хулу» на пророков. В XII в. в полемике с еретиками снова выдвинулась на первый план необходимость демонстрации соотношения библейских пророчеств и исполнения их в Новом завете для подтверждения позиции византийской православной Церкви. Это послужило основой для широкого распространения библейской иконографии вообще и мариологических прообразов в особенности. Монах Иаков Коккиновафский в XII в. в тексте Гомилий, посвященных Деве Марии, широко использовал символику ветхозаветных прообразов, давно разработанную в христианской литературе⁵⁸. По мнению Д. Мурики, к XII в. относится введение в литургию Иоанна Златоуста (во время облачения архиерея) пения тропаря: «Свыше пророцы тя предвозвестиша»⁵⁹. Как уже говорилось, этот тропарь был известен и ранее как произведение Германа Константинопольского.

Обширный иконографический цикл, посвященный Богоматери, и исторического, и символического содержания, входит в состав двух аналогичных списков иллюстрированной константинопольской рукописи Гомилий Иакова Коккиновафского второй четверти XII в., хранящихся в Парижской Нац. б-ке (гр. 1208) и Ватиканской б-ке (гр. 1162)⁶⁰. Каждой Гомилии в обеих рукописях предшествует выходная миниатюра с изображением библейских прообразов, кроме того, и в иллюстрациях к тексту содержатся символы Богоматери, восходящие к Ветхому завету. Мы отметим лишь основные иллюстрации такого рода в цикле, оставляя в стороне многие миниатюры, соответствующие эпизодам Жития Богоматери по Протоевангелию, в которых содержатся ветхозаветные аллюзии или присутствуют пророки и патриархи.

На первой из миниатюр, сохранившейся только в парижском кодексе (fol. 1v) и представляющей собой заставку ко всей рукописи, монах Иаков изображен дважды — перед Иоанном Златоустом и Григорием Нисским. На книге в руках Иоанна написан текст из Евангелия от Матфея, а на книге Григория — текст из Книги Песни Песней⁶¹. Так демонстрируется, что евангельский текст и книга царя Соломона о любви в равной мере являются источниками вдохновения для монаха Иакова.

Первой Гомилии, посвященной Зачатию Богоматери, соответствует выходная миниатюра с «Вознесением», представленным в обрамлении огромного храма (fol. 2v)⁶². По сторонам с текстами на свитках помещены пророки Давид (Пс. 46:6) и Исайя (Ис. 63:1). Богоматерь, стоящая среди апостолов, отождествляется с Церковью, что и подчеркнуто роскошным обрамлением композиции. Богоматерь — новый храм, в котором обитает Бог, образ, известный и по экзегезе, и по литургии⁶³. Это один из древних ветхозаветных прообразов Марии, который уже в середине V в. нашел свое выражение в праздновании дня памяти Богоматери в Иерусалиме⁶⁴, а впоследствии — других праздников, особенно Введения Богоматери во храм. Такое толкование соответствовало различным ветхозаветным текстам (Иез. 43:27 — 44:5; Исх. 40:1—35;

Ил. 88

3 Цар. 8:1–11), читавшимся в этот день, а также и другим (Притч. 31:29–31; Пс. 47, 86, 95, 117 и проч.)⁶⁵.

Илл. 4

Ко второй Гомилии, посвященной Рождеству Богоматери, заставкой служит иллюстрация к Книге Бытия (fol. 22v)⁶⁶. Она относится к тексту (Быт. 28:1–18), который читался на Рождество Марии, Благовещение, Успение, а также и к другому отрывку (Быт. 32:11)⁶⁷. Уход Иакова в Месопотамию в трех сценах — прощание с родными, переход Иордана, видение во сне — истолковывался как историческая параллель уходу Иоакима в пустыню, а сон Иакова — благовещению Иоакиму во сне, то есть как параллель событиям, предшествующим Рождеству Марии⁶⁸. Но другой смысл сопоставления сна Иакова и образа Богоматери — символический, он и является основным. Явившаяся во сне Иакову лестница (лествица) со спускающимися и поднимающимися по ней ангелами была образом Марии, соединившей небо и землю⁶⁹. Патриарх Иаков с лестницей вошел и в число прообразов Богоматери в Ерминии Дионисия Фурноаграфиота⁷⁰. Среди иллюстраций к той же Гомилии — изображение рая с четырьмя реками и закрытых райских врат (fol. 35, 37)⁷¹. Несколько миниатюр в составе той же Гомилии посвящены истории Адама и Евы, изгнанию их из рая, возделыванию земли (fol. 36v, 37r)⁷². В византийской экзегезе Христос уподоблялся новому Адаму, а Мария — новой Еве, послужившей спасению и обновлению мира, новому обретению человечеством рая. На одной из следующих иллюстраций (fol. 50v) представлено поклонение Богоматери в раю, в котором участвуют ветхозаветные пророки: Моисей, Аарон, Даниил, Иона⁷³. Образ закрытых райских врат (fol. 37r) — также символ Богоматери, что соответствует экзегетической традиции⁷⁴. Еще одна иллюстрация к этой же Гомилии (fol. 41r) — изображение Анны с девочкой Марией на коленях и царя Давида, указывающего на Богоматерь; на свитке в руках библейского царя написаны слова псалма (Пс. 117:20) о вратах Господа, который читался на Сретение и Введение во храм⁷⁵. Этот образ врат, избранных Богом, согласно византийской символике, означал непорочное зачатие, аналогично истолковывались и слова пророка Иезекииля о вратах заключенных. Именно изображение

Илл. 5

врат Иезекииля (Иез. 44:1–4), как иллюстрация отрывка, который вошел в состав чтений на Благовещение, Рождество Богородицы, Введение во храм и Успение, наиболее широко использовалось в иконографии в качестве данного символа⁷⁶. Иную интерпретацию тот же образ получил в росписях парекклесия Кахрие джами 1316–1321 гг. Вместо райских врат или врат Иезекииля изображен ангел, останавливающий ассирийское войско перед Иерусалимом, делая город неприступным — по пророчеству Исайи (Ис. 37:21–36; IV Цар. 19:20–35). На тимпане городских ворот представлен медальон с образом Богородицы⁷⁷.

Илл. 6

Заставка к третьей Гомилии, посвященной Введению Богородицы во храм, служит изображение истории Моисея, включающей несколько эпизодов: гору Синай и ее отрог Хорив, неопалимую купину, жезл, обратившийся в змея (fol. 54v)⁷⁸ по тексту (Исх. 3:1 — 4:17). Отрывок из него (Исх. 3:1–8) читался на Благовещение. Синай и Хорив, купина и эпизод превращения жезла Моисея в змея (наряду с жезлом Аарона) осмыслились в качестве образов Марии. Моисей с купиной вошел в этом качестве и в Ерминию Дионисия Фурноаграфиота⁷⁹. Введение Богородицы во храм разделено на несколько последовательных эпизодов. В изображении Введения во храм и пророчества патриархов (fol. 62v) представлены Аарон, Соломон, Исайя, Даниил, Давид⁸⁰. В миниатюре с изображением Введения во храм и гвардии шестидесяти сильных (fol. 64г) обыгрывается образ воинства шестидесяти сильных из сильных Израилевых, охранявших ложе (одр) Соломона по тексту Книги Песни Песней (Песн. 3:7), служившее в христианских толкованиях символом Богородицы⁸¹. В следующем эпизоде (fol. 65г) присутствует изображение ветхозаветных священников⁸².

Илл. 53

К четвертой Гомилии, посвященной Обручению Марии, заставкой служит миниатюра со сравнительно редким для византийского искусства сюжетом — изображением Христа на ложе Соломона (fol. 82v), которая продолжает тему Книги Песни Песней и является иллюстрацией к стихам библейской Книги (Песн. 3:7–8)⁸³. Этот сюжет известен также по росписям церкви Св. Климента (Богородицы Перивлепты) в Охриде 1294–1295 гг. Ло-

жем, одром, престолом Бога Марию называют во многих текстах⁸⁴. Параллелью земному Обручению Девы Марии становится образ Книги Песни Песней, получившей в экзегезе толкование как символ избранности Марии Господом, Марии — Невесты Христа, послужившей его воплощению. Как уже говорилось, уподобление Богоматери Невесте и символы, почерпнутые из Книги Песни Песней, принадлежат к числу самых древних ветхозаветных прообразов Девы Марии. Царь Соломон с одром упомянут в этом качестве и в тексте Дионисия Фурноаграфиота⁸⁵. В миниатюре к той же Гомилии с изображением Покрова Марии от Сатаны и падения ангелов (fol. 92r) вновь используется мотив воинства шестидесяти сильных из сильных Израилевых, охраняющих ложе (одр) Соломона⁸⁶.

Ил. 7

Пятой Гомилии о Благовещении предшествует выходная миниатюра, на которой троекратно изображен пророк Гедеон с чашей, вместившей чудесно орошенное руно (fol. 110v), образ, служивший символом зачатия и воплощения Богомладенца от Девы Марии по тексту Книги Судей (Суд. 6:36—40)⁸⁷. Изображение Гедеона с руном вошло в число прообразов Богоматери в Ерминии Дионисия Фурноаграфиота⁸⁸. Среди иллюстраций к той же Гомилии одна — изображение Исаяи (fol. 119v)⁸⁹. Эта миниатюра представляет собой многочастное символическое изображение, а не просто иллюстрацию текста Книги Пророка Исаяи (Ис. 6:1—7), который читался на Сретение⁹⁰. Миниатюра делится на три части: Исаяя, созерцающий видение; серафим, прикладывающий уголь к устам пророка; Ветхий Деньми на престоле среди небесного воинства. Согласно толкованиям византийской экзегезы, каждая из трех частей означает соответственно: собирательный образ ветхозаветных предзнаменований; воплощение; Бог в его вневременном бытии. Так, средний эпизод, помещенный в миниатюре слева, — символическое изображение воплощения — понимался одновременно и как прообраз Богоматери⁹¹. В византийской литературе уголь был образом Христа, а клещи или лжица, держащие его, или даже сам серафим — Богоматери. Пророк Исаяя с лжицей также вошел в состав прообразов Марии в Ерминии Дионисия Фурноаграфиота⁹².

Ил. 9

Последней, шестой Гомилии Иакова о Встрече Марии и Елизаветы предпослана миниатюра с изображением скинии собрания, ее святынь и раздачи Моисеем жезлов (fol. 133v) по тексту Книги Чисел (Числ. 17:6–9)⁹³. Здесь несколько символов Богоматери: скиния, Ковчег завета, Скрижали Моисея, процветший жезл Аарона, стамна с манной. В нижнем регистре изображена раздача жезлов Моисеем для избрания Израилю первосвященника — это историческая параллель протоевангельской легенде о раздаче жезлов первосвященником Авиафаром для избрания жениха Марии⁹⁴. Ветхозаветный процветший жезл Аарона — параллель новозаветному жезлу Иосифа и одновременно символ Богоматери.

Помимо рукописей с мариологическими циклами существует несколько икон XI–XIII вв., изображающих Богоматерь и пророков. Среди них четыре памятника XI–XII вв. с развернутой иконографией «Свыше пророки ты предвозвестиша». Один из них — константинопольская икона Богоматери (входящая в состав пары икон с изображением Благовещения) XI в. из иконостаса церкви Св. Климента в Охриде (ныне в музее в Скопье) в серебряном чеканном окладе⁹⁵. Надпись на иконе содержит начало тропаря «Ἐπιθεὶν οἱ προφῆται». В состав программы обрамления оклада на верхнем поле входят поясные фигуры в медальонах с образами Деисуса, включающего Христа, Марию и Иоанна; Анны и Иоакима. На боковых полях представлены десять ветхозаветных пророков в рост со свитками, на которых написаны тексты их пророчеств, и плохо читаемыми надписями с их именами, среди них исследователи отмечали Давида, Соломона, Захарию с кадилом, Михея, Иеремию, Самуила, Иону, Даниила. В нижней части иконы сохранились медальоны с поясными образами святых Андрея и Власия.

Наиболее полный пророческий цикл содержится в константинопольской иконе начала XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае⁹⁶. В среднике изображена Богоматерь с младенцем, как это и предписывалось впоследствии в Ерминии Дионисия Фурноаграфиота⁹⁷. Над средником помещен образ Христа во славе. Пророки представлены в клеймах на полях в основном попарно. Ико-

нография этого памятника включает и новозаветных персонажей — апостолов Павла и Петра, евангелиста Иоанна, Иоанна Предтечу, Симеона Богоприимца и родителей Иоанна Предтечи — первосвященника Захарию и Елисавету. В нижней части иконы под тронном Богоматери помещены Иосиф, Адам и Ева, родители Марии — Анна и Иоаким. Кроме Адама и Евы, из ветхозаветных персонажей на иконе изображены пророки с соответствующими текстами на свитках: Аарон с жезлом (Числ. 17:5) и Моисей с купиной (Исх. 3:3), патриарх Иаков с лестницей (Быт. 28:12), Иезекииль с вратами заключенными (Иез. 44:2) и царь Давид со скинией (Пс. 131:8), Исайя с серафимом (Ис. 6:6) и Даниил в персидской шапочке с горой (Дан. 2:34), Валаам со звездой (Числ. 24:17) и Аввакум с горой (Авв. 3:3), царь Соломон с храмом на семи столбах (Притч. 9:1) и Гедеон с руном на руке (Суд. 6:36).

Иезекииль с вратами вошел в состав прообразов Богоматери в тексте Дионисия Фурнографиота⁹⁸. Скиния в качестве символа Богоматери встречается не только в сопровождении царя Давида, но и с пророком Моисеем в соответствии с другими ветхозаветными текстами. Переносной храм израильтян изображен с Давидом, что соотносится с текстом об устройстве Давидом скинии собрания на Сионе, это было распространено и в позднейшей иконографии. Образ царя Давида с кивотом вошел и в число прообразов Богоматери в Ерминии Дионисия Фурнографиота⁹⁹. Изображение Валаама, указывающего на звезду, соответствует тексту Книги Чисел (Числ. 24:17) о восходящей звезде от Иакова, который читался на Рождество Христово¹⁰⁰. В средневековой традиции Мария уподоблялась звезде или матери звезды¹⁰¹. Пророк Аввакум представлен на синайской иконе с горой в соответствии со словами из Книги этого пророка о пришествии мессии от горы Фаран (Авв. 3:3). В византийской гимнографии этот образ осмыслился как символ Марии и соотносился с теми же словами псалма (Пс. 67:16–17), что и пророчество Даниила. Пророк Аввакум упоминается среди прообразов Богоматери в Руководстве Дионисия Фурнографиота¹⁰². Возле царя Соломона в качестве символического атрибута изображен храм на семи столбах,

который является образом Марии как Церкви на земле. Большинство библейских пророков, помещенных на полях синайской иконы, упоминается в описании подобной иконографии Дионисием Фурноаграфиотом, однако состав их и символические атрибуты совпадают не полностью¹⁰³. Таким образом, в иконе раннего XII в. мы видим вполне сложившийся цикл пророков, возвестивших о Деве, и их символических атрибутов.

Прекрасного качества столичная икона, хранящаяся на Синае, со сложной, ученой и весьма индивидуальной иконографической программой могла служить образцом. Именно такого рода образцу следует иконография иконы из ГЭ, несколько более поздней, созданной, по-видимому, в конце XII в.¹⁰⁴. Программа ее совершенно аналогичная, но более скромная и сокращенная. Пророки представлены в клеймах на полях по одному. К сожалению, из-за плохой сохранности не всех пророков можно идентифицировать вполне определенно, надписи не сохранились совсем. В верхнем левом углу изображен Исайя с серафимом, прикладывающим уголь к его устам, справа сверху — патриарх Иаков с лестницей. В следующем регистре — царь Соломон с храмом на семи столбах, напротив — царь Давид со скинией. Справа во втором снизу клейме — Иезекииль с воротами заключенными. Над ним — безбородый пророк, простерший руку, по-видимому, Моисей, хотя неопалимая купина едва различима. Значительная часть живописи левого среднего клейма утрачена, но видна рука с рукавом не пророческого, а, скорее всего, священнического одеяния; по-видимому, здесь представлен Аарон, который мог быть изображен напротив Моисея. В клейме, расположенном ниже в левом углу, явственно видно изображение горы с деревьями на ней — есть все основания предположить, что в этом клейме помещался пророк Аввакум; не исключено также, что это был Даниил, хотя под горой не видно камня, который был бы изображен в таком случае. В левом нижнем клейме представлен средовек с круглым предметом, похожим на чашу, — так принято было изображать пророка Гедеона с чашей, в которой лежит орошенное руно, например, в Октатевхе из монастыря Вато-

Ил. 11
83

Ил. 13

пед на Афоне (cod. 602, fol. 418v)¹⁰⁵. Какой пророк был в правом углу иконы, нам неизвестно, возможно, это Валаам либо Даниил. Над средником представлен Христос на троне. Внизу под средником, судя по одежаниям и типам, изображены родители Марии Анна и Иоаким по сторонам от Иосифа.

Ил. 15

И наконец, русская икона «Богоматерь Умиление (Белозерская)» из ГРМ раннего XIII в. также содержит довольно подробный цикл погрудных изображений ветхозаветных пророков в медальонах¹⁰⁶. Медальоны расположены на полях вокруг поясного образа Богоматери «Ласкающей» с младенцем на правой руке. Т.Б. Вилинбахова выделяет среди пророков Моисея, Аарона, Захарию, Исаяю, Иеремию, Давида, Соломона, Авраама, Мельхиседека, Иезекииля, Нафана, Илию, Елисея, Аввакума, Даниила. Кроме ветхозаветных персонажей, исследовательница отметила Иоанна Предтечу, а также Параскеву и, предположительно, Константина и Елену. Примечательно, что, по мнению Т.Б. Вилинбаховой, «в иконе акцентирован христологический, а не богородичный аспект, хотя последний, естественно, также присутствует»¹⁰⁷.

В монастыре Св. Екатерины на Синае хранится еще несколько икон XII – XIII вв., на которых изображена Богоматерь с избранными пророками. На одной из них представлен Моисей со Скрижалями завета и Аарон с Ковчегом, на других Давид, Аввакум, Моисей¹⁰⁸. Серия икон в том же монастыре изображает Богоматерь в типе ἡ βάτος (купина) в сопровождении избранных пророков и святых¹⁰⁹.

Наличие в трех иконах – охридской, синайской и эрмитажной – развернутого библейского цикла, сходного по составу с монументальными циклами, известными по памятникам палеологовской эпохи, позволяет предполагать распространение его и в монументальной живописи средневизантийского времени, поскольку иконография этих икон, в особенности двух последних, имеет параллели с программой храмовой декорации¹¹⁰. Это подтверждают некоторые сохранившиеся в монументальных циклах XI – рубежа XII–XIII вв. ветхозаветные сюжеты, которые несомненно являются символами Богоматери.

Такие изображения имеются в виме храма Св. Софии в Охриде¹¹¹. На стенах вимы представлены четыре ветхозаветных сцены: «Гостеприимство Авраама», «Принесение в жертву Исаака», «Три отрока в печи огненной», «Лествица Иакова». Независимо от посвящения храма в апсиде обычно изображалась Богоматерь как образ воплощения, а под ней – евхаристия как образ жертвы и причащения¹¹². Символические сюжеты, помещенные в виме, могут иметь отношение к двум наиболее общим идеям – воплощению и жертве. По мнению С. Радойчи-ча, толкование этих сцен определяется местной традицией. В. Джурич полагал, что все четыре сцены имеют смысл лишь как прообразы литургии¹¹³. Как уже говорилось, лестница из видения Иакова в византийской экзегезе обычно уподоблялась Богоматери, соединившей небо и землю. Образ трех отроков по тексту пророка Даниила (Дан. 3:25), так же как и неопалимая купина, уподоблялся нетленному чреву Марии, опаленному божественным огнем и оставшемуся невредимым, то есть образу непорочного зачатия. Следовательно, ветхозаветные сцены храма Софии в Охриде, подобно выходной миниатюре Библии Льва X в., могли иметь как христологическое, так и мариологическое истолкование. Две первые из четырех сцен росписи, по-видимому, действительно являются евхаристическими символами, а две последние – прообразами воплощения и Богоматери, что не противоречит общей программе декорации храма¹¹⁴.

В росписях церкви в Бетании (Грузия) рубежа XII–XIII вв. на южной стене наоса имеется развернутый цикл ветхозаветных прообразов Марии¹¹⁵. По составу своему эти сцены не могут быть истолкованы иначе, хотя вопрос о посвящении храма остается открытым. Здесь представлены: Гедеон с чашей и руном, Моисей с купинной неопалимой, видение Иаковом лестницы, танцующий Давид с Ковчегом завета и стамной, Иезекииль с вратами заключенными, Аарон с процветшим жезлом, Даниил перед горой, а также еще какой-то плохо различимый пророк, возможно Валаам. На северной стене прямо напротив Давида и Иезекииля изображены Исая и Соломон, и хотя у них нет символических атрибутов, а

лишь свитки с грузинскими надписями, их, по-видимому, можно отнести к тому же циклу, равно как и представленное на северной стене изображение трех отроков в печи огненной. Таким образом, состав мариологической типологии в этом храме чрезвычайно близок циклам икон — синайской и эрмитажной.

По-видимому, уже в мозаиках церкви Софии в Константинополе вскоре после 869 г. фигуры пророков, представленные в подкупольных тимпанах, были соотнесены не только с образом Христа в куполе, но и Богоматери в конхе¹¹⁶.

Л.И. Лифшиц высказал предположение, что изображения ветхозаветных пророков во фрагментарно сохранившейся росписи Успенского собора во Владимире 1185 г. также были связаны с образом Богоматери. Они располагались в центральном подкупольном пространстве на западных гранях предалтарных столбов по вертикали в арочных обрамлениях (сохранился пророк Аввакум). По мнению Л.И. Лифшица, фигуры пророков могли соотноситься с тронным образом Богоматери в апсиде как прообразовательные изображения, подобно клеймам на полях иконы, где в среднике представлена Дева Мария¹¹⁷.

Мотивы вертограда огражденного, почерпнутые из Книги Песни Песней, прослеживаются в трактовке сцены «Благовещение» в иконах и росписях XI–XIII вв., в частности, во фресках церковью Св. Георгия в Курбинове 1192 г. и Богоматери в Студенице 1209 г.¹¹⁸.

По мнению С. дер Нерсессян, в монументальных росписях мариологический смысл имеют ветхозаветные сцены, помещенные вне наоса — в нартексе или притворе, — тогда как изображения библейских символов в центральном пространстве храма — в апсиде, на арках или стенах нефа — скорее, осмысляются в христологическом аспекте¹¹⁹. Нам это утверждение представляется не вполне точным. В росписях палеологовской эпохи и позднего средневековья с расширенной иконографией ветхозаветные богородичные циклы часто выносились в нартексы, но даже и в эту эпоху так делалось не во всех храмах. Примечательны в этом отношении выводы А. Грабара об аналогичном перемещении теофанических видений из

наоса в нартекс в позднесредневековой монументальной живописи¹²⁰. Однако в интерьерах средневизантийских церквей, особенно — близких к базиликальному типу, каковы почти все из отмеченных нами памятников, где в основном пространстве совмещалось изображение нескольких тематических линий, богородичные символы вполне могли соседствовать с христологическими либо иметь двоякий прообразовательный смысл.

В мозаиках собора в Монреале середины 1180 — начала 1190-х гг., посвященного Богоматери, над центральными колоннами нартекса по сторонам от Девы Марии были представлены два пророка с текстами на свитках в качестве ее прообразов: Исая (Ис. 11:1) и Валаам (Числ. 24:17). Эти изображения не сохранились¹²¹.

Кроме того, в монументальных росписях средневизантийской эпохи на свитках некоторых пророков встречаются ветхозаветные тексты, читавшиеся на Рождество Христово и богородичные праздники. Эти тексты могли также иметь двоякий прообразовательный смысл и относиться как к Христу, так и к Богоматери. Примерами могут служить изображения следующих пророков с текстами на свитках: Даниила (Дан. 2:34) в мозаиках Палатинской капеллы 1143—1151 гг. в Палермо; Давида (Пс. 44:11) в росписях Элмале килисе в Гереме 1020—1130 гг. в Каппадокии и в мозаиках собора в Чефалу 1148 г.; Давида (Пс. 71:6) в мозаиках Палатинской капеллы и Мартораны (Санта Мария дель Аммиральо) 1146—1151 гг. в Палермо, Исая (Ис. 7:14) в росписях Элмале килисе в Гереме и мозаиках собора в Монреале, Иезекииля (Иез. 44:2) в мозаиках Палатинской капеллы, Моисея (Исх. 3:2) в мозаиках Палатинской капеллы, Соломона (Притч. 9:1) в мозаиках кафоликона монастыря Успения Богоматери в Дафни около 1100 г. и многие другие¹²².

Наконец, следует отметить появление в монументальных росписях византийского круга иконографии Древа Иессеева, включавшей изображения ветхозаветных пророков и связанной тематически с прообразами Богоматери. Долгое время исследователи полагали, что в Византии и на Балканах эта иконография получила распространение лишь в палеологовскую эпоху, хотя на Западе

она была известна гораздо раньше¹²³. Мы не знаем, насколько широко она была распространена в Византии до палеологовского периода, однако можно утверждать, что ее появление относится к средневизантийскому времени. Это подтверждается наличием подобных изображений в мозаиках базилики Рождества в Вифлееме 1169 г. (ныне утраченных) и в церкви Св. Николая в Кинцвиси (Грузия) около 1200 г.¹²⁴

На основании рассмотренных памятников можно заключить, что традиции изображения библейских прообразов Богоматери сложилась в македонскую эпоху. В XII в. иконография эта была равно распространена как в миниатюрах и иконописи, так и в монументальных росписях, причем в строгом соответствии с тропарем «Свыше пророцы тя предвозвестиша» и другими текстами, посвященными Богоматери. Несмотря на то что состав прообразов неодинаков в разных памятниках, в это время уже существовал строго определенный круг символических изображений, который впоследствии получил широкое хождение в палеологовском искусстве и в основном своем составе вошел в Ерминию Дионисия Фурноаграфиота.

¹ *Miljković-Pepik*, 1956. P. 37-70; *Jerphanion G. De Une nouvelle province de l'art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1925-1942. Vol. 1. P. 325-326, 384, 409-410, 441-442, 461, 530-531. Pl. 128, 1; 139, 1; Vol. 2. P. 133-134, 257; *Der Nersessian*, 1975. P. 314.

² *Grumel V. Le mois de Marie des Byzantins*// EO, 1932. Vol. 31. P. 257-261.

³ *Okunev N.L. Lesnovo*// L'art Byzantin chez les slaves. Recueils Uspenskij. Paris, 1930. Vol. 1. P. 222-223; *Babić*, 1968. P. 145-151; *Mouriki*, 1971. P. 224-226; 241-242, 246-250; *Panić D., Babić G. Bogorodica Ljeviška*. Beograd, 1975. P. 77-78; *Der Nersessian*, 1975. P. 305-349; *Алтанов М.В.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977. С. 18-20 Табл. 12-13; *Бабух*, 1978. С. 118-122; *Dufrenne S. Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du XIV^e siècle*// Византијска уметност почетком XIV века: Научни скуп у Грачаници, 1973. Београд, 1978. С. 33-34; *Beltling H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of S. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*. Washington, 1978. P. 107. Pl. 108-110// DOS. Vol. 15; *Nordhagen J. Gammeltestamentlige Maria-prefigurasjoner i bysantinsk kunst* // Kvindebilleder. Eva, Maria og andere kvindemotiver i middelalderen. København, 1989. P. 177-189; *Милановић*, 1991. С. 409-424.

⁴ *Der Nersessian*, 1975. P. 316; *Бабух*, 1978. С. 119; *Милановић*, 1991. С. 412.

⁵ *Capelle*, 1954. P. 109-121; *Maertens*, 1954. F. 225-226.

⁶ *Beck H.-G. Kirche und Theologische Literatur im byzantinischen Reich*. München, 1959. S. 260.

- ⁷ *Maertens*, 1954. P. 227-250.
- ⁸ *Mercénier, Paris*, 1939; *Capelle*, 1954; *Maertens*, 1954; *Meersseman*, 1954. P. 129-178; *Kniazeff*, 1961. P. 21-24.
- ⁹ *Лонпеев*, 1985. С. 590; *Cameron*, 1979. P. 42-56.
- ¹⁰ *Guillard*, 1967. P. 175; *Чиновник*, 1982. С. 53; *Милановић*, 1991. С. 415.
- ¹¹ *Chévalier*, 1936; *Иером. Афанасий (Иевтвич)*, 1971.
- ¹² *Grabar*, 1957. P. 199-200, 254. Fig. 147-148, 151; *Dufrenne S. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge (Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum Add. 40731)*, Paris, 1966; *Der Nersessian*, 1970; *Щепкина*, 1977; *Dufrenne*, 1978 (там же см. сведения о других Псалтирях); *Die Serbische Psalter*. Ed. H. Belting. (Faximile und Textband). Wiesbaden, 1978-1983., *Джурова А. Томичов Псалтир*. София, 1990. Т. 1-2// *Monumenta Slavico-Byzantina et Mediaevalia Europensia*. Vol. 1.
- ¹³ *Dufrenne*, 1978. Ps. 44.
- ¹⁴ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 98, 238; *Maertens*, 1954. P. 227-229, 244-247.
- ¹⁵ *Dufrenne*, 1978. Ps. 44.
- ¹⁶ *Dufrenne*, 1978. Ps. 67.
- ¹⁷ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 115, 333; *Радојчић*, *Эпизода*. С. 116-127.
- ¹⁸ *Eustratiades*, 1930. P. 53, 70.
- ¹⁹ *Ерминия*, 1993. С. 148-149.
- ²⁰ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 104.
- ²¹ *Dufrenne*, 1978. Ps. 71.
- ²² *Radovanović J. Runo Gedeonovo u srpskom srednjovekovnom slikarstvu// Зорграф*, 1974. Т. 5. С. 38-43.
- ²³ *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes edidit A. Ralfs*. Stuttgart, 1979. Vol. 2. P. 75.
- ²⁴ *Eustratiades*, 1930. P. 19, 63, 78.
- ²⁵ *Dufrenne*, 1978. Ps. 91.
- ²⁶ *Физиолог*. Изд. Е.И. Ванеева. СПб., 1996. С. 139.
- ²⁷ *Dufrenne*, 1978. Ps. 77.
- ²⁸ *Щепкина*, 1977. Л. 93 об.
- ²⁹ *Кондаков Н.П. Миниатюры греческой рукописи псалтири IX в. из собрания Хлудова в Москве// Тр. МАО. М., 1878. Т. 8. С. 182-183; Der Nersessian*, 1970.-Pl. 73. Fig. 202. Fol. 124v; *Dufrenne*, 1978. Ps. 91.
- ³⁰ *Mathews*, 1977-1995. P. 102-111. Fig. 3.
- ³¹ *Capelle*, 1954. P. 110-113; *Maertens*, 1954. P. 227-229, 247-248.
- ³² *Bélaiev*, 1930. P. 317, 324; *Kessler H.L. Through the Temple Veil: The Holy Image in Judaism and Christianity// Kessler H.L. Studies in Pictorial Narrative*. London, 1994. P. 49-65. Fig. 2-3; *Christou et al.*, 1991. Т. 4. Pl. 103. P. 267-268.
- ³³ *Mathews*, 1977-1995. P. 107.
- ³⁴ *Mathews*, 1977-1995. P. 128-129.
- ³⁵ *Mathews*, 1977-1995. P. 106-111, 128-129; *Revel-Neher*, 1984. P. 53-61, 170-172.
- ³⁶ *Belting H., Cavallo G. Die Bibel des Niketas*. Wiesbaden, 1979. S. 34; *Lowden J. Illuminated Prophet Books: A Study of Byzantine Manuscripts of the Major and Minor Prophets*. University Park; London, 1988. P. 15; *Byzantium: Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collections*. Ed. J. Fleicher, O. Hjort, M.B. Rasmussen. Copenhagen, 1996. N 85. P. 104-106.
- ³⁷ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 5, 231, 292, 333.

- ³⁸ *Florowski*, 1940. P. 255-260; *Meyendorff*, 1959. P. 259-277; *Аверинцев*, 1972. С. 25-49.
- ³⁹ *Strzygowski*, 1899. S. 56-59. Taf. XXV-XXIX. По поводу датировки, библиографии и проч. См. очерк II.
- ⁴⁰ *Strzygowski*, 1899. S. 56. Taf. XXV.
- ⁴¹ *Eustratiades*, 1930. P. 35. См. выше.
- ⁴² *Strzygowski*, 1899. S. 56-57. Taf. XXVI; *Редун*, 1916. С. 269; *Kessler*, 1991/1992-1994. Pl. 9.
- ⁴³ *Eustratiades*, 1930. P. 47-48, 51, 71.
- ⁴⁴ *Strzygowski*, 1899. S. 57. Taf. XXVII.
- ⁴⁵ *Eustratiades*, 1930. P. 79.
- ⁴⁶ *Strzygowski*, 1899. S. 57. Taf. XXVIII.
- ⁴⁷ *Eustratiades*, 1930. P. 43-44; *Mercénier*, Paris, 1939. P. 63-71.
- ⁴⁸ Ерминия, 1993. С. 149.
- ⁴⁹ *Strzygowski*, 1899. S. 57. Taf. XXVIII.
- ⁵⁰ *Eustratiades*, 1930. P. 68-69. См. очерк III.
- ⁵¹ Ерминия, 1993. С. 148.
- ⁵² *Strzygowski*, 1899. S. 58. Taf. XXIX.
- ⁵³ *Eustratiades*, 1930. P. 53.
- ⁵⁴ *Редун*, 1916. С. 271; *Kessler*, 1991/1992-1994. Pl. 8.
- ⁵⁵ *Eustratiades*, 1930. P. 78.
- ⁵⁶ *Béliev*, 1930. P. 317-324.
- ⁵⁷ *Успенский*, 1891.
- ⁵⁸ PG, 1864. T. 127. Col. 544-700.
- ⁵⁹ *Mouriki*, 1971. P. 241; *Чиновник*, 1982. С. 53; *Милановић*, 1991. С. 415.
- ⁶⁰ *Кондаков*, 1876. С. 224-226; *Stornajolo*, 1910; *Omout H. Miniatures des omélie sur la Vierge du moine Jaque (MS. grec. 1208 de Paris)*. Paris, 1927; *Hutter, Canart*, 1991. S. 12-14; *Canart P., Dufrenne S. Marien Homilien: Faksimileausgabe des Cod. Vat. Gr. 1162*. Stuttgart, 1991.
- ⁶¹ *Maguire*, 1981. P. 19-20; *Hutter, Canart*, 1991. S. 12-14. Далее все указания на миниатюры даются по Ватиканскому списку.
- ⁶² *Stornajolo*, 1910. Fol. 2r.; *Hutter, Canart*, 1991. S. 19-21.
- ⁶³ *Maertens*, 1954. P. 228-229, 231, 240-241, 243, 247-249.
- ⁶⁴ *Maertens*, 1954. P. 228-229.
- ⁶⁵ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 65, 318, 320, 333; *Maertens*, 1954. P. 247-249.
- ⁶⁶ *Stornajolo*, 1910. Fol. 22r; *Hutter, Canart*, 1991. S. 26-27.
- ⁶⁷ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 5, 231, 292, 312.
- ⁶⁸ *Альбов*, 1871. С. 1-74.
- ⁶⁹ *Eustratiades*, 1930. P. 36.
- ⁷⁰ Ерминия, 1993. С. 148.
- ⁷¹ *Stornajolo*, 1910. Fol. 36r; *Hutter, Canart*, 1991. S. 30-33.
- ⁷² *Stornajolo*, 1910. Pl. 11-12. Fol. 33r, 35v; *Hutter, Canart*, 1991. S. 31-33.
- ⁷³ *Stornajolo*, 1910. Fol. 50r; *Hutter, Canart*, 1991. S. 39.
- ⁷⁴ *Eustratiades*, 1930. P. 29, 56-57, 67-68.
- ⁷⁵ *Stornajolo*, 1910. Fol. 41r; *Hutter, Canart*, 1991. S. 33-34; *Maertens*, 1954. P. 247-249.
- ⁷⁶ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 5, 231, 292, 333; *Babić*, 1968. P. 145-151.
- ⁷⁷ *Der Nersessian*, 1975. P. 343-345.

- ⁷⁸ *Stornajolo*, 1910. Pl. 21. Fol. 54r; *Hutter, Canart*, 1991. S. 40-41; *Mercénier, Paris*, 1939. P. 257, 313; *Maertens*, 1954. P. 244-247.
- ⁷⁹ Ерминия, 1993. С. 148.
- ⁸⁰ *Hutter, Canart*, 1991. S. 43-44.
- ⁸¹ *Hutter, Canart*, 1991. S. 14, 44-45, 52-53.
- ⁸² *Hutter, Canart*, 1991. S. 45.
- ⁸³ *Stornajolo*, 1910. Pl. 58. Fol. 82r; *Der Nersessian*, 1963. P. 77-82; *Xyngopoulos*, 1963. P. 301-306; *Hutter, Canart*, 1991. S. 48-50.
- ⁸⁴ *Eustratiades*, 1930. P. 28, 31, 36-37.
- ⁸⁵ Ерминия, 1993. С. 148.
- ⁸⁶ *Hutter, Canart*, 1991. S. 14, 44-45, 52-53.
- ⁸⁷ *Stornajolo*, 1910. Fol. 110r; *Hutter, Canart*, 1991. S. 59-60.
- ⁸⁸ Ерминия, 1993. С. 148.
- ⁸⁹ *Stornajolo*, 1910. Fol. 119r; *Hutter, Canart*, 1991. S. 64-66.
- ⁹⁰ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 205, 326; *Maertens*, 1954. P. 247-249.
- ⁹¹ *Eustratiades*, 1930. P. 40-41.
- ⁹² Ерминия, 1993. С. 149.
- ⁹³ *Stornajolo*, 1910. Fol. 133r; *Hutter, Canart*, 1991. S. 69.
- ⁹⁴ *Альбов*, 1871. С. 1-74.
- ⁹⁵ *Кондаков*, 1909. С. 262-270 (датировка XI в.; выделяются пророки: Давид, Соломон, Захария, Михай, Иеремя, Самуил); *Djurić*, 1961. P. 96-97. N 20. Pl. XXX (датировка XII в.); *Radajčić*, 1966. S. 231-234 (датировка XI в.; выделяются пророки: Захария, Самуил, Иона, Даниил); *Grabar*, 1975/1. P. 35-37. N 10 (датировка около 1300 г.; выделяются пророки: Самуил, Давид, Даниил, Захария). Иконы и оклад датировали от XI до XV в., наиболее правдоподобной представляется ранняя датировка Н.П. Кондакова и С. Радойчича, относивших памятник ко времени Льва I (1037-1056 гг.), которую поддерживают теперь Ц. Грозданов и И.А. Стерлигова, см.: *Грозданов Ц. Орнаментиката на расцветани лисја во уметноста на Охрид во XI-XII век// Лихнид. Зборник за трудови. Т. 6. Охрид, 1988. С. 14-15; Стерлигова И.А. О времени создания чеканного оклада иконы «Петр и Павел» из Новгородского Софийского собора//ДРИ: Русь и страны византийского мира. XII век (в печати).*
- ⁹⁶ *Sotiriou*, 1956-1958. Vol. 1-2. P. 73-75. Fig. 54-55; *Mouriki*, 1990. P. 105, 385. Notes 26-28; *Carr*, 1995. P. 239-248; *The Glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843-1261. The Metropolitan Museum of Art. Ed. H.C. Evans, W.D. Wixom. New York, 1997. P. 372-373. Cat. N. 244; см. очерки III, VII.*
- ⁹⁷ Ерминия, 1993. С. 148.
- ⁹⁸ Ерминия, 1993. С. 149.
- ⁹⁹ Ерминия, 1993. С. 148.
- ¹⁰⁰ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 114, 318.
- ¹⁰¹ *Eustratiades*, 1930. P. 10.
- ¹⁰² Ерминия, 1993. С. 149.
- ¹⁰³ Ерминия, 1993. С. 148-149.
- ¹⁰⁴ Привезена с Афона П.И. Севастьяновым. Искусство Византии, 1976. Т. 3. С. 9. № 883. ГЭ № 1, 301; *Этингоф*, 1988. С. 141-159; Афонские древности: Каталог выставки из фондов Эрмитажа. СПб., 1992. С. 24-25, 48. Кат. № 4. Табл. III; см. очерки III, VII.

- ¹⁰⁵ *Christou et al.*, 1991. Т. 4. Р. 94. Pl. 157.
- ¹⁰⁶ *Корина*, 1974. С. 68-70. Кат. № 13; *Лазарев*, 1983. С. 166. Кат. № 11; *Вилинбахова*, 1994. С. 40-41.
- ¹⁰⁷ *Вилинбахова*, 1994. С. 41.
- ¹⁰⁸ *Sotiriou*, 1956-1958. Fig. 157, 158, 171.
- ¹⁰⁹ *Петров*, 1912. С. 10, 13. № 8 (3328), 19 (3326). *Wulff, Alpatoff*, 1925. S. 122. Fig. 49; *Sotiriou*, 1956-1958. Fig. 163. P. 143; *Weitzmann*, 1974-1982. P. 53-54. Fig. 47-51 (там же см. библиографию). В монастыре Св. Пантелеймона на Афоне хранится панагиар с поясным образом Богоматери с младенцем в центральном медальоне и пророками со свитками, расположенными по кругу. *Банк*, 1978. С. 90-91. Рис. 74. Традиционно его датировали временем 1195-1203 гг., поскольку в надписи содержится имя заказчика Алексея Комнина Ангела. Однако, по-видимому, этот памятник относится к более позднему периоду. См.: *Kalavrezou-Maxeimer*, 1985. Bd 1. N. 132. P. 206-208; Bd 2. Taf. 65. См. очерк III.
- ¹¹⁰ См. очерк VII.
- ¹¹¹ *Miljković-Peppek*, 1956. P. 37-70; *Grabar*, 1965. P. 257-265.
- ¹¹² *Grabar*, 1965. P. 257-265.
- ¹¹³ *Радојичић С.* Прилози за историју најстарије охридској сликарства// ЗРВИ, 1964. Vol. 8/2: Mélanges Ostrogorsky. Vol. 2. С. 355-381; *Ђурић*, 1975. С. 9-10.
- ¹¹⁴ В церкви Богоматери Форвиотиссы в Асину на Кипре на западной арке есть два ветхозаветных сюжета, имеющих мариологический смысл: Моисей с купиной неопалимой и Иезекииль с вратами заключенными, причем и на купине, и на вратах помещены изображения Богоматери, как это было распространено впоследствии в росписях палеологовской эпохи. *Ri. Rev. The Bishop of Gibraltar, Seymer V., Buckler W.H., Mrs. Buckler W.H.* Church of Asinou, Cyprus, and its frescoes// *Archaeologia*, 1933. Vol. 83. P. 344. Pl. XCIV, 1. По-видимому, они относятся не к 1105-1106 гг., а к XIV в. См. *Stylianou*, 1985. P. 126-127.
- ¹¹⁵ *Амиранашвили Ш.Я.* История грузинского искусства. М., 1950. С. 224; *Привалова Е.Л.* Новые данные о Бетании// IV Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1983. С. 10-11.
- ¹¹⁶ *Mango*, 1962. P. 93-101. Diagrams III-IV.
- ¹¹⁷ *Лифшиц*, 1997. С. 169. Ил. 109, с. 166.
- ¹¹⁸ *Dujčev*, 1981. P. 4-6.
- ¹¹⁹ *Der Nersessian*, 1975. P. 313, 315.
- ¹²⁰ *Grabar A.* Sur les sources de peintres byzantins des XIII^e et XIV^e s.// *Cah. Arch*, 1962. Vol. 12. P. 379-380.
- ¹²¹ *Borsook E.* Messages in Mosaic: The Royal Programmes of Norman Sicily (1130-1187). Oxford, 1990. P. 57.
- ¹²² Подборку такого рода текстов приводит А.М. Гравгаард, см.: *Gravegaard A.-M.* Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches. Copenhagen, 1979. P. 22, 23, 28, 29, 31, 41, 52, 53, 63, 78, 83.
- ¹²³ *Watson*, 1934. P. 152; *Taylor*, 1980-1981. P. 125.
- ¹²⁴ *Гордеев Д.П.* Предварительные сообщения о Кинцвисской росписи// Ученые записки кафедры истории европейской культуры. Харьков, 1929. Вып. 3: Сборник в честь академика В.П. Бузескула. С. 411-416; *Талмачевская Н.* Фрески древней Грузии. Тифлис, 1931. С. 12-13; *Hunt*, 1991. P. 80.

Ветхозаветные символы и
иконографические типы Богоматери
(по миниатюрам смирнского
фрагмента Христианской топографии
Космы Индикоплова)

Знаменитая рукопись Физиолога с подшитым к нему фрагментом Христианской топографии Космы Индикоплова из 6-ки Евангелической школы в Смирне (cod. В 8) монографически впервые была опубликована Й. Стржиговским¹, однако он воспроизвел лишь часть иллюстраций. Некоторые миниатюры включены в иконографический корпус Н.П. Лихачева². Фотографии еще нескольких листов, хранившиеся в Палестинском обществе в Петербурге, приведены в книге Е.К. Редина³. Рукопись погибла в 1922 г., и долгое время единственным источником сведений о ней были эти старые описания и репродукции. В 1976 г. О. Демус опубликовал информацию о 69 негативах и фотографиях рукописи из Архива проф. П. Буберля, которые были переданы в Австрийскую Нац. б-ку в Вене, а также о фотографиях той же рукописи, принадлежавших проф. Г. Милле, находящихся ныне в б-ке Colléction des Hautes Études в Париже⁴. Некоторые фотографии из парижского и венского архивов обнародованы Г. Кесслером и М. Бернабо⁵.

По поводу датировки памятника в научной литературе существуют различные точки зрения. В пользу принад-

лежности рукописи к XI в. или времени около 1100 г. и близости ее столичным манускриптам высказывались многие авторы: А. Пападопуло-Керамевс, Й. Стржиговский, Г. Милле, Г. Герстингер, В.Н. Лазарев, С. дер Нерсессян, И. Хуттер⁶. Е.К. Редин датировал рукопись XII—XIII в.⁷ К XIV в. относили ее Н.П. Лихачев, О. Вульф, Н.П. Кондаков, О. Демус, Г. Кесслер и М. Бернабо⁸. Исследователи полагали, что рукопись представляла собой палеологовскую копию памятника, созданного в конце XI в. в Студийском скриптории в Константинополе. По их мнению, изобразительный цикл манускрипта при копировании претерпел существенные изменения, и в нем отразился стиль палеологовского искусства.

Б.Л. Фонкич по моей просьбе любезно провел палеографическую экспертизу по фотографиям из личного архива Н.П. Кондакова, хранящегося в СПБРАН, где имеется целая серия неопубликованных снимков смирнской рукописи, позволяющая расширить представление о ней⁹. Б.Л. Фонкич, как и И. Хуттер, сделал однозначное заключение, что почерк листов смирнской рукописи не может быть датирован иначе, как второй половиной, а скорее, третьей четвертью XI в. Как полагает исследователь, такой почерк не мог быть имитирован в XIV в., а ближайшей палеографической аналогией может служить Феодоровская Псалтирь из Британского музея (Add. 19352) 1066 г., созданная в Студийском скриптории в Константинополе.

Пытаться делать стилистическую атрибуцию миниатюр на основании старых черно-белых фотографий довольно рискованно, но с учетом заключения Б.Л. Фонкича — возможно. Полезны и описания миниатюр, выполненные Й. Стржиговским и Е.К. Рединым¹⁰. В них подчеркнута обилие золота на многих листах: золотые крылья орла, золотые хитоны и ассист на плащах Богоматери и младенца Христа и проч., что было обычно для столичных рукописей второй половины XI в., в частности круга Псалтири из Британского музея, с которыми уже связывали смирскую рукопись Г. Милле¹¹, С. дер Нерсессян и И. Хуттер¹². Эти золотые детали свидетельствуют в пользу датировки манускрипта XI в. Описания колорита

манускрипта, приведенные в книгах Й. Стржиговского и Е.К. Редина, где отмечаются яркие, сочные цвета, вполне соответствуют нашим представлениям об искусстве этого круга. И наконец, насколько можно судить по фотографиям, общий стиль рисунка — удлинённые пропорции, трактовка фигур, форм и ликов — также никоим образом не выходит за рамки приемов XI в. Мы склоняемся к первоначальной датировке памятника XI веком, по-видимому, смирнская рукопись могла быть создана в период третьей четверти столетия в Студийском скриптории в Константинополе.

* * *

В Христианской топографии¹³ скиния, ветхозаветный переносной храм, созданный Моисеем, уподобляется космосу. В тексте Космы Индикоплова описаны сама скиния, Ковчег завета и священные предметы и сосуды скинии. Как писал Е.К. Редин: «Автор сравнивает видимый мир с внешней частью скинии Моисея... находя, что эта скиния была образом мира. Скиния завесой, как мир твердь, разделяется на две части; внутренняя — образ неба, небесного царства; в наружной части светильник с семью свечами, по числу дней недели, образ небесных светил; свечи освещали стол, находящийся на северной стороне, т. е. землю; на столе двенадцать хлебов предложения по числу месяцев: по три хлеба на каждом углу стола, что означает четыре поворота, каждый по три месяца; вокруг стола — крученый карниз — пальмовый венчик — та земля по ту сторону океана, где на востоке рай»¹⁴. Во всех известных греческих иллюстрированных списках Космы Индикоплова, датированных македонской эпохой, миниатюры изображают предметы так, как они описаны в тексте, и ветхозаветная скиния воплощает космологическую и христологическую идеи. Единственное исключение составляет смирский фрагмент Топографии, где ветхозаветные символы, относящиеся к различным святыням скинии, связаны с Богородицей¹⁵. Во многих текстах святых отцов и других христианских писателей, а также в ходе литургии Богородица уподоб-

ляется и космосу, как вместилищу Бога, и скинии как прообразу христианского храма, и всем ее святыням. В соответствии с этими образами в смирнской рукописи тексту Топографии придано мариологическое истолкование самими иллюстрациями. Восемь миниатюр рукописи представляют Богоматерь в различных иконографических типах с символическими надписями и изображениями, относящимися к скинии и ее святыням.

Мариологическая символика, разрабатывавшаяся начиная с III в. в святоотеческой и византийской литературе и получившая яркое выражение в чинопоследовании праздников в честь Богоматери, содержала прежде всего идею о рождении Христа, которое совершилось благодаря земной Деве. В Акафисте Богоматери, гимнах и похвальных Словах в честь Богоматери Романа Сладкопевца, Андрея Критского, Иоанна Дамаскина, патриарха Германа Константинопольского и других византийских писателей, а также в литургическом чинопоследовании встречаются прямые комментарии текстов Ветхого завета и целые серии эпитетов, восходящих к библейским прообразам¹⁶. В Слове на Положение Ризы VII в., приписываемом Феодору Синкеллу, константинопольская церковь Богоматери во Влахернах уподобляется ветхозаветной скинии, ее реликвии — святыням скинии, а ковчег с Ризой Девы Марии — Ковчегу завета: «Но я... расскажу, при каком царе воздвигнут храм Богородицы во Влахернах, расскажу о скинии с ковчегом, о скрижалях Завета, об урне с манною и о процветшем жезле Аарона, находящихся здесь»¹⁷. И далее излагается история обретения ризы в Палестине братьями патрикиями Гальбием и Кандидом и основания церкви Агия Сорос для хранения реликвий Богоматери во Влахернах: «Тогда был построен здесь храм во имя Богородицы, в который и был перенесен ковчег»¹⁸. В рукописи Триоди из монастыря Св. Екатерины на Синае (гр. 736) 1028 г. тропарь «*Ἐνωθεν οἱ προφῆται*» («Свыше пророцы тя предвозвестиша») входит в Канон пророкам, который читался на первую неделю Великого поста, и приписывается патриарху Герману Константинопольскому¹⁹. Акафист Богоматери, тропарь «Свыше пророцы тя предвозвестиша» и другие тексты могли ока-

зять непосредственное воздействие на формирование иконографических циклов ветхозаветных прообразов или образов Богоматери с библейскими символами, известных нам в средневизантийскую эпоху, в том числе на цикл смирнского фрагмента Христианской топографии Космы Индикоплова.

В XI – XII вв., в эпоху расширения богородичного культа, систематизация типологии и иконографии Богоматери нашла отражение в посвященных ей циклах, как повествовательных, связанных прежде всего с ее Житием, так и изображающих последовательно различные образы Марии. Наиболее многочисленны они в XII в. – в монументальной живописи, миниатюре и иконописи. В это время как в монументальной живописи, так и в рукописях получил развитие обширный протоевангельский цикл Жития Богоматери, а также циклы ветхозаветных прообразов Марии²⁰.

Такого рода цикл составляют и миниатюры Христианской топографии Смирнской б-ки. В их число включено несколько образов Богоматери: сидящая на троне с младенцем перед чревом в типе Кипрско-Печерской, Мария с младенцем на левой или правой руке в типах Одигитрии и Дексиократусы, а также с младенцем, прижимающимся к ее щеке, в типе Богоматери «Ласкающей». Й. Стржиговский опубликовал 6 из 8-ми миниатюр мариологического цикла²¹. Еще 2 миниатюры опубликованы Е.К. Рединым по фотографиям Палестинского общества, ныне утраченным, снимки тех же двух листов с миниатюрами из парижского архива обнародовали Г. Кесслер и М. Бернабо²². Их же фотографии счастливо удалось найти и в архиве Н.П. Кондакова. Воспроизведения миниатюр с образами Богоматери-скинии и Богоматери-стамны из этого архива представляют наибольший интерес, так как на них изображения, фрагменты текста и его палеография, видны гораздо отчетливее, чем в публикации Е.К. Редина.

По мнению самого Н.П. Кондакова, в богородичных миниатюрах смирнской рукописи «символика произвольно примкнута к известным типам и ничего не дает для их понимания или их значения и роли в древности...

Ряд типов Божией матери с Младенцем набран здесь миниатюристом без всякого разбора и какого-либо соответствия с требуемыми символическими параллелями в манере позднегреческой иконописи, изобиловавшей риторическими и символическими эпитетами. В общем, весь подбор этих типов не дает, к сожалению, ничего нового для чудотворных икон и типов Божией Матери и указывает уже на вторую половину XIV века, к которой мы относим (вслед за другими) и самые миниатюры Смирнского Физиолога»²³.

Вопреки мнению Н.П. Кондакова есть основания полагать, что миниатюры предоставляют богатый материал для истолкования символики самих иконографических типов, так как ветхозаветные образы находят параллели с определенными изобразительными формулами Богоматери и в некоторой мере могут даже служить ключом к пониманию или уточнению их смысла. Это не означает, что данные ветхозаветные символы соотносятся только с представленными на миниатюрах конкретными типами Богоматери: известно, что их использовали и с другими образами. Однако мы полагаем, что в средневизантийскую эпоху существовала смысловая взаимосвязь между ветхозаветными символами Марии, известными по гомилетике, гимнографии и литургическим образам, и некоторыми группами близких типов Богоматери. Кроме того, богородичный цикл миниатюр этой рукописи относится к описанию скинии, служившей прообразом новозаветного храма, то есть прямо и последовательно связан с литургической символикой.

Ил. 16

На первой из миниатюр цикла смирнской рукописи л. 161 (163 об.) представлена Богоматерь на троне в типе Кипрско-Печерской, по определению Н.П. Кондакова, или Панахрантос, по классификации М. Татич-Джурич, с сидящим младенцем, которого она придерживает двумя руками. Миниатюра заключена в квадратную рамку²⁴. Она сопровождается текстом, в котором Христос, воплощенный от Девы, уподобляется Ною в ковчеге. Подобный образ спасения космоса через воплощение Девой хорошо известен по гимнографии и литургии. Он смыкается и с образом Богоматери как Ковчега завета — важней-

шего предмета в скинии Моисея, где хранились Скрижали закона, полученные им на горе Хорив. В византийской гомилетике и гимнографии многократно варьируется образ Марии как одушевленного кивота, божественного кивота, священного кивота святыни и проч.²⁵.

Иконографический тип Богоматери, сидящей на троне с младенцем перед чревом, называемый М. Татич-Джурич Панахрантос, по мнению исследовательницы, принадлежит — наряду с типами Богоматери Кириотиссы и Никопеи — к числу тех, что наиболее наглядно выражают догму воплощения²⁶. Тип Панахрантос (Пречистой) в этой группе подчеркивает девственность Марии, непорочное зачатие. Данный иконографический тип встречался и с другими эпитетами. Как правило, он выражал космический характер спасения и соответствовал образу трона Премудрости или трона Соломона, служивших прообразами Христа как Софии Премудрости Божией, создающей себе храм и приготовляющей трапезу (Притч. 9:1—11). В богослужебной поэзии трон, которому уподобляется Мария, варьируется как трон, престол или даже ложе царя, престол высший херувимов, небесный престол, престол царя и проч.²⁷. Этот образ отражал различные грани мариологической символики: прежде всего царственное достоинство Марии как царицы небесной, давшей тело Христу Логосу и властителю мира; а также — предвидения жертвы, престола как алтаря. В миниатюре смирского фрагмента этот последний акцент подчеркнут изображением алтарного покрывала на троне.

В соответствии с литературными образами, тесно связывавшими темы воплощения и страстей, а также литургическими толкованиями, Благовещение, непорочное зачатие и воплощение Христа из девственного чрева уподоблялись извлечению Агнца из просфоры в проскомидии, либо, до выделения проскомидии в самостоятельную часть чинопоследования, в литургии. По толкованию Николая Андидского, дьякон, по уставу Великой Церкви иссекающий агнца из просфоры, уподобляется архангелу Гавриилу, благовествующему Марии о зачатии божественного младенца²⁸. Тип Кириотиссы, изображавший стоящую Марию с младенцем перед чревом и прямо

использовавшийся во многих сценах Благовещения²⁹, наиболее наглядно мог выражать эту символику. Тип Богоматери, сидящей на троне с младенцем перед чревом, воплощал ту же идею.

Тронная Богоматерь с младенцем перед чревом в качестве космического образа спасения, вместилища и престола воплощенной Премудрости часто изображалась в апсиде. В соборе Софии в Константинополе она представлена дважды: в конхе апсиды и в люнете северной стены нартекса между императорами Константином и Юстинианом (донатором этого храма, посвященного Божественной Премудрости)³⁰. Тот же тип включается также в декорацию апсид в церкви Богоматери монастыря Липса (Фенари Иса джами) в Константинополе, в конхе кафоликона Осиос Лукас в Фокиде, собора в Монреале на Сицилии, в церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера на Кипре и проч.³¹. Подобным же образом — внутри апсиды храма — он изображался на рукописных миниатюрах, представляющих церковь, например, на заставке Гомиллий Григория Назианзина из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 339) 1136–1155 гг. и на миниатюре листа Псалтири из РНБ (греч. 269) конца XIII в.³².

Так, изображение тронной Богоматери с младенцем перед чревом на первой из миниатюр богородичного цикла смирского фрагмента Космы выражает космологическую роль Марии в спасении как Ноева ковчега и особо подчеркивает универсальный аспект иконографии этого типа тронной Богоматери как престола Божественной Премудрости, а кроме того, символически соотносится с началом литургического чинопоследования, либо проскомидией.

На следующей миниатюре (л. 162) изображена тронная Богоматерь с младенцем на правой руке (Дексиократуса), окруженная рамкой, которая увенчана раковиной как подобием конхи апсиды³³. Миниатюра озаглавлена ἡ σκηνή, в тексте, помещенном на этом листе, содержится описание скинии. М. Татич-Джурич определяет этот тип Богоматери и как Ахиропиитос, нерукотворный образ Марии, и как Евергетиды³⁴. Этот символ соотносен с библейским текстом об устройстве Моисеем скинии собра-

Ил. 34

Ил. 17
18

ния (Исх. 25)³⁵. В византийской гомилетике и гимнографии постоянно встречается уподобление Богоматери скинии или храму Соломона, в которых Христос как архиерей совершает богослужение³⁶.

У Иоанна Дамаскина в Слове на Рождество Богородицы читаем: «Пусть склонятся знаменитая скиния, построенная Моисеем в пустыне из драгоценных и много различных материалов (Исх. 26:1 и сл.), и бывшая до нее скиния праотца Авраама (Быт. 18:1) перед одушевленной и умственной Скинией Божией. Ведь эта [Скиния] не энергии Божией явилась вместилищем, но сущностно восприняла Ипостась Сына Божия. Пусть осознают, что не могут равняться с ней ковчег, “обложенный со всех сторон золотом”, золотой сосуд, содержащий манну, светильник, трапеза и все [остальное] древнее (Евр. 9:1–3); ибо честь им воздавалась как ее первообразам, как теням истинного первообраза»³⁷. Библейским текстам о Ковчеге (Исх. 25, 26, 37, 40; Числ. 1, 2, 10; Ис. Нав. 3, 4, 6; 2 Цар. 6; 3 Цар. 8:1–6; Пс. 131:8 и проч.) в христианской экзегезе и литургии давалось мариологическое толкование. Ковчег завета – один из самых древних ветхозаветных прообразов Богоматери, он использовался уже в середине V в. в ходе праздника в память Богоматери в Иерусалиме³⁸.

Тип Дексиократусы менее иератичен, чем Одигитрия. При изображении младенца на правой руке нарушалась строго фронтальная поза младенца, обычно характерная для изображений Одигитрии³⁹. В типе Дексиократусы младенец изображался боком, в относительно свободных позах. Это наглядно видно, например, на миниатюре Евангелия с синаксарем из Ватиканской б-ки (gr. 1156, fol. 1r) XI в. и на мозаической иконе из монастыря Св. Екатерины на Синае начала XIII в.⁴⁰. На миниатюре смирнской рукописи Богоматерь представлена фронтально, она сидит прямо, а младенец обращен к ней почти в профиль, запрокинув голову. По-видимому, эта поза выражает не только более человеческий контакт между матерью и сыном, но взаимоотношения Христа-первосвященника и жертвы с Церковью.

В типах Одигитрии и особенно Дексиократусы проявилась тема взаимосвязи воплощения и страстей

Ил. 21

Христа. Эта тема, разработанная в византийской гимнографии, отразилась во многих иконографических типах Богоматери с младенцем, в типе Христа Недреманное око, сцене Сретения и проч.⁴¹. В них выражалось предвидение грядущих страстей Христа и страданий Марии при его Распятии и погребении. Многие варианты Богоматери Одигитрии и Дексиократусы связаны с различными аспектами страстной и литургической символики. Как показали Д. Паллас и Х. Бельтинг, образы Одигитрии и Богоматери «Ласкающей» на двухсторонних иконах с изображениями Распятия, Снятия со креста или креста и престола с орудиями страстей на обороте использовались в литургии начиная с комниновской эпохи⁴². Такова, например, икона Богоматери Одигитрии и Христа Царя Славы из Археологического музея в Кастории XII в.⁴³

Ил. 45
46
66
67

Изображение Дексиократусы с эпитетом «скиния» на миниатюре смирского фрагмента Топографии Космы Индикоплова выявляет один из наиболее общих аспектов жертвенной символики самого иконографического типа — скиния, место жертвоприношения, — прообраз новозаветной жертвы. Богоматерь уподобляется скинии, то есть Церкви, где Христос как первосвященник совершает литургию и приносит самого себя в жертву. Имитация конхи апсиды в рамке, как и покров на троне, преподносят этот образ Богоматери как алтарный.

Ил. 19

На третьей миниатюре л. 163 (165 об.) изображен другой вариант тронной Дексиократусы⁴⁴. Лист озаглавлен ἡ τράπεζα, и в тексте содержится описание жертвенника в соответствии с библейским отрывком (Исх. 26, 27). Обычно в византийской литературе трапеца соотносится также со словами из Книги Притчей Соломоновых о пире Премудрости Божией (Притч. 9:1–11), которые читались на Рождество Богоматери, Благовещение и Успение⁴⁵. Это место прямо интерпретировалось как образ воплощения Богоматерью Христа как Логоса-Софии и новозаветного артоса, а пир Премудрости — как евхаристия⁴⁶. Вновь символ, хорошо известный по гомилетике, гимнографии и литургии⁴⁷. На миниатюре Мария низко склонилась в материнском движении к младенцу, Христос изображен

полулежащим на ее руках⁴⁸. Такая поза младенца служила прообразом страстей и Христа во гробе, она связана с иконографией Христа Недреманное око и символизирует предназначенность младенца жертве, смерть-сон и грядущее воскресение⁴⁹. Она встречается впоследствии в типе Страстной Богородицы, в частности, в росписях церкви Панагии Аракиотиссы в Лагудера 1191 г., а также в иконах Богородицы без страстных символов, например, в Одигитрии из Несебра конца XIII в.⁵⁰

Ил. 20

Третья миниатюра смирнской рукописи представляет Богородицу как символ трапезы, жертвенника или престола с Христом-артосом. Этот образ подчеркивает еще один, более частный, аспект литургической символики Богородицы Дексиократусы с полулежащим младенцем.

Ил. 22

Четвертая миниатюра богородичного цикла Топографии Космы Индикоплова на л. 164 (164) вновь изображает тронную Богородицу со стоящим младенцем перед чревом, которая помещена на вершине семисвечника, и лист озаглавлен ἡ ἐπτάκαυλος λυχνία⁵¹. Этот символ в византийской экзегезе соотносился не только с описанием скинии Моисея (Исх. 25), но и с текстом пророка Захарии — описанием ветхозаветного семисвечника (Зах. 4:2–14). Трактовка образа Марии-светильника детально разработана в византийской гомилетике и гимнографии; он упоминался в ходе праздника Введения Богородицы во храм⁵². Пророк Захария с семисвечником вошел также в число прообразов Марии в Ермении Дионисия Фурноаграфота⁵³. Во многих текстах, особенно читавшихся на Благовещение⁵⁴, воплощение интерпретировалось как материализация света, и при этом подчеркивалось, что начало воплощения совпадало с первыми словами ангела. Такое толкование отразилось в иконографии сцены Благовещения, где в момент приветствия ангела перед чревом или грудью Марии в потоке света или ореоле изображался младенец. Подобные изображения можно видеть на армянских хачкарах, в мозаиках церкви Нерее и Ахиллея в Риме VIII в., на печатях с надписью Кириотисса, на миниатюре рукописи из б-ки Марциана в Венеции (гг. 524), на иконах «Устюжское Благовещение» (ГТГ), «Благовещение» из монастыря Св. Екатерины на

Ил. 24

Синае (обе XII в.) и др.⁵⁵. Этот момент и трактовался как мгновенное воплощение младенца в виде сходящего с небес луча божественного света. В сценах Благовещения при этом использовался тип Богоматери Кириотиссы, близкий тронной Марии, но стоящей. Аналогично была изображена Богоматерь в сцене Благовещения в церкви Богоматери в Халкопатрии VI в.⁵⁶. Подобным же образом таинство воплощения представлено в погибших мозаиках апсиды церкви Успения в Никее IX в., где три луча сходят на Богоматерь Кириотиссу, на иконе «Богоматерь со святыми Феодором, Димитрием и архангелами» из монастыря Св. Екатерины на Синае VI в., где на тронную Богоматерь с младенцем перед чревом сходит с небес поток света, а также на миниатюрах Псалтирей с изображением Благовещения⁵⁷.

Ил. 23

Иконография Богоматери как образа светильника, например, в качестве иллюстрации к Акафисту, известна вплоть до XVIII в. В подобных образах, как правило, использовались типы Богоматери Кириотиссы или тронной Марии с младенцем перед чревом. Этот последний тип представлен, например, в образе Марии-светильника в росписях церкви Св. Кириакии на Эгине 1680 г.⁵⁸.

Ил. 26

Иконография миниатюры смирского фрагмента прямо связана и с софиологической символикой. Семь свечей светильника соотносятся не только с семью дарами Святого Духа, но и с семью столбами Дома, который построила себе Премудрость, по тексту Книги Притчей Соломоновых (Притч. 9:1–5). Престол Богоматери здесь опирается на семисвечник, который, очевидно, являет собой образ Церкви – Дома Премудрости на семи свечах как на семи столбах. Такая символическая взаимосвязь вполне закономерна, поскольку образ Премудрости Божией как воплощенного Логоса постоянно уподобляется в экзегезе божественному свету.

Ил. 25

Так, в рукописи Гомилий Иоанна Златоуста конца IX в. из Афинской Нац. б-ки (гг. 211, fol. 34v) имеется иллюстрация к проповеди Псевдо-Иоанна Златоуста на евангельскую притчу о потерянной драхме (Лк. 15:8–32)⁵⁹. Текст проповеди гласит: «И вновь Премудрость, светоченосица Христова, возжегши свечу и утвердив ее на

подсвещнике креста, всей вселенной освещает путь ко благочестию. Свечою этою пользовалась Премудрость Божия, когда искала утраченную драхму, единую из десяти, девять же ангельских драхм сочетала во едино. Кто же это жена, имущая десять драхм, Каковых? Сочти: Ангелы, Архангелы, Начала, Власти, Силы, Престолы, Господства, Херувимы, Серафимы, — и Адам первозданный. Эту-то драхму Адамову, дьявольским коварством похищенную и многообразными греховными наслаждениями засыпанную, Премудрость Божия, явившись, вновь отыскала. Как отыскала, возлюбленные? Сошла с небес, приняла глиняную лампаду плоти, засветила в ней свет божества, утвердила на подсвещнике креста, взыскала драхму, во двор сей и в овчарне ангельской водворила ее»⁶⁰.

На иллюстрации к тексту Псевдо-Дионисия представлен образ Христа Еммануила с нимбом, помещенный в средокрестии креста с двумя поперечными перекладинами, при этом образ Христа возникает из глиняного светильника и словно заменяет изображение горящего фитиля. Это образ Софии Премудрости Божией, сошедшей с небес, облекшейся в глиняную лампаду плоти, засветившей в ней свет божества, то есть Предвечного Логоса, который стал воплощенным Логосом и соединил человеческую и божественную природы. Сама же Премудрость утвердила эту плоть на подсвещнике креста, то есть Христос как Агнец был принесен в жертву на Голгофе, искупив тем самым первородный грех Адама, которого он вывел из ада и соединил со своим создателем и с ангельскими силами, вернув потерянную драхму. В этой миниатюре и подчеркивается тождество Премудрости и божественного света⁶¹.

Тема чудесного воплощения божественного света тесно смыкалась также с образом явления Бога Моисею в виде огня, неопалимой купины⁶². Уподобление Богоматери купине в гимнографии и гомилетике породило устойчивую иконографию Кириотиссы с эпитетом «купина», связанную со святым местом явления Моисею горящей купины у подножия Синайской горы, где и был основан монастырь Богоматери, позднее посвященный Св. Ека-

Ил. 27 терине⁶³. Серия икон в этом монастыре изображает Богоматерь в типе ἡ βάρτος (купина) в сопровождении избранных пророков и святых⁶⁴.

Тронная Богоматерь с младенцем перед чревом на семисвечнике в смирнской рукописи символизирует непорочное зачатие и воплощение Христа как источника спасительного света. Тем самым ветхозаветный образ светильника скинии подчеркивает в иконографическом типе именно эти символические грани, фигура стоящего младенца являет собой образ материализации божественного луча.

Ил. 28 На пятой миниатюре мариологического цикла смирнской рукописи на л. 165 (167) в верхнем регистре изображена тронная Богоматерь с младенцем на левой руке в типе «Ласкающей», известной по поствизантийским эпитамам Гликофилуса или Умиление, и процветший жезл Аарона на алтаре или ковчеге — в нижнем⁶⁵. Лист озаглавлен ἡ ῥάβδος Ἀαρὼν ἡ βλαστήσασα. Этот образ соотносится с текстом из Книги Чисел о чудесном цветении сухого жезла (Числ. 17:6–9), что символизировало чудесное рождение Марии от бесплодной четы⁶⁶. Уподобление Богоматери жезлу истолковывалось в гимнографии и литургии в качестве образа воплощения Христа как произрастания и цветения. Аарон с жезлом вошел в число прообразов в Ерминии Дионисия Фурноаграфиота⁶⁷. Жезл, возложенный на алтарь, означал уготованность Христа крестной жертве, жезл Аарона символизировал и достоинство Христа как первосвященника⁶⁸. Примечательно, что в тексте Топографии Космы Индикоплова жезл не упоминается в числе священных предметов скинии, он привнесен иллюстратором рукописи XI в., что соответствовало общей тенденции того времени к литургизации иконографии.

Три аспекта символики жезла помогают уточнить наше представление о значении иконографического типа Богоматери «Ласкающей». Это воплощение Христа, предначертанное в Ветхом завете, как произрастание; жертвенное предназначение младенца и, наконец, единение в любви Марии-церкви с Христом-первосвященником. Ласкание Марии и младенца отражает литератур-

ные образы лобзания как знака любви Бога к Невесте невестной, и целование мира в литургии как знака единения верных в любви ко Христу⁶⁹.

Образ произрастания жезла тесно связан с темой генеалогии Христа и ветхозаветными пророчествами о воплощении от Девы. Многие памятники с изображением типа Богоматери «Ласкающей» выражают эти идеи, например, икона из монастыря Св. Екатерины на Синае «Богоматерь Киккотисса с пророками» раннего XII в.⁷⁰. С другой стороны, расположение композиции миниатюры в два регистра отражало и тип иконографии, характерный для выносных двусторонних икон, связанных с литургическими крестными ходами. В частности, он известен по иконе «Владимирская Богоматерь» с изображением престола, креста и орудий страстей на оборотной стороне⁷¹. Жезл, возложенный на алтарь, в миниатюре смирнской рукописи аналогично Распятию, является символом крестного древа, орудия жертвы Христа⁷². Это соотносится с изображением алтарного покрова на троне Марии.

Ил. 45
46
66
67

На шестой миниатюре на л. 166 (166 об.) представлен Моисей на фоне вершин двух гор — Синая и его отрога Хорива, изображения которых почти совмещены⁷³. Лист озаглавлен τὸ σινᾶ ὄρος ἡ ἀληθῆς θεωρία. Моисей изображен коленапреклоненным перед неопалимой купиной, а над вершинами — сегмент неба с благословляющей рукой Господа, что, вероятно, символизировало одновременно все теофании у горы Синай, в том числе и вручение Скрижалей завета на Хориве. В верхней части миниатюры в рамке помещена икона поясной Богоматери Одигитрии со склоненной к младенцу головой. Изображение принадлежит к числу тех, что воспроизводят святыне места у горы Синай.

Ил. 29

Здесь Мария уподоблена не неопалимой купине, но горе, в данном случае Синайской. Этот образ вновь почерпнут из гомилетики, гимнографии и литургии⁷⁴. Согласно византийской традиции, Богоматерь, послужившая воплощению Христа, уподоблялась горе в соответствии с различными ветхозаветными текстами (Пс. 67:16–17; Пс. 77:68–69; 86:5; Авв. 3:3; Дан. 2:31–36), последний

отрывок читался на праздник Рождества Христова⁷⁵. У Иоанна Дамаскина в Слове на Рождество Богородицы читаем: «Вершина, святостью превосходящая Синай, которую скрывают не дым, не тьма, не буря, не устрашающий огонь, но просвящающее блистание Всесвятого Духа. На Синае Слово Божие написало закон Духом [Святым] как перстом на каменных [скрижалях], – в Деве Марии Само Слово воплотилось от Духа Святого и Ее кровей и дало Само Себя нашему естеству как действительнейшее лекарство спасения»⁷⁶. Образ Богоматери-горы отождествлялся и с Сионом, где, по библейским пророчествам, должен был явиться мессия⁷⁷. Даниил с горой вошел в число прообразов Марии в Ерминии Дионисия Фурноаграфиота⁷⁸.

Закономерно, что здесь избран другой иконографический тип, не Богоматерь Кириотисса, но Одигитрия. Несмотря на то что мы не располагаем достаточным материалом, есть основания полагать, что на Синае могла существовать местная традиция связывать именно изображение Одигитрии с образом Синайской горы и купины. Так, Д. Мурики опубликовала икону с изображением Богоматери Дексиократусы из Синайского монастыря позднего XIII в. с плохо читаемой вотивной надписью, обращенной к Богоматери как к инструменту воплощения, в которой, однако, отчетливо видны эпитет ΠΥΡΦΟΡΟΝ и слово ΣΙΝΑ, написанные друг под другом⁷⁹. Иконографическое уподобление Марии горе, чаще известное в образе Богоматери Кириотиссы⁸⁰, бывает выражено и с помощью других иконографических типов, в частности именно Одигитрии, как, например, в иллюстрации к псалму (Пс. 77:68–69) в Хлудовской псалтири, где изображена Богоматерь в образе Сиона⁸¹.

На миниатюре смирнской рукописи Богоматерь Одигитрия символизирует святую гору Синай, где Бог явился Моисею. Эта гора – образ Святой земли, а также прообраз воплощения. Так, здесь ветхозаветный мотив выявляет в самом иконографическом типе Одигитрии темы священной горы теофании, Святой земли и воплощения.

Еще две миниатюры мариологического цикла смирского фрагмента Топографии Космы Индикоплова опубли-

ликованы Е.К. Рединым, Г. Кесслером и М. Бернабо⁸², снимки тех же миниатюр найдены и среди фотографий в архиве Н.П. Кондакова.

На л. 176 (176) изображена стамна с манной небесной, по сторонам от нее Моисей и Аарон, а над ними — икона тронной Богоматери Одигитрии, представленной фронтально, которая окружена квадратной рамкой⁸³. Лист озаглавлен ἡ σταμνος εἶβα τὸ μάννα. В соответствии с образами гомилетических и гимнографических сочинений и литургии, ветхозаветная манна, упоминавшаяся в Книге Исход (Исх. 16:32), служила прообразом евхаристического артоса, а Богоматерь-стамна — образом домостроительства во имя грядущей жертвы⁸⁴. Как уже говорилось выше, в иконографическом типе Одигитрии нашла отражение тема взаимосвязи воплощения и страстей Христа.

В этой миниатюре выделяется еще один аспект литургической символики типа тронной Одигитрии, Богоматери-стамны как вместилища евхаристического хлеба, образа литургического приношения, Тела Христа. В цикле смирнского фрагмента Космы эта миниатюра наглядно сопоставлена с изображением Богоматери Дексиократусы, держащей полулежащего младенца на л. 163 (165 об.), которое служит образом трапезы.

На л. 177 (179 об.) в медальоне, помещенном в люнете над изображением скинии, представлен поясной образ Богоматери Дексиократусы⁸⁵. В нижнем регистре внутри скинии в пролетах двойной аркады помещены: слева — Скрижали завета, справа — жезл Аарона, а посередине — стамна. Этот лист так же, как и лист 162, озаглавлен ἡ σκριή, а текст содержит описание скинии с ее святынями. Тип Дексиократусы почти в точности соответствует изображению Богоматери на предшествующей миниатюре (л. 162), где оно сопровождается тем же эпитетом. Так здесь вторично в цикле подчеркивается один из наиболее общих аспектов жертвенной символики этого иконографического типа. Однако на этой миниатюре поясное изображение Марии, соотнесенное с конкретными святынями — атрибутами скинии, заключено в медальон как более камерное, частное, в отличие от образа тронной Богоматери, подобного алтарному.

Ил. 31

Ил. 32

Ил. 17
18

Акцентированная литургическая направленность богородичного цикла, избранные иконографические типы Богоматери и символика миниатюр соответствуют развитию литургии и ее значительному влиянию на иконографию в XI в.⁸⁶. Литургия символизировала всю историю домостроительства спасения от Благовещения и зачатия Христа до его воскресения⁸⁷. В монументальной живописи и в иконописи можно усмотреть аналогичную последовательность различных иконографических типов Богоматери или определенное местоположение отдельных образов в церкви, которые также отражали литургическую символику. Несомненно, общим содержанием этих образов в храме было отражение поминовения Богоматери в ходе ходатайственной молитвы на литургии, однако они вбирали в себя и другие оттенки смысла.

Ил. 43

Уже в росписях Новой церкви Токали килисе в Каппадокии 920–940 гг. образ Богоматери «Ласкающей» помещен в конхе ниши жертвенника с северной стороны от центральной апсиды. Такое расположение этого образа, прямо связанного со страстной символикой, несомненно указывало на его сопоставление с жертвенником, ритуалом приготовления святых даров, поминовением Богоматери в ходе ходатайственной молитвы, приготовлением к евхаристии, целованием мира⁸⁸. В памятниках XI в. встречается подобное расположение образов Богоматери близких иконографических вариантов и аналогичной символики.

Ил. 34-
36

В мозаиках кафоликона Осиос Лукас в Фокиде 1030-х гг. помещено три крупных образа Богоматери: в конхе центральной апсиды и в двух люнетах на восточных стенах северной и южной капелл трансепта⁸⁹. Все три образа могут быть слева направо видны предстоящему, находящемуся в подкупольном пространстве. В центральной апсиде, как уже говорилось, представлена тронная Богоматерь с младенцем перед чревом, это изображение здесь соотносено с текстом псалма «Дому Твоему, Господи, принадлежит святость на долгие дни» (Пс. 93(92):5). Слева от апсиды (в северной капелле трансепта) изображена Богоматерь Одигитрия с полулежащим младенцем, а справа (в южной капелле) — Богоматерь Дексиократуса с

младенцем, сидящим на ее руке со свитком как судия мира. Оба образа Марии симметрично обращены к центру, к алтарю, к главному образу Богоматери на троне в конхе апсиды, а младенец помещен ближе к подкупольному пространству, в северной капелле справа, в южной — слева. По-видимому, такое расположение соответствует ходу литургии и движению процессии в храме, до и после евхаристии. Приблизительно его можно интерпретировать следующим образом. Первый образ слева с полулежащим младенцем Христом, подобно миниатюре смирнского фрагмента (л. 163/165 об.), символизирует его предназначенность жертве, грядущие страдания и воскресение, что отвечало приготовлению святых даров в литургии. Центральный образ Богоматери на престоле в конхе должен был символизировать непорочное зачатие, воплощение, престол Премудрости, а также космический характер спасения; в литургическом аспекте — извлечение агнца из просфоры и само причастие в церкви, что подчеркнуто изображением алтарного покрывала или синдона на троне Богоматери. И наконец, третье изображение справа знаменует спасение человеческого рода благодаря искупительной жертве, принесенной Христом на земле, единственность двух природ Христа, выраженную в образе младенца со свитком, восседающего на руке Богоматери и благословляющего, возможность для верных приобщиться к жертве через причастие в храме, а также завершение литургии. Как и в миниатюрах смирнского фрагмента Топографии (л. 162 и 177/179 об.), Богоматерь уподобляется Церкви, где Христос как первосвященник совершает литургию и приносит самого себя в жертву. Это подчеркивается разворотом фигуры младенца, обращенного не к предстоящему, но вправо почти в профиль к Марии-Церкви. Примечательно, что Н.П. Кондаков видел в последовательности образов Богоматери в мозаиках Осиос Лукас воспроизведения чтимых византийских икон, что никак не исключает и литургической интерпретации⁹⁰.

Росписи собора Софии в Охриде первого слоя (1037–1056 гг.) также включают три монументальных фресковых образа Богоматери: один в конхе апсиды и два на за-

падных гранях восточных предалтарных столбов⁹¹. Все три образа видны одновременно при ориентации зрителя на восток в пространстве храма. В конхе апсиды представлена сидящая на троне Богоматерь с младенцем в мандорле или овальном медальоне, который она держит двумя руками перед грудью, т. е. тронная Богоматерь Никопея⁹². Слева на северо-восточном столбе, согласно убедительной реконструкции П. Мильковича-Пепека, сохранилось фрагментарное изображение варианта типа Взыграние или «Ласкающей» Богоматери, которая целует руку полулежащего младенца Христа с обнаженными перекрещенными ножками⁹³. Справа на юго-восточном столбе представлена Богоматерь на троне с младенцем, восседающим на ее коленях как на престоле и благословляющим. В левой руке он держит свиток. Комбинация трех образов Марии здесь иная, каждый из избранных иконографических типов привносит новые оттенки символического смысла⁹⁴. Однако трехчастная композиция, состоящая из центрального образа в конхе и двух парных — справа и слева (как бы до евхаристии и после нее) сходна с аналогичной последовательностью образов в кафоликоне Осиос Лукас, как и ее общее символическое значение. Образ ласкающей Марии, целующей руку полулежащего младенца, подобно миниатюре смирнского фрагмента (л. 163/165 об.) символизирует предвидение жертвы, приготовление святых даров в литургии и целование мира. Центральный образ Богоматери на престоле в конхе выражал прежде всего идеи воплощения, престола Премудрости, единственности природ Христа и его теофании в мандорле света, спасительной жертвы, извлечения агнца из просфоры, совершения литургии в церкви, что также подчеркивалось изображением алтарного покрывала на престоле. Третье изображение Богоматери справа знаменует собой спасение через жертву Христа, божественное достоинство восседающего Пантократора, окончание литургии. Примечательно, что в этом храме все три образа Марии представляют ее восседающей на троне, как и в смирнском фрагменте Христианской топографии.

На иконе из монастыря Св. Екатерины на Синае рубежа XI—XII вв. над сценами христологического цикла (чудес и страстей) помещен регистр с изображениями знаменитых чудотворных икон Богоматери, святынь Константинополя, один из циклов образов Марии этой эпохи⁹⁵. Он включает в центре образ тронной Богоматери с младенцем перед чревом без эпитета с сокращением МР ΘΥ. По сторонам представлены: Богоматерь «Ласкающая» с эпитетом Влахернитисса (икона Влахернской церкви), Одигитрия (икона церкви монастыря Одигон), Богоматерь заступница Агиосоритисса (икона капеллы Агия Сорос Халкопратийской церкви) и еще один образ Богоматери заступницы с эпитетом Химеутисса (икона Константина Багрянородного из церкви Св. Димитрия в Большом дворце)⁹⁶. Однако симметрично расположенные образы Марии в этом регистре также могут быть истолкованы в качестве символов литургического чинопоследования подобно монументальным циклам, хотя и выстроенных в иной последовательности и с иными акцентами. Здесь иконы объединены парами: слева — Богоматерь «Ласкающая» и Одигитрия, а справа — две иконы Богоматери заступницы. По-видимому, два первых образа слева символизировали предназначенность младенца жертве, предуготовление к литургии, а образы справа — ходатайственную молитву на литургии, возношение молитв Церкви к Христу и Богу Отцу за спасительное приращение жертве и окончание литургии.

Итак, цикл миниатюр с ветхозаветными образами и «иконами» Богоматери в смирнском фрагменте Топографии следует тексту Космы Индикоплова, описывающему ветхозаветную скинию. Ветхозаветные символы служат знаками новозаветного святилища, так как скиния является прообразом новозаветной Церкви, а жертвоприношение в ней — прообразом литургии. Это последовательно связывает все изображения Богоматери в цикле с литургической символикой. Почти все миниатюры изображают Богоматерь на троне, покрытом алтарным покровом, что выделяет как сквозную тему всего цикла идею Богоматери как престола Божественной Премудрости, послужившего воплощению. Этот образ смыкается и с

жертвенной символикой, выраженной в изображениях Богоматери-трапезы, Богоматери-стамны и жезла Аарона на алтаре. Престол знаменует собой не только трон, но и жертвенник. Общий для всего цикла акцент на жертвенной символике звучит и в образе тронной Богоматери с младенцем перед чревом как подобия пророков.

В смирнском фрагменте Космы Индикоплова изображены две группы образов Богоматери: 1) тронная Мария с младенцем на коленях перед чревом, 2) варианты Марии с младенцем на руке (слева или справа) – Одигитрия, Дексиократуса и Богоматерь «Ласкающая». В образах тронной Марии с сидящим или стоящим младенцем перед чревом ветхозаветные символы Ноева ковчега и семисвечника подчеркивают космологический смысл воплощения как спасения человеческого рода, непорочность зачатия Девой наитием Святого Духа, образ Девы как вместилища божественного света, а также извлечение агнца. Образы Одигитрии, Дексиократусы и Богоматери «Ласкающей» последовательно раскрывают различные грани жертвенной символики этих иконографических типов, примечательно, что иконы именно этой группы, как показала Н. Шевченко, особенно широко использовались в литургии⁹⁷. Ветхозаветные образы скинии, трапезы, жезла Аарона, стамны в миниатюрах смирнской рукописи способствуют выражению этой литургической символики. Повторяем, что образ Богоматери-жезла привнесен в цикл иллюстратором, текст рукописи его не содержит. Каждый из символов акцентирует и другие грани значения богородичной иконографии. Образ Богоматери-трапезы Дексиократусы с полулежащим младенцем символизирует смерть Христа и его воскресение. Образ «Ласкающей» Богоматери-жезла подчеркивает тему божественной любви и единственность Христа-жертвы и Христа-первосвященника. И наконец, Богоматерь-гора в образе Одигитрии, возможно, была связана с традицией почитания святого места ветхозаветной теофании, существовавшей в Синайском монастыре. Богородичный цикл смирнского фрагмента находит параллели среди известных комбинаций образов Богоматери в монументальной живописи и иконописи

XI в. Последовательность основных иконографических типов Богоматери и их вариантов, по-видимому, могла одновременно представлять собой и цикл списков со знаменитых чудотворных икон Константинополя, подобно мозаикам Осиос Лукас и иконе из Синайского монастыря.

¹ *Strzygowski*, 1899; *Strzygowski*, 1901. S. 218-222.

² *Лихачев*, 1911. С. 97, 107, 146-147. Рис. 211, 242, 339-341.

³ *Редин*, 1916. С. 7, 8, 124, 203, 240, 260, 269-270. Рис. 3, 4, 101, 192, 244, 269, 279-282.

⁴ *Demus*, 1976. S. 235-257.

⁵ *Kessler*, 1991/1992-1994. P. 74-96. Pl. 8-9; *Kessler*, 1998. P. 124-139; *Bernabè*, 1998. Графические воспроизведения фотографий из Венского архива опубликованы также У. Тре. См.: *Physiologus: Frühchristliche Tiersymbolik*. Übersetzt u. hrsg. von U. Treu. Berlin, 1981. S. 19, 22, 25-26, 30, 37, 44, 48, 50, 67, 73-74, 88, 99.

⁶ *Papadopoulos-Kerameus A.* Κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς ἐν Σμύρῃ βιβλιοθήκης τῆς εὐαγγελικῆς σχολῆς. Smyrna, 1877. P. 32. N 48; *Strzygowski*, 1899; *Strzygowski*, 1901. S. 218-222; *Millet*, 1916. P. 590-591; *Gerstinger*, 1926. S. 27; *Лазарев*, 1986. С. 89, 221, 236, 244; *Der Nersessian*, 1970. P. 11, 15, 76; *Hutter*, 1997. P. 177-208, esp. P. 180. Note 6. И. Хуттер даже приписывает авторство рукописи писцу Студийского скриптория Феодору. Исследовательница ссылается также на аналогичную датировку К. Корриган, высказанную в ее неопубликованной работе: *Corrigan K.* The Smyrna Physiologus and Eleventh-Century Monasticism (in print). Первоначально К. Корриган придерживалась датировки XIV веком, см.: *Corrigan K.* The Smyrna Physiologus and Its Eleventh-Century Model// Seventh Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers. Boston, 1981. P. 48.

⁷ *Редин*, 1916. С. V.

⁸ *Лихачев*, 1911. С. 168; *Вульф О.* Отчет о деятельности Русского Археологического Института в Константинополе в 1897 году // Известия Русского Археологического института в Константинополе. София, 1898. Т. 3. С. 202-203; *Wulff*, 1913-1914. Bd 2. S. 536-537; *Кондаков*, 1876. С. 131-156; *Кондаков*, 1914-1915. Т. 2 С. 264; *Demus*, 1976. S. 256-257; *Kessler*, 1998. P. 126; *Bernabè*, 1998.

⁹ *Этингоф О.Е.* Неизвестные фотографии миниатюр Смирнского Физиолога из архива Н.П. Кондакова в Санкт-Петербурге (в печати). СПбАРАН ф. 115, оп. 2, временный № 1551. Выражаю искреннюю благодарность Ю.А. Пятницкому за сведения о фотографиях, а также И.В. Тункиной за возможность работать в СПбАРАН с этими материалами. Снимки были выполнены фотографом Императорской Академии Художеств И.Ф. Баршевским. В архиве хранится 29 фотографий (10 x 14 и 12 x 15). 4 из них являются дублями. Так, серия составляет 25 фотографий, иллюстрации как к Физиологу, так и к фрагменту Топографии. Опубликованные Н.П. Лихачев

вым миниатюры, возможно, были воспроизведены именно по этим фотографиям.

¹⁰ *Strzygowski*, 1899; *Редун*, 1916. С. 63, 203-204, 268-271.

¹¹ *Millet*, 1916. P. 590-591.

¹² *Der Nersessian*, 1970. P. 15, 76. *Hutter*, 1997. P. 177-208, esp. P. 180. Note 6.

¹³ По поводу авторства Космы Индикоплова в научной литературе есть различные точки зрения, существует версия, приписывающая Христианскую топографию Константину Антиохийскому, имя, которое встречается в армянском источнике VI-VII вв. — Географии Анании Ширакаци, см.: Армянская география VII века (приписываемая Моисею Хоренскому). Изд. К.П. Патканов. СПб., 1877. С. XII; *Манандян Я.А.* Когда и кем была составлена «Армянская география», приписываемая Моисею Хоренскому?// ВВ, 1947. Т. 1(26). С. 129; *Чалоян В.К.* Естественнонаучные воззрения Анании Ширакаци// ВВ, 1957. Т. 12. С. 162; *Wolska-Conus W. Stéphanos d'Athènes et Stéphanos d'Alexandrie*// REB, 1989. Vol. 47. P. 28-30. Однако общепринятым по-прежнему остается мнение об авторстве Космы Индикоплова. Выражаю признательность за консультацию Е.К. Пиотровской.

¹⁴ *Редун*, 1916. С. 36.

¹⁵ *Wolska*, 1962. P. 294.

¹⁶ *Mercénier*, Paris, 1939; *Capelle*, 1954; *Maertens*, 1954; *Meersseman*, 1954. S. 129-178; *Kniazeff*, 1961. P. 21-24; *Revel-Neher*, 1984; см. очерк I.

¹⁷ *Лопарев*, 1895. С. 590; *Cameron*, 1979. P. 42-56. Христианская церковь во многих текстах уподобляется ветхозаветной скинии, в частности, в «Сказании о Церкви и рассмотрении таинств» Германа Константинопольского: «Церковь... прославлена более Моисеевой скинии свидетельства, в которой очистилище и Святое Святых», см.: *Герман Константинопольский*, 1995. С. 43.

¹⁸ *Лопарев*, 1895. С. 590.

¹⁹ *Guillard*, 1967. P. 175; *Чиновник*, 1982. С. 53; *Милановић*, 1991. С. 415; см. очерк I.

²⁰ *Lafontaine-Dosogne*, 1981. P. 129-156; *Lafontaine-Dosogne J. Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*. Bruxelles, 1992. Vol. 1. P. 41-43, 60a, 196-201; *Hutter, Canart*, 1991; см. очерки I, II.

²¹ *Strzygowski*, 1899. S. 56-58. Taf. XXV-XXIX.

²² *Редун*, 1916. С. 269, 271; *Kessler*, 1991/1992-1994. Pl. 8-9; *Bernabò*, 1998. Pl. 85, 86.

²³ *Кондаков*, 1914-1915. Т. 2. С. 264.

²⁴ *Strzygowski*, 1899. S. 56. Taf. XXV; *Кондаков*, 1914-1915. Т. 1. С. 172-183; *Tatić-Djurić M. La Vierge Immaculée (Panachrantos), son iconographie et son culte*// Acta Congressus Mariologici-Mariani internationalis in Croatia anno 1971 celebrati. Romae, 1972. P. 247-271; *Tatić-Djurić*, 1981/1. P. 770. Об иконографических типах Богоматери здесь и далее см. также: *Καλοκύρης Κ.* 'Η Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσεως. Θεσσαλονίκη, 1972.

²⁵ *Eustratiades*, 1930. P. 35

²⁶ *Tatić-Djurić*, 1981/1. P. 770.

²⁷ *Eustratiades*, 1930. P. 28, 31, 36-37.

²⁸ *Феодор Андидский*, 1884. С. 384. В русском издании Николай Андидский ошибочно назван Феодором и «Рассуждение» датировано XII в. В

действительности оно было написано между 1054 и 1067 г. См. *Bornert*, 1966. P. 191-196.

²⁹ *Tatić-Djurić*, 1981/1. P. 761-763, 767; *Cotsonis*, 1994. P. 221-227.

³⁰ *Oikonomides N. Remarks on the Apse Mosaics of st. Sophia//DOP*, 1985. Vol. 39. P. 111-115; *Лазарев*, 1986. Табл. 121, 123, 135, 137.

³¹ *Mercidy Th., Mango C., Hawkins J.W. The Monastery of Lips (Fenari Isa Djami) at Istanbul// DOP*, 1964. Vol. 18. P. 255, 300; *Лазарев*, 1986. Табл. 153; *Demus*, 1949. P. 112. Fig. 59; *Stylianou*, 1985. P. 162.

³² *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Ed. A.K. Manafis. Athens*, 1990. P. 327. Fig. 1; *Лазарев*, 1986. Табл. 419.

³³ *Strzygowski*, 1899. S. 56-57. Taf. XXVI.

³⁴ *Тамућ-Ђурић*, 1970. С. 15-36.

³⁵ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 65, 318; *Maertens*, 1954. P. 247-249.

³⁶ *Eustratiades*, 1930. P. 47-48, 51, 71.

³⁷ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 254.

³⁸ *Capelle*, 1954. P. 110-113; *Maertens*, 1954. P. 227-229, 247-248.

³⁹ *Тамућ-Ђурић*, 1970. С. 15-36.

⁴⁰ *Тамућ-Ђурић*, 1970. Сл. 3; *Вейцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радоичић С. Иконы на Балканах. София; Белград*, 1967. Ил. 36.

⁴¹ *Belting*, 1980-1981. P. 1-16; *Maguire*, 1980-1981. P. 267-269; *Tatić-Djurić*, 1981/2. P. 135-168; *Todić*, 1994. P. 134-165; *Этингоф*, 1995. С. 96-115 (в этих же работах см. библиографию).

⁴² *Pallas*, 1965; *Belting*, 1980-1981. P. 6-12.

⁴³ *Belting*, 1980-1981. Pl. 2-3; *Vokotopoulos*, 1995. P. 203. N 53-54.

⁴⁴ *Strzygowski*, 1899. S. 57. Taf. XXVII.

⁴⁵ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 5, 231, 292, 333.

⁴⁶ *Florowski*, 1940. P. 255-260; *Meyendorff*, 1959. P. 259-277; *Аверинцев*, 1972. С. 25-49.

⁴⁷ *Eustratiades*, 1930. P. 79.

⁴⁸ По мнению В.Н. Лазарева, на этой миниатюре изображена Богоматерь Млекопитательница. См.: *Лазарев*, 1971. С. 278-279. По-видимому, такой вывод явился результатом недоразумения из-за плохого качества фотографий погибшей рукописи. Однако Млекопитательница могла быть изображена в подобном цикле и именно в данном контексте. В византийской гомилетике и гимнографии тема млекопитательства Марии связывалась не только с демонстрацией истинности воплощения, но и с приобщением смертных к благодати и вечной жизни через Христа. У Иоанна Дамаскина во Втором Слове на Рождество Богородицы читаем: «Так, например, по человечеству Он питался молоком матерних сосцев, но по Божеству доставлял жизнь матери»// PG. Т. 96. Col. 688. В подобном контексте изображена Богоматерь Млекопитательница в росписях нартекса церкви Богородицы Одигитрии в Пече около 1337 г., где кормящая Мария представлена перед алтарным киворием с архангелами по сторонам как символ причастия. См.: *Тамућ-Ђурић М. Богородица Млекопитательница// ЗЛУ*, 1990. Т. 26. Ил. 17.

⁴⁹ *Todić*, 1994. P. 155-165; По поствизантийской иконографии см.: *Baltoyanni*, 1994. P. 79-85.

⁵⁰ *Tatić-Djurić*, 1981/2. P. 135-168; *Stylianou*, 1985. Fig. 85; *Bakalova E. et al. Trésors d'art médiévale bulgare: VII-XVI siècles: Catalogue de l'exposition.*

Ил. 19

Genève, 1988. Pl. 151. См. также иконы XIII-XIV вв. из монастыря Св. Екатерины на Синае: *Sotiriou*, 1956-1958. Vol. 1. Pl. 192, 227. Vol. 2. P. 174-175, 199.

⁵¹ *Strzygowski*, 1899. S. 57. Taf. XXVIII.

⁵² *Eustratiades*, 1930. P. 43-44; *Mercénier*, Paris, 1939. P. 63-71.

⁵³ Ермения, 1993. С. 149.

⁵⁴ *Tatić-Djuric*, 1981/1. P. 759-786; *Mango*, 1994. P. 165-170.

⁵⁵ *Guldan E.* «Et verbum caro factum est»: Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild// RQ, 1968. Bd 63. S. 147-148. Taf. 20-21; *Tatić-Djuric*, 1981/1. P. 761-764; *Weitzmann K.* Eine spätbyzantinische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts// Festschrift Herbert von Einem. Berlin, 1965. S. 271-283. Taf. 69-70. — repr.// *Weitzmann K.* Studies in the Arts at Sinai. Princeton; New Jersey, 1982.

⁵⁶ *Mango*, 1994. P. 165-170.

⁵⁷ *Лазарев*, 1986. Табл. 81, 73; *Cotsonis*, 1994. Fig. 14-16.

⁵⁸ *Ξυγγόπουλος Α.* Θεοτόκος ή φυτοόδοχος λαμπάς//ΕΕΒΣ, 1933. Τ. 10. Σελ. 321-339. Πίν. 18-20 (Α. Ксингопулос приводит и другие примеры поствизантийского времени). *Tatić-Djuric*, 1981/1. P. 768-769.

⁵⁹ *Meyendorff*, 1959. P. 66; *Gavrilović*, 1978. P. 101-115.

⁶⁰ PG. Т. 41. Col. 781; цит. по: *Аверинцев*, 1972. С. 39.

Ил. 25

⁶¹ В соответствии с толкованием З. Гаврилович, персонаж, держащий в левой руке светильник с образом Христа Еммануила и крестом, — Иоанн Креститель. Другая рука его обращена к Еммануилу в жесте моления. В свою очередь Иоанна держит обнаженная женская фигура, представленная по поясу, предположительно — персонификация вод. В правой части миниатюры изображены раскрытое Евангелие и ангельские силы. З. Гаврилович подчеркивает связь между Сожествием во ад и Крещением: погружение в воды крещения и выход из вод символизировали смерть и воскресение вместе с Христом. Вся иконография этой миниатюры рассматривается исследовательницей как иллюстрация к образам чинопоследования пасхальной ночи, ночи света. См.: *Gavrilović*, 1978. P. 101-115. Авторы Каталога Афинской Нац. б-ки полагают, что стоящая фигура — Ветхий деньми, а женская персонификация — Премудрость. См.: *Marava-Chatziniolau A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Athenes, 1997. Vol. 3: Homilies of the Church Fathers and Menologia. 9th-12th Century. P. 24-29.

⁶² *Eustratiades*, 1930. P. 11.

⁶³ *Tatić-Djuric*, 1981/1. P. 769, 771-772.

⁶⁴ *Лемпов*, 1912. С. 10, 13. № 8 (3328), 19 (3326); *Wulff, Alpatoff*, 1925. S. 122. Fig. 49; *Sotiriou*, 1956-1958. Fig. 163. P. 143; *Weitzmann*, 1974-1982. P. 53-54. Fig. 47-51 (там же см. библиографию).

⁶⁵ *Strzygowski*, 1899. S. 57. Taf. XXVIII.

⁶⁶ *Eustratiades*, 1930. P. 68-69; см. очерк III.

⁶⁷ Ермения, 1993. С. 148.

⁶⁸ *Baltouanni*, 1994. P. 17-21; *Этингоф*, 1995. С. 96-115; см. очерк III.

⁶⁹ *Этингоф*, 1995. С. 96-115; см. очерк III.

⁷⁰ *Sotiriou*, 1956-1958. Pl. 54; см. очерк III.

⁷¹ ГТГ. Каталог, 1995. С. 35-40. Кат. № 1.

⁷² *Этингоф*, 1995. С. 96-115; см. очерк III.

- ⁷³ *Strzygowski*, 1899. S. 58. Taf. XXIX.
- ⁷⁴ *Eustratiades*, 1930. P. 53.
- ⁷⁵ *Mercénier*, Paris, 1939. P. 115, 333; *Радойчич*, Епизода. С. 116-127.
- ⁷⁶ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 254.
- ⁷⁷ *Eustratiades*, 1930. P. 53, 70.
- ⁷⁸ Ермения, 1993. С. 148-149.
- ⁷⁹ *Mouriki D.* Variants of the Hodegetria on Two Thirteenth-Century Sinai Icons//*Cah. Arch.* Vol. 39. 1991. P. 162, 172-173, 180. Pl. 12.
- ⁸⁰ *Tatić-Djurić*, 1981/1. P. 764.
- ⁸¹ *Щепкина*, 1977. Л. 79.
- ⁸² *Редин*, 1916. С. 269-271; *Kessler*, 1991/1992-1994. Pl. 8-9; *Bernabò*, 1998. Pl. 85, 86.
- ⁸³ *Редин*, 1916. С. 271; *Kessler*, 1991/1992-1994. Pl. 8.
- ⁸⁴ *Eustratiades*, 1930. P. 78.
- ⁸⁵ *Редин*, 1916. С. 269; *Kessler*, 1991/1992-1994. Pl. 9.
- ⁸⁶ *Walter*, 1982; *Spieser J.-M.* Liturgie et programmes iconographiques// *TM*, 1991. Vol. 11. P. 575-590.
- ⁸⁷ *Schulz H.-J.* Die byzantinische Liturgie. Vom Werden ihrer Symbolgestalt. Freiburg im Breisgau, 1964; Taft R.F. The Byzantine Rite. A Short History. Colledgeville, 1992.
- ⁸⁸ *Thierry*, 1979. P. 59-70; *Wharton*, 1988. P. 28, 30. Fig. 2. 10; *Teteriatnikov*, 1996. P. 80-81, 87, 94. Как отмечает Н. Тетерятникова, подобное расположение образа Богоматери в нише жертвенника известно также в росписях Карабаш килесе 1060-1061 гг. По-видимому, нецелесообразно пытаться связывать эти образы X-XI вв. с проскомидией. Существуют различные точки зрения по вопросу о времени выделения проскомидии в самостоятельную часть чинопоследования, но большинство современных авторов склоняется к тому, что окончательно она сложилась в более поздний период, скорее всего в поствизантийскую эпоху. См.: *Babić*, 1969. P. 7, 10, 58, 61-64, 124, 176; *Descoeurdes*, 1983. P. 156-159.
- ⁸⁹ *Diez E., Demus O.* Byzantine Mosaics in Greece. Cambridge, 1931. Fig. 13, 20, 21; *Chatzidakis N.* Hosios Loukas. Athens, 1997. P. 24, 42-43. Pl. 10, 31-32. О датировке см.: *Mouriki D.* The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens, 1985. Vol. 1. P. 259.
- ⁹⁰ *Кондаков*, 1914-1915. Т. 2. С. 254.
- ⁹¹ *Grabar*, 1965. P. 262-263; *Miljković-Peppek*, 1960. S. 388-391. А.М. Лидов предлагает другую интерпретацию иконографии этого образа в контексте своей концепции, см.: *Лидов*, 1986. С. 5-19. Однако реконструкция П. Мильковича-Пепека по-прежнему представляется убедительной. Наше толкование символики образов не исключает и других оттенков смысла.
- ⁹² *Tatić-Djurić M.* Bogorodica Nikopeja// I Kongress saveza društava povjesničara umjetnosti SFRJ. Zbornik Radova. Ohrid, 1976. S. 39-52; *Seibt*, 1985. P. 551-561; *Seibt W.* Die Darstellung der Theotokos auf Byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11. Jahrhundert// *Studies in Byzantine Sigillography*. Washington, 1987. P. 43-46; см. очерки V, VI.
- ⁹³ *Miljković-Peppek*, 1960. P. 388-391.
- ⁹⁴ *Лидов*, 1986. С. 5-19.
- ⁹⁵ *Sotiriou*, 1956-1958. P. 125-128. Pl. 146-149; *Babić*, 1986. P. 61-78; *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 224-225, 230, 263-264.

Ил. 37

⁹⁶ *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 224-225, 230, 263-264.

⁹⁷ *Patterson Ševčenco*, 1991/1. P. 45-58.

К иконографии Богоматери «Ласкающей» (Гликофилусы)

Византийское искусство XI–XII вв. создало целую серию прославленных икон, написанных в иконографическом типе, обычно известном под греческим эпитетом «Елеуса» («Милостивая»), а на Руси называвшимся Умиление¹. Они привлекали внимание многих поколений исследователей, интерпретировавших как отдельные образы, так и сам иконографический тип. Однако истолкование литургического и догматического смысла изображения Богоматери, ласкающей младенца, все еще может быть уточнено. Попытка подобного анализа и предпринята в данном очерке.

В работах А. Грабара, М. Татич-Джурич, Г. Бабич и других авторов убедительно показано, что эпитет «Елеуса» не вполне адекватен какому бы то ни было иконографическому типу и обращен к личности Богоматери, а не определенному способу ее изображения². В соответствии с таким заключением теперь в научной литературе принято употреблять для обозначения этой иконографической композиции иные определения, и мы будем пользоваться обозначением Богоматерь «Ласкающая», а к вопросу об эпитетах вернемся ниже.

Существует несколько вариантов этого иконографического типа. Наиболее распространено в памятниках средневизантийского времени изображение Марии с младенцем, прижавшимся к ее щеке и обнимающим ее обеими ручками, в то время как Богоматерь, склонив голову, обращается к нему с молитвенным жестом. Мария в различных изводах этой композиции была представлена как в рост, так и сидящей на троне либо погрудно. Младенец может быть изображен либо стоящим на коленях матери, либо сидящим на ее руке. Детали различных версий этого типа подробно описаны в научной литературе³.

В настоящее время известно значительное количество памятников с изображением Богоматери «Ласкающей» как в миниатюре и иконописи, так и в монументальной живописи, не только XI–XII вв., но также и IX–X вв. Тип Богоматери «Ласкающей» существовал и раньше, однако широко использовался он, по-видимому, лишь начиная с искусства эпохи македонской династии⁴. Особенное распространение он впервые получил в комниновский период.

Этот тип, как и образ Богоматери Млекопитательницы, посвящен теме земных проявлений материнства Марии. По мнению Н.П. Кондакова, «основным внутренним мотивом как разнообразных типов Умиления Богоматери и всех композиций к нему примыкающих... служит тихая скорбь Богоматери при мысли о его (младенца. — О.Э.) мученической человеческой судьбе»⁵. Соображения исследователя, базировавшиеся преимущественно на материале более поздних памятников, известных в то время, положили начало устойчивой традиции истолкования этого типа в связи со страстной и евхаристической символикой. Подтверждая в целом мнение Н.П. Кондакова, исследователи развивали различные грани такой интерпретации типа Богоматери «Ласкающей» как в специальных иконографических штудиях, так и в общих трудах⁶. Подобные толкования в значительной мере объясняют существо символики этой иконографической композиции, однако его не исчерпывают. Так, А. Грабар высказал мнение, что основной смысл данного иконо-

графического типа – тема заступничества Марии перед Богом, общая для целой группы типов Богоматери⁷. Исследователь предлагает для Богоматери «Ласкающей» истолкование, близкое композиции Деисуса, – моление Марии за человечество.

Мы принимаем такие интерпретации, считая их безусловно верными и не исключаящими друг друга. Однако материал, имеющийся в нашем распоряжении, позволяет не только уточнить существующие точки зрения, но и обнаружить иные смысловые грани иконографического типа Богоматери «Ласкающей».

Наиболее общий смысл всякого образа Богоматери с младенцем – демонстрация истинности догмы воплощения. Однако среди различных изобразительных формул Богоматери именно «Ласкающая» и Млекопитательница (Галактотрофуса) могли служить самым наглядным выражением земного бытия Христа во плоти⁸.

В период полемики с иконоборцами ласкание младенца толковалось как образ страстей Христа и как проявление реальности его человеческой природы. У святых отцов в Словах на богородичные праздники многократно упоминаются млекопитательство Богоматери, ласкание, лобзание младенца. Иоанн Дамаскин в Слове на Рождество Богородицы пишет: «О сосцы, вскормившие Питательницу Окоормителя мира... Уста [Твои] восхваляют Господа и касаются Его уст»⁹. Так, для защитников иконопочитания это прямое доказательство истинности человеческой природы Христа, его причастности земной жизни. Примечательно, что Феодор Студит вставляет открытые полемические высказывания в защиту поклонения иконам в тексты, посвященные Богородице: возможность изображения Христа, как и идея воплощения, доказывается святым отцом через реальность воспринятых Логосом вместе с человеческой природой «естественных и безупречных страстей»¹⁰. Одно из таких полемических отступлений мы находим во Втором Слове на Рождество Богоматери Феодора Студита: «Как же ты, противник Христов, называешь его неизобразимым?.. “Потому что хотя Он – говоришь – и подобен нам, но выше нас”. Но что из того? Различие и несход-

ство не по человеческому виду: но по божественной природе. Так, например, по человечеству Он питался молоком матерних сосцев, но по Божеству доставлял жизнь матери... распинался плотию на кресте, подобно нам: но, будучи выше нас, крестом изгнал враждебные силы. Одно принадлежит ограниченной природе, так как она подобна нам, а другое – неограниченной, которая выше нас»¹¹.

Ил. 72

Подобное значение иконографического типа Богоматери «Ласкающей» продолжало оставаться основой его восприятия и впоследствии. Именно в таком контексте используется его изображение в росписях монастыря Св. Неофита на Кипре конца XII в. Икону с образом Богоматери такого типа вместе со свитком, на котором написан текст о предании анафеме противников иконопочитания, держит в руках св. Стефан Новый, пострадавший за иконопочитание в Константинополе в царствование Константина Копронима¹². Так, самый образ Богоматери «Ласкающей» служит здесь демонстрацией наглядности воплощения, причастности Христа человеческой природе, что является основанием его образимости. Взаимосвязь воспевания Богоматери, образов ласкания и млекопитания, доказательства истинности воплощения Христа на земле и полемики с иконоборцами весьма знаменательна. В эпоху борьбы с иконоборцами образ Богоматери являлся демонстрацией догмы воплощения¹³.

Ил. 28

Одним из циклов богородичных образов XI в. являются миниатюры погибшего фрагмента Христианской топографии Космы Индикоплова, подшитого к Физиологу, из б-ки Евангелической школы в Смирне (cod. В 8), созданного, по-видимому, в третьей четверти XI в. в Студийском скриптории в Константинополе¹⁴. Восемь миниатюр рукописи изображают Богоматерь с различными ветхозаветными символами, преимущественно скинии и ее святынь, тексту Христианской топографии иллюстрациями придано мариологическое толкование. В них прослеживается некоторая устойчивость соотношений ветхозаветных символов с иконографическими типами Богоматери. Богоматерь «Ласкающая» представ-

лена в рукописи сидящей на царском троне с младенцем на левой руке¹⁵. Ее образ занимает верхний регистр миниатюры, а в нижнем изображен алтарь либо ковчег для реликвии, который могли использовать как алтарь, на который возложен жезл Аарона, расцветший в скинии и указавший Израилю на избрание первосвященника (Числ. 17:6–9). Это удостоверяет надпись в верхней части миниатюры ἡ ῥάβδος Ἀαρὼν ἡ βλαστήσασα (расцветший жезл Аарона). В тексте Космы Индикоплова нет описания жезла среди святынь ветхозаветной скинии, этот прообраз Богоматери привнесен иллюстратором. Мы и попытаемся проследить символическую взаимосвязь сопоставления типа Богоматери «Ласкающей» и расцветшего жезла Аарона.

Жезл в христианской литературе истолковывался многозначно, но в данном случае для интерпретации этого образа важны три аспекта, заданные миниатюрой смирского фрагмента Топографии: жезл, чудесно расцветший; жезл, возложенный на алтарь; жезл, принадлежащий первосвященнику Аарону. Эти три символические грани образа, как нам представляется, могут быть соотнесены с основными темами иконографии Богоматери «Ласкающей», чему мы и будем следовать.

* * *

Жезл в качестве символа Богоматери широко распространен в христианской литературе. Такое осмысление соотносится с различными ветхозаветными текстами. Жезл Аарона, расцветший в скинии, — один из наиболее известных образов — уподоблялся чудесному рождению Богоматери от бесплодных родителей, а само цветение — воплощению Христа¹⁶. У Андрея Критского во Втором каноне на Рождество Богородицы читаем: «Слава Тебе, прославившему ныне бесплодную: ибо она родила по обетованию всегда-цветущий жезл, от которого произрас Христос, цвет нашей жизни»¹⁷.

Раздачу жезлов для избрания священника совершал брат Аарона Моисей, кроме того, жезл — один из священных предметов скинии, устроенной Моисеем, по-

этому с процветшим жезлом как символом Марии нередко связывался в текстах и образ Моисея. В качестве прообраза Богоматери истолковывались также и несколько мест из Книги Исход (Исх. 4:2–4; 7:8–21; 14:15–31; 17:1–7) о жезле Моисея и чудесах, им совершаемых, — превращении жезла в змея, иссечении воды из безводной скалы, разделении моря и потоплении войска фараонова. Уже при Константине и Елене в Константинополе был основан храм, посвященный Богоматери-равда (жезла), главной реликвией которого был жезл Моисея, принесенный в столицу¹⁸. Антоний Новгородский видел эту святыню во дворце Вуколеон, куда она была перенесена к тому времени: «палица Моисеева, еуже море разделил и люде проведе сквозе не, а фараона потопив в море со египтяны. Той же посох... окован со драгим камением»¹⁹. Спасение израильтян жезлом Моисея по воле Господа толковалось христианской экзегезой как обновление мира через рождение Девой Божественного Слова.

И наконец, слова пророка Исайи «И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его; и почиет на Нем Дух Господень...» (Ис. 11:1–2) истолковывались как образ безбрачного рождения Христа и как основание для родословной Богоматери, происходящей из рода Давидова. У Иоанна Златоуста в Толковании на пророка Исайю читаем: «“...из корней”, то есть от Авраама и даже раньше его, открывая рождение без брака, как и другие говорят, “из пня”. Жезл, говорит, изыдет, не из семени или из земли, но из корней... как и Павел говорит: пришло и произошло от жены (Гал. 4:4), обозначая вместе с тем тело без брака, от плоти жены»²⁰. По словам Иоанна Дамаскина, «Сегодня от корня Иессеева (Ис. 11:1) произрос жезл, на котором поднимается для [всего] мира цветок богоипостасный»²¹.

Таким образом, три жезла — Аарона, Моисея и Иессея — образуют группу близких прообразов Богоматери — общность их подчеркивалась во многих текстах. У Андрея Критского читаем: «Радуйся, жезл Ааронов, корень Иессеев, скипетр Давидов»,²² «Ныне по пророчеству — произросла отрасль Давидова, которая, став вечно зеленею-

щим жезлом Аарона, процвела нам жезл силы Христа»²³. Произрастание и цветение жезла есть образ чудесного происхождения человеческой природы спасителя от смертных и посредничества Девы в домостроительстве²⁴. Такова первая грань символики жезла.

Если вновь обратиться к миниатюре из смиренного фрагмента Христианской топографии Космы Индикоплова, то смысл сопоставления Богоматери «Ласкающей» и процветшего жезла становится очевидным – это образ воплощения, соединения божества с человеческой природой, воспринятой от Девы, которая венчает собой колена Давидово, предызбранное для божественного домостроительства. Сопоставление именно этого иконографического типа, наиболее наглядно демонстрирующего реальность бытия Христа во плоти, и символа чудесного произрастания вполне закономерно.

Известно еще несколько ранних изображений Богоматери «Ласкающей», которые могут быть истолкованы аналогично. На коптской костяной пластинке из Галереи Уолтера в Балтиморе с образом Марии, представленной в том же иконографическом типе, слева изображен ангел, держащий процветший жезл²⁵. На миниатюре из ирландского Келлского Евангелия конца VIII в. изображена Богоматерь с младенцем в типе, близком «Ласкающей», – младенец гладит руку матери, а она склоняется к нему. Этот западный памятник следует коптским образцам. М. Вернер определяет иконографический тип, избранный миниатюристом, как «прото-Елеуса»²⁶. Изображение Марии сопровождается четырьмя архангелами, один из которых держит жезл, увенчанный цветком, напоминающим лилию. Трудно утверждать, что в обоих случаях имелся в виду жезл Аарона, но цветущий жезл в качестве символического атрибута, сопровождающего образ Богоматери «Ласкающей», несомненно, соотносится с той же темой чудесного произрастания, цветения как воплощения.

В этом контексте можно упомянуть еще два изображения. На мраморном рельефе, хранящемся в капелле Дзен собора Сан Марко в Венеции XIII в., изображена Богоматерь «Ласкающая» на троне с младенцем, стоящим на

Ил. 28

Ил. 41

ее правом колене. Эпитет ее «Аникетос», а надпись свидетельствует, что образ высечен в честь чуда жезла Моисея: «Вода, которая некогда чудесно потекла из скалы, вызванная молением пророка Моисея, ныне течет здесь усердием Михаила...»²⁷ Так, этот иконографический тип вновь связывается с образом жезла, хотя не процветшего, а источающего животворную воду.

Ил. 40

С русской чудотворной иконой «Толгская Богоматерь» из ГТГ XIII в., представленной в таком же иконографическом изводе Богоматери «Ласкающей», но сидящей на троне с младенцем, стоящим на ее левом колене, также связано местное Сказание о жезле епископа²⁸. Согласно Сказанию, написанному не ранее XVI в., икона около 1314 (6822) г. явилась ростовскому владыке Трифону, остановившемуся на пути из Кирилло-Белозерского монастыря в Ярославль на берегу Волги напротив речки Толги. К этому году Сказание относит основание монастыря²⁹. Увидев ночью свет за рекой, владыка чудесно пересек ее, захватив свой посох, который он забыл затем на месте видения и который наутро слуги нашли перед иконой в лесу. «Востав убо архиепископ, и взял жезл свой изыйде из шатра... Зрит оном полу великия реки Волги, противу стана своего столп огненный сияющ неизреченным светом паче солнца... Егда же показанного ему места дошед, узре вместо столпа огненнаго образ пресвятыя владычицы наша Богородицы и присно Девы Марии, на воздухе стоящ... И потче жезл свой паде на землю... возвратися к спящим своим, забыв от многаго размышления и радости духовныя пред иконою пресвятыя Богородицы посох свой... На утрии... слуги его... точию единого пастырскаго жезла не обретаху... Они же текши, обретоша не точию жезл един, но и... икону глаголю пресвятыя Богородицы, воистину чудную, в чаще леса на земли стоящую, и удивльшеся помолишася и вземше жезл владычнь отидоша абие»³⁰. Возможно, что это Сказание является неким местным вариантом, парафразом историй библейских жезлов, служивших ветхозаветными прообразами Богоматери. В таком случае образ Богоматери «Ласкающей» Толгской соотносится с той же группой символов.

Плодотворно обратиться и к некоторым западным миниатюрам. На миниатюре рукописи Комментариев св. Иеронима на Исаяю из Муниципальной б-ки в Дижоне (ms. 129, fol. 4v) около 1115–1125 гг. изображена Богоматерь «Ласкающая» над лежащим Иисусом, от которого поднимается росток, — это один из ранних вариантов иконографии Древа Иисусова³¹. Хотя в иконографии миниатюры несомненно присутствуют западные черты, очевидно прямое следование византийским образцам в интерпретации типа Богоматери. Миниатюра посвящена той же теме: Дева, возросшая от корня Иисусова, избрана для воплощения, а Христос — чудесно произросший от нее «цветок». Близкий иконографический вариант представляет собой изображение Древа Иисусова с образом Богоматери «Ласкающей» на миниатюре Страсбургской Псалтири XIII в.³² Но в трактовке самого типа Марии эта миниатюра уже дальше от византийского образца.

Ил. 44

На фреске люнеты в епископской капелле западного хора собора в Гурке (Австрия) 1260–1270 гг. представлена композиция «Трон Соломона», где Богоматерь изображена в типе «Ласкающей», заимствованном из византийского искусства³³. Среди предстоящих трону изображены ветхозаветные пророки, а над люнетой на своде помещена композиция, представляющая Бога Отца и Адама по сторонам райского древа познания, расположенного в центре прямо над тронном Богоматери.

Ил. 42
48

* * *

Второй аспект символики жезла миниатюры смирнского фрагмента Христианской топографии кроется в соединении образов процветшего жезла и алтаря. Смысл сопоставления Богоматери «Ласкающей» и цветущего жезла, возложенного на алтарь (ковчег?), поддается довольно определенной интерпретации: чудесно процветший, воплощенный от Девы, Христос изначально уготован в жертву искупления³⁴. Это также подчеркивается явным сопоставлением алтаря и царского трона, на котором сидит Мария с младенцем, как образов престола.

Ил. 28

Цветение жезла, произрастание на лугу, а также многие другие уподобления Богоматери и Христа ниве и колосу, яблоне и яблоку, цвету, лилии, а также виноградной лозе в конечном счете имеют близкий смысл. Это по существу есть образ древа жизни. Феодор Студит, обращаясь к Богоматери, нанизывает эти образы один на другой: «Христоцветный корень Иессеев, священнорасцветший жезл Ааронов, мысленный рай древа жизни, одушевленный луг девственных ароматов, цветущая богонасажденная лоза зрелой и источающей жизнь грозди»³⁵.

Образ живоносного райского древа в свою очередь отождествлялся с крестом – деревом, ставшим орудием жертвы Христа, обновившей мир, а самый жезл, как и древо жизни, прямо уподоблялся кресту – символу спасения, осуществленного через крестную муку Христа. Об этом читаем в 109 Беседе на Псалмы Иоанна Златоуста: «Не погрешил бы и тот, кто назвал крест жезлом силы, потому что этот жезл изменил землю и море и исполнил их великой силы»³⁶.

Итак, расцветший жезл оказывается не только образом воплощения, но и крестной муки Христа, а возложенный на алтарь, он подчеркивает смысл символического уподобления. Сопоставление цветущего жезла на алтаре и образа Богоматери «Ласкающей» является прямым указанием на жертвенное предназначение воплощенного Логоса. Во всех рассмотренных нами памятниках образ произрастания жезла или корня Иессеева последовательно связывается с данным иконографическим типом.

В образах Богоматери ласкание младенца как проявление причастности земным страстям и доказательство истинности воплощения осмыслялось двояко: как «предуготовление» Тела Христова и как «предуготовление» воплощенного Христа жертве. Этот аспект жертвенной символики самого иконографического типа наиболее подробно рассмотрен в научной литературе.

В росписях Новой церкви Токали килисе в Каппадокии 920–940 гг., отражающих столичную культуру периода македонской династии, изображение Богоматери «Ласкающей» расположено в нише жертвенника с север-

ной стороны от центральной апсиды. В апсиде представлено «Распятие» как указание на таинство евхаристии³⁷. Богоматерь «Ласкающая» оказывается в контексте жертвенном — реальность человеческой природы Христа проявляется в детских ласках, и она же оборачивается реальностью Голгофы. Такое расположение образа, прямо связанного со страстной символикой, несомненно указывало на его сопоставление с жертвенником, ритуалом приготовления святых даров, поминовением Богоматери в ходе ходатайственной молитвы.

Две аналогичные миниатюры из двух иллюстрированных Псалтирей XI в. — Псалтири и Нового завета из коллекции Думбартон Окс, ранее хранившейся в монастыре Пантократора на Афоне (cod. Pantocr. 49, fol. 238r) около 1084 г. и Псалтири из Христианской археологической коллекции Берлинского ун-та (gr. 3807, fol. 1v), по мнению С. дер Нерсессян, символически иллюстрируют тексты к проскомидии³⁸. Богоматерь «Ласкающая» представлена в верхнем регистре между Иоанном Крестителем и архангелом, в нижнем регистре — святители Григорий Богослов, Василий Великий и Иоанн Златоуст (на миниатюре берлинской рукописи вместо Григория Богослова — св. Николай). Младенческое ласкание Христа — прообраз его грядущих страстей и приготовление к жертве³⁹.

На миниатюре из Комментариев св. Иеронима на Исаяю из Муниципальной б-ки в Дижоне справа и слева от Богоматери «Ласкающей» изображены два ангела с дарохранительницей и потиром, а над нимбом Марии — Святой Дух в виде голубя⁴⁰. Этот западный вариант иконографии, восходящей к византийскому прототипу, еще более откровенно, чем миниатюра смирнского фрагмента Топографии, выражает символическую связь образа Марии с «предуготовлением» к жертве.

Страстная символика ярко проявилась в знаменитой иконе «Владимирская Богоматерь», на обороте которой помещено изображение Етимасии с Евангелием, крестом и другими орудиями страстей, переписанное в XV в., но воспроизводившее первоначальную композицию⁴¹. Такие двухсторонние иконы, как показал еще Д. Паллас, ис-

Ил. 44

Ил. 66
67
45
46

пользовались в литургии и неразрывно связаны с литургией⁴². Ласкание младенца в этом контексте прямо означает преддверие грядущей жертвы и страданий матери у Распятия.

Ил. 47

Подобный тип двухсторонних икон с образом Богоматери на лицевой стороне и крестом, Распятием или иными символами жертвы на обороте мог косвенным образом передаваться и в памятниках других видов искусства. Так, в латинском сицилийском Сакраментарии 1180–1190 гг. из Нац. б-ки в Мадриде (cod. 52) миниатюра с образом Богоматери «Ласкающей» помещена на лицевой стороне листа (fol. 80r), а «Распятие» – на обороте того же листа⁴³. Примечательно, что обе миниатюры непосредственно предшествуют литургическому канону. Миниатюра смирского фрагмента Христианской топографии по существу воспроизводит своей двухчастной композицией тип двусторонних икон: изображение с реверса процессионной иконы как бы вынесено в нижний регистр миниатюры, тем самым процветший жезл на алтаре замещает собой крестное древо и орудия страстей.

Ил. 28

В Гомилиях Георгия Никомедийского и Симеона Метафраста подчеркнута антитеза между поцелуем, с которым Мария оплакивает мертвого Христа, и воспоминаниями о лобзаниях, которыми она ласкала Христа младенца. «И тогда я погружала свои уста в твои уста, сладкие как мед и нежные как роса»⁴⁴. Эти тексты использовались не в рождественской, но в страстной службе. По мнению Г. Мэгвайра и Г. Бельтинга, тип Богоматери «Ласкающей» также коренился не в рождественской литургии, а в страстной.

Еще четыре памятника XI–XIII вв., принадлежащие к иконографическому типу «Свыше пророцы тя предвозвестиша» с ветхозаветными пророками, благовествующими о Деве, дают основание для истолкования в контексте жертвенной символики⁴⁵. Данный тип не адекватен вполне Древу Иессееву, но близок ему по общему смыслу, так как, согласно византийской экзегезе, вся история Ветхого завета с постоянными избраниями и Законом, сохранявшим чистоту народа божия, есть

«предуготовление» Тела Христова⁴⁶. Эта тема облекается в образ Древа Иессеева, и она же служит основой композиции «Свыше пророцы тя предвозвестиша». Один из этих памятников – константинопольская икона Богоматери, сидящей на троне без младенца, входившая в состав Благовещения из иконостаса церкви Св. Климента в Охриде (ныне в музее в Скопле) XI в. с серебряным чеканным окладом, на полях которого представлены ветхозаветные пророки⁴⁷. На верхнем поле обрамления оклада представлены поясные фигуры в медальонах с образами Деисуса, включающего Христа, Марию и Иоанна; Анны и Иоакима.

Ил. 14

Константинопольская икона из монастыря Св. Екатерины на Синае начала XII в. представляет собой самый сложный иконографический вариант, в котором использован тип Киккской Богоматери, близкий Взыганию, а также Страстной Богоматери, которые по символическому контексту родственны «Ласкающей»⁴⁸. Пророки представлены в клеймах на полях в основном попарно. В нижней части иконы, под тронем Богоматери изображены Иосиф, Адам и Ева и родители Марии – Анна и Иоаким. Над средником – образ Христа во славе.

Ил. 10
54

Столичная икона, хранящаяся на Синае, со сложной и ученой иконографией могла служить образцом. Именно такого рода образцу следует иконография иконы из ГЭ, созданной, по-видимому, в конце XII в.⁴⁹. Программа ее совершенно аналогичная, но более скромная и сокращенная. В среднике помещена Богоматерь «Ласкающая» с младенцем на правой руке, пророки представлены в клеймах на полях по одному. Внизу под средником по сторонам от Иосифа изображены Анна и Иоаким. Над средником – Христос на троне.

Ил. 11
49

И наконец, в русской иконе «Богоматерь Умиление (Белозерская)» из ГРМ раннего XIII в. на полях вокруг поясного образа «Ласкающей» Марии также содержится цикл погрудных изображений ветхозаветных пророков в медальонах⁵⁰.

Ил. 15

Примечательно, что в трех из четырех приведенных икон Богоматери с пророками избраны варианты «Ласкающей» Марии. В такой программе запечатлена

последовательная взаимосвязь — от прародителей, изгнанных из рая, до Анны и Иоакима через все поколенья пророков и патриархов к Богоматери, ласкающей младенца, и, наконец, к торжествующему Христу. Такой тип икон является как бы зримым образом учения о евхаристии Иоанна Златоуста: «Он расцвел в законе, возрос в пророках, созрел на кресте, сдается по воскресении»⁵¹.

* * *

Тело Христово символизировало не только евхаристические дары, но одновременно и образ Церкви на земле. В иконах типа «Свыше пророцы тя предвозвестища» раскрывается неразрывная связь и преемственность Синагоги и Церкви. В комментарии Иоанна Златоуста на слова пророка Исаяи «Се Дева во чреве зачнет» мы читаем: «Буква принадлежит синагоге, приобретение Церкви... Иудея произвела Его, а вселенная приняла Его; синагога вскормила и воспитала Его, а Церковь приняла Его и получила пользу»⁵². В личности Богоматери, Девы, родившей Божественное Слово, соединяются Синагога и Церковь — Дева, выросшая в иудейском храме, становится сама храмом для обитания Христа, воплотившейся Премудрости.

Здесь мы подошли к третьему аспекту символики жезла. В Ветхом завете произрастание жезла указало избрание священника для Израиля. В Новом завете это образ явления Христа первосвященника. По словам Андрея Критского, «Ныне от Иуды и Давида происходит Дева отроковица, изображая собою царское и священническое достоинство Принявшего (священство) Аарона по чину Мелхиседекову»⁵³. Рождение же Девой младенца есть рождение главы новой Церкви и единение Христа с его Церковью.

Данный аспект символики жезла также имеет непосредственное отношение к иконографии Богоматери «Ласкающей». В толкованиях святых отцов на Книгу Песни Песней и другие тексты Ветхого завета единение Божественного Слова с Девой Марией как единение

Христа с Церковью выразилось в образе аллегорического брачного союза. В этом таинственном союзе Христос получил ипостась небесного Жениха, а Дева – Невесты, которую избрал и возлюбил Господь. Она – лицо, любимое Женихом и в свою очередь любящее его. Это один из самых древних ветхозаветных прообразов Девы Марии, текст 44 псалма (Пс. 44:11), который также связывался с Книгой Песни Песней, читался уже в середине V в. на праздник Богоматери в Иерусалиме, а затем – на Благовещение и Рождество Христово⁵⁴.

Как писал М. Пселл, «христианские толкователи книги Песни Песней, в сущности, приняли традиционное еврейское толкование этой книги, относя ее содержание к Новому Израилю, т. е. – к христианам, к Христианской Церкви. Таким образом, основой христианского толкования книги Песнь Песней стало понимание ее как возвешение любви Христа к Церкви и Церкви – к Христу... На основе этого толкования расцвело и толкование книги Песни Песней как возвешение любви Христа к отдельной человеческой душе как неотъемлемой части Церкви, как малой Церкви самой по себе... Наконец, христианской мысли известно и иное толкование книги Песнь Песней, именно в понимании возвешения любви Бога к Божией Матери и Ее любви к Своему Божественному Сыну. Такое “Мариологическое” (по западной терминологии) толкование Песни Песней является опять же на основании толкования ее как возвешения любви между Господом Иисусом Христом и Его Церковью, потому что Она, Пречистая Богородица и Приснодева Мария, является преимущественно над всеми Храмом Божиим как вмещающая в душе и в Своем пречистом чреве Самого Бога и потому особенно “Ближняя Ему” и во всем прекрасная... Эти три типа толкования книги Песнь Песней иногда смешиваются друг с другом у одного и того же толкователя, что и совершенно понятно: Церковь, отдельная душа человека и самая прекрасная из всех душ, Приснодева Богородица Мария, – представляют одно целое Царства Божиего»⁵⁵.

Тема «прозаябления», цветения, благоухания как нетварного рождения Христа от смертной Девы тесно свя-

зана с группой уподоблений, восходящих к Книге Песни Песней – темой божественной любви. Чрезвычайно много их в богородичных Словах Иоанна Дамаскина: «Радуйся, неувядающая роза, бесконечно благоухающая, которую обоняв, Господь почил, и чрез которую процветши, Он истребил запах мира. Радуйся, яблоко благовонное, плод, родившийся от бесплодной и имеющий божественную красоту: Ты говоришь в Песнях: положи меня в яблоцах, яко уязвлена есмь любовью аз (2:5)»⁵⁶. Роза (или лилия) была символом любви к Богу⁵⁷, и названия этих цветов были распространенными эпитетами Марии, которые связывались с ней и в христианской иконографии⁵⁸.

Благоуханное процветание символизирует обновление мира – спасение через воплощение, а божественная любовь – возможность чудесного соединения божественной природы с человеческой плотью. У того же Иоанна Дамаскина читаем: «Это не дело природы, но образ домостроительного снисхождения, дело воли, тайна божественной любви»⁵⁹; «Из Тебя происходит Тот, кто есть сладость и весь желание и кто говорит в песнях: обнимах смирну со ароматами Твоими»⁶⁰.

Образы любви небесного Жениха и избранной им Невесты непосредственно связываются и с изображением таинственного материнства Марии, ласкания и млекопитания младенца Христа. Обратимся вновь к богородичным Словам Иоанна Дамаскина: «Плоть Его от Твоей плоти и кровь Его от Твоих кровей; Бог питался молоком сосцов Твоих и уста Твои касались уст Божиих. О, дела непостижимые и неизреченные! Бог всех, предузнав Твое достоинство, возлюбил [Тебя] и, возлюбив, предопределил и в последние времена (1 Петр. 1:20) осуществил предопределенное, явив Тебя Богородицей, Матерью и Питательницей Сына Своего и Бога»⁶¹. Так, тема чудесного соединения Божества с человеческой природой, осязаемая реальность бытия Логоса на земле облекается в образы мистического брачного союза, и Богоматерь лбызает уста Бога как мать Божественного Слова, но и как возлюбленная Богом Невеста. Подобные яркие образы любви Христа и Марии как избранницы Бога встреча-

ются и у других христианских писателей⁶². Ласкание в таких толкованиях символизировало одновременно ласкание воплощенного младенца и любовь Бога к его избраннице Марии, призванной стать средством воплощения. В них нашла свое выражение идея о единосущности Христа Богу Отцу: именно поэтому любовь к младенцу есть и любовь к Богу.

Если искать изобразительных соответствий таким литературным и богословским образам, то в византийской иконографии, несомненно, это касалось прежде всего типа Богоматери «Ласкающей». В этой композиции единение Христа и Марии уподобляется таинственному союзу любви. Материнская любовь и жалость к младенцу, которого ожидает крестная жертва, оказывается лишь одним из оттенков взаимоотношений Бога и его избранницы. Следует еще раз подчеркнуть, что наиболее распространенным и характерным вариантом композиции типа Богоматери «Ласкающей» является тот, где младенец обнимает и целует Марию, склонившуюся перед ним в жесте молитвы и поклонения. Так представлены Богоматерь и Христос на многих памятниках — иконе из монастыря Св. Екатерины на Синае с изображением Богоматери, в том числе и Влахернской («Ласкающей»)⁶³, иконе «Владимирской Богоматери», «Толгской» и других. Это подчеркивал уже Н.П. Лихачев, который, пользуясь старым русским эпитетом, назвал самый иконографический тип «Спасовым Умилением»⁶⁴. Здесь следует вернуться к мысли А. Грабара о символике иконографии Богоматери «Ласкающей» как образа моления Марии за человечество перед Богом, аналогичного композиции Деисуса⁶⁵. Это тонкое замечание исследователя, не получившее дальнейшего развития в научной литературе, тем не менее чрезвычайно важно — оно соответствует выражению в этой композиции роли Богоматери-Церкви, а также и любви Бога к ней и к человечеству. В целом образ этого иконографического типа воплощает единение Марии — земной Церкви и Христа-первосвященника, ее главы.

Ил. 33
57
40
66

Вновь обратимся к западным памятникам. Фреска люнеты в епископской капелле западного хора собора в Гурке представляет собой символическую композицию «Трон Соломона», сюжет которой основан на тексте Книги Песни Песней⁶⁶.

Ветхозаветный образ любви Соломона и его возлюбленной прямо переносится на Христа и Богоматерь. Поэтические образы любви Бога и Марии у византийских писателей, основывавшихся на экзегезе книги Песни Песней, уподобляют Марию трону, престолу, ложу Соломона. Эти эпитеты и образы нашли прямое отражение и в византийской иконографии, в частности, в изображении композиции «Ложе Соломона» в качестве ветхозаветного прообраза Марии⁶⁷.

Миниатюра Реймского миссала из РНБ (лат. Q. v. I, 78, л. 190) 1285–1297 гг. «Брачный пир Агнца» является иллюстрацией к Откровению Иоанна Богослова (Откр. 19:7–9) и воплощает апокалиптический образ будущего века⁶⁸. Изображение это представляет собой образец распространенной западной иконографии, здесь представлена персонифицированная Невеста Агнца в короне и Агнец в виде барашка. Мотив объятий Невесты и Агнца, прижавшихся щека к щеке, полностью соответствует иконографической формуле Богоматери «Ласкающей» и несомненно заимствован у византийского искусства⁶⁹. При том смысл, заложенный в этой формуле, выявлен здесь еще более откровенно, чем в известных византийских памятниках: образ брачного союза земной Церкви и Христа-агнца. Объятия и лобзания для изображения единения Христа и Церкви как Жениха и Невесты многократно встречаются на миниатюрах западных рукописей XII–XIII вв., иллюстрирующих разные тексты, например, в Библии Фроуин из Энгельберга (Швейцария) 1150–1160 гг., в Швабском лекционари из Штутгарта 1124–1136 гг., в английской рукописи Комментариев Беды Достопочтенного из Кембриджа XII в.⁷⁰ Г. Шиллер отмечает, что образы лобзания Жениха и Невесты появляются в западных гимнах Марии в XI в., а широкое распространение получают в XII–XIII вв. В Византии, как

уже говорилось, и в словесности, и в иконографии эти образы появились значительно раньше.

В византийской иконографии встречается еще один тип Богоматери — Мария, целующая руку Христа. В сербском Евангелии конца XIII в. встречаются два варианта образов — Богоматерь, целующая руку Христа, и Взыграние. Миниатюры эти иллюстрируют два аналогичных места из Евангелий от Матфея (Матф. 12:46—50) и от Луки (Лк. 8:19—21), где говорится о верных как новой семье Христа, то есть о Церкви⁷¹. Именно это единение Христа с Церковью и изображается здесь, вновь уподобляемое брачному союзу.

Идея любви была важнейшим понятием не только для теологической экзегезы и богослужебной поэзии, но и для литургии — литургия верных начинается с возгласа «Возлюбим друг друга». Лобзание в литургии было символом божественной любви. В первые века христианства после возгласа «Возлюбим друг друга» следовал обряд целования мира или любви. В нем участвовали все присутствовавшие в церкви, тем самым свидетельствуя о взаимной любви во Христе, то есть о единении в Церкви. Впоследствии этот обряд совершался уже только между священнослужителями в алтаре. В византийской Церкви он сохранялся еще в X в., а затем постепенно утрачивал свое значение⁷².

Целование в богослужении предшествовало совершению таинства евхаристии. Иоанн Златоуст называет целование любви «страшным целованием», так оно приобретает к жертве⁷³. Целование любви было началом литургии, евхаристия же есть высшее воплощение любви и возможность обрести любовь Бога через причащение жертве. «Итак, чтобы не любовью только, но самым делом быть нам членами плоти Христовой, будем причащаться этой плоти. А это бывает через пищу, которую Христос даровал, чтобы выразить Свою великую любовь к нам. Для этого Он смешал самого Себя с нами и растворил Тело Свое в нас, чтобы мы составляли нечто единое, как Тело, соединенное с головою. И это знак самой сильной любви... Он дал желающим не только видеть

Его, и осязать, и есть, и касаться зубами плоти Его, и соединяться с Ним, и насыщать им всякое желание»⁷⁴.

И наконец, само единение верных с Богом в литургии также уподоблялось Браку. В.М. Живов подчеркивает эту мысль, комментируя «Тайноводство» Максима Исповедника: «Вся динамика литургии — это движение к обожению. Отсюда и причастие... есть... реальное обожение, полное соединение с Божеством... Таинство соединения с Богом уподобляется Браку (здесь Максим цитирует Еф. 5:32), благодатью этого таинства соделываются “единой плотью и единым духом как Бог с Церковью, так и душа с Богом”»⁷⁵. Слова Максима Исповедника из 17 и 15 глав «Тайноводства» были интерполированы к IX в. в «Сказание о Церкви и рассмотрение таинств» Германа Константинопольского: «Духовное лобзание, обращенное ко всем, служит прообразом и предначертанием грядущего единомыслия, единодушия и разумного тождества по вере и любви всех между собой, которое осуществится во время будущих неизреченных благ и посредством которого усвоятся Слово и Богу достойно принимающие их. Ибо уста есть символ разума, в соответствии с которым все сопричастующие ему, как существа разумные, соединяются со всеми и срачиваются с первым и единственным Разумом — Причиной всякого разума... Закрытие врат Святой Церкви Божией... показывает преходящесть перстных и вступление достойных в духовный мир, то есть в брачный чертог Христов...»⁷⁶

Здесь смыкаются важнейшие литургические идеи о Христе-агнце, уготованном в жертву, и Христе-первосвященнике, главе новой Церкви, который есть одновременно и приносящий жертву, и приносимый. Таким образом, и в литургическом аспекте выражена идея о единственности Христа Богу Отцу.

Мы вновь вернулись к жертвенной теме — любовь, целование, как и произрастание, прямо связывались с евхаристией. Уподобление Христа небесному Жениху, Богоматери — Невесте оборачивается реальностью страстей Господних. Поэтому образ лобзания Христа Жениха и Марии Невесты смыкается с образами посмертного по-

целуя, описанного Георгием Никомедийским и Симеоном Метафрастом в Гомилиях на оплакивание Христа. Изображение Христа-Жениха указывает в особенности на Христа в страстях: в богослужебной поэзии это уподобление встречается постоянно от текстов на Вход в Иерусалим до страстной пятницы. Эпитет *ὁ υἱὸς τοῦ νύμφου* (Жених) нашел прямое отражение в более поздней иконографии Христа во гробе⁷⁷.

Жертвенная символика типа Богоматери «Ласкающей» была непосредственно связана с приготовлением святых даров в литургии. Проскомидия по своему происхождению представляет собой перенесенную в начало литургии первую часть древнего акта приношений, поминовение на проскомидии совпадает с евхаристической ходатайственной молитвой, по образцу которой она и была составлена. Существуют различные точки зрения по поводу того, когда проскомидия выделилась в самостоятельную часть чинопоследования, однако большинство современных авторов склоняется к тому, что окончательно она сложилась в более поздний период, скорее всего в поствизантийскую эпоху⁷⁸. Однако в любом случае начало акта приношения и ходатайственная молитва в литургии соответствовали тем же символическим идеям, что и проскомидия⁷⁹. Это означает, что, даже если проскомидия была перенесена в начало литургии позднее, символика иконографического типа Богоматери «Ласкающей» была связана с началом литургии либо ходатайственной молитвой. Поминовение Богоматери во время ходатайственной молитвы либо проскомидии и целование мира после удаления оглашенных из храма и явились литургической основой этой иконографической композиции. Литургический и богословский контекст XII в. оказал влияние на дальнейшее толкование образа Богоматери «Ласкающей». В произведениях той эпохи на первый план выдвинулась именно страстная символика, толкование типа «Ласкающей» Марии смыкалось с образами Страстной Богоматери, Взыграния и другими, связанными с идеями жертвы и евхаристии. Однако символическое значение композиции не исчерпывалось

этими образами, а включало в себя и темы воплощения, и любви⁸⁰.

* * *

Здесь уместно также обратиться к иконографии Сретения XI–XII в., в соответствии с которой Симеон Богоприимец изображался прижимающимся щекой к младенцу в полном соответствии с композицией Богоматери «Ласкающей». Такие образы встречаются в росписях церквей XI–XII в.: церкви усыпальницы в Бачковском монастыре, Св. Стефана в Кастории, Панагии Аракиотиссы в Лагудера на Кипре, Св. Георгия в Курбинове, а также на иконе из монастыря Св. Екатерины на Синае и в миниатюре Карахиссарского Евангелия из РНБ (греч. 105)⁸¹. Эта иконография следует текстам на Сретение, основанным на пророчествах Симеона о страданиях Марии у Распятия (Лк. 2:34–35). В этих текстах также встречается образ Христа-Жениха. В Гомилии Георгия Никомедийского любовь Христа к Марии сравнивается с любовью, с которой младенец тянется к Симеону. Сама композиция в научной литературе получила название «Симеон Гликофилон». Очевидно, такое изображение ласкания имело смысл пророчества о страстях. Однако, если учитывать символику целования мира, надо полагать, что значение такой иконографической схемы шире — она вбирает в себя и образ единения в любви Церкви и Христа⁸².

Ил. 60
61

Изображение Марии, обнимающей и целующей мертвого Христа, послужило основой другой сцены — Плакivanja, которая отражала литургические изменения эпохи XI–XII вв., сложение литургии оплакivanja. Эта иконография в значительной мере является производной от гимнографической и гомилетической риторики. Она воплощает в зримом образе детали целования и последних объятий, описанных в текстах⁸³.

Ил. 61

Наиболее выразительный вариант композиции «Плакивание» изображен в росписях церкви Св. Пантелеймона в Нерези 1164 г.⁸⁴. Последнее лобзание Марией мертвого Христа сочетается здесь с подчеркнутой символикой материнского чрева, послужившего воплоще-

нию. Этот мотив, хотя и не в столь акцентированном виде, как в Нерези, присутствует почти во всех ранних изображениях Оплакивания XI–XII вв. Последний поцелуй Марии упоминается во многих текстах, посвященных оплакиванию. В них смерть Христа истолковывалась как завершение его земного бытия во плоти: «Твое воплощение кончилось»⁸⁵. В иконографии Оплакивания как бы совмещаются оба кульминационных момента совершения спасения – ласкание Сына, рожденного для жертвы, и оплакивание уже пострадавшего. Богоматерь «Ласкающая» и Оплакивание воплощают различные фазы истории страстей: первый тип – предвидение, второй – воспоминание. Этим и объясняется тот факт, что в Оплакивании присутствуют мотивы, связанные с иконографией Богоматери «Ласкающей», – принятие человеческой природы от Девы и предназначенность страстям. И наконец, в Оплакивании воплощается и третья тема иконографии Богоматери «Ласкающей» – тема божественной любви, таинственного союза Девы Невесты и небесного Жениха, Христа страдающего, принявшего земные страсти. У Иоанна Дамаскина читаем: «Но эта, блаженная и удостоенная сверхъестественных даров, те муки, которые она избежала при рождении, претерпела во время страдания (сына своего), когда материнская жалость терзала ее утробу и когда подобно мечу раздирали (ее душу) помышления при виде того, что тот, кого она через рождение познала Богом, умерщвляется как злодей»⁸⁶.

Итак, в Оплакивании вновь сплетаются все интересующие нас темы, связанные с иконографией Богоматери «Ласкающей»: воплощение Христа, предначертанное в Ветхом завете, жертвенное предназначение младенца и единение в любви Богоматери-Церкви со своим главой Христом. С ними же соотносятся и три основных аспекта символики жезла – процветшего, возложенного на алтарь и указавшего на первосвященника.

В культуре XI–XII вв. в связи с изменениями в литургии, богословской полемикой – спорами о воплощении, евхаристии и единосущности Бога Сына Богу Отцу, – а также разногласиями с латинским Западом тема любви

приобретает особое значение. Необходимость примирить различные воззрения на характер обрядности (способ совершения евхаристии с квасным хлебом или опресноками), по-видимому, повлекла за собой новое переживание этой идеи. По словам Никиты Никомедийского, «необходимо, чтобы все стеклись к богатству любви, ибо как любовь при святом приношении (евхаристии), так и святое приношение при истинной любви покрывают множество грехов, и как спасительная жертва не доставляет спасения без любви, так и совершенная любовь не соблазняется при различном приношении той же жертвы»⁸⁷.

Распространение типа Богоматери «Ласкающей» в конце XI–XII вв. вполне закономерно. Акцентирование реальности воплощения и жертвы связано с более человеческим осмыслением роли Богоматери. Другая грань символики этого типа – единение Церкви в любви со своим владыкой – также стала особенно актуальна в XII в. и могла служить выражением единения православной Церкви перед лицом внешних и внутренних разногласий. И наконец, тема любви, воплощенная в этом типе, могла быть актуальна в контексте споров о единосущности Бога Сына Богу Отцу.

Многие иконы с изображением «Ласкающей» Богоматери, а также Взыграния в поствизантийскую эпоху сопровождаются эпитетом Γλυκοφιλοῦσα. Греческий глагол φιλέω означал одновременно и «любить», и «целовать»⁸⁸. У апостола Павла для обозначения лобзания и глагола любить использованы однокоренные слова τὸ φίλημα и φιλέω (1 Кор. 16:20, 22). Во многих текстах, посвященных оплакиванию, где упоминается последний поцелуй Марии, Богоматерь в плаче своем называет сына γλυκός, γλυκῦτατος и вспоминает сбывшееся пророчество Симеоны о страстях Христа⁸⁹. Это лексическое родство и буквальный смысл слова проясняет основное значение эпитета «Гликофилуса»: «Сладколюбзаящая» и одновременно «Сладколюбзаящая». Такой смысл эпитета и соответствует иконографической композиции единения в любви Марии и Христа как Церкви ее главы. Это редкий случай, когда эпитет, не связанный с названием знаменитых

чтимых икон, но обращенный к личности самой Богоматери, соответствует вполне определенному изобразительному воплощению образа любви и лобзания. Некоторые исследователи и употребляли именно это слово для обозначения Богоматери «Ласкающей», одним из первых был Н. Беляев⁹⁰. Нельзя утверждать, что только данный эпитет прямо связан с символикой этого иконографического типа, к сожалению, до нас не дошло ранних икон под именем «Гликофилуса»⁹¹. Однако он принадлежит к числу тех, что ближе всего выражают догматический и литургический смысл образов Богоматери «Ласкающей». По-видимому, это не случайно, но связано со старой традицией. Русские эпитеты «Умиление» и «Спасово Умиление», которые не имеют греческого эквивалента, также в значительной мере определяют символическое значение этого типа⁹².

В этом очерке круг памятников намеренно ограничен периодом не позднее XIII в. Вынужденно упомянутые более поздние произведения, как западные, так и восточнохристианские, лишь продолжают традиции средне-византийской иконографии. Поздняя иконография требует самостоятельного рассмотрения. Предварительно можно сказать, что отчасти утрачиваются некоторые оттенки в соответствии иконографического типа первоначальным текстам, сложность и многоаспектность символики столичной византийской программы, воплощенной в миниатюрах рукописи фрагмента Христианской топографии Студийского скриптория. В особенности это касается памятников периферии восточнохристианского мира. Очень точным кажется наблюдение Н. Тьерри относительно утраты первоначального смысла типа Богоматери «Ласкающей» в росписях храмов Каппадокии — вероятно, в некоторой мере это было свойственно и другим периферийным территориям⁹³.

¹ Лазарев, 1971. С. 282-290; Н.П. Кондаков считал русское слово «Умиление» переводом греческого «Елеуса», см.: Кондаков, 1911. С. 150-151. По мнению А. Грабара, принятый перевод «Умиление» = «Елеуса» неверен, так как «Елеуса» означает «Милостивая» и относится к посредничеству Бо-

гоматери между верными и Христом, а «Умиление» характеризует отношения между матерью и Сыном, см.: *Grabar*, 1977. P. 171-172. Note 11.

² *Grabar*, 1977. P. 169-179; *Grabar*, 1974. P. 3-4; *Grabar*, 1976; *Grabar*, 1975/2. P. 27-30. А. Грабар предложил разделять многочисленные эпитеты, встречающиеся на иконах, на два типа: соответствующие названиям чтимых икон – Влахернская, Агиосоритисса и проч. – и обращенные к особе самой Богоматери – Горгоэпикоос, Аникетос и проч. Те и другие далеко не всегда адекватны символическому значению самого иконографического типа. К близким выводам пришли также М. Татич-Джурич и Г. Бабич, которые показали, что икон византийского времени с эпитетом «Елеуса», изображающих Богоматерь «Ласкающую», сохранилось крайне мало, тогда как тем же эпитетом часто сопровождаются образы Богоматери иных типов. Изображение же «Ласкающей» Марии встречается и со многими другими эпитетами, см.: *Hallensleben*, 1971. S. 170-171; *Tatić-Djuric*, 1976. P. 262-266; *Babić*, 1985. С. 261-275.

³ *Кондаков*, 1911. С. 1 сл.; *Милковиќ-Пепек П.* Умилителните мотиви во византијската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитисса//Археолошкиот музеј во Скопје. Зборник. 1957-1958. Скопје, 1958. Т. 2. С. 1-29; *Лазарев*, 1971. С. 282-290, 317-322 (см. библиографию); *Hallensleben*, 1971. S. 170-172; *Hadermann-Misguich L.* Pelagonitissa et Kardiotissa: variantes extrêmes du type Vierge de Tendresse// Byzantion, 1983. Vol. 52/1. P. 9-16; *Татић-Ђурич*, 1985. С. 29-50 (см. библиографию).

⁴ *Pallas*, 1965. S. 102-103, 167-168. Note 497-499; *Лазарев*, 1971. С. 282-290, 317-322. Примеч. 70-104. Самым ранним изображением этого типа является фреска из церкви Санта Мария Антикава в Риме около 650 г., см.: *Nordhagen P.J.* La piu antica Eleousa conosciuta//Bolletino d'Arte, 1962. Vol. 42/4. P. 351-353. В Балтиморе хранится коптская пластинка из слоновой резной кости с изображением Богоматери «Ласкающей», которую датируют различно: VII в., см.: *Wessel*, 1980. S. 24. F. 430; или IX-X вв., см.: *Kitzinger E.* The Coffin Reliquary: The Reliques of Saint Cuthbert. Oxford, 1956. P. 254. По мнению М. Вернера, можно говорить о некоем промежуточном типе «прото-Елеусы», существовавшем около 800 г., см.: *Werner*, 1972. N. 1. P. 8 ff. Памятники X в. с изображением этого иконографического типа Богоматери известны теперь в Каппадокии и Грузии, см.: *Thierry*, 1979. P. 59-70; *Шевякова*, 1983. С. 14. Табл. 47. Несколько изображений Богоматери «Ласкающей» от VII до XII вв. из фресок храмов Нубии, раскопанных в Фарасе, было опубликовано К. Михаловским, см.: *Michalowski K.* Faras. Zürich; Cologne, 1967. S. 105 ff. Taf. 23-25. Известно также несколько фрагментов в росписях коптских церквей, которые датируются различно, см. примеч. 8.

⁵ *Кондаков*, 1911. С. 146. Уже Н.П. Кондаков отмечал, что некоторые другие самостоятельные типы, такие, как Богоматерь Страстная, Взыгрная, Богоматерь с полужающим младенцем, Млекопитательница, близки к изображению Богоматери «Ласкающей» иконографически, примыкают к нему по догматическому и литургическому контексту и образуют подобие группы.

⁶ Н.П. Лихачев на основании русской традиции эпитетов «Умиление» и «Спасово Умиление» объяснил значение типа как умиление Марии в предвидении страстей Христа, см.: *Лихачев*, 1928. С. 143-147; *Лазарев В.Н.* Ис-

куство Новгорода. М.; Л., 1947. С. 114; *Der Nersessian*, 1960. P. 77; *Pallas*, 1965. S. 102-103; *Maguire*, 1977. P. 123 ff.; *Thierry*, 1979. P. 57, 65-68; *Maguire*, 1981. P. 101-111; *Beltling*, 1980-1981. P. 2 ff.; *Tatić-Djurit*, 1981. P. 147-153; *Татућ-Ђурит*, 1985. С. 29-50; *Baltoyanni*, 1994. P. 17-21.

⁷ *Grabar*, 1975/2. P. 27-30; *Grabar*, 1977. P. 169-174.

⁸ По мнению К. Весселя, тип Богоматери Млекопитательницы выражает реальность земной жизни Христа. Это в равной мере может быть отнесено и к типу «Ласкающей» Марии. Однако исследование делает вывод, что смысл этой иконографии свидетельствует о принадлежности такого рода изображений монофизитам, см.: *Wessel K. Zur Ikonographie der Koptischen Kunst//Christentum am Nil*, 1964. S. 234 ff. Эта точка зрения опровергнута М. Краузе и П. Ван Морзелем: изображение кормящей и «Ласкающей» Марии существовало как в православной, так и в монофизитской среде, см.: *Krause M. Zur Kirchen- und Theologie-Geschichte Nubiens. Neue Quellen und Probleme//Kunst und Geschichte Nubiens*, 1970. S. 71 ff.; *Van Moorsel P. Die Stillende Gottesmutter und die Monophysiten//Christentum am Nil*, 1964. S. 281. К точке зрения К. Весселя присоединился К. Михаловский, см.: *Michalowski K. Faras. Warsaw*, 1974. P. 38, 40, 228-229, 256-262. Note 127. По мнению исследователя, работа М. Краузе страдает неточностями, так как фрагменты живописи коптских церквей в Египте, на которые он ссылается, были переписаны, а самое главное, неизвестно, какое богослужение было принято там в период их создания – монофизитское или православное. Существенным доводом в пользу мнения К. Михаловского служит то, что большая часть изображений Богоматери «Ласкающей» в нубийских фресках Фараса относится к XII в. – времени диофизитской службы в Церкви Фараса, которую ввел в XII в. епископ Иоанн. XII век – время наибольшей экспансии византийской Церкви, а также воздействия греческого богослужения и искусства на Нубию. Это прямо отразилось в дошедших до нас памятниках. Черты общности обнаруживаются не только в иконографии, но и в стиле: как показал К. Вейцман, для нубийских ликов использовались даже те же образцы, что и для образов церкви Софии Константинопольской, см.: *Weitzmann K. Some Remarks on the Sources of the fresco Painting of the Cathedral of Faras// Kunst und Geschichte Nubiens*, 1970. P. 333. III. 334.

⁹ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 250, 257.

¹⁰ *Иоанн Дамаскин*, 1914. Ч. 3. Гл. 20. С. 286.

¹¹ *PG. T. 106. Col. 688; Избранные Слова*, 1886. С. 34.; *Hoecck J.M. Stand und Ausgaben der Damaskenos-Forschung// OCP*, 1951. Vol. 17. S. 37-38. Note 85; *Halkin F. bibliotheka Hagiographica Graeca. Bruxelles*, 1957. T. 3. P. 155. (Subsidia hagiographica, N 8a); *Clavis Patrum Graecorum. Brepols-Turnhout*, 1979. Vol. 3. P. 519. N 8060.

¹² *Mango, Hawkins*, 1966. P. 156-157. Fig. 41, 43.

¹³ *Chévalier*, 1936; *Иером. Афанасий (Иевтвич)*, 1971.

¹⁴ *Strzygowski*, 1899; *Strzygowski*, 1901. S. 218-222.; *Wolska*, 1962. P. 294; см. очерк II.

¹⁵ *Strzygowski*, 1899. S. 57. Taf. XXVIII.

¹⁶ *Eustratiades*, 1930. P. 68-69.

¹⁷ *Ловягин Е.И.* Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1856. Т. 2. С. 75.

¹⁸ Кондаков, 1914-1915. Т. 2. С. 38.

¹⁹ Путешествие Новгородского архиепископа Антония, 1892. С. 95, 101. Примеч. 81.

²⁰ Творения Иоанна Златоуста. СПб., 1900. Т. 6. Кн. 1. С. 127-128; *Eustratiades*, 1930. P. 69.

²¹ Иоанн Дамаскин, 1997. С. 250.

²² PG. Т. 97. Col. 865; Избранные Слова, 1886. С. 54-55.

²³ PG. Т. 27. Col. 812; Избранные Слова, 1886. С. 47.

²⁴ *Watson*, 1934. P. 3, 5-6; *Schiller*, 1971. Vol. 1. P. 15-21.

²⁵ См. примеч. 4. *Wessel*, 1980. S. 24, 430.

²⁶ *Werner*, 1972. N 1. P. 8.

²⁷ Кондаков, 1914-1915. Т. 2. С. 381-382; *Demus*, 1960. P. 121, 187-188. Fig. 35; *Lange R. Byzantinische Reliefikone*. Recklinghausen, o. j. S. 109. Taf. 29.

²⁸ ГТГ. Каталог, 1995. С. 107-108. № 39; *Поселянин*, 1993. Т. 2. С. 505-507; Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон, чтимых православною церковью, на основании священного писания и церковных преданий, с изображениями в тексте праздников и икон Божией Матери. Сост. С. Снегсорева. Ярославль, 1998. С. 261-263.

²⁹ *Турилов А.А.* Малоизвестные памятники ярославской литературы XIV – начала XVIII в. // АЕ за 1974 г. М., 1975. С. 168-174; *Ebbinghausen A.* Die Altrussischen Marienikonen-Legenden. Berlin, 1990. S. 193-199, 261-263 // Veröffentlichungen der Abteilung für slavische Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Institut (Slavisches Seminar) an der Freien Universität Berlin, Bd 70; *Шабасова О.И.* Ярославские Сказания о чудотворных иконах в историко-культурной традиции края (XVII – начало XVIII в.). Автореф. дис. канд. ист. наук. Ярославль, 1998. С. 12-13.

³⁰ Страницы «Золотого века» Ярославля: «Сказание о явлении и чудесах от иконы Толгской Богородицы» XVII века. Публикация О.И. Шабасовой // Ярославский архив: Историко-краеведческий сборник. М.; СПб., 1996. С. 11-13.

³¹ *Watson*, 1934. P. 89. Pl. V; *Forcher I.* L'enlumineure française. Paris, 1959. P. 32. Pl. XXV; *Лазарев*, 1971. С. 282, 284; *Лазарев*, 1978. С. 22-25.

³² *Schiller*, 1971. Vol. 1. P. 17. Fig. 27.

³³ *Demus*, 1992. S. 213. Taf. C 241, 241; *Schiller*, 1971. Vol. 1. P. 24. Fig. 47-48.

³⁴ Некоторый дополнительный свет на взаимосвязь ехаристии и «произрастания» проливает артефактная панагия, хранящаяся в монастыре Св. Пантелеймона на Афоне. Традиционно ее датировали 1195-1203 гг., поскольку в надписи содержится имя заказчика Алексея Комнина Ангела. Однако, по-видимому, этот памятник относится к более позднему периоду. Й. Калаврезу относит ее ко времени Алексея III Комнина (1349-1390), см.: *Айналов Д.В.* Византийские памятники Афона // ВВ, 1899. Табл. 10. С. 73-75; *Кондаков Н.П.* Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 222-223. Табл. XXXI; *Кондаков*, 1914-1915. Т. 2. С. 255; *Банк*, 1978. С. 90-91. Рис. 74; *Kalavrezou-Maxeimer*, 1985. Bd 1. N. 132. P. 206-208; Bd 2. Taf. 65. В центральном медальоне панагиара представлен поясной образ Богоматери с полулежащим младенцем на руках, окруженный пророками с текстами пророчеств о Деве на свитках. Основной смысл иконографии – ехаристический, о чем свидетельствует надпись, расположенная по кругу: «Луг. Прозябение и трисятельный свет. Луг. Камень. Прозябение. Проповедни-

ков сонм. Три трисиания. Христос хлеб. Дева невеста дает тело Слово Бога хлебу же Христос (пер. П. Успенского), см.: *Успенский П.* Первое путешествие в афонские монастыри и скиты. М., 1880. Т. 2. Вып. 2 (приложение 6). С. 198. Несколько иное прочтение надписи дал Н. Малицкий, меняя знаки препинания, см.: *Малицкий Н.* Панагиар афонского монастыря Русик (Св. Пантелеймона)//Сборник статей в честь Сергея Александровича Жебелева. Б.м., 1926. С. 592-602. В надписи содержится образ, близкий процветшему жезлу: воплощение Христа от Девы-Невесты как произрастание на лугу и как брак; Христос, которому Дева дала тело, называется артосом, символом Тела Христова, принесенного в жертву. Самый тип Богоматери с полулежащим младенцем близок «Ласкающей», так как он изображает Христа агнцем, уготованным в жертву.

³⁵ PG. Т. 99. Col. 721; *Eustratiades*, 1930. P. 4, 6-7, 32, 39, 45, 56-57.

³⁶ Творения Иоанна Златоуста. СПб., 1899. Т. 5. Кн. 1. С. 286.

³⁷ *Thierry*, 1979. P. 57, 65-68; *Wharton*, 1988. P. 28, 30. Fig. 2. 10; *Teteriatnikov*, 1996. P. 80-81, 87, 94.

³⁸ *Stuhlfauth*, 1933. P. 38. Fig. 7; *Der Nersessian*, 1960. P. 77; *Handbook of the Byzantine Collection*. Dumbarton Oaks. Washington, 1967. P. 106. N 358.

³⁹ *Der Nersessian*, 1960. P. 77.

⁴⁰ См. примеч. 31. Как полагает М. Татич-Джурич, это изображение символически воспроизводит текст анафоральной молитвы епиклезы в проскомидии, где речь идет о святых дарах, претворяемых в истинную кровь и Тело Христово. См.: *Татич-Джурич*, 1985. С. 41.

⁴¹ ГТГ. Каталог, 1995. С. 35-40. Кат. № 1; см. очерк V.

⁴² *Pallas*, 1965. S. 102-103, 167-173.

⁴³ *Pace V.* La pittura medievale in Sicilia// *L'Altomedioevo*. A cura di C. Bertelli. Milano, 1997. P. 320, 388. Tav. 420-421.

⁴⁴ *Pallas*, 1965. S. 168, 170. Note 500; *Maguire*, 1977. P. 126; *Belting*, 1981. P. 9.

⁴⁵ См. очерки I, II.

⁴⁶ *Иоанн Дамаскин*, 1914. Ч. 4. Гл. 14. С. 314.

⁴⁷ *Кондаков*, 1909. С. 262-270; *Djurić*, 1961. P. 96-97. N 20. Pl. XXX; *Radojčić*, 1966. S. 231-234; *Grabar*, 1975/1. P. 35-37. No 10.

⁴⁸ *Sotiriou*, 1956-1958. P. 73-75. Fig. 54-55; *Mouriki*, 1990. P. 105, 385. Notes 26-28; *Carr*, 1995. P. 239-248; см. очерки I, II, VII; *Pallas*, 1965. S. 173-174; *Лазарев*, 1971. С. 292; *Tatić-Djurić*, 1981. P. 147-153.

⁴⁹ Искусство Византии, 1976. Т. 3. С. 9. № 883. ГЭ № 1, 301; *Эттингхоф*, 1988. С. 141-159; см. очерки I, II, VII.

⁵⁰ *Корина*, 1974. С. 68-70. Кат. № 13; *Лазарев*, 1983. С. 166. Кат № 11; *Вулинбахова*, 1994. С. 40-41.

⁵¹ Цит. по: *Лебедев*, 1902. С. 154.

⁵² Творения Иоанна Златоуста. Т. 6. Кн. 2. С. 695.

⁵³ PG. Т. 97. Col. 812; *Избранные Слова*, 1886. С. 47.

⁵⁴ *Mercénier, Paris*, 1939. P. 98, 238; *Maertens*, 1954. P. 227-229, 244-247.

⁵⁵ *Михаил Псёлл*, 1998. С. 110.

⁵⁶ PG. Т. 96. Col. 692; *Избранные Слова*, 1886. С. 38; *Eustratiades*, 1930. P. 4, 6-7, 10, 32, 39, 45, 49-50, 54, 56-57, 68-69.

⁵⁷ «О, «лилия», выросшая между «тернами» (Песн. 2:2) от благороднейшего и царственнейшего корня Давидова!.. О, роза, выросшая среди терний иудейских и исполнившая все божественным благоуханием»// *Иоанн*

Ил. 44

Дамаскин, 1997. С. 253. Ср. «Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами (Песн. 2:2)».

⁵⁸ Szolz P. Remarques on hebrew Inscriptions and Symbols of Faras// Études et Travaux: Travaux du centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise du centre des Sciences. Warsaw, 1968. Vol. 2. P. 290. Note 14, 15.

⁵⁹ Иоанн Дамаскин. Против Иаковитов// PG. Т. 94. Col. 1464 а. «О соединении его с плотию говорится в следующих словах: изыдите и видите. в царе Соломоне, в венце имже венча его мати в день обручения его и¹ в день веселия сердца его (3:11)»// PG. Т. 96. Col. 696; Избранные Слова. С. 41; Аверинцев, 1972. С. 39-40. Примеч. 83.

⁶⁰ PG. Т. 96. Col. 689; Избранные Слова, 1886. С. 35.

⁶¹ Иоанн Дамаскин, 1997. С. 255.

⁶² Андрей Критский. Четвертое Слово на Рождество Богоматери: «Бог даровал нам сие... чрез жену, которой не только красота души возвысилась до той беспредельной высоты, что сам Христос, красота непостижимая, возжелал Ее красоты и избрал Себе от Нее второе и безотечное рождение...»//PG. Т. 97. Col. 880; Избранные Слова, 1886. С. 55.

⁶³ Sotiriou, 1956-1958. P. 125-128. Pl. 146-149; Babić, 1986. N 724. P. 61-78; Лихачев, 1928. С. 143-147; см. очерк V.

⁶⁴ Лихачев, 1928. С. 143-146.

⁶⁵ Grabar, 1975/2. P. 27-30; Grabar, 1977. P. 169-174.

⁶⁶ Demus, 1992. S. 213. Taf. C 241, 241; Schiller, 1971. Vol. 1. P. 24. Fig. 47-48.

⁶⁷ Eustratiades, 1930. P. 28, 31, 36-37; Xyngopoulos, 1963. P. 301-306; Der Nersessian, 1963. P. 77-82; см. очерки I, IV.

⁶⁸ Schiller, 1976. Bd 4/1. S. 95. Taf. 320; Мокрецова И.П. Французская книжная миниатюра в советских собраниях: 1270-1300. М., 1984. С. 196-197. Ил. 227.

⁶⁹ Лазарев, 1971. С. 284; Лазарев, 1978. С. 22-24.

⁷⁰ Schiller, 1976. В.с.4/1. Taf. 234-235. S. 94-95.

⁷¹ Grabar A. Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe// L'art byzantin chez les slaves. Recueils Uspenskij. Paris, 1932. Vol. 2. P. 297; Babić, 1986. P. 69-75.

⁷² Беляев, 1893. Т. 2. С. 168-169. Примеч. 2; Максим Исповедник, 1993. Кн. 1. С. 172-173; Иерономах Григорий, 1980. С. 145.

⁷³ «Будем помнить, возлюбленные, об этих словах и о лобзании святых, и о страшном целовании друг с другом. Ибо это сплетает наши помышления и всех объединяет в одно Тело, потому что все мы участвуем в одном Теле. Соединим же себя в одно Тело, не телá соединяя друг с другом, но соединяя союзом любви души. Таким образом мы сможем со дерзновением насладиться предстоящей Трапезы»//PG. Т. 49. Col. 282 (цит. по: Иерономах Григорий, 1980. С. 145).

⁷⁴ Творения Иоанна Златоуста. СПб., 1902. Т. 8. Кн. 1. С. 304.

⁷⁵ Живо, 1982. С. 113.

⁷⁶ Максим Исповедник, 1993. С. 172-173; Герман Константинопольский, 1995. С. 9, 74-77.

⁷⁷ Pallas, 1965. S. 232-234.

⁷⁸ Babić, 1969. P. 7, 10, 58, 61-64, 124, 176; Descoedres, 1983. P. 156-159.

⁷⁹ Bornert, 1966. P. 203; Петровский, 1904. С. 418, 425; Taft, 1975. P. 350-373; Descoedres, 1983. P. 156-159. Как полагал А.В. Петровский, уже в тол-

ковании на литургию Германа Константинопольского проскомидия осмыслялась как воспоминание о страданиях Христа, что наглядно воспроизводилось в изъятии агнца. *Петровский*, 1904. С. 419–420. Чин проскомидии в литургии символизировал и непорочное зачатие, и Рождество, и всю жизнь Христа в Назарете до крещения.

⁸⁰ Использование античного прототипа композиционной схемы Богоматери «Ласкающей», почерпнутого в иконографии целования Афродиты и Эроса, было неслучайно. Античная формула была своего рода объектом византийской изобразительной экзегезы. См. очерк IV.

⁸¹ *Maguire*, 1980–1981. P. 261–269.

⁸² Мотив лобзания, по-видимому, относительно широко распространен в иконографии и для изображения других персонажей Нового и Ветхого заветов и прочих. Таковы образы Иакова, прижимающего к щеке младенца Иосифа в миниатюре рукописи Сакра Паралелла из Парижской Нац. б-ки (гг. 923) IX в.; Ласкание Марии, в частности, из рукописи Гомиллий Иакова Коккиновафского из Ватиканской б-ки (гг. 1162), а также изображение Захарии, ласкающего девочку Богоматерь в той же рукописи, см.: *Weitzmann*, 1979. Pl. 11. N. 38; *Stornajolo*, 1910. Tav. XVIII. Аналогично изображалась встреча Марии и Елизаветы или, например, Григорий Назианзин и Василий Великий в рукописи Гомиллий Григория Назианзина из Парижской Нац. б-ки (гг. 550), а также целование апостолов Петра и Павла или других, см.: *Вузансе*, 1993. N 274. P. 363–364; *Добрынина Э.Н.* К вопросу о составе и иконографии иллюстрированного цикла Деяний и посланий апостолов второй половины XIII в. (ГИМ, Муз. 3648)// ДРИ: Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 139–149.

⁸³ *Alexiou*, 1975. P. 111–140; *Maguire*, 1977. P. 125 ff.; *Maguire*, 1981. P. 101–111; *Spatharakis*, 1995. P. 436–441.

⁸⁴ *Буриш*, 1975. Pl. VI. P. 13–14.

⁸⁵ *PG*. T. 100. Col. 1430; *Millet*, 1916. P. 489–496. Fig. 530–535; *Panofsky E.* *Imago Pietatis*// *Festschrift für Max Friedländer zum 60 Geburtstag*. Leipzig, 1927. S. 262; *Panofsky E.* *Early Netherlandisch Painting: Its Origins and Character*. Cambridge – Massachusetts, 1966. Vol.1. P. 23, 44, 260. Fig. 25; *Weitzmann*, 1961. Vol. 1. P. 476–490, Vol. 2. Fig. 10–16; *Schiller*, 1971. Vol. 2. P. 173–176; *Kitzinger*, 1963. P. 112–113; *Maguire*, 1977. P. 125 ff.; *Maguire*, 1981. P. 4 ff.; *Belling*, 1980–1981. P. 2–16.

⁸⁶ *Иоанн Дамаскин*, 1914. Ч. 3. Гл. 14. С. 317. Тема взаимосвязи воплощения и оплакивания Христа получила дальнейшее развитие в позднейшей иконографии Рождества Христова: в некоторых памятниках конца XIII–XIV вв. эта сцена изображается так, что Богоматерь прижимается в поцелуе к головке младенца, лежащего в яслях. См.: *Бабуш Г.* Крайняя црква у Студеници. Београд, 1987. С. 138–139

⁸⁷ *D'Achery*, *Spicilegium*. T. 1: *Anselmi episcopi liber. tert.*, cap. XIX. Цит. по: *Лебедев*, 1902. С. 43.

⁸⁸ *Дворецкий*, 1958. Т. 2. С. 1726–1727.

⁸⁹ *Alexiou*, 1975. P. 111–140. esp. 120.

⁹⁰ *Беляев Н.* Образ Божией матери Пелагонитиссы// *Byzantinoslavica*, 1930. Т. 2. С. 389.

⁹¹ *Бабуш*, 1985. С. 261–275; *Patterson Ševčenko*, 1991/2. P. 2171.

⁹² О наличии эпитета «Умиление» в описях XVII в. Троице-Сергиевой лавры см.: *Николаева Т.В.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. С. 78, 80-81, 83, 101, 107, 114.

⁹³ *Thierry*, 1979. P. 67.

IV

Античные образцы в византийском искусстве конца XI–XII в. (Богоматерь «Ласкающая» и Оплакивание)

Связь иконографии Богоматери «Ласкающей» и Оплакивания со страстной и жертвенной тематикой убедительно описана в научной литературе¹. Здесь нас интересуют иные аспекты: отражение темы любви, получившей яркое воплощение в византийской культуре XI–XII вв., как церковной, так и светской, и использование античных иконографических прототипов в создании этих образов.

* * *

Изучение античной культурной традиции составляло обязательную часть византийского образования, прямо продолжавшего традиции эллинистической школы. Христианство отвергло языческое наследие, но древняя система образования не была изменена. Византийская школа, как и эллинистическая, во многом определяла лицо культуры². Школьные науки в Византии ориентировались на античные штудии, чтение и комментирование античных авторов, и в средние века красноречие было по-прежнему в центре программы греческой школы. По словам Р. Дженкинса, риторика оказала «самое мощное

и пагубное влияние эллинизма на сознание Византии»³. Теология не была школьной наукой в империи вплоть до падения Константинополя в 1453 г.⁴

Светская придворная культура Константинополя и после иконоборчества отчасти продолжала античные императорские обычаи, увеселения и «гуманистические» штудии. Начиная с IV в. и на протяжении всего средневековья в Константинополь свозились древние статуи из городов Запада и Востока, которые выставлялись на ипподроме в подражание древнему Риму⁵. В столице империи собирались грандиозные библиотеки сочинений античных писателей и историков, копировались старые рукописи научного и мифологического содержания, часть из этих манускриптов была иллюстрирована⁶. В придворной среде периодически возникали «гуманистические» кружки, одним из которых в XI в. был знаменитый кружок Михаила Пселла. Церковная литература Византии также уходит своими корнями в античное прошлое. Гимнография, гомилетика, проповеди и другие жанры словесности использовали приемы античной риторики⁷.

Умозрительной основой художественной культуры средневековья является понятие об «образе». Образ (икона) истолковывался как отблеск первоначального божественного архетипа⁸. Теория иконопочитания излагается в трудах Иоанна Дамаскина, Феодора Студита, Патриарха Никифора. Как писал В.И. Живов, «основа воззрений иконопочитателей была неоплатонической. ...Отношение иконы и архетипа понималось иконопочитателями подобно отношению идеи и предмета в платонической философии»⁹. Идеи о бесконечной цепи отражений, исходящих от архетипа, сформулированные еще Псевдо-Дионисием Ареопагитом, впоследствии были глубоко переосмыслены христианской мыслью¹⁰. Теория образа охватывала все сферы церковной жизни: богослужение, годовую последовательность церковных праздников, храмовую архитектуру, изобразительное искусство, — и теория иконопочитания являлась лишь частным ее случаем¹¹.

Неоплатоническая основа теории образа нашла свое отражение в византийском искусстве, в частности в христианских храмах — их архитектуре, системе росписей,

символике. Храм уподоблялся христианскому космосу. В соответствии с идеями Псевдо-Дионисия Ареопагита все части архитектурного целого соотносились с различными уровнями мироздания — от небес до земной тверди. Система храмовой декорации воплощала в себе уровни христианского космоса с его иерархией, подобной небесной и церковной иерархиям, описанным Псевдо-Дионисием¹². Другой гранью воплощения теории образа в средневековом искусстве явилась многовековая практика воспроизведения образцов, которая была его основой. Точность повторения образца служила гарантией верности божественному первоисточнику, имела сакральное значение. Воспроизведение образца, священного изображения, осмыслялось и как духовное восхождение к архетипу. В этой практике можно вновь проследить древний неоплатонический механизм воспроизведения иерархии отражения образов, исходящих от архетипа.

Начиная с доиконоборческой эпохи древние мифологические сюжеты, утратившие языческий смысл, вошли в качестве аллегорий в новую христианскую художественную культуру, в том числе в византийскую государственную и религиозную эмблематику. Византийский символизм, основанный на неоплатонической философии, послужил христианизации античного наследия¹³.

Христианская иконография складывалась на базе античного изобразительного арсенала. Готовые композиционные формулы древности использовались для ветхой и новозаветных сюжетов. Элементы римской воинской, императорской и консульской иконографии заимствовались для образов персонажей священной и церковной истории. В иконографии многих новозаветных сцен можно проследить античные истоки¹⁴, а использование различных персонификаций античного типа (Иордана, Солнца, Луны, стихий и проч.) стало традицией.

И в архитектуре, и в изобразительном искусстве наследовались многие технические приемы: многослойный метод живописи, энкаустика, темпера, мозаичная смальта, приемы ее кладки и проч. В стиле византийского искусства при очевидных принципиальных отличиях прослеживается преемственность в использовании пластич-

ности, колорита, ритма и многих других античных приемов трактовки образов.

К. Вейцман выделил три основных аспекта проблемы сохранения античного наследия в византийском искусстве. Первый — это «сознательное возрождение античных традиций в определенные периоды, когда копирование произведений искусства было частью широкого гуманистического движения, которое пыталось вновь пробудить понимание классической поэзии, философии, учености в целом»¹⁵. Исследуя проблему ренессансов, ученый приходит к выводу, что основным носителем традиции являлась книжная иллюстрация: благодаря копированию старых манускриптов сохранялась преемственность с античными изображениями. В X в., по его мнению, для рукописей использовались римские образцы. Второй аспект — непрерывавшаяся подспудная классичность в византийском искусстве¹⁶. И третий аспект — «классическое как способ индивидуального выражения» мастера или художественного явления, что могло означать использование классических мотивов в виде персонафикаций или других элементов, при передаче физической реальности, движения или эмоционального состояния¹⁷. По мнению К. Вейцмана, в византийских произведениях классицистического содержания первоначальный смысл античных образов мог быть как полностью утрачен, так и сохранен¹⁸.

Э. Китцингер несколько иначе расставляет акценты при рассмотрении той же проблематики¹⁹. Первым и главным из аспектов он считает «непрерывный эллинизм». Э. Китцингер придает ему большее значение, чем периодам ренессансов, и по его мнению, Византия никогда не порывала контактов с искусством античности. В качестве второго аспекта проблемы исследователь рассматривает вопрос о конкретных способах сохранения эллинистического наследия в крупных циклах иллюстраций к Библии (монументальных и рукописных), миниатюрах списков древних научных и дидактических текстов, в светском искусстве. Третьим аспектом проблемы Э. Китцингер считает механизм соприкосновения византийской художественной культуры с эллинистическим наследием: оно не было прямым, но всегда опосредованным, древ-

ние традиции воспринимались не через античные, а только через «антикизирующие» образцы. Четвертый важнейший аспект — мотивировка использования элементов античного наследия. Для византийских императоров, наследников великой Римской империи, имел значение политический фактор, а также связь с корнями древнегреческой культуры. В светской культуре Византии существовало гуманистическое направление, литературная «легализация» античности в интеллектуальных и образовательных целях. В христианском искусстве элементы античности часто приобретали совершенно новый смысл.

Влияния античных статуй на византийскую иконографию касается К. Манго²⁰. Он уподобляет его литературному цитированию и полагает, что воздействие древних образцов не было прямым, но только через посредство средневековых изображений из сферы малых форм — миниатюр или прикладного искусства. Исследователь подчеркивает узость и ограниченность проникновения мотивов из античного арсенала только в сферу иконографии и лишь в начальный период ее формирования в раннехристианскую эпоху.

Значительный вклад в изучение античной традиции в византийском искусстве внесла В.Н. Залесская²¹. По мнению исследовательницы, «византийский антик» выступает то как чистый традиционализм, то как символ, то как ересь. Античные образы могли служить символами и догматических христианских идей, и неортодоксальных воззрений. Кроме того, В.Н. Залесская предлагает расширить хронологические рамки «византийского антика», предложенные в свое время Л.А. Мацулевичем, распространяя это понятие и на памятники X—XII вв.

Взаимосвязи между приемами античной риторики, сохранившимися в византийской литературе, в том числе и христианской, и произведениями искусства посвящены работы Г. Мэгвайра²². Интерес к античной риторике, всегда служившей образцом для средневековой литературы, в XII в. оказался столь значительным, что и в изобразительном искусстве этого периода наблюдается использование риторических приемов. По мнению исследователя, византийские художники «переводили» в зримый язык древние

риторические схемы, которые сохранялись в византийской гимнографии, т. е. они воздействовали на византийское искусство через посредство средневековых текстов. Г. Мэгвайр называет XII в. «риторической фазой византийского искусства» — это время наиболее интенсивного проникновения риторических образов в изобразительное искусство.

* * *

Конец XI—XII в. — эпоха расцвета византийского искусства, его спиритуалистического стиля, вобравшего в себя и интерес к человеческим чувствам, и новое обращение к классическому наследию²³. На протяжении XI—XII вв. была введена в обиход новая служба оплакивания, в которой выразился интерес к человеческим переживаниям²⁴. Экспрессивный язык византийского искусства XII в. наиболее ярко реализовался в сценах и образах, связанных со страстным циклом и оплакиванием Христа²⁵. Они отразили интерес к выражению эмоций, новое самоощущение человека в формах религиозного искусства, остро одухотворенного и экзальтированного. Самое проникновение в познание сферы страстей Господних соответствовало этим тенденциям эпохи. В искусстве конца XI и особенно XII в. происходит значительное изменение и обогащение иконографии — «гуманизация» иератических схем, особенно христологического цикла и более всего сцен страстей²⁶. Изображение Оплакивания, сцены введенной в иконографию именно в эту эпоху, стало одним из наиболее совершенных выражений нового искусства. Другим важнейшим созданием эпохи явился целый круг образов Богоматери, связанных со страстной темой и темой любви, среди них прежде всего образы Богоматери «Ласкающей».

В византийской теологической экзегезе в толкованиях на Книгу Песни Песней и другие тексты Ветхого завета единение Христа с Церковью, а также Логоса с Девой Марией выражалось в образе брачного союза. Так, Михаил Пселл в последней фразе своего Толкования Книги Песни Песней дает ей мариологическую интерпретацию, говоря, что под Невестой и голубицей следует понимать Деву Марию²⁷. Любовь была важнейшим понятием и для

духовной экзегезы, и для литургии. Тема воплощения Логоса тесно связывалась с темой божественной любви. Обряд целования мира в литургии служил символом любви во Христе, он предшествовал совершению таинства евхаристии, также отождествлявшегося с высшим выражением любви. В культуре конца XI–XII в. такие идеи приобретают особое значение в связи с богословской полемикой, продолжавшейся на протяжении всего XII в. (спорами о воплощении, евхаристии и единственности Бога Сына Богу Отцу), а также разногласиями с латинским Западом. Необходимость акцентировать истинность основных христианских догматов и характер обрядности, то есть способ совершения евхаристии, повлекла за собой новое переживание идей любви²⁸.

В византийской литературе XII в. ярко проявились тенденции «гуманистического» характера, отразилось новое самоощущение человека, его интерес к миру. В этот период, получивший название возрождения, в словесности получили распространение светские жанры, развивались классицистические штудии. В них не только продолжалась традиция ученого коллекционерства эпохи македонского ренессанса, но и выразилось живое осмысление древних текстов. В литературе XII в. встречаются образы, почерпнутые из классических источников²⁹. Так, в «Истории» Никиты Хониата при описании триумфа императора с участием Андроника Контостефана, икона Богоматери, поставленная на богато украшенную колесницу, сравнивается с Афиной в колеснице Диомеда³⁰.

Одно из ярких явлений литературного ренессанса XII в. — развитие темы любви. Эта тема впервые возрождается Михаилом Пселлом в XI в., а затем в XII в. возобновляется, претерпев сложные преобразования, жанр эллинистического греческого любовного романа. Канва любовного романа, измененного до неузнаваемости, была использована при формировании жанра христианских сказаний о мучениках, и в таком переосмысленном виде он просуществовал несколько столетий. В XII в. была предпринята попытка возобновить греческий роман в его первоначальном виде³¹. В это время было создано несколько обработок эллинистических текстов в прозе и в

поэзии: «Повесть об Исмине и Исминии» Евматия Макремволита, «Роданфа и Досикл» Феодора Продрома, «Дросилла и Харикл» Никиты Евгениана, «Аристандр и Каллитея» Константина Манасси³². Византийский роман помимо буквального предусматривал и символическое восприятие в соответствии с методами византийской экзегезы, как аллегория любви. Именно этот разветвленный аллегоризм и позволяет любовному роману существовать в рамках византийской культуры³³. Писатели XII в. ориентировались одновременно на различные источники: античные произведения, ранневизантийские образцы, Библию и проч. В ткань романов естественно вплетались прямые цитаты и парафразы текстов из библейской Книги Песни Песней, которые столетиями истолковывались как образы любви Христа и Церкви или Христа и Девы Марии. Тем самым образу любви придавался трансцендентный характер. В ту же эпоху были созданы и прямые комментарии к текстам античных романов. От XII в. до нас дошло экзегетическое сочинение, истолковывающее античный роман Гелиодора «Эфиопика», — «Толкование целомудренной Хариклии из уст Филиппа Философа»³⁴. Автор интерпретирует образ главной героини Хариклии как символ души и украшающего ее разума, а сюжет романа как повествование о рождении души из мрака небытия, ее нравственном формировании, странствиях, плотских искушениях и возвращении на родину. Возрождение романа затронуло и другие жанры литературы: в «Исторических записках» Никифора Вриенния, описывающих историю позднего XI в., используется форма условного греческого романа³⁵.

Литература христианская и светские жанры не были совершенно изолированы. Средневековое мышление позволяло любовным образам в различных контекстах переходить с героинь романов на душу праведника — Невесту Христа, на возлюбленную царя Соломона, на Деву Марию — возлюбленную Бога. Как указывает С.В. Полякова, «предпосылки для трансцендентного понимания романа помимо всепроникающего символизма заключались и в сочинениях религиозных философов. Греческое богословие под влиянием Оригена и Псевдо-Дионисия Ареопагита придерживалось монистической концепции

любви – между различными ее формами не ощущалось пропасти, так как всякая любовь, по существу, любовь к Богу, а материальный объект любви – только символ духовного. Поэтому нисшая, карнальная форма любви могла перейти в высшую и постепенно двигаться от сотворенного к творцу, от материального к духовному»³⁶.

Развитию темы любви в литературе можно найти отдаленные параллели и в изобразительной сфере. Конечно, не следует искать прямых аналогий образам героинь любовных романов в религиозном искусстве, однако символический способ мышления, универсальный для средневековья, и аллегорический трансцендентный смысл византийского романа XII в. дает возможность усматривать отзвуки единых процессов не только в изобразительном искусстве, духовной литературе и литургии, но и в образах романов. Монистическая концепция любви в византийской религиозной философии связывает нити, тянущиеся к столь различным областям культуры. По мнению Г. Мэгвайра, XII век – это эпоха наибольшего сближения литературных и изобразительных принципов³⁷.

В XII в. в византийском искусстве прослеживается яркое воплощение образов Книги Песни Песней, послужившей источником одного из древнейших ветхозаветных прообразов Богоматери, который использовался уже в чинопоследовании праздника Богоматери в Иерусалиме в середине V в.³⁸. Таковы миниатюры двух рукописей гомилий Иакова Коккиновафского второй четверти XII в.: из Ватиканской б-ки (гг. 1162) и Парижской Нац. б-ки (гг. 1208). На первой миниатюре, сохранившейся только в парижском кодексе (fol. 1v) и представляющей собой заставку, дается лишь намек на соотнесение личности Богоматери и библейской Книги: на ней дважды изображен монах Иаков перед Иоанном Златоустом и Григорием Нисским. На книге в руках Иоанна написан текст из Евангелия от Матфея, а на книге Григория – текст из Книги Песни Песней³⁹. Так демонстрируется идея единства Слова и Плоти во Христе, а также то, что евангельский текст и книга царя Соломона о любви в равной мере являются источниками вдохновения для Иакова, автора гомилий, посвященных Богоматери. Другая миниатю-

ра (fol. 82v) изображает Христа, возлежащего на ложе Соломоновом. Она служит заставкой к Гомилии, посвященной обручению Марии, и является иллюстрацией к одной из глав Книги Песни Песней (Песн. 3:7).

Эта миниатюра — зримое воплощение образа, уподобляющего Богоматерь ложу царя Соломона, в новозаветном осмыслении — ложу Бога, послужившему воплощению. Ложе, одр, престол Бога — распространенные эпитеты Богоматери⁴⁰. В данном случае параллелью земному обручению Марии становится любовный образ из библейской Книги, в экзегезе истолковывавшийся как символ избранности Богоматери — Невесты Христа⁴¹. И еще в двух миниатюрах используются мотивы Книги Песни Песней: в изображении Введения во храм и гвардии шестидесяти сильных (fol. 64r), а также Покрова Марии от Сатаны и падения ангелов (fol. 92r). В них обыгрывается воинство шестидесяти сильных из сильных Израилевых, охраняющих ложе (одр) Соломона по тексту библейской Книги (Песн. 3:7)⁴².

Мотивы, почерпнутые из Книги Песни Песней, присутствуют также в иконографии сцен Благовещения во многих росписях и иконах XI—XIII вв., например, во фресках церковей Св. Георгия в Курбинове 1192 г. и Богоматери в Студенице 1209 г.⁴³. В частности, в них обыгрывается уподобление Богоматери запертому саду (вертограду огражденному) (Песн. 4:12), который и представлен рядом или позади Девы Марии.

С этим же кругом тем можно связать и образы Богоматери «Ласкающей» и Оплакивания. Символика иконографии Богоматери «Ласкающей» коренится в текстах, связанных не с рождественской литургией, но со страстной. Ее смысл можно свести к трем тесно переплетающимся темам: воплощения, предвидения жертвенной смерти и любви Марии-Церкви и Христа-первосвященника⁴⁴.

В иконографии Богоматери «Ласкающей» и Оплакивания используются изобразительные формулы, почерпнутые из античного наследия и переосмысленные. Такое обращение с античными образцами подобно литературным студиям — обработкам и комментариям античных авторов. В искусстве конца XI и особенно XII в. различные

детали иконографии, восходящие к античному арсеналу, становятся в самом христианском изображении объектом сознательного переосмысления. Речь идет о включении в композицию христологических сцен элементов, еще сохраняющих связь со своим первоначальным значением в контексте языческой культуры. В византийском искусстве XII в. не только отражаются литературные риторические приемы экфразы, как показал Г. Мэгвайр⁴⁵, но и прослеживаются определенные принципы интерпретации античных иконографических схем, несущих в себе мифологические и иные древние мотивы.

Константинопольская икона из монастыря Св. Екатерины на Синае начала XII в. с изображением Богоматери и пророками на полях является копией Киккской иконы Богоматери⁴⁶. В ней избран ранний вариант Взыграния, типа, неизвестного до XI в., символика которого также восходит к текстам страстной литургии. Этот вариант близок Богоматери «Ласкающей». Объятья матери и младенца, его динамичная поза передают образный параллелизм детских забав Христа и его крестных страданий, ласкания матерью младенца и предвидения его оплакивания⁴⁷. Лик Марии не изменен резкой мимикой и экспрессией. Жест ее руки, поддерживающей младенца, оказывается одновременно и жестом поклонения. Другой рукой она получает свиток из руки Христа. Так, единение Марии и Христа решается здесь и как тема послушания и поклонения Марии-матери и Марии-Церкви своему владыке Христу.

Общая композиция с фигурой Марии, низко склонившей голову к младенцу, равно как и разворот фигуры Христа, закинувшего левую руку вверх к лицу матери и держащего свиток в опущенной правой, сопоставимы с изображением на греческой классической надгробной стеле V в. до н. э. из музея в Олимпии⁴⁸. На рельефе представлена сидящая на стуле женщина с ребенком, стоящим меж ее колен и держащим предмет в правой руке.

На иконе для изображения фигуры младенца, причудливо и остроэкспрессивно изогнувшегося на руках у матери, неприкрыто используется античный мотив контрапостной позы, который восходит к вакхической иконографии юного Диониса, Эроса или путти. По-видимому,

Ил. 10
54

Ил. 55

в основе образа могло лежать осмысление дионисийских мотивов в качестве евхаристических символов. Античный прототип, связанный с мифологическими темами, становится толчком для создания образа предвидения жертвы Христа, объектом переосмысления, аналогичного литературной экзегезе. Подобные контрапостные позы часто встречаются в памятниках эпохи македонского ренессанса. К. Вейцман отмечает схему движения Менады Скопаса как в библейских, так и евангельских сценах, но лишь в изображениях второстепенных персонажей. Фигуры Эрота, Диониса, менад и путти получили широкое распространение в декоративном искусстве периода македонского ренессанса — их изображение можно видеть на шкатулках слоновой кости XI в.⁴⁹ Позы этих фигур напоминают позу младенца в типе Взыграние и на синайской иконе. По-видимому, иконографическая схема, приемлемая прежде лишь для второстепенных персонажей или библейских сцен, проникает к концу XI в. и в собственно христологическую иконографию, а затем распространилась в искусстве XII в.⁵⁰

Ил. 66
67

Икона «Владимирская Богоматерь» (ГТГ) принадлежит к тому же кругу аристократического ученого искусства Константинополя, вобравшего в себя наиболее рафинированные эстетические и идейные достижения времени⁵¹. Рисунок композиции иконы, переписанной в XV в., возможно, отличается от первоначального. Однако очевидно, что для нее избран один из распространенных типов Богоматери «Ласкающей» с младенцем, обнимающим Марию за шею и прильнувшим к ней щекой, в то время как Богоматерь склоняется к нему. Младенец представлен на правой руке Марии. В иконографической схеме иконы отчетливо угадывается античный прототип, ближе всего он к греческому классическому типу Афродиты, целующей Эрота, где стоящий Эрот обнимает правой рукой Афродиту, а лица их сливаются в условном изображении лобзания. Наиболее яркими примерами такой античной иконографии могут служить изображение на росписи ойнохойи IV в. до н. э. из Кабинета медалей в Париже, а также некоторые другие памятники⁵². Эта композиционная формула является зримым выражением идеи любви,

Ил. 56

она пережила свою эпоху и в переосмысленном виде послужила основой для византийского типа Богоматери «Ласкающей».

Данная схема, как и многие другие, была введена в византийское искусство, вероятно, до XII в., не позднее македонской династии. Хотя сам тип Богоматери «Ласкающей» известен и по доиконоборческим памятникам, иконография, столь отчетливо следующая античному изображению Афродиты, могла распространиться именно в X в. Близкое по композиции изображение известно по росписям Новой церкви Токали килисе в Каппадокии 920–940-х гг.⁵³

Из трех аспектов символики иконографии Богоматери «Ласкающей» именно тема любви наряду с жертвенной выдвигается на первый план в иконе «Владимирская Богоматерь». Античный символ эротической любви становится объектом христианской изобразительной экзегезы. Тема любви решается в иконе наиболее многогранно. Это мотив ласкания матери и Сына, что смыкается с темами человеческого рождения Христа и предвидения его страданий и служит выражением трагизма материнской любви. Воедино сливаются ласкание младенца и горечь грядущего оплакивания, начало и завершение земной жизни Христа. Здесь звучит и тема любви в соответствии с библейской экзегезой, переносившей образы царя Соломона и его возлюбленной из Книги Песни Песней на личности Христа и Богоматери, изображая их как Жениха и Невесту. Схема античного любовного прототипа воспринимается особенно обостренно в спиритуалистическом изображении. Так, идея божественной любви могла быть воплощена с помощью древних образов любви человеческой, в чем отразился характер новой культуры. Именно в таком повороте темы можно найти точки соприкосновения иконографии с текстами византийских романов. И наконец, мотив любви Марии-Церкви к Христу, своему владыке, в период богословских споров и борьбы с католическим Западом звучал и как тема соборности верующих.

Другой образ – Богоматерь Влахернская на иконе с изображением пяти константинопольских чудотворных икон над сценами христологического цикла конца XI в.

Ил. 33
57

из монастыря Св. Екатерины на Синае⁵⁴. Это образ остро-трагический, в котором жертвенная тема выдвинута на первый план, а темы воплощения и любви сливаются с общим трагическим звучанием. В изображении Богоматери Влахернской используется иконографический извод, близкий «Владимирской Богоматери», но с младенцем на левой руке Марии. Он представлен стоящим. Прототипом общей композиции вновь послужила формула лобзания Афродиты с Эротом. Однако здесь этот мотив значительно смягчен: Богоматерь едва склоняет голову к младенцу, скорбный взгляд ее устремлен на зрителя, Христос не обнимает ее за шею, но скорее благословляет своей протянутой рукой, головы их лишь слегка соприкасаются щеками. Мария поддерживает младенца обеими руками, что подчеркивает его жертвенное предназначение.

Ил. 58

В этой иконе для лика Богоматери используется схема изображения античной трагической маски⁵⁵. Брови Марии под острым углом подняты и сведены к переносице, глазницы увеличены и затемнены, углы рта опущены, крупный нос словно преломлен в переносице, что усугубляет драматическую экспрессию. Использование театральной маски в качестве прототипа в византийском искусстве отмечено К. Вейцманом в изображении лика Иоанна Предтечи на мозаике базилики синайского монастыря VI в.⁵⁶ Однако в доиконоборческий период образцы классического прошлого возникали в христианской культуре как наследие недавней античной традиции. В средневизантийском искусстве проявляется новое сознательное обращение к древним прототипам и их интерпретации. В иконе Богоматери Влахернской театральная трагическая маска служит моделью для передачи земной драмы — экспрессивного выражения трагической любви и скорби Богоматери, предвидящей жертву Христа. Можно отметить литературную параллель: в произведениях различных жанров византийской словесности, особенно XI—XII вв., встречаются театральные реминисценции. Более того, в XII в. появляются драматические сочинения, написанные на античном материале. В византийской словесности, имевшей несколько смысловых слоев, театральные мотивы (актер, маска, лицедейство, театр)

вносили различные оттенки смысла: игры, низовых фольклорных образов, дионисийской символики, мнимой действительности, драматизированной морализации и проч.⁵⁷. Такие элементы могли вплестаться в произведения как литературы, так и изобразительного искусства. В образе Богоматери Влахернской иконографическая схема, восходящая к античной театральной маске, подчеркивает реальность евангельской истории, совершившейся на земле, ее драматизм. Возможно, в этом образе имело место также переосмысление дионисийских мотивов античной трагедии в рамках евхаристической символики.

Подобные антикизирующие приемы для передачи внешнего выражения эмоций, особенно трагических, присущи искусству конца XI—XII вв., когда они проникли в собственно христологическую иконографию⁵⁸. Отражение страстной символики широко распространилось в эту эпоху, что воплотилось именно в образах Богоматери. Таков, например, экспрессивно-трагический образ Богоматери Одигитрии на иконе из музея Кастории⁵⁹. По остроумному предположению Г. Мэгвайра, источником для таких эмоциональных изобразительных приемов служили в то время преимущественно литературные образы, экфразы, восходящие к античным прототипам⁶⁰. Однако характер работы средневековых художников с образцами хорошо известен⁶¹. Экфразы могли играть значительную роль, но, вероятно, лишь наряду с изобразительными источниками.

Оплакивание — одна из немногих композиций, которые появились не в эпоху раннего христианства и не прямо на евангельской или апокрифической основе. Она была «сочинена» и выделена в самостоятельный эпизод в XI в. Введенная в обиход в связи с новой сложившейся литургией оплакивания, она была создана на основе гимнографии и гомилетики, прежде всего Гомилий Георгия Никомедийского, в которых была выражена антитеза объятий Богоматери и Христа-младенца, с одной стороны, и Марии, обнимающей мертвого Христа, — с другой⁶². Выделение Оплакивания в самостоятельную сцену знаменовало расширение погребального христологического цикла, введение дополнительного эпизода после Снятия с креста. В византийском искусстве не было зримой модели для ком-

позиции Оплакивания. Но элементы этой сложившейся на основе литературной образности иконографии были почерпнуты из изобразительного арсенала, как средневекового, так и античного. К. Вейцман проследил этапы сложения иконографии Оплакивания из композиции Положение во гроб. Возможно, на ее формирование повлияло также изображение ветхозаветного сюжета – Иосифа, целующего мертвого Иакова, известное по рукописи Сакра Параллела из Парижской Нац. б-ки (гг. 923) IX в.⁶³. Первоначальным вариантом Оплакивания был тип с фигурой идущей Марии и телом Христа перед ее лоном – он и выкристаллизовался из Положения во гроб, где представлен момент несения тела Христа ко гробу. Позднее возникли варианты с изображением Марии, опустившейся на землю с телом сына на коленях, а затем и композиции, где тело Христа располагалось на земле или на ложе.

Ил. 60

По мнению К. Вейцмана, прототипом общей схемы позднейших типов иконографии Оплакивания, в которых Христос изображался на земле, могла служить античная композиция Оплакивание Актеона⁶⁴. Исследователь отмечает не только близость иконографии, но и параллелизм идей, лежащих в основе древнего образца и средневековой сцены. Однако в этом античном изображении нет одного из основных для византийской композиции элементов – расположения тела Христа перед лоном Марии. Среди немногих известных античных композиций оплакивания схеме первоначальных вариантов иконографии с фигурой стоящей или шествующей Марии более всего соответствует изображение Эос с Мемноном на руках⁶⁵. На росписи килика круга мастера Дуриса V в. до н. э. идущая Эос держит на весу перед лоном горизонтально вытянутое тело сына⁶⁶. Прототипами для оплакивания могли послужить и другие древние композиции: Эвридика с Архемором, Афина с Метапонтотом и проч.⁶⁷. Во всех перечисленных изображениях мертвое тело сына располагается перед лоном стоящей или шагающей женщины независимо от ее позы. Могло быть несколько источников в формировании общей композиционной схемы и ее вариантов, и близкие иконографические модели из античного арсенала комбинировались. Акцентированное изображение мате-

Ил. 59

ринского лона и впоследствии будет чрезвычайно важным элементом средневековой сцены, и не только первоначальных ее вариантов.

Другим важнейшим элементом византийской иконографии Оплакивания явилось изображение посмертного поцелуя, что соответствовало образности гимнографической литературы. Как уже говорилось, мотив лобзания матерью сына присутствует прежде всего в образах Богоматери «Ласкающей»; он был заимствован из изображения Афродиты с Эротом и для Оплакивания. Г. Мэгвайр отмечает, что изображение объятий вошло в иконографию Снятия с креста и Положения во гроб уже в X в. Но только в XII в. в византийском искусстве оно было использовано как столь остроэмоциональный элемент⁶⁸.

В композиции византийского Оплакивания кроме сцены лобзания можно обнаружить и мотив позы Афродиты, раскинувшей колени, меж которых изображен Эрот. Подобную иконографическую деталь мы находим в знаменитом «Оплакивании» в росписях церкви Св. Пантелеймона в Нерези 1164 г.⁶⁹ Вариант, воплощенный во фреске Нерези, принадлежит к типу Оплакивания с фигурой опустившейся на землю Марии. Этот редкий по экзальтированности образ является одним из самых парадоксальных для сурового византийского искусства. Богоматерь, прижавшаяся в поцелуе к лицу Христа, широко раскинула колени, тело сына покоится на ее лоне как росток, выросший из ее утробы. Последнее лобзание Марией мертвого Христа сочетается здесь с подчеркнутой символикой материнского чрева, послужившего воплощению.

Мотив подобной позы женщины, оплакивающей своего ребенка, известен в византийском искусстве в композициях Избиение младенцев, начиная с миниатюр рукописей XI в., например в Евангелии с Синаксарем из Ватиканской б-ки (gr. 1156, fol. 280v)⁷⁰, а возможно, и раньше. По-видимому, этот античный прототип проник в византийское искусство в период македонской династии, но в иконографию второстепенных сцен и персонажей. В росписях Нерези такая поза используется в христологическом эпизоде для фигуры Богоматери. Так выражалось горе матери, дитя которой было убито. Но истоки симво-

Ил. 61

Ил. 62

лики средневековой композиции с изображением Богоматери в этой позе сложнее и многограннее.

В античной иконографии Афродиты, целующей Эроса, подобная поза явно связана с мотивами эротической символики. Она использовалась и в изображениях эллинистических богинь и других женских персонажей, связанных с культом плодородия. Таковы, например, египетские терракотовые статуэтки эллинистически-римского времени, представляющие служительниц храма богини Бубастис, которую греки уподобляли Артемиде⁷¹. Обычно они изображались обнаженными, реже одетыми. Но сам мотив еще древнее и известен по неолитическим женским фигуркам, например, по статуэтке из музея в Ираклионе раннего или среднего неолита⁷². По-видимому, использование его в византийском Оплакивании не формально, но соответствует некоему подобию изобразительной экзегезы внутри христианского образа.

Оплакивание завершает земную жизнь Логоса, его воплощение. Но и в литературных описаниях этого момента, и в иконографическом выражении подчеркивается, что в нем совмещаются оба кульминационных момента совершения спасения – начало и конец, рождение и смерть, ласкание младенца, рожденного для искупительной жертвы, и оплакивание уже пострадавшего, что подчеркивает единство божественного замысла спасения⁷³.

Содержание Оплакивания в контексте гимнографии, богослужебных текстов, прежде всего Иоанна Дамаскина, Георгия Никомедийского и Симеона Метафраста, а также литургии сводится к следующему. Иконография Оплакивания тесно соотносится с образом Богоматери «Ласкающей», и основные символические темы двух композиций совпадают (воплощение, жертвенная смерть, любовь Марии-Церкви и Христа-первосвященника). Во многих текстах само спасение через воплощение уподобляется произрастанию. Вместе с тем произрастание как воплощение связывается с принесением этой плоти в жертву. Образ живоносного дерева отождествлялся с крестом, символом спасения через крестную жертву Христа. И наконец, тема произрастания как воплощения связана с группой образов, восходящих к

Ил. 64

Ил. 63

Книге Песни Песней, то есть с темой божественной любви. В свою очередь уподобление Христа Жениху и Богоматери Невесте соотносилось со страстями Христовыми. Все три символические темы, связанные с образом Плаквания, нанизываются на образы произрастания как спасения⁷⁴.

Как показал В. Баудиссин, культы древних богов-спасителей принадлежали к культам плодородия⁷⁵. Спасители — боги земледельческие и брачные. В античных мифах плодородия растительные образы спасения соотносятся с любовью бога к женщине, со свадьбой. В культе плодородия сын богини-матери мог быть и ее возлюбленным⁷⁶. Вместе с тем боги брачные — боги смерти. На римских саркофагах свадебная постель уподобляется смертному ложу. В античных мифах плодородия символика произрастания как спасения была неразрывно связана с идеями рождения, смерти и погребения, а также священного брака богини матери и ее возлюбленного⁷⁷. В рамках византийской культуры Вакх, Венера и Адонис рассматривались как аллегии плодородия и возрождения⁷⁸.

В Библии спасение также слито с образом плодородия: сам спаситель, как и спасение, представлялся в виде растения⁷⁹. Пророк Исайя (Ис. 62:4–12) уподобляет благосклонность Иеговы к Иудейскому народу аллегорическому браку Бога с женщиной, олицетворяющей Иерусалим. Во многих библейских Книгах отразилось представление о связи могилы с материнской утробой по аналогии с земледельческими образами, проявились отголоски мифологических представлений о матери-земле⁸⁰. Растительная символика спасения в преломленном виде была унаследована христианством от иудаизма.

Мифологические представления, о которых идет речь, отразились в иконографии, связанной с культом плодородия, в упомянутых выше изображениях — неолитической женщины, Афродиты, служительниц богини Бубастис. Во всех примерах на первый план выдвинут образ плодоносной женской утробы. Такая поза стала устойчивой изобразительной формулой, сохранившейся на протяжении тысячелетий, и она несла в себе целый круг мифологических идей и ассоциаций.

Если вернуться к «Оплакиванию» в Нерези, очевидно, что здесь совмещаются все прокомментированные нами темы: не только рождения и смерти, но и любви Христа и Марии, уподобленной брачному союзу, в соответствии с христианским толкованием Книги Песни Песней. Византийцы использовали античные модели, несущие в себе мифологические метафоры рождения, смерти, любви и священного брака. В Оплакивании таких схем сразу несколько: иконография поцелуя, объятий Афродиты и поза женской фигуры как символ плодородия. Поцелуй в системе символики духовной литературы и литургии являлся знаком любви к Богу, лобзание Марии и Христа — образом их любви как Жениха и Невесты, единения Марии-Церкви и Христа — ее главы⁸¹.

Как уже говорилось, Оплакивание — композиция, сочиненная в XI в., здесь не может быть и речи о наследовании недавних античных изобразительных формул, приспособлявшихся к новому религиозному содержанию, как это было в эпоху раннего христианства. Напротив, это сознательное обращение к классическим истокам как к наследию древности, своего рода цитирование иконографических мотивов, типичное для византийских ренессансов.

В XII в. иконография, в том числе и система монументальных росписей, претерпела существенные изменения в сторону максимально наглядного выражения физического рождения Христа, его смерти и реальности его земной жизни, а также единосущности Бога Отца и Бога Сына. В формировании иконографии Оплакивания за основу было принято совмещение двух главных, кардинальных моментов совершения спасения: рождения и смерти, воплощения и жертвы, ласкания воплощенного младенца и посмертного поцелуя.

«Оплакивание» в росписях Нерези вместе с тем один из очень редких примеров, известных нам. Использование столь рискованной схемы, восходящей к античным образцам, в христологических сценах было не правилом, а исключением. Это некая крайность, но крайность возможная и глубоко осмысленная, имеющая параллели в литературе. Это произведение изощренного ученого искусства, заказ-

чиком которого был Алексей Комнин, член императорской семьи, в нем интерпретируется прототип, почерпнутый из мифологического источника и отлитый в иконографическую формулу. Обращение к подобным моделям в данном случае может быть объяснено и богословской полемикой эпохи. Церковь в Нерези расписана вскоре после константинопольских церковных соборов 1156–1157 гг., которые были посвящены вопросам о жертве и евхаристии и продолжали споры, возникшие еще в конце XI в.⁸². «Оплакивание» в Нерези, по-видимому, призвано было максимально наглядно выразить основные христианские догматы, поставленные еретиками под сомнение, — реальность воплощения Христа, его жертву, единосущность Бога Сына Богу Отцу, единство божественного замысла спасения и проч. Объятыя Марии и воплощенного Христа и поза Богоматери и выражали все эти идеи: «осязаемую» реальность рождения на земле, страстей Господних, искупительной жертвы и смерти на кресте Спасителя, а также догмат единосущности вневременно существовавшего Бога Отца и воплощенного Божественного Сына. Именно поэтому приобрел такое подчеркнутое значение в композиции Нерези мотив любви Марии и Христа: в символике этой темы совмещается особое предназначение Марии как избранницы Бога и как Невесты Христа. Так, при модификации христианского образа для внесения определенных акцентов, вызванных богословской полемикой, могли быть использованы модели, восходящие к античному арсеналу.

Впоследствии в византийской иконографии Оплакивания обычно сохраняется лишь мотив лобзания. Однако образ женской плодоносной утробы не исчезает совсем. Изредка он встречается в изображении фигуры Богоматери в этой сцене, как, например, в росписях церкви Панагии Меренты в Аттике конца XIII в.⁸³. В росписях церкви Св. Георгия в Курбинове используется общая схема с фигурой идущей Богоматери, несущей тело Христа перед лоном, а одна из плакальщиц (Мария Магдалина?) в глубине изображается в знакомой нам позе⁸⁴. Эта символическая формула как бы отодвигается на второй план и служит своего рода аккомпанементом. Кроме того, поза, символизирующая материнство, по-прежнему используется в

Ил. 65

сценах Избиения младенцев. Такое изображение мы находим в росписях Маркова монастыря 1376 г., где матери, оплакивающие своих младенцев, представлены в соответствии со схемой, близкой одетым фигуркам служительниц богини Бубастис с поднятыми в жесте оранты руками⁸⁵.

В «Оплакивании» из росписей Нерези, как и в изображении Богоматери Влахернской на иконе из монастыря Св. Екатерины на Синае, отчетливо просматривается и использование образа античной трагической маски в качестве модели для ликов Богоматери, Иоанна Богослова и плачущих ангелов. Этим вновь подчеркиваются образы евангельской трагедии, скорби Марии, страданий других персонажей.

Античные схемы могли дойти до XII в. лишь через посредство многовекового копирования старых образцов. Древние языческие символы к тому времени в Византии давно утратили свой первоначальный смысл, и образам придавалось значение в строгом соответствии с христианской догматикой. Однако прочно сложившиеся символические структуры и схемы – образные, словесные, изобразительные – продолжали жить в новом религиозном и символично-аллегорическом осмыслении. В составлении и развитии новой для византийского искусства композиции, явившейся плодом службы оплакивания и навеянной гимнографической и гомилетической риторикой, использовались древние иконографические формулы сопоставимого символического содержания. Все четыре основных элемента общей композиции, поз и мимики персонажей Оплакивания, описанных нами, имеют классицистический характер и восходят прямо или косвенно к античному изобразительному арсеналу, ставшему разменной монетой византийского искусства.

«Оплакивание» в Нерези можно уподобить литературной экзегезе, в которой переосмысление мифологических образов и изобразительный комментарий к ним приобретают строго христианский смысл. Это произведение религиозного искусства, и закономерно проводить параллель только с экзегезой духовной литературы, однако в контексте XII в., когда был возрожден греческий роман, данный образ с некоторой долей осторожности можно

сопоставить не только с толкованиями Книги Песни Песней, но и с византийскими романами, аллегорическими сочинениями о любви на античном материале.

Компилятивный метод составления композиции из отдельных, доступных византийским художникам мотивов, восходящих к разным источникам, не входит в противоречие с цельностью и красотой художественного образа. Способ сочинения композиций с включением деталей античного происхождения, почерпнутых прямо из классического наследия или опосредованно из ранневизантийского, описан К. Вейцманом и Э. Китцингером⁸⁶.

Экзальтированно спиритуалистический образ «Оплакивания» в Нерези обладает глубоким человеческим драматизмом и страстностью, почти непозволительными для отвлеченного византийского искусства. В росписях Нерези проявились новые, невиданные прежде черты византийской художественной культуры второй половины XII в.: ощущение трансцендентного парадоксально передается через земные ассоциации, для которых используются образцы, восходящие к античному арсеналу. В совершении божественного замысла спасения акцент ставится на страстях, на человечности евангельской драмы. Это одна из центральных тем эпохи: божественное решается как земная драма.

* * *

Большая часть описанных нами античных прототипов в произведениях конца XI—XII в. могла быть почерпнута из памятников македонского ренессанса. Первоначально иконографические схемы, унаследованные от античности, встречались в разных сферах: прикладном искусстве, миниатюрах. Вероятно, они были известны средневековым мастерам по иллюстрированному мифологическому сборнику и Евангелию Апракос с миниатюрами, использующими древние образцы; по предположению К. Вейцмана, такие рукописи бытовали в Константинополе в период македонской династии⁸⁷.

В искусстве македонской династии превалировала стилизация и антикварное копирование образцов, цитирова-

ние отдельных древних мотивов. Параллелизм смысла античных прототипов и христианских образов в иконографии XI в., кроме Оплакивания, К. Вейцман уже отмечал для Сошествия во ад⁸⁸. В искусстве XI–XII вв. продолжается процесс, начавшийся в период македонского ренессанса, но происходит глубокое вовлечение элементов античной культуры в ткань средневековых произведений искусства. На протяжении XI в. переосмысливается роль Богоматери, складываются новые иконографические программы, тесно связанные с ходом литургии, толкование уже известных иконографических схем и отдельных элементов, почерпнутых из античного арсенала, существенно обогащается. Древние прототипы и классицистические детали вводятся в собственно христологическую иконографию, причем не в качестве аллегорий или вставных мотивов, но элементов, из которых формировались основы композиций, а также вносятся отдельные экспрессивные акценты. Это совпадает с выводами Г. Мэгвайра о проникновении античных риторических схем, служащих для передачи эмоций, в христологическую иконографию XI–XII вв.⁸⁹, ярче всего проявившемся именно в комниновскую эпоху.

В новых модификациях христианского образа могли черпаться мотивы, восходящие к античному прошлому с древними символическими ассоциациями. Классицистические элементы как бы комментируются внутри средневекового образа. Происходит глубокое переосмысление изобразительных цитат, за которыми стоят древние символы; они и становятся объектом истолкования, аналогичного литературному комментарию. В эту эпоху методы экзегезы, занявшие столь существенное место в духовной литературе, распространяются и на светские произведения, а также переносятся на интерпретацию древних мотивов в изобразительном искусстве.

¹ *Pallas*, 1965. S. 167–173. Notes 497–499; *Maguire*, 1977. P. 125 ff.; *Maguire*, 1981. P. 101–111; *Belting*, 1980–1981. P. 2–16; см. очерк III.

² *Аверинцев С.С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // *Античное наследие в культуре Возрождения*. М., 1984. С. 146.

³ *Jenkins*, 1963. P. 45.

⁴ Podskalsky G. Theologie und Philosophie in Byzanz. München, 1977// BA. H., 15. S. 48-64.

⁵ Guberti-Basset S. The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople// DOP, 1991. Vol. 45. P. 87-96.

⁶ Так, например, сохранились иллюстрированные рукописи «Кинегетики» Псевдо-Оплиана, трактата о псовой охоте II в. н. э. «Мифологическая библиотека» Аполлодора, входившая в состав книжного собрания патриарха Фотия, предположительно, также была снабжена миниатюрами соответствующего содержания. Weitzmann K. Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton, 1951; Weitzmann, 1960. P. 43 ff.

⁷ Jenkins, 1963.

⁸ Живо, 1982. С. 108.

⁹ Живо, 1982. С. 108; Ostrogorsky, 1929.

¹⁰ Живо, 1982. С. 121.

¹¹ Живо, 1982. С. 121.

¹² См. очерк VII.

¹³ Rahner H. Griechische Mythen in Christlicher Deutung. Zürich, 1957; Brilliant R. Mythology//Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century. Catalogue of the Exhibition. The Metropolitan Museum of Art. Ed. K. Weitzmann. New York, 1979. P. 126-131; Hanfmann G.M. The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith// A Symposium «Age of Spirituality». New York, 1980. P. 75-98; Ševčenko I. A Shadow Outline of Virtue: The Classical Heritage of Greek Christian Literature (Second to Seventh Century)// A Symposium «Age of Spirituality». P. 53-73; Zaleskaya V. Objéts byzantins du style antique// JÖB, 1982. Bd 32/5: XVI Internationaler Byzantinistik Kongress, Akten, II/5. P. 15-22; Залеская В.Н. Символика античных образов в ранневизантийском искусстве// Восточное Средиземноморье и Кавказ. Л., 1988. С. 20-36; Engemann J. Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke. Darmstadt, 1997.

¹⁴ Айналов, 1900; Он же. Мозаики IV и V веков: Исследования в области иконографии и стиля древнехристианского искусства. СПб., 1895. С. 6-7; Он же. Пользование античными композициями и фигурами на памятниках христианского искусства// Сборник статей в честь Сергея Александровича Жебелева. Б. м., 1926. С. 107-117; Recueil Gébélév: Exposé sommaire. Leningrad, 1926. P. 4; Grabar, 1968.

¹⁵ Weitzmann, 1966-1971. P. 151-152.

¹⁶ Weitzmann, 1954-1971. P. 126-150.

¹⁷ Weitzmann, 1966-1971.

¹⁸ Weitzmann, 1954-1971. P. 126; Weitzmann, 1963-1971. P. 177-123.

¹⁹ Kitzinger, 1963. P. 95-117; Kitzinger E. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered // JÖB, 1981. Bd 31/2: XVI Internationaler Byzantinistik Kongress, Akten, 1/2. P. 672-675.

²⁰ Mango C. Antique Statuary and the Byzantine Beholder//DOP, 1963. Vol. 17. P. 71-75; Mango C. Discontinuity with the Classical Past in Byzantium// Byzantium and the Classical Tradition. Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1981. P. 48-57; Mango C. L'attitude byzantine à l'égard des antiquités gréco-romaines// Byzance et les images: Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992. Paris, 1994. P. 97-120.

²¹ Залеская В.Н. Прикладное искусство Византии IV-XII веков. СПб., 1997; Залеская В.Н. Прикладное искусство Византии IV-XII веков в его отношении к античному наследию. Дис. докт. искусствовед. СПб., 1998.

²² Maguire, 1981.

²³ Kazhdan, Wharton Epstein, 1985.

²⁴ Belting, 1980-1981. P. 2-16.

²⁵ Belting, 1980-1981. P. 2-16.

²⁶ Меняется изображение сцены Распятия — она включает образы мертвого Христа, Богоматери в обмороке, ангелов — плачущих. Получают распространение различные типы мертвого Христа: Царя Славы, Мелимоса, образ спящего Христа-младенца — Недреманное око, типы Богоматери «Ласкающей», Млекопитательницы, трагической Одигитрии, Страстной, Взыграние и проч. Изменилась в эту эпоху и храмовая иконография: для подчеркнутого выражения идей воплощения и жертвы ниже регистра евхаристии стали изображаться различные варианты Службы Святых отцов или Поклонения жертве. См.: *Martin J. The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art// Studies in Honor of A.M. Friend. Princeton, 1955. P. 183-196; Pallas, 1965; Бабуш, 1966. С. 9-30; Lafontaine-Dosogne, 1981. P. 129-156; Maguire, 1977. P. 125 ff.; Maguire, 1980-1981. P. 261 ff.; Velmans T. Peinture et Mentalité à Byzance dans la seconde moitié du XII^e siècle//Cahiers de civilisation médiévale, 1979. Vol. 22/3. P. 217-233; Weitzmann K. Byzantium and the West around the Year 1200// Weitzmann K. Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium. London, 1983. P. 53-93; Garidis, 1982. P. 495 ff.*

²⁷ Мухаил Псёлл, 1998. С. 113, 118, 241.

²⁸ См. очерк III.

²⁹ *Hunger H. Die Byzantinische Literatur der Komnenzeit. Versuch einer Neubewertung// Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Anzeiger der Philosophischer-Historischen Klasse. Wien, 1968. S. 59; Hunger H. On the Imitation (μίμησις) of the Antiquity in Byzantine Literature// DOP, 1970. Vol. 23-24. P. 15-38; Kazhdan A. Der Mensch in der Byzantinischen Literaturgeschichte// JÖB, 1979. Bd 28. S. 1 ff.; Фрейберг, 1978. С. 108-162; Каждан, 1997. С. 236-263.*

³⁰ *Nicetas Choniates. Historia. Bonn, 1835. P. 205; Frolov, 1944. P. 108.*

³¹ Византийская любовная проза. Статья и примеч. С.В. Поляковой. М.; Л., 1965. С. 124-125; Полякова, 1979; Алексидзе, 1976. С. 9-14; Фрейберг, 1978. С. 158-161; *Hunger H. Die Hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner. München, 1978. Bd 2. S. 119-142; Beck H.G. Byzantinisches Erotikon. München, 1986. S. 136-159; Cupane C. Byzantinisches Erotikon: Ansichten und Einsichten// JÖB, 1987. Bd 37. S. 213-233; Garland L. «Be Amorous, But Be Chaste...»: Sexual morality in Byzantine learned and vernacular romance// BMGS, 1990. Vol. 14. P. 62-120; MacAlister S. Aristotle on the Dream: A Twelfth-Century Romance Revival// Byzantium, 1990. Vol. 60. P. 193-212; *Odorico P. L'amour à Byzance: Un sujet de rhétorique?// Europe. Revue littéraire mensuelle. Octobre, 1997. 75e année. N 882. Byzance. P. 34-46.**

³² Фрейберг, 1978. С. 158-161; Полякова, 1979. С. 16, 36-55.

³³ Фрейберг, 1978. С. 42; Полякова, 1979. С. 8-9, 40-41.

³⁴ Полякова, 1979. С. 43-48.

³⁵ Kazhdan, Wharton Epstein, 1985. P. 202.

³⁶ Полякова, 1979. С. 103; Kazhdan A., Constable G. People and Byzantium (An Introduction to Modern Byzantine Studies). Washington, 1982. P. 57; Каждан, 1997. С. 194. Такой интерес к проблемам человеческой любви имеет параллели в западноевропейской схоластике и литературе XII в. — во французских и немецких романах, а также провансальской лирике трубадуров. Куртуазная любовь к прекрасной даме, идеальная и платоническая

по преимуществу, осмыслялась как источник духовного познания и нравственного совершенствования. См.: *Davenson H. Les Troubadours*. Paris, 1961. P. 153, 157; *Грaбapь-Пассек М.Е.* Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М., 1966. С. 204-209; *Алексидзе*, 1976. С. 103-125, 161; *Фламенка*. Статья и примеч. А.Г. Нейман. М., 1983. С. 263, 280.

³⁷ *Maguire*, 1981. P. 111.

³⁸ См. очерк I.

³⁹ *Maguire*, 1981. P. 19-20; *Hutter, Canart*, 1991. S. 12-14.

⁴⁰ *Eustratiades*, 1930. P. 28, 31, 36-37.

⁴¹ *Stornajolo*, 1910. Pl. 58. Fol. 82r; *Der Nersessian*, 1963. P. 77-82; *Hutter, Canart*, 1991. P. 48-50.

⁴² *Hutter, Canart*, 1991. S. 14, 44-45, 52-53.

⁴³ *Dujčev*, 1981. P. 4-6.

⁴⁴ См. очерк III.

⁴⁵ *Maguire*, 1977. P. 125 ff.; *Maguire*, 1981. P. 4 ff.

⁴⁶ *Sotiriou*, 1956-1958. Vol. 1. N 54-55; Vol. 2. P. 73-74; *Mouriki*, 1990. P. 105, 385. Notes 26-28; *Carr*, 1995. P. 239-248; см. очерк I и проч.

⁴⁷ *Pallas*, 1965. S. 167-173; *Beling*, 1980-1981. P. 2-16.

⁴⁸ Пользуясь случаем выразить глубокую благодарность А. Вейл-Карр, указавшей мне на этот памятник и любезно предоставившей слайды.

⁴⁹ *Goldschmidt, Weitzmann*, 1930-1934 (2. Aufl.: Berlin, 1979). Bd I. Taf. 21a, 31b, 40c, 47-49, 51; *Weitzmann*, 1966-1971. P. 168-170; *Kitzinger*, 1963. P. 114; *Bank A.* Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums. Leningrad, 1977. P. 295. N 132.

⁵⁰ *Weitzmann*, 1963-1971. P. 21-223.

⁵¹ ГТГ. Каталог, 1995. С. 35-40. № 1.

⁵² *Lexicon Iconographicum*, 1984. Bd II, 2. Pl. 125. N 1241-1245, esp. 1241, 1244.

⁵³ *Thierry*, 1979. Fig. 13. P. 66.

⁵⁴ *Sotiriou*, 1956-1958. Vol. 1. Fig. 146-148. Vol. 2. P. 125-126.

⁵⁵ *Bieber M.* Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum. Berlin; Leipzig, 1920. S. 124. N 66. Taf. 65, 4.

⁵⁶ *Weitzmann*, 1966-1971. P. 172.

⁵⁷ *Каждан А.П.* Византийский публицист Евстафий Солунский (Окончание)// ВВ, 1968. Т. 29. С. 188; *Фрейберг*, 1978. С. 41; *Фрейберг Л.А.* Апология мимов Хорикия// Античность и Византия. М., 1975. С. 319-326; *Любарский Я.Н.* Михаил Пселл. Личность и творчество. М., 1978. С. 67-68; *Полякова*, 1979. С. 119. Театральные маски продолжали оставаться изобразительным мотивом и в византийском искусстве, см.: *Σκλάβου-Μαυροειδή Μ.* Παράστασι προσώπειου σέ βυζαντινά γλυπτά// ΔΧΑΕ. 1988. Пер. Δ. Т. 13, 1985-1986. Σελ. 175-180.

⁵⁸ *Weitzmann*, 1966-1971. P. 163-175; *Maguire*, 1977. P. 125 ff.

⁵⁹ *Vokotopoulos*, 1995. P. 203. N 53-54.

⁶⁰ *Maguire*, 1977.

⁶¹ *Лазарев В.Н.* Никодим Павлович Кондаков// *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 13; *Weitzmann*, 1963-1971. P. 212-223.

⁶² *Weitzmann*, 1961. P. 476-490; *Kitzinger*, 1963. P. 112-113; *Alexiou*, 1975. P. 111-140; *Beling*, 1980-1981. P. 2-3; *Maguire*, 1977. P. 125 ff., 161 ff.; *Maguire*, 1981. P. 101-111; *Spatharakis*, 1995. P. 435-441.

⁶³ *Weitzmann*, 1961. P. 485 ff.; *Weitzmann*, 1979. Pl. 11. N 38.

⁶⁴ *Weitzmann*, 1961. P. 485-490.

⁶⁵ *Weitzmann*, 1961. P. 485-490.

- ⁶⁶ Колпинский Ю.Д. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1970. Ил. 219 а.
- ⁶⁷ *Lexicon Iconographicum*, 1984. Bd II, 2. Pl. 357. N 8. Pl. 358. N. 10. Pl. 710. N 61.
- ⁶⁸ Maguire, 1977. P. 125 ff., 161 ff.; Maguire, 1981. P. 101-111.
- ⁶⁹ Бурих, 1975. Pl. VI. P. 13-14.
- ⁷⁰ Weitzmann, 1967-1971. P. 252. Fig. 236.
- ⁷¹ Москва. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. № I, I а 3187; I, I а 5981; Vogt J. Terrakotten. Die Griechische-Ägyptische Sammlung Ernst von Sieglin. Leipzig, 1924. Bd 2. Tl. 2. S. 42-44, 188. Taf. XCIX, C. N. 1-3; Геродот. История. М., 1972. Кн. 2. С. 98-99. Оп. 59-60. С. 123. Оп. 137.
- ⁷² Mellink M.J., Filip J. Frühe Stufen der Kunst. Propyläen Kunst Geschichte. Berlin, 1974. Bd 13. Taf. 186.
- ⁷³ Maguire, 1977. P. 125 ff., 161 ff.; Maguire, 1981. P. 101-111; Belting, 1980-1981. P. 2 ff.
- ⁷⁴ См. очерк III.
- ⁷⁵ Baudissin W.W. Adonis und Esmun. Eine Untersuchung zur Geschichte Glaubens an Auferstehungsgötter und an Heilgötter. Leipzig, 1911. S. 385 ff.
- ⁷⁶ Об этом см.: Фрейдберг, 1978. С. 509. Примеч. 81. С. 528; Фрейдберг, 1995. С. 67-69, 71-73, 75-77. Существуют различные версии происхождения Таммуза и Адониса. См.: Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. М., 1980. С. 362-386, ос. 372; Мифы народов мира. М., 1980. Т. 1. С. 46-49. Т. 2. С. 491. О.М. Фрейдберг придерживается мнения, что Таммуз был сыном Иштар, Адонис — Афродиты, а евангельский образ блудницы Мария — отголосок былой культовой роли Марии-матери.
- ⁷⁷ Фрейдберг, 1978. С. 496. Примеч. 18. С. 524. Примеч. 33. С. 525. Примеч. 81. С. 528; Фрейдберг, 1995. С. 74. Примеч. 151. С. 75-81, 106-109, 117-119.
- ⁷⁸ Huskinson J. Some Pagan Mythological Figures and their Significance in Early Christian Art// Papers of the British School in Rome. London, 1974. Vol. 42. P. 76; Залеская В.Н. Византийская тореветика VI в. (Некоторые аспекты изучения)// ВВ, 1982. Т. 43. С. 126.
- ⁷⁹ Франк-Каменецкий И.Г. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях// ЯЛ, 1929. Т. 4. С. 126, 128, 135, 137; Франк-Каменецкий И.Г. Отголоски представления о матери-земле в библейской поэзии// ЯЛ., 1932. Т. 8. С. 122, 127, 129, 132, 134.
- ⁸⁰ Фрейдберг, 1978. С. 495-496.
- ⁸¹ См. очерк III.
- ⁸² Успенский, 1891. С. 149-236.
- ⁸³ Kalopissi-Verti S. Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il XIII secolo// XXXI Corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina: Seminario Internazionale di Studi su «La Grecia paleocristiana e bizantina». Ravenna, 7-14 Aprile 1984. Ravenna, 1984. P. 247-249.
- ⁸⁴ Николовски А. Фрески у Курбинову 1191 год. Београд, 1961. Ил. 44-46.
- ⁸⁵ Бурих, 1975. III. 86, 87.
- ⁸⁶ Weitzmann, 1963-1971. P. 177-223; Kitzinger, 1963. P. 95-117.
- ⁸⁷ Weitzmann, 1960. P. 43 ff.; Weitzmann, 1963-1971. P. 211.
- ⁸⁸ Weitzmann, 1961. P. 485-490; Weitzmann, 1963-1971. P. 210-212.
- ⁸⁹ Maguire, 1977. P. 125 ff.; Maguire, 1981. P. 4 ff.

К ранней истории иконы
«Владимирская Богоматерь» и
традиции влахернского богородичного
культа на Руси в XI–XIII вв.

Знаменитая чудотворная икона Богоматери, названная впоследствии Владимирской, по-видимому, была привезена около 1130 г. в Киев из Константинополя на одном корабле вместе с другой прославленной иконой, известной под именем «Пирогощая» и не дошедшей до нас¹. В 1155 г. Андрей Боголюбский увез икону из Вышгорода во Владимирскую землю². Владимирская икона двухсторонняя, с изображением престола с орудиями страстей и креста на обороте и остатками рукояти на древнейшей части доски, то есть икона выносная. На лицевой стороне изображена Богоматерь в типе «Ласкающей», известном под разными эпитетами, наиболее распространенные из которых — «Елеуса», «Умиление», «Гликофилуса».

Ил. 66
67

Д.С. Лихачев, Г. Бабич, И. Зерву-Тоньяцци независимо друг от друга предположили, что «Владимирская Богоматерь» была списком одной из чтимых икон Влахернского святилища³. По крайней мере, на трех византийских памятниках с образом Богоматери в типе «Ласкающей» встречается эпитет Влахернитисса: на опубликованном Н.П. Лихачевым моливдовуле около 1100 г., ныне в коллекции ГЭ, и на двух иконах того же периода: из монасты-

Ил. 68

ря Св. Екатерины на Синае (с изображением пяти знаменитых почитаемых константинопольских образов Богоматери) и из Бачковского монастыря⁴. И наконец, с русской иконой «Богоматерь Умиление» раннего XIII в. из ГРМ связано предание о ее происхождении из Влахернской церкви в Константинополе⁵. Очевидно, что эпитет «Влахернитисса» являлся топонимом, и приведенных фактов вполне достаточно, чтобы предполагать почитание во Влахернах какой-то иконы типа Богоматери «Ласкающей»⁶.

Настоящий очерк ставит своей целью предложить систему новых доводов в пользу такого отождествления и рассмотреть письменные источники, вопросы происхождения Владимирской иконы, ее иконографии и функции в контексте исторической ситуации домонгольской Руси и ее взаимоотношений с Константинополем, а также распространения на Руси богородичного культа, связанного, прежде всего, с константинопольской Влахернской церковью и ее ритуалом.

* * *

Влахернская церковь по количеству клира и значению в Константинополе уже в VI в. уступала только собору Св. Софии⁷. Главная церковь представляла собой крупную трехнефную базилику, построенную в 450—453 гг. императрицей Пульхерией. Лев I (457—474 гг.) завершил ее строительство и декорацию, а также пристроил к ней церковь Агия Сорос в виде купольной ротонды для хранения реликвий Богоматери, привезенных из Палестины в 473 г. Ротонда имела нартекс и галерею, соединявшуюся с дворцом. Тот же император выстроил купольную часовню источника, подвергшуюся реставрации при Василии II в начале XI в. Базилика многократно перестраивалась: Юстинианом I в царствование Юстина I (518—527 гг.) внутри были достроены полукруглые колоннады, возможно, при этом ее превратили в купольную. При Юстине II были пристроены с севера и юга экседры, так что церковь приобрела трансепт и стала крестообразной. Роман Аргир (1028—1034 гг.) покрыл золотом и серебром колонны и капители. Весь комплекс сильно пострадал от пожара 1069 г.

и был восстановлен, по-видимому, в соответствии со старым планом при Романе IV Диогене и Михаиле VII Дуке к 1077 г.⁸. В комниновскую эпоху его значение еще более возросло, поскольку Алексей Комнин отстроил Влахернский дворец, куда впоследствии переехал двор, и Влахернская церковь стала придворной⁹. Комплекс святыни был разрушен пожаром 1434 г., археологическими раскопками во влахернском районе в новейшее время обнаружены лишь субструкции дворцов Алексея и Мануила Комнинов. Топография комплекса реконструируется на основании письменных источников и сохранявшихся в XIX и XX вв. фрагментов стен. По мнению Р. Жанена, церкви соединялись с дворцом, расположенным выше, переходами, к трансепту базилики с юга примыкала церковь Агия Сорос, а еще южнее располагалась часовня источника, дверью соединявшаяся с ротондой¹⁰. Ф. Диримтекин и С. Миранда полагали, что часовня источника находилась к западу от ротонды, и обе они к югу от базилики¹¹. Оба варианта реконструкции находят соответствие в суздальской иконе с изображением Покрова из ГТГ второй половины XIV в., иконография которой основана на видении Богоматери Андреем Юродивым в ротонде Агия Сорос¹². Слева направо на ней представлены три постройки: базилика с двускатной крышей, купольная ротонда и башнеобразная часовня с конусовидным покрытием.

Ил. 71

Относительно иконографии влахернских образов Богоматери в литературе нет единодушия. Достоверно известны изображения с топонимом Влахернитисса по крайней мере трех типов Богоматери: Оранты, Епискеписис или Знамение (Оранты с образом Еммануила в медальоне на груди) и «Ласкающей»¹³. Кроме того, известны изображения Богоматери Агисоритиссы (Халкопратийской) с эпитетом Влахернитисса, по-видимому, во Влахернах была также икона Богоматери типа Никопеи, знаменитую икону «Богоматерь Одигитрия» переносили во Влахерны в периоды осады Константинополя¹⁴. И. Зерву-Тоньянци, сопоставив письменные источники, пришла к выводу, что в средневизантийскую эпоху во Влахернах было четыре основных чтимых образа Богоматери: в часовне Агия Сорос — Оранта, явившаяся в видении Андрею Юродивому,

в часовне источника — Знамение и тронная Мария с младенцем перед чревом¹⁵ и в базилике чудотворная икона в типе Богоматери «Ласкающей» или Богоматери Брефократуссы Влахернской. Именно эта знаменитая икона, по мнению исследовательницы, была описана в текстах Георгия Писиды, Стефана Диакона, Анны Комниной, Георгия Кедрина, Михаила Пселла и латинских источниках, повествующих об «обычном чуде»¹⁶. В ночь с пятницы на субботу над иконой как бы божественным вмешательством поднималась завеса, словно Богоматерь входила в церковь. Икона эта располагалась не в алтаре, а справа от него, скорее всего, в правой части трансепта. Икона в базилике, вероятно, представляла Богоматерь «Ласкающую» либо стоящей в рост, либо сидящей на троне, поскольку в Житии Стефана Нового рассказывается о том, как мать Стефана Анна молилась во Влахернской церкви о рождении сына и прикладывалась к ногам образа Марии¹⁷. Повидимому, не случайно, что Стефан Новый в памятниках средневизантийской эпохи часто изображался с иконой именно этого иконографического типа, например, в диптихе на миниатюре Феодоровской Псалтири Британского музея (Add. 19352) 1066 г. и в росписях энклистры Св. Неофита на Кипре конца XII в., возможно, в них повторялся влахернский образец¹⁸. На синайской иконе Богоматерь Влахернитисса «Ласкающая» помещена среди почитаемых константинопольских образов: это означает, что она была одной из самых прославленных, какой и являлась икона, с которой еженедельно совершалось «обычное чудо».

Если икона Влахернской базилики изображала Марию сидящей на троне, то многие подобные образы Богоматери «Ласкающей» могли быть ее списками. К их числу принадлежат: миниатюра фрагмента Христианской топографии Космы Индикоплова, подшитого к Физиологу из Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 165/167), роспись на колонне Рождественской базилики в Вифлееме 1130-х гг., тронная икона «Толгская Богоматерь» из ГТГ второй половины XIII в., мраморный рельеф из церкви Сан Марко в Венеции XIII в.¹⁹. Если же она представляла Марию в рост, то образ Богоматери «Ласкающей» в росписях южной стены вимы в парекклесии Ках-

Ил. 72

Ил. 28
73

Ил. 40
41

рие джами мог быть одним из списков этой святыни²⁰. Комплекс Кахрие джами располагался очень близко от Влахернской церкви. Как показал Р. Остерхаут, мозаичское изображение Богородицы Епискеписис на западной стене нартекса над центральным порталом в Кахрие джами представляет собой реплику чтимого образа Влахернитиссы²¹. Другие богородичные образы этой церкви также могли быть копиями влахернских икон.

«Владимирская Богородица», по-видимому, была одним из списков иконы Богородицы «Ласкающей» из Влахернской базилики, то есть, если следовать И. Зерву-Тоньянци, — списком со знаменитой древней иконы, известной по описаниям «обычного чуда». Детали иконографии прославленного на Руси образа не вполне соответствуют известным изображениям Марии с эпитетом Влахернитисса. Во-первых, в отличие от них Богородица на Владимирской иконе представлена с младенцем на правой руке как Дексиократуса. Образы Богородицы «Ласкающей» известны как с младенцем на левой, так и на правой руке, по-видимому, это могли быть списки с одного образца прямые и обратные. Примечательно, что «Богородица Умиление» из ГРМ изображена с младенцем на левой руке подобно византийским памятникам. Во-вторых, на синайской и бачковской иконах младенец представлен стоящим, лишь на моливдовуле из собрания Н.П. Лихачева Христос с обнаженными ножками сидит на левой руке матери: выбор этого извода, по-видимому, обусловлен композицией моливдовула, вписанной в круг. На иконе «Владимирская Богородица» в ее современном состоянии с живописью XV в. младенец также изображен сидящим на руке Марии, но в длинном хитоне, закрывающем ноги. Однако отсутствие живописи XII в. на изображении фигуры младенца не дает возможности судить о деталях первоначальной иконографии, по предположению исследователей, младенец на Владимирской иконе мог быть изображен либо в рост, либо сидящим с обнаженными ножками²². Нам неизвестно, каковы были детали иконографии влахернского памятника, можно лишь допустить, что образы на синайской и бачковской иконах ближе всего следуют своему прототипу, а Владимирская

икона могла быть обратным списком с того же образа, возможно, также с изображением стоящего младенца.

* * *

Практика использования выносных икон Богоматери связана с богородичной службой, еженедельно совершавшейся по пятницам во Влахернском храме²³. Она включала крестный ход из Влахерн в Халкопратию, введенный в VI в. патриархом Тимофеем и утвержденный при императоре Маврикии, который, как показал М. ван Эсброк, прямо имитировал процессию из Сиона в Гефсиманию, проводившуюся в дни празднования Успения Богоматери в августе; иерусалимская церемония также была учреждена императором Маврикием, который построил в Гефсимании новый храм²⁴. Празднование Акафиста с X в. на пятую субботу Великого поста в память о защите Константинополя от аваров и славян в 626 г. лишь дополнило этот ранее существовавший ритуал. В XII в. такая еженедельная служба называлась пресбейа, она включала также поминовение усопших и распространилась в различных храмах византийской столицы и других городов, в том числе и в монастырях, в частности, в монастыре Пантократора в Константинополе. Для этих служб делались двусторонние выносные иконы, об использовании которых известно по греческим источникам XII–XIII вв.²⁵.

Плодотворно обратиться к знаменитому Сказанию о чудесах Владимирской иконы Божией матери, которое впервые было найдено В.О. Ключевским в Четьях Минеях Милютина, а опубликовано по списку сборника Синодальной б-ки № 556²⁶. В настоящее время известно значительное количество списков Сказания, самый ранний из них датируется 1460–1470 гг.²⁷. Основную часть Сказания, посвященную иконе Богоматери и ее чудесам, исследователи, как правило, относят ко времени княжения Андрея Боголюбского, по мнению В.А. Кучкина и В.П. Гребенюка, оно было написано в 1163–1164 гг.²⁸.

В тексте Сказания говорится о перенесении иконы из Вышгорода в Ростово-Суздальскую землю: «...князь Андрей захотел княжить в Ростовской земле... И тогда взял

икону и поехал в Ростовскую землю, взял и причт с собою»²⁹. Л.И. Лифшиц, вслед за В.П. Даркевичем, остроумно обратил внимание на параллель этого места с образом перенесения Ковчега завета, связав его с текстом о перенесении Ковчега Давидом в Сион (2 Цар. 6:2–3)³⁰. Однако логичнее сопоставить текст Сказания с перенесением Ковчега завета Соломоном из Сиона в храм Соломона в Иерусалиме (3 Цар. 8:1–6). Именно это место приводится Иоанном Дамаскиным во Втором Слове на Успение Богородицы, где он описывает перенесение гроба и тела Марии из Сиона в Гефсиманию. Это Слово читалось в Сионском храме на Успение.

«Тогда, как раз тогда ковчег Господень отходит от горы Сион (Пс. 131:3, 13, 14) [и], двигаясь на славных плечах апостолов, переправляется в небесное святилище посредством гроба. Сначала его несут по городу, как прекрасную невесту, украшенную неприступным сиянием Духа, и так поставляют к священнейшему селению Гефсимании, причем ангелы, покрывая гроб крыльями, предваряют и сопровождают его, а [с ними] и вся полнота церковная. И как царь Соломон при положении кивота в созданном им храме Господнем созвал в Сион всех старейшин Израилевых, чтобы перенести ковчег завета Господня из города Давидова, то есть Сиона; и подняли священники ковчег и скинию свидетельства; и несли их священники и левиты. А царь и весь народ шли перед ковчегом, принося жертвы из мелкого и крупного скота. И внесли священники ковчег завета Господня на место его, в давир храма, во Святое святых, под крылья херувимов (3 Цар. 8:1–6). Так и ныне при положении мысленного кивота (не завета Господня, но Самой Ипостаси Бога Слова) Сам новый Соломон, Начальник мира и величайший Зиждитель всей вселенной собрал сегодня в Иерусалиме премирные полки небесных духов и первенствующих [мужей] Нового Завета, я имею в виду апостолов со всем народом святых [их] учеников. И Он вводит душу посредством ангелов во Святое Святых (Евр. 8:2–5; 9:12; 23–24), первообразное, истинное и небесное, — под крылья четверовидных животных (Иез. 1:5–8), — и сажает возле престола Своего во внутреннейшее за завесу, куда предтечу Сам Христос телесно вошел (Евр. 6:19–20)»³¹.

Такой параллелизм основан прежде всего на уподоблении Девы Марии Ковчегу завета. Ковчег — один из самых древних ветхозаветных прообразов Богоматери, он использовался уже в середине V в. в ходе праздника в память Богоматери в Иерусалиме 15 августа³². В чинопоследовании этого дня читался текст псалма «Стань, Господи, на место покоя Твоего, — Ты и ковчег могущества Твоего» (Пс. 131:8). Праздник отмечался первоначально в церкви в Гефсимании, а затем — в святилище Кафизмы в трех километрах от Иерусалима по дороге в Вифлеем, построенном на том самом месте, где Мария останавливалась на отдых во время путешествия в Вифлеем и бегства в Египет. Слова псалма о «месте покоя» связывались с этими эпизодами протоевангельской истории, а Ковчег — с образом самой Богоматери. Остановка процессии близ Вифлеема была включена и в раннее чинопоследование Успения в Иерусалиме³³.

Ковчегу уподоблялась не только личность Марии, но и главная богородичная святыня, ее Риза, хранившаяся в раке в часовне Агия Сорос во Влахернах. Этот образ встречается во многих текстах, посвященных Богоматери, Положению Ризы, в частности, в анонимном Слове на Положение Ризы VII в., приписываемом Феодору Синкеллу³⁴. У Иосифа Песнописца в IV Каноне на Положение Ризы читаем: «Освятися вся земля, всесвятое Владычне покоище, положением ризы Твоея, и Давид радуется древле положением кивота, прообразующего Тя, Приснодево»³⁵. 121 эпиграмма Палатинской антологии Игнатия Магистра Грамматика из Влахернской церкви посвящена чудесному избавлению Константинополя от осады русских кораблей в 860 г. благодаря вмешательству Богоматери: «Ковчег явился более священный, чем ветхозаветный, несущий не Скрижали написанные Господом, но вместивший в себя самого Господа»³⁶.

Как полагает Т.Ф. Мэтьюс, текст эпиграммы относится к драгоценной влахернской иконе Богоматери, защитившей византийскую столицу, и на нее переносится уподобление Девы Марии Ковчегу. Эпиграмма могла быть написана во Влахернской церкви либо на иконе, либо рядом с ней³⁷. Отношение к иконам Богоматери как к святыне, по-

добной Ковчегу завета, отразилось, по-видимому, и в обычае носить иконы, не касаясь их руками, что предписывалось и при переносе Ковчегу, для чего к нему прикреплялись четыре кольца, сквозь которые продевали шесты (Исх. 25:12–15). Иерусалимская процессия из Сиона в Гефсиманию совершалась в память о перенесении гроба с телом Богородицы как с Ковчегом завета, что и выразилось в тексте Иоанна Дамаскина. Шествие на Успение с телом Марии как с неприкосновенной святыней получило яркое иконографическое выражение в сцене «Несение тела Богородицы» на бронзовой золоченой пластине западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале рубежа XII–XIII вв., где апостолы высоко несут ложе Марии, держа его за ножки как за шесты³⁸. Константинопольская лития с иконами Богородицы, учрежденная по образцу иерусалимской, предполагала аналогичное несение икон как неприкосновенных святынь, подобных Ковчегу завета.

Этот обычай особенно хорошо известен в связи с иконой «Богородица Одигитрия» как по описаниям паломников, так и по изображениям³⁹. К числу изображений такого рода относятся роспись в церкви Богородицы Влахернской в Арте конца XIII в., шитая пелена из ГИМ 1498 г. и две иллюстрации к последнему кондаку Акафиста Богородицы — в клейме иконы «Похвала Богородицы с Акафистом» из Музея «Московский Кремль» второй половины XIV в. и в росписях церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря около 1502 г., где изображается процессия с иконой, которую дьякон несет на спине с помощью ремней, не касаясь ее руками⁴⁰. В некоторых из этих сцен могла быть представлена лития с иконой «Богородица Одигитрия», совершавшаяся каждый вторник в Константинополе, в иллюстрациях Акафиста — соответствующая служба на пятую субботу Великого поста, содержание варьировалось в зависимости от контекста. Однако таким способом могли носить и другие иконы: в росписях Маркова монастыря 1376 г. в иллюстрации к 12 икосу Акафиста представлена процессия с иконой Богородицы «Ласкающей», которую совершенно аналогично дьякон несет на спине без помощи рук. По мнению И. Зерву-Тоньяцци, здесь изображена лития со знаменитой влахернской чти-

Ил. 79

мой иконой⁴¹. В этой росписи таким образом и могло отразиться ее уподобление Ковчегу завета. Примечательно, что церковь в Арте, где представлена процессия с иконой «Богоматерь Одигитрия», посвящена Богоматери Влахернской. Возможно, что в этих росписях изображена именно влахернская процессия или служба Акафиста, а не лития монастыря Одигон.

Процессия с гробом Марии, шествующая из Сиона в Гефсиманию, уподобляется ветхозаветному перенесению Соломоном Ковчег завета из Сиона в храм Соломона, иерусалимская литургическая процессия в память об Успении становится образцом для константинопольской еженедельной службы с крестным ходом из Влахерн в Халкопратию с выносными иконами Богоматери, и наконец, путешествие Андрея Боголюбского с константинопольской святыней, иконой «Владимирская Богоматерь» уподобляется константинопольской литии, а через нее — иерусалимской успенской процессии и ветхозаветному перенесению Ковчег завета. Иерусалимская процессия спускается с Сионской горы в Гефсиманию, где был построен новый храм. Константинопольская процессия движется вниз с Влахернского холма к Халкопратийской церкви. И наконец, путь из Вышгорода во Владимирскую землю также ведет с горы в долину. Важно отметить, что первоначально Владимирскую икону перенесли в Боголюбово, где она находилась до 1160 г.⁴². Так путь из Вышгорода во Владимир лежит через Боголюбово, где, как в Кафизме, процессия делает остановку, а князь Андрей, подобно императору Маврикию в Гефсимании, строит новый храм в долине.

Примечательно, что сам Андрей Боголюбский уподоблялся царю Соломону, а его собор Успения Богоматери во Владимире — храму Соломона в Иерусалиме, что нашло отражение в летописях и отмечено исследователями: «Уподобися царю Соломону... святыя Богородица о едином версе... всеми виды и устроеньемы подобна была удивлению Соломонове Святия Святых»⁴³.

А. Фролов отмечал влияние византийской агиографии на русские сказания об иконах, в частности, на Сказание о Новгородской иконе Знамени Божией матери, также

являвшейся списком с одной из икон Влахернской церкви, и на Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери⁴⁴. Русские книжники использовали литературные клише репертуара, общего для агиографов средневековья, и таким образом в историях перенесения обеих икон отразились описания перенесения реликвий, возможно, в данном случае, именно Ризы Богородицы.

* * *

Иконографию и функцию двухсторонних икон комментировали Д. Паллас, К. Уолтер, Х. Бельтинг, Н. Шевченко и другие⁴⁵. В летописях об использовании Владимирской иконы в литургии или литиях в XII в. не говорится. Сказание наряду с греческими источниками может пролить свет на место в храме и использование в литургии выносных икон, на что обратил внимание А.И. Анисимов⁴⁶. Согласно Вышгородской легенде Сказания, в неизвестном нам женском монастыре, где нашел икону Андрей Боголюбский, она «трижды сходила с места»⁴⁷. Вначале ее обнаружили «посреди церкви стоящую отдельно», затем «обратившуюся ликом к алтарю, и сказали, что в алтаре хочет стоять. Поставили ее за престолом»⁴⁸. И наконец, «в третий раз видели ее отдельно стоявшую вне престола»⁴⁹. В описании третьего чуда иконы в соборе Успения Богородицы во Владимире также есть указания на место иконы в храме. Там говорится о сухоруком, страдающем лихорадкой, который вошел с запада, «стал в церкви Святой Богородицы против алтаря», а в конце заутрени, будучи в нартексе, имел видение Богородицы: «видел Святую Богородицу, сошедшую с места к нему»⁵⁰. Позднее на литургии сухорукий молился иконе Богородицы и целовал ее, вероятно, близ алтаря, а Богородица, протянув свою руку, исцелила его.

Эпизоды «хождений» иконы с некоторой долей допущения можно интерпретировать в качестве свидетельств реального использования иконы Владимирской Богородицы в церковном обиходе и литургии. Она могла помещаться в алтаре вышгородской монастырской церкви как двухсторонняя запрестольная икона. О запрестольных Распя-

тиях нам известно по сообщениям Константина Багрянородного, позднее Антония Новгородского и Симеона Солунского⁵¹, о запрестольных иконах, в частности, о Феодоровской иконе XIII в., имеются также свидетельства более поздних сказаний и многочисленных русских описей XVI в.⁵² Н.В. Квливидзе обнародовала роспись дьяконника церкви Троицы в Вяземах конца XVI в., где на южной стене изображена литургия в храме с алтарем, за которым представлена икона Владимирской Богоматери⁵³. В соответствии с текстом Сказания, эта икона была выносной, ее выносили в наос во время службы в Вышгороде, как и в Успенском храме во Владимире, судя по видению сухорукого. Икона перемещалась внутри храма, была обращена к алтарю как лицевой, так и оборотной стороной. И наконец, ее место менялось, она могла стоять не только за престолом, но и сбоку от него. По сообщению Константина Багрянородного, в правой стороне алтаря ставился Крест Константина на малом входе в церкви Св. Софии в Константинополе⁵⁴. Сказание о Феодоровской иконе Богоматери 1644 г., созданное на основе сведений XIII в., дважды указывает, что икона помещалась справа от Царских врат против правого клироса⁵⁵. О местоположении иконы Одигитрии в центре храма перед амвоном в конце литургии говорится в более поздних источниках, например, в описании литургии в церкви Св. Софии в Фессалониках Симеона Солунского⁵⁶. Возможно, текст Сказания о чудесах Владимирской иконы Божией Матери отразил какие-то греческие литургические толкования.

Такую интерпретацию текста Сказания о положении иконы в храме во время литургии можно сопоставить с известными данными о процессионных византийских иконах. Некоторые чтимые иконы, как, например, «Одигитрия», имели капеллы или кивории внутри храмов, где они хранились в то время, когда их не использовали в литиях, частью убранства иконостаса такие иконы становились, по мнению большинства исследователей, значительно позже⁵⁷. Роскошный убор Владимирской иконы, по известиям летописей, также не свидетельствует в пользу возможности ее расположения в алтарной преграде в XII в.: «И въскова на ню боле тридесяти гривень зо-

лота, кромѣ серебра и кромѣ дорогаго камня и жемчюгу, и украсивъ ю, постави въ ц(е)ркви своеи въ Володимери»⁵⁸. Но многие из выносных икон позднее укрепились именно в иконостасах, как и Владимирская икона в Успенском соборе в Москве, первоначально помещенная справа от царских врат⁵⁹.

Живопись оборота иконы «Владимирская Богоматерь» выполнена в начале XV в. На нем изображен престол, покрытый алтарным покровом, Евангелие со Святым Духом в виде голубя, гвозди, терновый венец, за престолом — Голгофский крест, копьё и трость с губкой, внизу — пол алтарного настила. Мы не имеем достоверных данных о первоначальном изображении на обороте иконы и можем лишь предполагать, что при реставрации иконы более или менее близко следовали оригиналу. Среди сохранившихся двухсторонних икон наиболее многочисленную группу составляют памятники с образами Богоматери на лицевой стороне и креста, Распятия, Царя Славы или престола с орудиями страстей — на обороте. По мнению Д. Палласа и Х. Бельтинга, их иконография отражает страстную службу Великой Пятницы, что было справедливо оспорено Н. Шевченко⁶⁰. Однако, несомненно, эти парные образы связаны с символикой литургии. Изображения на обороте принадлежат к одному символическому ряду: это либо изображение страстей Спасителя, либо символы страстей как образа Христа. Пара образов Богоматери с младенцем и креста выражала идею сопоставления жертвенного агнца и жертвенного алтаря. Это соответствовало также заалтарной функции икон, и именно поэтому они впоследствии естественно включались в декорацию алтарной преграды. На иконе «Владимирская Богоматерь» избран тип «Ласкающей» Марии, также имевший отчетливую жертвенную символику. Его содержание сводится к трем основным темам: воплощение Христа, предназначение младенца жертве и единение в любви Марии-Церкви с Христом-первосвященником⁶¹. Богоматерь, держащая на руках младенца, являлась также образом престола Господа, поэтому сопоставление Марии, ласкающей младенца, и оборота с престолом наглядно выражало жертвенный символизм.

Ил. 45
46

По мнению К. Уолтера, парные иконы Христа и Богоматери могли укрепляться по сторонам кивория в алтарном пространстве позади иконостаса либо над ним, в подтверждение чего исследователь приводит миниатюру из Лествицы соборания монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 418) XII в. и выходную миниатюру Книги Притчей Соломоновых из Латинской Арсенальной Библии около 1280 г.⁶² К. Уолтер высказал гипотезу о первоначальном расположении двух выносных икон — Богоматери Параклесис с эпитетом Елеуса и Христа из энклицтры Св. Неофита на Кипре, ныне включенных в позднейший иконостас. Обе иконы процессионные, с остатками рукоятей и изображением крестов на обороте. Как полагает исследователь, иконы первоначально укреплялись на рукоятях по сторонам алтаря позади иконостаса и были видны сквозь интерколумнии⁶³. По реконструкции А. Вартон-Эпштейн, те же иконы ставились по сторонам от входа в алтарь перед иконостасом⁶⁴.

Версия К. Уолтера представляется более точной: она соответствует заалтарной функции выносных икон, а также описанию в Сказании третьего обретения иконы «Владимирской Богоматери», сбоку от трапезы. Примечательно, что рака с Ризой во Влахернской церкви, уподоблявшаяся Ковчегу завета, помещалась на престоле и использовалась как алтарь, на котором служили. Об этом говорится, в частности, в Слове на Положение Ризы VII в., приписываемом Феодору Синкеллу: «Тогда вот иерарх, какое сокровище нес, положил (его) покрытым на святом престоле»⁶⁵. На миниатюре Минология из Парижской Нац. б-ки (gr. 1528) X в. изображена служба Положения Ризы или перенесения Ризы в Константинополь, где на алтаре под киворием возложена рака с Ризой⁶⁶. Вероятно, выносные иконы помещались близ алтаря по аналогии с такими реликвиями, как Крест Константина, который ставили справа от престола на малом входе в церкви Св. Софии в Константинополе, о чем уже шла речь. Выносная икона, поставленная за алтарем или рядом с ним, как бы выполняет роль реликвии, лежащей на алтаре, во Влахернской церкви, по-видимому, самой Ризы. Известно, что в некоторых выносных иконах хранились реликвии, например, в

новгородской иконе Знамения 1130-х гг.⁶⁷, которая также была списком с одного из влахернских образов.

При осадах Константинополя Ризу неоднократно выносили из церкви на городские стены или даже опускали в воды Золотого Рога: в 822, 864, 926 гг. Выносные иконы Богоматери как бы замещали собой реликвию Влахернской церкви, являвшуюся палладием Константинополя. Подобно Ризе иконы также использовали при обороне Константинополя⁶⁸. По сообщению Михаила Атталиата, в XI в. у византийских императоров существовал обычай брать в поход икону Богоматери Влахернитиссы. На миниатюре рукописи Хроники Скилицы из Мадридской Нац. б-ки (Vitr. gr. 26. 2, fol. 122r) XII в. изображен триумфальный вход в Константинополь Иоанна Цимисхия после победы над русскими и болгарами в 971 г.: на колеснице водружена икона типа Богоматери «Ласкающей», которая и обеспечила победу императора. Как сообщает Георгий Кедрин, перед началом своего похода Иоанн Цимисхий молился во Влахернской церкви, соответственно икона, взятая им в поход, могла быть списком с чудотворной иконы этого храма⁶⁹.

Кроме того, известно, что Нерукотворный образ Христа был прислан из Эдессы в Константинополь в 944 г. и помещен первоначально в верхней часовне Влахернской базилики⁷⁰. В поствизантийских изображениях осады Константинополя, соединяющих в себе эпизоды осад разных веков, встречаются сцены обороны города, в которых представлена процессия, несущая по двойной крепостной стене, окружающей влахернский квартал, икону Богоматери и Нерукотворный образ Христа. Такая сцена сохранилась в росписи церкви монастыря Молдовица 1538 г.⁷¹. Подобно византийским императорам, Андрей Боголюбский использовал Владимирскую икону в качестве палладия. В Слове об установлении Андреем Боголюбским и византийским императором Мануилом Комнином праздника Спаса и Покрова Богородицы «Владимирская Богоматерь» упоминается вместе с образом Спаса в эпизоде, повествующем о войне с волжскими болгарами в 1164 г.⁷². По мнению В.А. Антоновой и Н.Н. Воронина, речь здесь шла об иконе Нерукотворного образа

Христа⁷³. Если действительно в походе имело место парное использование двух икон, Владимирской и Нерукотворного образа Христа, то оно также восходит к владернской традиции. Кроме того, не исключено, что и в храме пара этих икон ставилась по сторонам от престола, подобно энклистре Св. Неофита.

По тексту Сказания, первоначально Владимирская икона была помещена в женском монастыре Богородицы в Вышгороде, о котором нет ни археологических, ни летописных данных⁷⁴, а затем — в городском Успенском соборе во Владимире, что подтверждается летописями. Так, если Сказание не содержит ошибки, икона могла использоваться и в монастырской, и в соборной службе. Как отмечает Н. Шевченко, использование двусторонних икон в литургических службах в целом восходит скорее к соборной, чем монастырской практике. По ее мнению, в XII в. пресбейя — это гибридная служба, сочетававшая элементы литургии Великой Церкви с монашеским ритуалом⁷⁵. О практике литий на Руси в XII в. нам почти ничего не известно, но о крестных ходах с выносными иконами мы знаем по летописям, по Сказанию о Новгородской иконе Знамения Божией матери и по Житию Ефросинии Полоцкой XII в.⁷⁶ Именно в эту эпоху на Руси распространяются двухсторонние иконы, что само по себе свидетельствует об использовании их в литургии в домонгольской Руси. Сказание косвенно подтверждает это. Факт перемещения иконы в пространстве храма, возможность ставить ее в разных местах, вынос иконы в наос могли восприниматься на Руси как чудотворение. Неудивительно поэтому, если описание «хождений» иконы в Вышгородской легенде отражало не только ее реальные перемещения, но отношение к ним современников как к чуду.

* * *

В тексте Сказания обнаруживается параллелизм с гимнографией, в частности, с текстами на Положение Ризы. Оно начинается так: «Когда Бог сотворил солнце, то не на одном месте поставил сиять, но, обходя всю Вселенную, лучами освещает, так и сей образ Пресвятой Владычицы

нашей Богородицы и Приснодевы Марии не на одном месте... но, обходя все страны и весь мир, просвящает...»⁷⁷ Начало IV Канона Иосифа Песнописца на Положение Ризы таково: «Свеща светоявленная и незаходимая, Пречистая храм, якоже небо светлое, обрет честную ризу ея, вселенную днесь благодатей просвящает зарями»; и далее: «Ты, якоже солнце правды един сый, Блаже, Божественно украсил еси храм Чистыя различными Твоими дарованиями, в немже возсиявшая лучи испушает от Своея ризы»⁷⁸.

В Сказании говорится об исцелениях, которые совершаются в основном благодаря воде от омовений Владимирской иконы: эту воду пьют, омывают ею больных, в запечатанных сосудах посылают для исцеления больных в другие города⁷⁹. Подобных чудес пять, с четвертого по восьмое, но и первое чудо связано со спасением проводника из вод реки Вазузы. У Иосифа Песнописца в том же Каноне повторяется мотив исцелений от Ризы как источника: «Вод Тя животекущий источник вемы, Богородице, и почитаем Божественную ризу Твою, от неяже исцеление всегда, вернии, почерпаем»⁸⁰.

Нарочито подчеркнутое в Сказании чудотворение вод от омовения Владимирской иконы также может корениться в ритуалах Влахернского святилища, важнейшей частью которого была часовня источника, посвященного Богоматери. Там сложился обычай омовений в купели перед мраморным рельефом Богоматери, из рук которой истекала вода, он описан Константином Багрянородным⁸¹. Традиция священных вод, исходящих от богородичных святых, также берет свое начало в успенской традиции, с которой связано Влахернское святилище, во Втором Слове на Успение Богородицы Иоанна Дамаскина читаем: «Не оказалось лишненным благословения и естество воды. Ибо [тело Богоматери] омывается чистой водой, которая не столько очищает его, сколько сама очищается»⁸².

* * *

Появление Владимирской иконы на Руси стало одним из звеньев истории почитания Богоматери Влахернской в Киевской Руси, где получил развитие культ богороди-

цы как защитницы города, подобно тому как она считалась покровительницей Константинополя⁸³. Богородичный культ по преимуществу был связан с Влахернской церковью и влахернскими реликвиями. В Повесть временных лет занесены известия из хроник Георгия монаха (Амартола) и Зонары о походе Аскольда и Дира на Константинополь и о потоплении части их кораблей благодаря Ризе Богородицы из Влахерн, защитившей византийскую столицу⁸⁴. В предсмертной молитве к Богоматери князя Ростислава Мстиславича (в крещении Михаила), приводимой Ипатьевской летописью под 1168 г., прямо говорится о Ризе Богоматери: «Пречистая Богородице... милостью своею помилуй мене грешнаго раба своего Михаила, ризою мя честною защити...»⁸⁵

Первый киевский собор, Десятинная церковь, построенный константинопольскими мастерами при князе Владимире Святославиче после его крещения в Корсуни, был посвящен Богоматери. По мнению Д.А. Айналова, это посвящение могло быть связано с загородной крестообразной церковью Богоматери Влахернской в Корсуни, где, предположительно, принял крещение князь Владимир и его дружина, а через нее с Влахернским храмом в Константинополе⁸⁶. В Десятинной церкви была знаменитая чтимая «наместная» икона Богоматери.

Особенно отчетливо влияние Влахернской церкви и богородичного культа на Русь проявилось в постройке главной церкви Успения Богоматери Киево-Печерского монастыря в 1073–1077 гг., как раз в период восстановления Влахернского святилища после пожара между 1069 и 1077 гг. Согласно легенде Киево-Печерского Патерика первой половины XIII в., основанной на монастырских преданиях, оно связывается с прямым вмешательством Богоматери, которая призвала во Влахернский храм четырех зодчих, повелела им и варягу Шимону отправиться в Киев построить церковь в ее честь и вручила им золота на три года, мощи святых и «наместную» икону для церкви. Сама Богородица дала название церкви и сообщила, что хочет в ней жить. Все это происходило в присутствии чудесно явившихся в Константинополь Антония и Феодосия, основателей Печерского монастыря⁸⁷. Десять лет спу-

стя благодаря вмешательству той же «наместной» иконы из Константинополя в Киев явились иконописцы и принесли с собой мозаику, которой был украшен алтарь⁸⁸. Как писал Н.Н. Воронин, «Влахернская Богоматерь, будто бы избавившая во времена патриарха Фотия Царьград от захвата Русью, теперь сама “поселялась” на Руси в Киеве, становясь его специальной покровительницей»⁸⁹.

Киево-Печерская церковь получила прямое посвящение Успению. Влахернская церковь такого посвящения иметь не могла: праздник Успения Богоматери был окончательно установлен значительно позже постройки обеих влахернских церквей — около 600 г. при императоре Маврикии — и распространился на протяжении VII в.⁹⁰. Однако круглая часовня Агия Сорос была построена как мартириум Богоматери⁹¹. С этого времени Влахернская церковь являла собой образ Святого Сиона в Константинополе, а сама реликвия, Риза, была связана именно с Успенским культом, Успение стало храмовым праздником Влахернской церкви⁹². «Ризу почитали за неимением тела, которое земля не была достойна хранигь»⁹³.

Археологическое исследование Успенской церкви Киево-Печерского монастыря подтвердило участие в ее постройке константинопольских мастеров⁹⁴. Строители собора учитывали, что в Киеве уже существовала традиция трехнефного шестистолпного храма типа вписанного креста с нартексом, — такова была Десятинная церковь. Как сообщает Киево-Печерский Патерик, игумен Стефан, изгнанный из Печерского монастыря, в 1078–1083 гг. основал церковь Богоматери Влахернской в Клове. Он же установил празднование Положения риз 2 июля⁹⁵. По-видимому, каменная церковь в Клове была построена к 1108 г. той же артелью, руководимой константинопольскими мастерами, что и Печерский храм. Престиж Печерского монастыря и легенда Патерика о вмешательстве самой Влахернской Богоматери создали прочную традицию. По мнению П.А. Раппопорта, «большие городские и монастырские соборы должны были как типологически, так и по посвящению (Успение) повторять Печерский собор»⁹⁶. Однако, учитывая преемственность плана Печерского собора от Десятинной церкви, можно про-

следить непрерывную традицию богородичных храмов начиная с первого каменного храма Киева, что и пытался обосновать уже Д.В. Айналов⁹⁷. Успенские храмы строились почти в каждом городе: в Киеве, Чернигове, Суздале, Владимире, Ярославле, Ростове, Новгороде, Старой Ладого, Смоленске, Дорогобуже, Владимире-Волынском, Крылосе, Звенигороде, Москве⁹⁸.

Распространились на Руси и образы Богоматери «Ласкающей». Многие из них, по-видимому, были списками с иконы «Владимирской Богоматери», хотя и с вариациями иконографического типа и его деталей. В конце XII—XIII в. к их числу относились «Богоматерь Умиление» из Успенского собора Московского Кремля, «Богоматерь Белозерская» (ГРМ), «Богоматерь Феодоровская», тронная «Толгская Богоматерь» (ГТГ), «Богоматерь Страстная» из Кашина и проч. Как уже говорилось, с иконой «Богоматерь Умиление» из ГРМ раннего XIII в. связано предание о ее происхождении из константинопольской Влахернской церкви⁹⁹.

Широчайшее хождение на Руси получила иконография Богоматери Оранты и Знамения, восходящих к влахернским образам Марии, распростершей свой мафорий. Тип Оранты распространился прежде всего в качестве алтарных образов, изображавшихся в конхе апсиды, подобно апсиде ротонды Агия Сорос во Влахернах. Оранта была представлена в апсидах многих русских церквей: Десятинной, Софии Киевской, Успенской Киево-Печерского монастыря, Михайловского монастыря в Киеве, Михаила в Старгородке, Остерской божницы, Софии Новгородской, Николо-Дворищенского и Антониевского соборов в Новгороде¹⁰⁰. Использовался этот образ не только в апсидах, но и на стенах храмов внутри и снаружи, как, например, в церкви Спаса на Нередице или в рельефах Георгиевского собора Юрьева-Польского¹⁰¹. Многократно встречается иконография Знамения: в росписях апсиды церкви Спаса на Нередице, а также в иконописи, в частности, на двухсторонних иконах Знамения 1130-х гг. и первой половины XIII в., и на иконе «Ярославская Оранта» начала XIII в., которые являлись списками влахернской иконы, находившейся в часовне источника¹⁰².

Ил. 15
40
70

Ил. 75

Ил. 76

По мнению И. Зерву-Тоньяцци, в число влахернских икон входил и образ тронной Богоматери с младенцем перед чревом, хранившийся в часовне источника. Это находит подтверждение в русской традиции, связанной с иконой «Богоматерь Свенская с предстоящими Антонием и Феодосием» из Свенского Успенского монастыря. По легенде, она была написана в начале XII в. Алимпием Печерским в Киево-Печерском монастыре и являлась монастырской святыней¹⁰³. В действительности эта икона датируется около 1288 г., то есть временем основания Свенского монастыря. Вероятно, «Богоматерь Свенская» была списком с чтимого образа Успенской Печерской церкви, рядом с которым и представлены основатели обители¹⁰⁴. По-видимому, такова была легендарная «наместная» икона Успенского собора, которую сама Богоматерь прислала из Влахерн и которая могла быть списком с влахернского образа из часовни источника. Изображение Феодосия и Антония на иконе могло ассоциироваться и с рассказом Киево-Печерского Патерика о явлении Богоматери вместе с ними во Влахернском храме строителям Успенской Печерской церкви¹⁰⁵.

Ил. 78

Тип Богоматери Агиосоритиссы, по-видимому, не был так широко распространен на Руси, кроме того, такие образы, скорее, воспроизводили икону Халкопратийской церкви. Однако в некоторых случаях подобные изображения могут восходить к влахернским святыням. Речь идет прежде всего об одном из самых ранних изображений Покрова Богоматери на пластине бронзовых западных врат собора Рождества Богородицы в Суздале рубежа XII—XIII вв., где Богоматерь представлена в профиль с поднятыми в молитве руками в типе Агиосоритиссы¹⁰⁶. Поскольку и культ, и иконография Покрова, несомненно, восходят к Влахернской церкви, можно полагать, что в композиции суздальских врат воспроизведен образ именно из этого святилища.

Ил. 77

Культ Богоматери, связанный с влахернскими святынями, получил особое развитие во Владимирском княжестве при Андрее Боголюбском. Помимо Успенского собора во Владимире и других богородичных храмов, князь возвел на Золотых воротах церковь Положения Ризы Бого-

матери, прямо посвятив ее реликвии Влахернского храма и 2 июля — дню ее праздника и поручил Владимир покровительству Ризы подобно Константинополю¹⁰⁷. Расположение в городе Успенского собора и церкви Положения Ризы косвенным образом следовало сакральной топографии влахернской базилики и ротонды Агия Сорос, хотя во Владимире они не примыкали друг к другу. Икона «Владимирская Богоматерь», привезенная князем Андреем из Вышгорода, стала главной чудотворной реликвией Успенского собора. И наконец, при князе Андрее получает распространение культ Покрова Богородицы, строится церковь Покрова на Нерли. Если культ Покрова и был чисто русским явлением, он основан на почитании влахернской святыни, праздновании Положения Ризы и видении Богоматери Андреем Юродивым в ротонде Агия Сорос во Влахернах. Это видение описано в Житии святого, в XII в. переведенном на Руси и получившем широкое распространение, что послужило утверждению праздника 1 октября и развитию иконографии Покрова Богоматери.

Последовательное обращение к влахернскому культу при Андрее Боголюбском соответствовало его политике, в которой он акцентировал связь своего княжения и Ростовской епископии с Константинополем. В легенде о епископе Леонтии Ростовском подчеркивалось его греческое происхождение, чтобы доказать древность и важность этой епархии. Поход Андрея на волжских болгар в 1164 г. сравнивался с походом Мануила Комнина против сарацин (по-видимому, 1158 г.): в честь этих побед во Владимире по константинопольскому образцу был установлен праздник Спаса 1 августа¹⁰⁸. Примечательно также, что именно император Мануил Комнин окончательно переехал во Влахернский дворец, церковь стала дворцовой, а почитание ее реликвий и святынь приобрело статус государственный¹⁰⁹.

Традиция особого почитания Богоматери и ее Ризы во Владимиро-Суздальской земле сохранялась и впоследствии. Она выразилась, в частности, в основании в 1207 г. в Суздале Ризоположенского монастыря¹¹⁰. В Лаврентьевской летописи Владимир, подобно Константинополю, назван «градом Богородицы»¹¹¹. И наконец, особое рас-

пространение иконы Богоматери в типе «Ласкающей» получили в землях Северо-Восточной Руси, что продолжило традицию почитания Владимирской иконы при Андрее Боголюбском.

Икона «Владимирская Богоматерь», по-видимому, была списком с чудотворного образа Влахернской базилики. Она уподоблена в Сказании о чудесах иконы Владимирской Божией матери Ковчегу завета, как и сама Дева Мария, а также ее Ризе, хранившейся в ротонде Агия Сорос во Влахернах. Процессия перенесения иконы из Вышгорода во Владимир уподоблена еженедельной литии из Влахерн в Халкопратию, учрежденной по образцу иерусалимской процессии из Сиона в Гефсиманию в ходе празднования Успения. Практика использования выносных икон коренится в этой константинопольской литии. В тексте Сказания содержатся сведения об использовании Владимирской иконы в качестве заалтарной и выносной, перемещавшейся в церкви. Чудотворение вод от омовения Владимирской иконы, описанное в Сказании, также могло восходить к ритуалам Влахерн, где была часовня источника. Появление Владимирской иконы на Руси было одним из звеньев русской традиции влахернского культа Богоматери как защитницы города, сложившейся по крайней мере с XI в. Этот культ ярко проявился в легенде Киево-Печерского монастыря о постройке и декорации Успенской Печерской церкви, в других Успенских храмах, в широком распространении на Руси списков с влахернских образов Богоматери. Особенно отчетливо он прослеживается во Владимирском княжестве: в постройке Успенского собора и церкви Положения риз на Золотых воротах во Владимире, в распространении культа и иконографии Покрова Богоматери.

¹ *Ивакин*, 1989. С. 170, 177; *Татиш-Буриш*, 1985. С. 29-50. См. историографию; ГТГ. Каталог, 1995. С. 35-40. № 1; Богоматерь Владимирская, 1995; *Щенникова Л.А.* Чудотворная икона «Богоматерь Владимирская» как «Оди-

гитрия евангелиста Луки»//Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. Ил. 13. По мнению Д.С. Лихачева, две иконы («Пирогощая» и Владимирская) должны были быть привезены из Константинополя до 1131 г., времени закладки церкви Пирогошей (Усления на Подоле). Это могло произойти в 1129 или 1130 г., когда полоцкие князья были отправлены в Царьград Мстиславом. *Лихачев*, 1985. С. 282.

² ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. С. 482.

³ *Лихачев*, 1985. С. 270-285; *Babić*, 1986. P. 68; *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 262-287.

⁴ *Лихачев*, 1928. С. 145; *Бабич*, 1985. С. 272-273. Г. Бабич по традиции датирует бачковскую икону XIV в. Дата около 1100 г. предложена М. Панайотиди. См.: *Παναγιωτίδης Μ. Η εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας στο μοναστήρι του Πετριζού (Βαčkovo) στη Βουλγαρία//Ευφρόσυνον. Διέξομα στον Μανόλη Χατζηδάκη. Αθήνα, 1992, Τ. 2. Σελ. 459-468. Πίν. 233-242.*

⁵ *Корина*, 1974. С. 73-74. На обороте иконы имеется наклейка, в ней содержится информация об этом предании.

⁶ Другим сравнительно распространенным эпитетом образов «Ласкающей» Богоматери был Елеуса (славянский – Милостивая), который встречался четырежды на памятниках такой иконографии византийского времени. См.: *Бабич*, 1985. С. 273-275. Он, однако, многократно встречается и с образами другой иконографии. Возможно, в случае Богоматери «Ласкающей» это не просто эпитет, но топонимический эпоним, по имени церкви Богоматери Елеусы, где могла быть такая икона. См.: *Walter*, 1970. P. 165-168; *Grabar*, 1974. P. 3-14; *Grabar*, 1976. P. 146. Однако была ли икона такой иконографии в этой церкви, неизвестно. См.: *Patterson Ševčenko*, 1991/2. P. 2171; *Congdon E.A. Imperial and Ritual in the Typicon of the Monastery of Pantokrator//REV*, 1996. Vol. 54. P. 169-175; *Бутырский М.Н.* Византийское богослужение у иконы согласно типу монастыря Пантократора 1136 г.//Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 145-158. Если же икона типа Богоматери «Ласкающей» в церкви Богоматери Елеусы была, возможно, она являлась одним из списков Влахернской иконы, поскольку церковь была построена лишь между 1118 и 1136 гг.

⁷ *Cameron*, 1978. P. 87.

⁸ *Janin*, 1969. P. 161-171, там же см. библиографию. Дата пожара 1069 г. уточнена В. Зайбтом. См.: *Seibt*, 1985. S. 554. Note 16.

⁹ *Janin*, 1964. P. 123-124; *Müller-Wiener*, 1977. S. 223-224.

¹⁰ *Janin*, 1969. P. 166-169.

¹¹ *Dirimtekin*, 1960. P. 27; *Miranda*, 1965. P. 130-132. Plan.

¹² ГТГ. Каталог, 1995. С. 121. Кат. № 48; Сергей, архиеп. Владимирский. Святый Андрей, Христа ради Юродивый и праздник Покрова Пресвятыя Богородицы. СПб., 1898; *Grabar*, 1976. P. 153-154; *Belting-Ihm*, 1976. S. 59-61; *Rydén L. The Vision of the Virgin at Blachernae the Feast of Pokrov// Analecta Bollandiana*, 1976. Vol. 94. P. 63-82; *Rydén L. The Life of Saint Andrew the Fool. Uppsala*, 1995. Vol. 2: Text, Translation and Notes. Appendices//Acta Universitatis Upsaliensis: Studia Byzantina Upsaliensia. Vol. 4: 2. P. 224-225, 343-344.

¹³ *Кондаков*, 1914-1915. С. 56-93; *Papadopoulos J.B. Les palais et les églises des Blachernes. Thessalonique*, 1928. P. 25-30; *Тамух-Бьупиш*, 1972. С. 61-85; *Belting-Ihm*, 1976. S. 38-57; *Grabar*, 1976. P. 146-154; *Grabar*, 1977. P. 170 ff.; *Patterson Ševčenko N. Virgin Blahernitissa//ODB*, 1991. Vol. 3. P. 2170; *Hunger*, 1995. S. 33-42; *Schmuck*, 1988. S. 499-501.

¹⁴ *Кондаков*, 1914–1915. С. 63; *Татищ-Буриш*, 1972. С. 81–85. Об иконе Богоматери Николеи см. примеч. 17. Икону «Богоматерь Одигитрия» Никифор Каллист упоминает, говоря об осаде 717 г., а Никита Хониат – 1186 г. См.: *Frolow*, 1944. P. 103. Эту икону отмечает во Влахернах Козим во второй половине XIV в. См.: *Janin*, 1969. P. 204–205. Известны поствизантийские списки Богоматери Одигитрии с эпитетом Влахернитисса. См.: *Кондаков*, 1914–1915. Т. 2. С. 64; *Соколова*, 1997. С. 413–427. Относительно сообщения Антония Новгородского о «хождении» иконы Богоматери Одигитрии во Влахерны существуют разные точки зрения. По мнению П. Савваитова, Н.П. Кондакова и других исследователей, именно эти сведения и содержатся в тексте русского паломника. См.: Путешествие Новгородского архиепископа Антония, 1872. С. 95; *Кондаков*, 1914–1915. Т. 2. С. 54. Однако Х.М. Лопарев полагал, что это место является интерполяцией, сообщение о Влахернской церкви вставлено туда, где должно было быть описание Халкопратийской церкви. Он иначе расставил знаки препинания, благодаря чему связь между иконой Одигитрии и Влахернами в тексте Антония теряется. См.: Книга Паломник, 1899. С. XXXVIII, LV, XCII–XCIV, 21. Можно сделать допущение, что включение в древнейшую редакцию Сказания об иконе Владимирской Божией Матери двух последних статей «Об иконе Богородицы Одигитрии» и «О ризе» (хранившейся во Влахернах) было связано именно с историей периодических «хождений» иконы Одигитрии во Влахерны. См.: *Кучкин*, *Сумникова*, 1996. С. 508–509.

¹⁵ *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 262–287, особ. 274–275. К. Бельтинг-Им также считает, что в апсиде часовни Агия Сорос был образ Оранты. См.: *Belling-Ihm*, 1976. S. 38–57. По поводу предполагаемого почитания во Влахернах тронного образа Богоматери с младенцем еще высказывался Н.П. Кондаков, комментируя Ерминию Дионисия Фурноаграфюта. См.: *Кондаков*, 1914–1915. Т. 2. С. 102–103. Известно также о мозаичном тронном образе Богоматери с младенцем и изображением Льва I с членами императорской семьи в первоначальной декорации V в. над алтарем в апсиде ротонды Агия Сорос. Мозаика была, по-видимому, уничтожена Константином Копронимом. Сведения об этом содержатся в описании обретения Ризы Богоматери в трех рукописях Sinait. gr. 491, Paris. gr. 1447, Pal. gr. 317. См.: *Wenger A. Notes inédites sur les empereurs Théodose I, Arcadius, Théodose II, Leon I*//EB, 1952/1953. Vol. 10. P. 54–59. Возможно, после восстановления иконопочитания образ такой иконографии был возобновлен во Влахернах, хотя и в другой часовне.

¹⁶ *Grumel*, 1931. P. 129–146; *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 274–275. Первым предположение о существовании влахернской иконы Богоматери «Ласкающей» высказал Н.П. Лихачев. См.: *Лихачев*, 1928. С. 145. М. Татищ-Джурич также интерпретировала сообщение Михаила Пселла об иконе во Влахернской церкви как о Богоматери «Ласкающей». См.: *Татищ-Буриш*, 1972. С. 82–83; *Bidez M. Le catalogues des Alchimistes grecs*. Paris, 1928. Vol. 6. P. 192–210; *Grumel*, 1931. P. 136. В. Зайбт полагает, что икона, с которой происходило «обычное чудо», принадлежала к типу Богоматери Епискеписис, или Знаменная. См.: *Seibt*, 1995. S. 560–561. М. Баччи также поддержал эту идею, см.: *Bacci M. Il penello dell'Evangelista: Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca* (Piccola Bibliotheca Gisem 14). Pisa, 1998. P. 130–144. Он основывал свои выводы на источниках, в числе которых описание Константинополя так называемого Анонима Таррагонской рукописи, опубликованной К.Н. Сиггаар.

см.: *Ciggaar K.N.* Une description de Constantinople dans le *Tarragonensis* 55// *REB*, 1995. Vol. 53. P. 121-122.

¹⁷ *Васильевский В.Г.* Русско-византийские отрывки: Житие Стефана Нового//Труды В.Г.Васильевского. СПб., 1912. Т. 2. Вып. 2. С. 307; *Simeone Metafraste.* Vita di S. Stefano minore. Introduzione, testo, traduzione e note a cura di F. Iadevaia. Messina, 1984. P. 69. Кроме того, К. Бельтинг-Им и И. Зерву-Тоньяши считают икону, с которой происходило «обычное чудо» во Влахернах, той самой живописной иконой на дереве, которая была замазана на стене известью по приказу Константина Копронима, вновь обретенная при реставрации Романа III Аргира в 1031 г. и затем не пострадала в пожаре 1069 г. См.: *Belting-Ihm*, 1976. S. 51-52; *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 264-265, 270-272, 274-275. Как показал Э. Трапп на основании текста Скилицы, эта икона изображала Богородицу, держащую младенца перед грудью. См.: *Trapp*, 1985. S. 193-195. По мнению К. Бельтинг-Им и В. Зайбта, образ, обретенный в 1031 г., представлял Богородицу Никопею. См.: *Belting-Ihm*, 1976. S. 51-52; *Seibt*, 1985. P. 551-561. Об иконе Богородицы Никопеи во Влахернах в XIV в. сообщает Кодин, см.: *Codini*, De officiis Constantinopolitanis// *PG*. Vol. 157. Cap. XI. Col. 85 D.

¹⁸ *Der Nersessian*, 1970. P. 74-76. Fig. 193; *Mango, Hawkins*, 1966. Fig. 41.

¹⁹ *Strzygowski*, 1899. S. 56-59. Taf. XXV-XXIX; *Hunt*, 1991. P. 80; ГТГ. Каталог. № 39. С. 107-108; *Demus*, 1960. P. 121, 187-188. Fig. 35.

²⁰ *Лазарев*, 1986. Т. 2. Ил. 478-481.

²¹ *Ousterhout R.* The Virgin of the Chora: An Image and its Contexts// *The Sacred Image East and West.* Eds. R.Ousterhout, L. Brubaker// *Illinois Byzantine Studies.* Urbana, 1995. Vol. 4. P. 91-109.

²² *Грабарь И.Э.* Древнейшая песнь материнства: К вопросу о происхождении и эволюции иконографического типа Богородицы «Умиление» («Eleusa») // *О древнерусском искусстве.* М., 1966. С. 219; *Антонова*, 1961. С. 204-205; *Масленицын*, 1977. С. 164-165.

²³ *Patterson Ševčenko*, 1991/1. P. 45-58.

²⁴ *Van Esbroeck*, 1988. P. 181-190.

²⁵ *Patterson Ševčenko*, 1991/1.

²⁶ *Ключевский В.О.* Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери. СПб., 1878.

²⁷ *Насонов А.Н.* История русского летописания. XI – начало XVIII века. М., 1969. С. 139-141; *Словарь книжников и книжности Древней Руси.* Вып. 1 (XI – первая половина XIV в.). М., 1987. С. 416-417; *Ebbinghaus*, 1987. S. 157-183; *Кучкин, Сумникова*, 1996. С. 476-509; *Гребенюк*, 1997. С. 21-38, 150-161.

²⁸ *Кучкин, Сумникова*, 1996; *Гребенюк*, 1997. С. 25.

²⁹ БЛДР. 1997. Т. 4. С. 218-220; *Кучкин, Сумникова*, 1996. С. 503-504.

³⁰ *Даркевич В.П.* Образ царя Давида во владимиро-суздальской скульптуре// *Краткие сообщения института археологии АН СССР.* М., 1964. Вып. 99. С. 46-53; *Лифшиц*, 1997. С. 160-161. Л.И. Лифшиц приводит выдержку из более поздней редакции текста.

³¹ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 284-285.

³² *Capelle*, 1954. P. 110-113; *Maertens*, 1954. P. 227-229; *Mimouni*, 1995. P. 24-25.

³³ *Van Esbroeck*, 1988. P. 188.

³⁴ Лопарев, 1895. С. 583-626; Wenger, 1955. P. 133; Cameron, 1979. P. 50. Note 40.

³⁵ Миняя. Июль. Т. 2. Часть 2. М., 1988. С. 71-72.

³⁶ The Greek Anthology. Ed. W.R. Paton. London, 1960. Vol. 1. P. 54. № 121.

³⁷ Mathews, 1977-1995. P. 107.

³⁸ Янин В.Л. О датировке врат Суздальского собора //СА, 1959. № 3. С. 96-98; Вагнер Г.К. Белокаменная резьба Древнего Суздаля: Рождественский собор. XIII век. М., 1975. С. 97-142; Овчинников, 1978. Табл. 2, 49. Эта же идея нашла отражение и в легенде о Сафонии, который дерзнул коснуться ложа Богоматери и которому ангел отсек обе руки, что и воплотилось в сцене несения одра на пластине врат Суздальского собора, а также в иконографии Успения.

³⁹ Janin, 1969. P. 203-206; Majeska G.P. Russian Travelers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Washington, 1984. P. 36-37, 138-139, 160-161, 182-183, 362-366; Patterson Ševcenko, 1991/1. P. 47-50.

⁴⁰ Achimastou-Potamianou M. The Byzantine Wall Paintings of Vlacherna Monastery (Area of Arta)// Actes du XV^e СIEB. Athènes, 1976. Athènes, 1981. Vol. 2. P. 1-14; Средневековое лицезовое шитье: Византия. Балканы. Русь. Каталог выставки. XVIII Международный конгресс византинистов. М., 1991. С. 60. № 17. Ил. 42-43; Византия. Балканы. Русь, 1991. С. 223. № 36; Данилова, 1970. Табл. 53. № 142.

⁴¹ Zervou Toniazzi, 1986. P. 276-277.

⁴² Виноградов А.И. История кафедрального Успенского собора в губернском городе Владимире. Владимир, 1891. С. 9. Примеч. 2.

⁴³ ПСРЛ. СПб., 1908. Т. 2. С. 581; Вагнер Г.К. Скульптура Древней Руси: XII век: Владимир, Боголюбово. М., 1969. С. 130-134, 160-162, 201-202, 354-360; Воронин, 1961. С. 337-339; Высоцкий А.М. Храм Иезекииля как источник наружного скульптурного декора Владимиро-Суздальских храмов: sic et поп//ДРИ: Русь и страны византийского мира XII в. (в печати).

⁴⁴ Frolov, 1949. P. 50-52, 54-55, 61-63, 71.

⁴⁵ Pallas, 1965. S. 69-75, 87-106, 308-332; Walter, 1970; Belting, 1980-1981. P. 2-16; Belting, 1991. S. 253-291; Patterson Ševcenko, 1991/1.

⁴⁶ Анисимов А.И. Владимирская икона Божией Матери// СК. 1928. Т. 1. Переизд: Владимирская Богоматерь, 1995. С. 45.

⁴⁷ БЛДР. Т. 4. С. 218-219. «3-жды ступила с мѣста». Кучкин, Сумникова, 1996. С. 503.

⁴⁸ БЛДР. Т. 4. С. 218-219. «средъ ц(е)ркви особъ стоящю... обратившюся къ олтареви лицемъ и р(е)коша, яко: “Въ олтари хоцеть стояти”, – поставиша ю за тряпезю». Кучкин, Сумникова, 1996. С. 503-504.

⁴⁹ БЛДР. Т. 4. С. 218-219. «3-е видѣша ю кромѣ тряпезы особъ стоящю». Кучкин, Сумникова, 1996. С. 504

⁵⁰ БЛДР. Т. 4. С. 220-221.

⁵¹ Constantine Porphyrogenetos. De Ceremoniis aulae byzantine. Ed. J. Reiske. Bonn, 1829. Bd 1. S. 15-16; Книга Паломник, 1899. С. 20; Symeon Thessalon., De sacro templo, 133. PG. Vol. 155. Col. 341; Беляев, 1893. Кн. 2. С. 162; Pallas, 1965. S. 69-75; Darrouzes, 1976. P. 63; Cotsonis, 1994. P. 10-11, 25-26, 37, 44-46; Galavaris G. The Cross in The Book of Ceremonies by Constantine Porphyrogenitus// Θυμίαμα στη μνήμη της Λαοσκάριας Μπούρα. Αθήνα, 1994. Σελ. 95-99.

⁵² Сказание... , 1909. С. 217; Опись Соловецкого монастыря 1549 г.// АЕ за 1971 г. М., 1972. С. 342; Опись Покровского Женского Монастыря в Суздале 7105/1597 года// *Георгиевский В.* Памятники старинного русского искусства Суздальского музея. М., 1927. С. 12, 41, 51, 52, 54, 56; Описная Книга Суздальского Спасо Евфимиева монастыря 1660 года// Ежегодник Владимирского Губернского статистического комитета. Владимир, 1878. Т. 2. С. 19, 21, 23.

⁵³ *Каливидзе Н.В.* Новооткрытые фрески алтаря церкви Троицы в Вяземах. Доклад в Отделе древнерусского искусства в Государственном институте искусствознания. Апрель 1997 г. Многократно встречается изображение «Богоматери Владимирской» в качестве запрестольной в памятниках XVII в. См., например: Богоматерь Владимирская, 1995. С. 120-121, 139, 140. Кат. № 22, 33, 34.

⁵⁴ *Constantine Porphyrogenetos.* De Ceremoniis. S. 5-14; *Cotsonis*, 1994. P. 10-11.

⁵⁵ Сказание... , 1909. С. 222, 226.

⁵⁶ *Darrouzes*, 1976. P. 69-70.

⁵⁷ *Walter*, 1970; *Epstein*, 1981. P. 1-28.

⁵⁸ Летописец Переяславля Суздальского (Летописец русских царей)// ПСРЛ. М., 1995. Т. 41. С. 87-88.

⁵⁹ «И внесши ю [икону] в преименитый храм славнаго ея Успения, иже есть великая Соборная и Апостольская церкви Русская Митрополия, и поставиши ю в киоте на десной стране, идеже и доныне стоит зрима и покло-няема всеми». См.: Книга Степенная. М., 1775. Ч. 1. С. 552.

⁶⁰ *Pallas*, 1965. S. 87-106, 308-332; *Vokotopoulos*, 1995. P. 19, 203, 206, 208, 215; *Бакалова Э.* Литургия и искусство в XII в. (По материалам памятников живописи на территории Болгарии)// ДРИ: Русь и страны византийского мира XII в. (в печати); *Beltung*, 1980-1981. P. 7-10; *Patterson Ševčenko*, 1991/1. P. 54.

⁶¹ *Этингоф*, 1995. С. 96-116; см. очерк III.

⁶² *Walter*, 1970. P. 163-164.

⁶³ *Walter*, 1970. P. 164.

⁶⁴ *Epstein*, 1981. P. 21. Fig. 8.

⁶⁵ *Лонпеев*, 1895. С. 602; *Wenger*, 1955. P. 132.

⁶⁶ *Der Nersessian S.* The Illustrations of the Metaphrastian Menologium// Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr. Princeton, 1955. P. 230. Fig. 9; *Grabar*, 1976. P. 152. Fig. 9.

⁶⁷ *Стерлигова И.А.* Новгородские кратиры и икона «Богоматерь Знамение». Некоторые проблемы иконографии// ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 318.

⁶⁸ *Frolow*, 1944. P. 102-106; *Janin*, 1969. P. 163.

⁶⁹ *Michaelis Attaliatae.* Historia. Bonn ed. P. 153. 4-14; *Кондаков*, 1914-1915. Т. 2. С. 60-61; *Grabar A., Manoussacas M.* L'illustration du manuscrit de Skylitzes de la Bibliotheque Nationale de Madrid. Venice, 1979. Fig. 221; *Georgios Kedrenos.* Synopsis Historion. Corpus Scriptorum historiae byzantinae. Bonn, 1839. Bd 35. II, 413. 2-12.

⁷⁰ *Janin*, 1969. P. 164.

⁷¹ *Vikan G.* Byzantine Art//Byzantium: A World Civilization. Eds. A.E. Laiou, H. Maguire. Washington, 1992. P. 90-91. Fig. 10.

⁷² *Филипповский*, 1983. С. 75-84; *Ebbinghaus*, 1987. S. 157-183.

⁷³ Как полагают исследователи, это была двухсторонняя икона «Спас Златые власы» из ГТГ. См.: Антонова В.М. Памятники живописи Ростова Великого. Дис. канд. искусствовед. М., 1947. С. 65; Воронин Н.Н. О некоторых рельефах Георгиевского собора в Юрьеве-Польском//СА, 1962. № 1. С. 141-146; Воронин Н.Н. Сказание о победе над болгарями 1164 г. и праздник Спаса//Проблемы общественно-политической истории России и славянских стран. М., 1963. С. 88-89. Комментарий этой концепции не входит в нашу задачу.

⁷⁴ Возможно, это был монастырь с деревянной церковью, от которой не сохранилось фундаментов, она могла быть не упомянута в источниках.

⁷⁵ Patterson Ševčenko, 1991/1. P. 50-54.

⁷⁶ ПСРЛ. СПб., 1851. Т. 5. С. 9-10; ПСРЛ. СПб., 1848. Т. 4. С. 12; Frolow, 1949. P. 55-71; Повесть о Ефросинии Полоцкой//Памятники старинной русской литературы, изданные графом Григорием Кушелевым-Безбородко. СПб., 1862. Вып. 4. С. 176; Шалина И.А. Богоматерь-Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы//Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1997. С. 200-251.

⁷⁷ БЛДР. Т. 4. С. 218-219. «Яко бо с(о)лнце створи б(ог)ъ не на едином мѣстѣ постави, егда свѣтитъ, обиходя всю вселеную, лучами освѣщаетъ. Тако же и сии образъ прис(вя)тѣя вл(а)д(ы)ч(и)ца наша б(огороди)ца пр(и)снод(ѣ)вы М(а)рия не на едином мѣстѣ... но обиходящи вся страны мира просвѣщает...» Кучкин, Сумникова, 1996. С. 503.

⁷⁸ Миняя, 1988. С. 65, 70. М. Плюханова отмечает параллелизм текстов «Слова о чудеси пресвятыя Богородица егда принесена бысть икона честнаго образа ея, юже написа Лука еуангелист, от града Володимера в славный еси град Москву» и молитв службы на Покров. См.: Плюханова М. Сюжеты и символы Московского царства. М., 1995. С. 40-41. По-видимому, объяснение явления в том, что все эти тексты коренятся в традиции празднования Положения Ризы.

⁷⁹ БЛДР. Т. 4. С. 220-223; Гребенюк, 1997. С. 31-37.

⁸⁰ Миняя, 1988. С. 68.

⁸¹ Constantinos Porphyrogenetos. De Ceremoniis. II, 12. S. 551-556; Janin, 1969. P. 169.

⁸² Иоанн Дамаскин, 1997. С. 284.

⁸³ Айналов, 1915/1. С. 209-253; Воронин, 1965. С. 192 и сл.; Лихачев, 1985. С. 270-285; Шапов, 1989. С. 161-165.

⁸⁴ Повесть временных лет. Подг. текста, пер. и коммент. Д.С. Лихачева. Изд. 2-е. СПб., 1996. С. 13, 149, 405-406, 598.

⁸⁵ ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. С. 531-532. Приводим в переводе Д.С. Лихачева. См.: Лихачев, 1985. С. 280-281.

⁸⁶ Айналов Д.В. Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе. М., 1915. С. 17-24; Якобсон А.Л. Раннесредневековый Херсонес. М.; Л., // Материалы и исследования по археологии СССР. Т. 63. С. 202.

⁸⁷ БЛДР. Т. 4. С. 296-301, 304-307, 640-641.

⁸⁸ БЛДР. Т. 4. С. 302-305; 308-311.

⁸⁹ Воронин, 1965. С. 193.

⁹⁰ Maertens, 1954. P. 237.

⁹¹ Кондаков Н.П. Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1886. С. 17-31; Beltzing-Ihm, 1976. S. 49-50. Note 47.

⁹² *Дмитриевский А.А.* Древнейшие патриаршие типиконы: святогробский иерусалимский, Великой Константинопольской церкви: Критико-библиографическое исследование. Киев, 1907. С. 313; *Van Esbroek*, 1988. P. 188.

⁹³ *Wenger*, 1955. P. 139.

⁹⁴ *Раппопорт*, 1984. С. 186-191; *Раппопорт П.А.* Древнерусская архитектура. СПб., 1993. С. 40.

⁹⁵ БЛДР. Т. 4. С. 310-311; Успенский сборник XII-XIII вв. Под ред. С.И. Коткова. М., 1971. С. 134.

⁹⁶ *Раппопорт*, 1984. С. 187, 190-191.

⁹⁷ *Айналов*, 1915/1. С. 209-253.

⁹⁸ *Раппопорт*, 1982. С. 19, 21-22, 45, 51, 54-56, 58-59, 61, 67, 69, 72, 74-76, 89, 99, 105, 108-109, 114-115; *Щапов*, 1989. С. 161-165.

⁹⁹ *Антонова*, 1961. С. 204-205; *Масленицын*, 1977. С. 164-165; *Корина*, 1974. № 13, 14, 15. С. 68-73; *Пуцко*, 1988. С. 88-91; ГТГ. Каталог, 1995. № 39. С. 107-108; *Сарабьянов В.Д.* «Богоматерь Страстная» из Дмитриевского монастыря в Кашине//ДРИ: Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 311-326.

¹⁰⁰ *Айналов Д.В.* К вопросу о строительной деятельности св. Владимира// Сборник в память св. равноапостольного князя Владимира. Пг., 1917. Вып. 1. С. 26-28; Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским. Пер. с арабского Г. Муркоса. (По рукописи Московского Главного Архива Министерства Иностранных Дел). М., 1897. Вып. 2: От Днестра до Москвы. С. 52, 73; *Belting-Ihm*, 1976. S. 47, 58-61; *Сарабьянов В.Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века//Вопросы искусствознания. М., 1994. Вып. 4. С. 269. Богоматерь Оранта сохранилась в росписях XIX в. в апсиде Спасо-Преображенского собора в Полоцке, но наличие такого же изображения в первоначальном слое XII в. расчистки пока не подтвердили. *Селицкий А.А.* Живопись Полоцкой земли XI-XII вв. Минск, 1992. С. 103-104. Рис. 57-59.

¹⁰¹ *Кондаков*, 1914-1915. Т. 2. С. 74, 89.

¹⁰² *Кондаков Н., Толстой И.* Русские древности в памятниках искусства. СПб., 1899. Вып. 6: Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. С. 130. Ил. 149. С. 134. Ил. 156; *Смирнова Э.С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение». Некоторые проблемы иконографии// ДРИ: Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 228-310; ГТГ. Каталог, 1995. С. 68-70. № 15. С. 60-63. № 11.

¹⁰³ *Успенский М.И., Успенский В.И.* Заметки о древнерусском иконописании. Известные иконописцы и их произведения. СПб., 1901. С. 18-23, 28-29; ГТГ. Каталог, 1995. С. 70-72. № 16.

¹⁰⁴ *Кондаков*, 1914-1915. Т. 2. С. 327-328; *Лазарев*, 1983. С. 169. № 28.

¹⁰⁵ ГТГ. Каталог, 1995. С. 70-72. № 16.

¹⁰⁶ *Овчинников*, 1978. Табл. 2, 52.

¹⁰⁷ *Воронин*, 1965. С. 192 и сл.; *Воронин*, 1961. С. 121.

¹⁰⁸ *Воронин*, 1965. С. 192 и сл.; *Ševčenko I.* Russo-Byzantine Relations after the Eleventh Century//Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 1967. P. 95; *Ebbinghaus*, 1987. S. 157-183; *Филипповский*, 1983. Вып. 2. С. 75-84.

¹⁰⁹ См. примеч. 9.

¹¹⁰ *Макарий (Булгаков) митрополит Московский и Коломенский.* История русской церкви. М., 1995. Кн. 2. С. 311-313.

¹¹¹ ПСРЛ. М., 1997. Т. 1. С. 523.

VI

Об иконе «Богоматерь Пирогощая» и 12 иконе (23 строфе) Акафиста Богоматери

«Пирогощая» («Пирогоща») — название церкви Успения Богоматери на Подоле в Киеве по имени почитавшейся там легендарной константинопольской иконы Богоматери. Лаврентьевская летопись сообщает под 1131 г.: «заложи церковь Мстислав святыя Богородица Пирогощую»¹. В Ипатьевской летописи под 1132 г. сообщается: «В се же лето заложена бысть церкви камена святая Богородица, рекомая Пирогоща»². Икона «Пирогощая» была привезена в Киев из Константинополя вместе с другой иконой Богоматери, названной впоследствии «Владимирской», о чем говорится в Ипатьевской летописи под 1155 г., Андрей Боголюбский «взя из Вышегорода икону святое Богородици, юже принесоша с Пирогощею ис Царяграда в едином корабли»³. Две иконы появились в Киеве не позднее 1135 г., когда было завершено строительство церкви Успения⁴. По мнению Д.С. Лихачева и Г.Ю. Ивакина, обе иконы должны были быть доставлены из Константинополя еще раньше — до закладки церкви «Пирогощей» в 1131 г., то есть либо в 1129 г. послами, сопровождавшими полоцких князей, высланных князем Мстиславом в Царьград в заточение, либо в 1130 г. но-

Ил. 66
67

вым митрополитом Михаилом⁵. Икона Богоматери и церковь Успения на Подоле пользовались особым почитанием, о чем свидетельствует известная фраза из «Слова о полку Игореве»: «Игорь ѣдет по Боричеву къ святѣй Богородици Пирогощей»⁶.

Икона «Богоматерь Пирогощая» до нас не дошла, нет и никаких летописных или археологических свидетельств о характере этого образа или его иконографическом типе. Д.С. Лихачев предположил, что обе иконы, «Владимирская» и «Пирогощая», происходят из Влахернской церкви в Константинополе⁷. Идею о том, что «Богоматерь Владимирская» была списком одной из чтимых икон Влахернского святилища, разделяют и другие исследователи⁸.

Толкование самого названия «Пирогощей» иконы может пролить некоторый свет на происхождение и характер изображения этого прославленного образа. Необходимо сразу же оговориться, что подобные интерпретации носят лишь чисто гипотетический характер, однако за неимением какой-либо достоверной информации они в данном случае могут быть плодотворны. В научной литературе известны различные толкования этого эпитета⁹. Среди них наиболее правдоподобной кажется точка зрения, разделяемая В.З. Завитневичем, И.И. Малышевским, Н.П. Кондаковым и Д.С. Лихачевым¹⁰. По их мнению, слово «Пирогоща» происходит от греческого *πίρουος* и является искаженным *πιρῳτίσσα*, что означает «башенная» или «снабженная башнями». Среди основных значений слова *πίρουος* — городская или осадная башня; крепостное укрепление; башнеобразное здание; твердыня, прибежище, оплот или опора. Кроме того, в Новом завете и святоотеческой литературе это слово могло означать и христианскую Церковь. Парное использование слов *πίρουος* и *τείχος* («стена») имеет давнюю традицию и восходит к описаниям городов античных авторов и библейским текстам¹¹. Слово «пирг» («пиргос») вошло и в древнерусский язык, оно обозначало укрепление, башню или крепость; опору, оплот; а также столб, колонну¹².

Принимая такое толкование происхождения названия «Пирогощая», мы попытаемся его уточнить. Русское сло-

во «Пирогощая» можно рассматривать как имя женского рода, производное от освоенного древнерусским языком греческого слова *πύργος*. Вполне естественно предполагать, что икона, привезенная из Константинополя, имела на Руси греческое название. *Πύργος* — эпитет Девы Марии, вошедший в 12 икос (23 строфу) Акафиста Богоматери, где она называется *τῆς ἑκκλησίας ὁ ἀσάλευτος πύργος* «непоколебимая башня (столп в средневековых славянских переводах или *columna* в латинских) Церкви» и *τῆς βασιλείας τὸ ἀπόρθητον τεῖχος* «нерушимая стена царства»¹³. В контексте значений слова *πύργος* как твердыни, оплота, опоры, а также и новозаветной Церкви эпитет из Акафиста является образом Девы Марии как непоколебимого оплота, опоры этой церкви — смысл, который и передавался переводами на другие языки. Это как бы возврат к основной идее 12 икоса, сформулированной в его начале, где Богородица восхваляется как «одушевленный храм». Эпитет *πύργος* встречается не только в Акафисте, он был широко распространен в качестве эпитета Девы Марии в различных текстах христианских писателей. При этом часто он употреблялся в близких значениях как «непоколебимый (или крепкий) оплот верных (тайно надеющихся)», «оплот жизни» и проч.¹⁴

Примечательно, что парный эпитет 12 икоса (23 строфы) — «нерушимая стена» — прочно связался в русской традиции, зафиксированной в поствизантийскую эпоху, с мозаичным образом Богородицы Оранты в конхе апсиды собора Софии Киевской¹⁵. В православном мире, по-видимому, довольно рано сложилась традиция связывать распространенные поэтические эпитеты Богородицы, наиболее систематично собранные в Акафисте, с различными изображениями Богородицы и на иконах, и в других видах искусства. Подобные факты многократно отмечались в научной литературе, в числе таких эпитетов: «*πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν*», «*χώρα τῶν ἀχωρήτων*», «цвет», «о всепетая, мати» и многие другие.

По мнению большинства исследователей, основная часть Акафиста (кроме добавленного позднее второго вводного кондака) была создана между Эфесским собором 431 г. и 530–550 гг., а исключительное литературное

совершенство и антимонофизитские идеи гимна в честь Богоматери служат основанием для того, чтобы относить его к первой половине VI в. Авторство памятника неизвестно, иногда оно приписывается Роману Сладкопевцу¹⁶. В Акафисте систематизированы эпитеты Богоматери, уже ставшие к тому времени устойчивыми образами Девы Марии. Среди них многократно повторяются эпитеты, которые помимо общего поэтического и теологического смысла связаны и с идеями архитектурной образности, обороны, защиты и укрытия — «лестница», «мост», «дверь», «столп», «врата», «башня», «стена» и проч.¹⁷ Как полагает В. Лимберис, такие эпитеты Богоматери отражают, в частности, и наследие культа богини судьбы Тюхе как защитницы города, изображавшейся с короной в виде крепостной стены с башнями. Это соответствовало исторической преемственности в посвящении Константинополя: первоначально при Константине Великом город был посвящен Тюхе по аналогии с Римом, впоследствии, начиная с царствования императора Анастасия I и вплоть до осады аваров в 626 г., почитание Богоматери как защитницы и покровительницы византийской столицы лишь постепенно вытесняло языческий культ Тюхе¹⁸.

По мнению В. Лимберис, образность такого рода эпитетов Марии, систематизированных в Акафисте, могла также в некоторой мере отразить и деятельность византийских императоров; начиная с императрицы Пульхерии, по введению почитания Богоматери в гражданские религиозные церемонии Константинополя с еженедельными литиями¹⁹. Эта деятельность охватывала и реальное изменение топографии Константинополя — строительство церквей, посвященных Богоматери: уже в середине V в. были созданы церкви Халкопратийская, Одигитрии и Влахернская, которые стали основными городскими центрами поклонения Деве Марии. При этом и сама личность Богоматери, и церкви, возведенные в ее честь, толковались как образы спасения города, защиты, стены, забрала, акрополя, прибежища и проч. Почитание Богоматери в Константинополе нашло, в частности, яркое выражение в анонимном Слове на Положении Ризы VII в., приписываемом Феодору Синкеллу: «Сей царст-

венный и богохранимый град, который говорящий или пишущий должен с похвалою называть “Градом Богородицы”, украшен многими... божественными храмами; выше же громадной части и числа их стоят божественные храмы Девы Богоматери... чисто восхваляется всечистое имя (Ея), и оно вполне считается стеною и забралом спасения. Весь город так блистает и возносится в этой красоте»²⁰.

Среди святилищ Константинополя, посвященных Богоматери, именно Влахернская церковь по количеству клира и значению в городе уже в VI в. стала крупнейшей и уступала только собору Св. Софии²¹. Лев I (457–474 гг.) пристроил к Влахернской базилике церковь Агия Сорос в виде купольной ротонды для хранения реликвий Богоматери, привезенных из Палестины в 473 г.²² Риза Богоматери, хранившаяся в часовне Агия Сорос, начиная с VII в. считалась палладиумом Константинополя, охранявшим его от набегов варваров. Первоначально Влахернская церковь была построена за пределами Феодосиевских стен близ Золотого Рога, в VII в. после осады города 626 г. она была окружена новым отрезком крепостной стены, который многократно укреплялся и перестраивался позднее. Это единственное место в Константинополе, где при императоре Льве V была построена двойная стена²³. В комниновскую эпоху значение святилища еще более возросло, поскольку Алексей Комнин отстроил Влахернский дворец, куда впоследствии переехал двор, и Влахернская церковь стала придворной²⁴. Комплекс святилища не сохранился, топография его реконструируется на основании письменных источников и уцелевших к XIX и XX вв. фрагментов стен. Церкви соединялись с дворцом переходами, к базилике с юга примыкали Агия Сорос и часовня источника²⁵. В Слове на Положение Ризы, приписываемом Феодору Синкеллу, говорится: «Божественный храм Богородицы во Влахернах есть акрополь сего царствующего града, в котором все прибегающие в опасностях спасаются и спасаемя»²⁶. Влахернская церковь стала «филактерием» города. По словам Игнатия Магистра Грамматика в 120 эпиграмме Палатинской антологии, написанной во Влахернской

церкви, императоры здесь «уверялись в том, что их скиптры победоносны»²⁷.

В византийской литературе не только Дева Мария, но и сама ее Риза уподобляется покрову, стене, ограждению или укреплению. В IV каноне на Положение Ризы Богоматери Иосифа Песнописца Риза названа «покров» (σκέπη), «светлое покрывало» (φαίδρον περιβόλαιον), «стена» (τείχος) и «укрепление» (προτείχισμα) царствующего града всех градов²⁸. Примечательно, что слово προτείχισμα употреблялось для обозначения наружных укреплений стен Константинополя, а также, в частности, Птерона, наружной двойной стены или башни, служившей защитой Влахернской церкви в период осады 626 г., еще до того, как была построена стена VII в.²⁹ В IV проповеди патриарха Фотия о нашествии русских на Константинополь в 860 г. читаем: «Когда мы... воодушевлялись надеждами на Матерь Слова и Бога нашего... к ее покрову прибегали как к стене нерушимой... эта пречестная риза... кругом обтекала стены... она ограждала город... она облекала его»³⁰.

Еженедельная богородичная служба по пятницам в Константинополе с VI в. включала крестный ход из Влахерн в Халкопратию. Служба Акафиста на пятую неделю Великого поста, введенная с X в. в память о победе над аvaraми в 626 г., когда впервые во Влахернской церкви Акафист Богоматери читался для стоящей паствы, лишь дополнила этот старый ритуал. С тех пор Акафист ежегодно читали именно во Влахернской церкви в Константинополе³¹. Никаких достоверных данных о том, что первоначальный текст Акафиста был написан для Влахернской церкви, нет. Однако второй вводный кондак Акафиста «Взбранной воеводе», по единодушному мнению исследователей, добавленный позднее, по-видимому, после осады города аvaraми в 626 г., несомненно связан с Влахернской церковью. Авторство этой части гимна чаще всего приписывается патриарху Сергию³². Служба в память событий 626 г. не сразу стала ежегодным праздником. Знаменитые осады Константинополя некоторое время отмечались независимо в разные дни, в частности, осада 626 г. отмечалась 7 августа во Влахернах. Акафист

пели в праздник Благовещения 25 марта. С X в. служба Акафиста на пятую субботу Великого поста включала чтения, связанные с историей еще двух осад: 674–678 и 717–718 гг.³³. По мнению И. Карабинова, установление празднования победы 626 г. в период Великого поста не-подалеку от дня Благовещения объясняется тем, что именно в этот период – с 24 марта 628 г. – были начаты мирные переговоры между императором Ираклием и Сироем, а 3 апреля заключен мир³⁴. Тем самым празднование Акафиста было связано с памятью о благополучном окончании войны с персами, а не только об осаде Константинополя, почти полное совпадение дней Акафиста и Благовещения отвечало почитанию Богоматери как покровительницы города.

Для литий, связанных с Влахернским святилищем, делались двусторонние выносные богородичные иконы, об использовании которых известно по греческим и русским источникам XII–XIII вв.³⁵.

Текст гимна в честь Богоматери, защитницы Константинополя, получил на протяжении веков изобразительное истолкование в контексте традиции ее почитания в столице Византийской империи, поминовения многочисленных осад Влахернского квартала и службы Акафиста во Влахернском храме с литией. Эпитеты Марии связывались в иконографии со святынями этой церкви. К палеологовской эпохе сложилась устойчивая традиция историзованного иллюстрирования 12 икоса (23 строфы) и 13 кондака (24 строфы) Акафиста, отражавшая реальные константинопольские процессии с иконами Богоматери, в которых участвовал император, светские и духовные лица, в таких иллюстрациях изображалась сама служба Акафиста с литией или поклонением иконе Марии³⁶. Эта традиция распространилась в иллюстрациях к Акафисту в конце XIII–XIV в. и встречается в росписях церковью Панагии Олимпиотиссы в Эласоне³⁷, Св. Димитрия Маркова монастыря 1371–1381 гг., Богоматери в Матейче 1355–1360 гг.³⁸, Св. Троицы в Козии 1385–1386 гг.³⁹, в иконе «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля второй половины XIV в.⁴⁰, в миниатюрах Акафиста (ГИМ, Син. греч. 429) 1355–1364 гг.,

Ил. 79

Псалтири Томича (ГИМ, Муз. 2752) 1360–1363 гг., Сербской Псалтири из Баварской б-ки в Мюнхене (cod. slav. 4) 1429–1465 гг.⁴¹, в поствизантийских памятниках и проч. Г. Бабич отмечала, что изображение литии с иконой могло быть связано с эпитетом 12 икоса, «ты, которою ниспровергаются враги», и что молитва императора, обращенная к иконе Одигитрии в росписях церкви Св. Троицы в Козии, возможно, содержала просьбу о защите Константинополя от врагов⁴². Таким образом, известна иконографическая интерпретация текста двух последних строф Акафиста, которая прямо связывала его с Влахернской церковью и службой, в ней совершавшейся. В некоторых циклах Акафиста изображение литии с иконами сопровождает и другие строфы второй половины Акафиста либо второго вводного кондака⁴³.

Чаще всего в таких сценах изображалось поклонение знаменитой иконе «Богоматерь Одигитрия», которую переносили во Влахерны временно в периоды осады Константинополя: по сообщению Никифора Каллиста – во время осады 717 г., а Никиты Хониата – в 1186 г.⁴⁴. Среди влахернских святынь ее упоминает Кодин только во второй половине XIV в.⁴⁵. В этих композициях иногда встречается и образ Богоматери «Ласкающей». А. Грабар, по-видимому, ошибочно связывал изображение «Ласкающей» Марии с иконой Елеусы из церкви Богоматери Елеусы монастыря Пантократора в Константинополе⁴⁶. Иконы этого типа воспроизводили один из чудотворных образов Влахернской церкви⁴⁷. Во многих иллюстрациях Акафиста, как второго вводного кондака, так и 12 икоса (23 строфы), 13 кондака (24 строфы) и других его частей, кроме иконы Одигитрии, можно проследить использование и иных иконографических типов Богоматери, повторяющих другие знаменитые чтимые образы Влахернской церкви. Достоверно известны изображения с топонимом Влахернитисса по крайней мере трех типов Богоматери: Оранты, Епискепсис (или Знамение) и «Ласкающей». И. Зерву-Тоньяци, сопоставив письменные источники, пришла к выводу, что в средневизантийскую эпоху во Влахернах было четыре основных чтимых образа Богоматери: в часовне Агия Сорос – Оранта, явившаяся в видении Анд-

рею Юродивому, в часовне источника — Епискеписис и тронная Мария с младенцем перед чревом, а в базилике — чудотворная икона в типе Богоматери «Ласкающей», которая, по мнению исследовательницы, была описана в источниках об «обычном чуде»⁴⁸. Все эти типы Богоматери постоянно встречаются в иллюстрациях Акафиста⁴⁹.

Реалии Константинополя и Влахернской церкви отразились также в иконографии второго вводного кондака Акафиста «Взбранной воеводе». В циклах Акафиста палеологовской эпохи второй вводный кондак иллюстрировался сравнительно нечасто, но уже в это время сложилось два основных иконографических типа его иллюстраций: символический образ Богоматери и изображение осады Константинополя, которые получили дальнейшее развитие в поствизантийском искусстве⁵⁰. Обе иконографические темы вобрали в себя исторические и топографические реалии. В эпизоде осады Константинополя, например, в росписях церкви Св. Петра (первоначально Богоматери) на острове Великий Град озера Преспа около 1360 г., переданы детали крепостных укреплений, Влахернская церковь, ротонда Агия Сорос, лития с иконой, патриарх, опускающий Ризу в воды Золотого Рога, сражение на суше и на воде и проч.⁵¹. В символическом образе Богоматери использовались иконографические типы, воспроизводящие образы Влахернской церкви, изображалась лития или архитектурные реалии. Так, например, в двух аналогичных миниатюрах рукописей Акафиста (ГИМ, Син. греч. 429) и его позднейшего списка конца XIV—XV в. (?) из б-ки Эскориала (cod. R. 1. 19) представлены Богоматерь Оранта и Влахернская крестовидная базилика, а в иконе «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля изображена лития с иконой Богоматери⁵².

Исторические и топографические реалии Константинополя, его многочисленных осад и Влахернской церкви влияли на иконографию Акафиста и образов Богоматери, связанных с Влахерским святилищем, и более широко⁵³. В особенности это, по-видимому, относится, как уже говорилось, ко второму вводному кондаку и второй, «теологической», половине Акафиста.

Так, в росписях церкви Вознесения в Сучевце 1580–1595 гг. 13 кондак (24 строфа) иллюстрируется изображением Ковчега завета, который помещен внутри скинии свидетельства, где представлена фигура Богоматери⁵⁴. По сторонам от нее изображены не Моисей и Аарон, что соответствовало бы обычной иконографии этого сюжета как ветхозаветного прообраза Богоматери, но группы коленопреклоненно молящихся, императора со свитой и духовных лиц. Надо полагать, что это изображение представляет собой не обычный ветхозаветный прообраз, но связано с уподоблением Ковчегу завета главной влахернской реликвии – раки с Ризой Богоматери, хранившейся в Агиа Сорос. Это уподобление встречается во многих текстах, посвященных Богоматери, Положению Ризы, в частности, в Слове на Положение Ризы, приписываемом Феодору Синкеллу⁵⁵. У Иосифа Песнописца в IV Каноне на Положение Ризы читаем: «Освятися вся земля, все-святое Владычне покоище, положением ризы Твояе, и Давид радуется древле положением кивота, прообразующего Тя, Приснодево»⁵⁶. 121 эпиграмма Палатинской антологии Игнатия Магистра Грамматика посвящена чудесному избавлению Константинополя от осады русских кораблей в 860 г. благодаря вмешательству Богоматери. Эпиграмма была написана во Влахернской церкви, и речь в ней идет о раке с Ризой Богоматери: «Ковчег явился более священный, чем ветхозаветный, несущий не Скрижали написанные Господом, но вместивший в себя самого Господа»⁵⁷. Композиция в церкви Вознесения в Сучевце, по-видимому, соответствовала эпитетам предыдущего 12 икоса (23 строфы), «высшая Святого Святых», и «кивот, позлащенный Духом», а изображение групп молящихся отражает службу, совершавшуюся во Влахернах.

Идея защиты Константинополя покровительством Богоматери и ее Ризы получила буквальное воплощение на монетах императоров Палеологовской династии, начиная с царствования Михаила VIII (1261–1282 гг.), то есть сразу после того, как Константинополь был отвоеван у крестоносцев. На них изображалась Богоматерь в типе Оранты, помещенная в центре замкнутой городской сте-

ны с мощными крепостными башнями⁵⁸. По-видимому, это связано с эпитетом 12 икоса (23 строфы) «нерушимая стена царства» и следующими – «ты, которою воздвигаются знамена победы», «ты, которою ниспровергаются враги». С этими же эпитетами 12 икоса, вероятно, соотносили и эпизод осады Константинополя, который помещался не в начале цикла Акафиста, то есть не в качестве иллюстрации к вводному кондаку, но в конце его в росписях молдавских церквей XVI в.⁵⁹

Эпитеты Богоматери 12 икоса (23 строфы) «одушевленный храм» или «непоколебимая башня (столп) церкви» в таком историзованном контексте палеологовского и более позднего искусства могли сопоставляться с какой-то частью самого Влахернского святилища – ротондой Агия Сорос или часовней источника. Во всяком случае, в иллюстрациях к 12 икосу Акафиста известны изображения круглой или восьмигранной башнеобразной купольной ротонды Агия Сорос во Влахернах (с нартексом или без него) в качестве образа Богоматери как одушевленного храма. Такие постройки представлены в предположительном изображении 12 икоса в росписях собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря 1313 г.⁶⁰, на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом» XIV в. из Успенского собора Московского Кремля, в росписях северного фасада церкви Св. Климента (Богоматери Перивлепты) в Охриде 1294–1295 гг.⁶¹, собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре 1500–1502 гг.⁶², Успенского собора Московского Кремля 1642–1643 гг.⁶³. Изображение Влахернской ротонды включается и в другие сцены, например, в иллюстрацию 13 кондака (24 строфы) в росписях монастыря Ставроникиты на Афоне около 1540 г. (почти повторяющей сцену из росписей церкви Св. Климента в Охриде),⁶⁴ а также в сцену осады Константинополя, в частности, в росписях церкви Св. Петра на Преспе и церкви монастыря в Хуморе 1535 г.⁶⁵ Кроме того, в иллюстрациях к 12 икосу встречается изображение некоего столпа или колонны, над которой и помещается изображение самой Богоматери или ее иконы, как, например, в росписях Снетогорского монастыря, Успенского собора Кирилло-Белозерского монасты-

ря 1641 г.⁶⁶ и Ризоположенской церкви Московского Кремля 1644 г.⁶⁷.

Цикл иллюстраций Акафиста, как уже говорилось, окончательно сложился не ранее последней трети XIII в. Однако формирование такой иконографии, по-видимому, относится к средневизантийскому периоду. От этого времени до нас дошло немного памятников, дающих основание для подобной интерпретации. Однако миниатюра, сопровождающая Сказание об Акафисте в Минологии Симеона Метафраста XI в. в Мессине (Bibl. Univ., San Salvatore 27, fol. 202r) изображает икону Одигитрии Дексикратусы, то есть воспроизводит эпизод литии с иконой⁶⁸. Многие элементы иконографии Акафиста сформировались в памятниках XII в., например, в рукописях Гомилий Иакова Коккиновафского, где многократно повторяется изображение Благовещения в различных его изводах. С Акафистом, вероятно, связан древний вариант иконографии Благовещения, в котором младенец появляется на груди Богоматери⁶⁹. Так, образность и эпитеты Акафиста могли воздействовать на иконографию Богоматери и ее иконы задолго до Палеологовской эпохи в XI–XII вв.

Возвращаясь к вопросу об иконе «Богоматери Пирогошей», привезенной из Константинополя для церкви, посвященной Успению Богородицы⁷⁰, можно полагать, что предложенное толкование ее названия как одного из эпитетов Богоматери из Акафиста является косвенным указанием на ее связь с Влахернской церковью.

По мнению Д.С. Лихачева, на «Пирогошей» иконе могла быть изображена Богоматерь в типе Оранты или Одигитрии, причем исследователь смешивает их⁷¹. С Одигитрией связывали «Пирогошую» икону также Н.И. Петров, В.Г. Пуцко и Г.Ю. Ивакин⁷². Оба допущения об иконографии памятника представляются маловероятными. Оранта, по-видимому, действительно украшала апсиду ротонды Агия Сорос во Влахернах⁷³. Однако иконография Оранты за редчайшими исключениями почти не встречается в иконных образах⁷⁴, этот тип распространен преимущественно в монументальной живописи или каменных рельефах. Мы не располагаем также данными о том,

что в средневизантийскую эпоху из Влахерн могли происходить списки иконы «Богоматерь Одигитрия», которую в эту эпоху, как уже говорилось, переносили туда лишь временно в периоды осады Константинополя.

В росписи церкви Ризоположения Московского Кремля в цикле Акафиста Богоматери на северной стене помещены изображения двух последних строф Акафиста: икоса 12 (23 строфы) и кондака 13 (24 строфы). В композиции, иллюстрирующей 12 икос, представлена выносная икона Богоматери в типе Епискепсис или Знамение (Оранта с образом Христа Еммануила в медальоне на груди) над столпом, на который опирается свод открытого нартекса храма, по-видимому, трехнефной базилики, позади него помещена городская стена. Справа и слева иконе предостоят группа иереев и светских лиц. Это изображение прямо следует тексту икоса, где Богоматерь названа «одушевленный храм», «непоколебимая башня (славянски — столп) церкви» и «нерушимая стена царства». Можно сделать допущение, что поэтический эпитет *τύρος*, превратившийся на Руси в форму женского рода, обращенную к Богоматери, получил в росписи Ризоположенской церкви буквальное изобразительное выражение. Над столпом (башней) в таком случае могла быть изображена утраченная икона «Богоматерь Пирогощая» — она же список с влахернского образа Епискепсис-Знамение. Этот иконографический тип — парный Оранте, как и *ὁ ἀσάλευτος τύρος* — «непоколебимая башня (столп)», есть пара к *τὸ ἀπόρθητον τεῖχος* — «нерушимая стена», эпитету, который, как уже говорилось, традиционно связывался с образом Оранты Софии Киевской.

Влахернская икона Богоматери Епискепсис или Знамение, изображающая Богоматерь Оранту с образом младенца Христа в медальоне на груди, и ее иконографический тип в наибольшей мере выражали идеи воплощения и одновременно заступничества Богоматери и ее Ризы, защиты Константинополя мафорием Марии, распростертым над верными с ее поднятых в молитве рук⁷⁵. Икона Богоматери Епискепсис к середине XI в. уже была во Влахернах⁷⁶, соответственно, в начале XII столетия списки с нее могли попадать на Русь. Можно предполо-

жить, что многие из русских образов Богоматери Знамение, распространившихся в XII–XIII вв., и были репликами почитаемой иконы «Богоматери Пирогошей».

Следующая композиция в росписи Ризоположенской церкви изображает кондак 13 (24 строфу), где представлена трехнефная базилика с открытым нартексом (Влахернская?), а за престолом – икона Богоматери «Ласкающей», которую несут два дьякона, ей поклоняются император и патриарх, на переднем плане свита пала ниц.

Так, пара икон в соседних композициях воспроизводит две чтимые влахернские иконы. Изображение двух икон в московской росписи XVII в., по-видимому, должно было быть обусловлено и русской традицией их почитания. В двух клеймах Акафиста Ризоположенской росписи в Московском Кремле могли быть изображены не только иконы, восходящие к константинопольским влахернским образцам, но и два прославленных на Руси чудотворных образа. Богоматерь «Ласкающая» явно воспроизводит святыню Успенского собора и палладий Московского государства – «Владимирскую Богоматерь», в паре с ней могла быть помещена и легендарная «Пирогошая», привезенная с ней «в одном корабле» из Константинополя. Чрезвычайно близка по иконографии росписям Ризоположенской церкви и пара иллюстраций к двум последним строфам в цикле Акафиста Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря.

В росписях Успенского собора Московского Кремля, созданных несколько ранее, та же пара икон представлена в иллюстрациях к двум последним строфам Акафиста. В изображении 12 икоса (23 строфы) на фоне ротонды с нартексом без столпа (Агиа Сорос?) помещено изображение иконы Богоматери Епискеписис («Пирогошей»), которой поклоняется император со свитой и патриарх с иереями⁷⁷. Рядом с ней изображена сцена, относящаяся к 13 кондаку (24 строфе): на фоне трехнефной базилики (Влахернской?) с открытым нартексом два дьякона выносят икону Богоматери «Ласкающей», ей поклоняются император и патриарх, их свита падает ниц⁷⁸.

Итак, с некоторой долей осторожности можно высказать предположение, что название знаменитой констан-

тинопольской иконы «Пирогошей», привезенной в Киев около 1130 г. вместе с иконой «Богоматерь Владимирская», является русской формой, производной от греческого *πύργος*, эпитета Богоматери из 12 икоса (23 строфы) Акафиста. Эпитеты Акафиста могли связываться с образами Богоматери задолго до палеологовской эпохи, когда сложился иллюстративный цикл гимна. Этот распространенный эпитет Девы Марии, как и текст всего икоса, помимо основного поэтического и теологического смысла в иконографической интерпретации мог содержать ассоциации с реальной традицией почитания Богоматери и ее Ризы — палладия Константинополя, хранившегося во Влахернской церкви, со службой этой церкви, с самим Влахернским святилищем, его иконами. Икона Богоматери Епискеписис, воздвигнутая на столп (башню), в композиции 12 икоса Акафиста в росписях Ризоположенской церкви Московского Кремля следует образу Акафиста и одновременно повторяет один из чтимых образов Влахернской часовни источника, возможно, она же представляет собой изображение иконы «Богоматери Пирогошей». В таком случае обе привезенные из Константинополя иконы: «Владимирская Богоматерь» и «Пирогошая» — были списками почитаемых влахернских образов.

¹ ПСРЛ. М., 1962. Т. 1. С. 301.

² ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. С. 294.

³ ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. С. 482.

⁴ *Ивакин*, 1989. С. 170, 177.

⁵ *Лихачев*, 1985. С. 282; *Ивакин*, 1989. С. 177.

⁶ Слово о полку Игореве. М.; Л., 1950. С. 30-31; *Лихачев*, 1985. С. 270-287.

⁷ *Лихачев*, 1985. С. 270-287.

⁸ *Лихачев*, 1985. С. 270-285; *Babić*, 1986. P. 68; *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 262-287; *Этингоф О.Е.* К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции влахернского богородичного культа на Руси в XI-XII вв.//ДРИ: Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896-1996). СПб., 1999. С. 290-305.

⁹ Название иконы возводили к имени купца Пирогощи, упоминаемого в Степенной книге: «...принесен бысть... от Царяграда Пирогошею купьем Пречистыя Богоматери чудотворный образ». См.: Книга Степенная царского родословия//ПСРЛ. СПб., 1908. Т. 21. Перв. пол. С. 230. Это чте-

ние, по-видимому, является результатом искажения ранней летописной записи, «Пирогошая» — не имя, а название иконы. А.И. Соболевский на основании летописных сведений предположил, что «первоначальное название иконы: принадлежащая Пирогостю, принесенная Пирогостем. Всего скорее, этот Пирогость был видным боярином в Киеве в XI–XII вв. См.: *Соболевский А.И.* Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. Т. XV: Заметки о собственных именах//Сб. ОРЯС. СПб., 1910. Т. 88. С. 256. Чтение А.И. Соболевского поддерживается лингвистами как наиболее убедительное. Выражаю признательность за консультацию по этому поводу А.А. Гиппиусу и А.А. Турилову. *Дригалкин Б.И.* Що означає «Пирогоша» в літописах і «Слові о полку Ігоревім»//Структурні рівні мови і методи їх дослідження. Київ, 1972. С. 133-138; *Марожевич Р.* «Пирогошая» у «Слову о полку Ігореве» і староруским летописима//Зборник за славистику, 1982. Вып. 23. С. 211-214; См.: *Фасмер*, 1996. Т. 3. С. 266; *Кучкин, Сумникова*, 1996. С. 476. Однако такое чтение противоречит многим историческим обстоятельствам. О личности Пирогостя нет никаких известий в письменных источниках. Подобного рода притяжательные названия икон редки, даже в позднем средневековье они были, скорее, исключением из правила. К XII в. предание возводит лишь название «Игоревской» иконы, но мы не знаем, когда оно возникло. См.: *Поселянин*, 1993. Т. 1. С. 334. Название церкви подобного притяжательного происхождения по имени заказчика или по имени иконы с таким названием также совершенно необычно. Заказчиком церкви, по-видимому, был князь Мстислав, как сообщается в Лаврентьевской летописи. Уже М.К. Каргер отмечал, что, хотя в Ипатьевской летописи о Мстиславе прямо не говорится, известие о постройке церкви соответствует известию о рождении у него сына Владимира. См.: *Каргер М.К.* Древний Киев. М.;Л., 1961. Т. 2. С. 434. Ранний XII в. на Руси — эпоха княжеского строительства, нет оснований полагать, что заказчиком церкви был неизвестный Пирогость. Предположение Л. Похилевича о происхождении названия «Пирогошая» от топонима «Пирогово» опровергнуто уже И.И. Малышевским и В.З. Завитневичем. См.: *Похилевич Л.* Сказание о населенных местностях Киевской губернии. Киев, 1864. С. 31; *Малышевский*, 1891. С. 122-123; *Завитневич*, 1891. С. 160. Одна из версий И.И. Малышевского, что название «Пирогоша» состоит из двух слов: «пиро» и «гоша», причем «пиро» происходит от греческого *πῦρ* — «пшеница», а «гоша» — от русского слова «гость, купец». «Пирогоша» при таком толковании означает церковь хлеботорговцев. См.: *Малышевский*, 1891. С. 113-133. М. Шефтель возводит название «Пирогоша» к греческому слову *παρηγορητισσα* («утешительница»). См.: *Szeftel M.* Commentaire historique au texte de Slovo// La Geste du prince Igor. New York, 1948. P. 148. Д.Н. Альшиц предположил, что «Пирогошая» — название, составленное из грецизма «пир» (огонь) и русского слова «горящая», что вместе обозначало изображение Богоматери в типе Неопалимая купина. См.: *Альшиц Д.Н.* Что означает «Пирогошая» русских летописей и «Слова о полку Игореве»//Исследования по отечественному источниковедению: Сб. статей, посвященный 75-летию С.Н. Валка. М.; Л., 1964. С. 475-482. См. также: Етимологический словарь літописних географічних назв Південної Русі. Київ, 1985. С. 131-132; *Белоброва О.А., Творогов О.В.* Пирогошая// Энциклопедия «Слова о полку Игореве». СПб., 1995. С. 105-107.

¹⁰ *Завитневич*, 1891. № 1. С. 159-162; *Мальшевский*, 1891. С. 121-122; *Кондаков*, 1914-1915. С. 67, 72. Примеч. 1; *Лихачев*, 1985. С. 270-287.

¹¹ *Дворецкий*, 1958. Т. 2. С. 1443; Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament. Hrsg. G. Friedrich. Stuttgart, o. j. Bd VI. S. 953-955; *Bauer W.* Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Testaments und der frühchristlichen Literatur. Berlin; New York, 1988. Col. 1463; *Kertsch M.* Johannes Chrysostomos – Isidor von Pelusion – Agapetos Diakonos: Zur Rezeption oder Tradition bildersprachlich (Bildhaft) formulierten Paranesen ethischen Vorwurfs in der griechischen Patristik des 4. und 5. Jahrhunderts// *Mitteilungen zur christlichen Archäologie*, 1997. Bd 3. S. 66-73.

¹² *Словарь русского языка XI–XVII вв.* М., 1989. Вып. 15. С. 48; *Фасмер*, 1996. Т. 3. С. 265. В «Повести об убиении Андрея Боголюбского» говорится о столпе или столпе восточной церкви Рождества Богородицы в Боголюбове, по мнению Н.Н. Воронина и Б.А. Рыбакова, как о ее лестничной башне (князь Андрей «столпъ позлати», он же сидит за «столпомъ восточнымъ»). ПСРЛ. Т. 2. С. 582, 589; *Воронин*, 1961. С. 159-160; *Рыбаков Б.А.* Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М., 1972. С. 95-98.

¹³ *Амфилохий, архим.* Кондакарий в греческом подлиннике XII–XIII в. по рукописи Московской Синодальной библиотеки № 437. М., 1879. С. 110-111; *Ловягин*, 1875. С. 212. *Meersseman G.G.O.P.* Der Hymnos Akathistos in Abendland. Freiburg, 1958. Bd 1: Akathistos-Akoluthie und Grüsshymnen (Specilegium Friburgense: Texte zur Geschichte des kirchlichen Lebens, 2). S. 126-127.

¹⁴ *Eustratiades*, 1930. P. 68; *Salzer A.* Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Darmstadt, 1967. S. 287-288. Здесь же можно отметить, что «столп (στόλος)» был также весьма распространенным эпитетом Богоматери. Он используется, например, в *Слове Патриарха Германа на Осаду Константинополя*, где рассказывается о том, как Богоматерь спасла город от варваров 15 августа 718 г., явившись в виде облачного столпа, см.: *Grumel V.* Homélie de Saint Germain sur la délivrance de Constantinople// *REB*, 1958. Vol. 16: Mélanges Sévérien Salaville. P. 186, 196, 203.

¹⁵ *Лазарев*, 1973. С. 20.

¹⁶ *Карабинов*, 1910. С. 40-49; *Wellesz E.* The Akathistos Hymn. Copenhagen, 1957// *Monum. musica byz. transcripta*. Vol. 9; *Trypanis C.A.* Fourteen Early Byzantine Cantica. Wien, 1968// *Wiener byzantinische Studien*. Bd V. P. 17-39; *Grosdidier de Maton J.* Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance. Paris, 1977. P. 32-37; *Mit der Seele Augen sah er deines Lichtes Zeichen Herr: Hymnen des orthodoxen Kirchenjahres von Romanos dem Meloden.* Übert. von J. Koder. Wien, 1996. S. 191-193.

¹⁷ *Limberis*, 1994. P. 121-122.

¹⁸ *Frolow*, 1944. P. 61-127; *Cutler*, 1975. P. 111-141; *Limberis*, 1994. P. 53-61, 121-130. А. Камерон, однако, склонна рассматривать подобную трактовку основания и посвящения Константинополя как современный миф. См.: *Cameron A.* The Foundation of Constantinople: Myth Ancient and Modern // *Ninth Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*. November 4-6, 1983. *Dorham*, 1983. P. 33-34.

¹⁹ *Limberis*, 1994. P. 53-61, 121-130.

²⁰ *Лонарев*, 1895. С. 588-589; *Cameron*, 1979. P. 42-56.

²¹ *Cameron*, 1978. P. 87.

- ²² *Janin*, 1969. P. 161-171. Дата пожара 1069 г. уточнена В. Зайбтом. См.: *Seibt*, 1985. S. 554. Note 16.
- ²³ *Janin*, 1964. P. 285-286; *Foss C., Winfield D.* Byzantine Fortifications: An Introduction. Pretoria, 1986. P. 47, 50.
- ²⁴ *Janin*, 1964. P. 123-124; *Müller-Wiener*, 1977. S. 223-224.
- ²⁵ *Janin*, 1969. P. 166-169; *Dirimtekin*, 1960. P. 27; *Miranda*, 1965. P. 130-132. Plan; см. очерк V.
- ²⁶ *Лопарев*, 1895. С. 590.
- ²⁷ *The Greek Anthology*. Ed. W.R. Paton. London, 1960. Vol. 1. P. 52-53. N 120; *Frolow*, 1944. P. 100.
- ²⁸ PG. 1862. T. 105. Col. 1009.
- ²⁹ *Janin*, 1964. P. 267; *Tsangadas B.C.P.* The Fortifications and defense of Constantinople. New York, 1980. P. 23, 30-31, 187-192. Note 14, 73; *Nicephorus*, 18:7-8.
- ³⁰ *Пападопуло-Керамеос А.П.* Акафист Божией матери, Русь и патриарх Фотий//ВВ, 1903. Т. 10. Вып. 3. С. 390; *Mango C.* The Homilies of Patriarch of Constantinople. Cambridge, 1958. P. 102-103.
- ³¹ См. примеч. № 16.
- ³² См. примеч. № 16.
- ³³ *Patterson Ševčenko*, 1991/1. P. 50. Note 37, 39.
- ³⁴ *Карабинов*, 1910. С. 44-45.
- ³⁵ *Patterson Ševčenko*, 1991/1. P. 45-58; см. очерк V.
- ³⁶ *Grabar*, 1974. Т. 10. P. 1-14; *Patterson Ševčenko*, 1991/1. P. 45-58.
- ³⁷ *Constantinides E C.* The Wall Paintings of the Panagia Olumpiotissa at Elason in Northern Thessaly. Athens, 1992. Vol. 1. P. 162-168. Vol. 2. Pl. 86c, 92c.
- ³⁸ *Pätzold*, 1981. S. 40-41.
- ³⁹ *Babić*, 1973. N. 14-15. P. 189.
- ⁴⁰ Византия. Балканы. Русь, 1991. С. 223. № 36.
- ⁴¹ *Patterson Ševčenko*, 1991/1. P. 48-50. Pl. 13-15.
- ⁴² *Babić*, 1973. P. 189.
- ⁴³ *Velmans*, 1972. P. 152-161; *Pätzold*, 1981. Taf. 46, 66a-b, 69-70b; *Patterson Ševčenko*, 1991/1. P. 48-50; *Lafontaine-Dosogne*, 1984. P. 663-671.
- ⁴⁴ *Frolow*, 1944. P. 103. Относительно сообщения Антония Новгородского о «хождении» иконы Богоматери Одигитрии во Влахерны существуют разные точки зрения. По мнению П. Савваитова, Н.П. Кондакова и других исследователей, именно эти сведения и содержатся в тексте русского паломника. См.: Путешествие Новгородского архиепископа Антония, 1872. С. 95; *Кондаков*, 1914-1915. Т. 2. С. 54. Однако Х.М. Лопарев полагал, что это место является интерполяцией, сообщение о Влахернской церкви вставлено туда, где должно было быть описание Халкопратийской церкви. Он иначе расставил знаки препинания, благодаря чему связь между иконой Одигитрии и Влахернами в тексте Антония исчезла. См.: Книга Паломник, 1899. С. XXXVIII, LV, XCII-XCIV, 21.
- ⁴⁵ *Janin*, 1969. P. 204-205.
- ⁴⁶ *Grabar*, 1974. P. 1-14.
- ⁴⁷ См. примеч. № 8.
- ⁴⁸ *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 262-287.
- ⁴⁹ Много ценных наблюдений по этому поводу содержится в статьях Ж. Лафонтен-Дозонь, см.: *Lafontaine-Dosogne*, 1984. P. 649-702; *Lafontaine-*

Dosogne, 1991. P. 449-457; Однако исследовательница исходила из традиционной точки зрения по поводу влахернских образов, ограничивая их лишь типами Оранты или Епискепис, см.: *Schmuck*, 1988. S. 499-501.

⁵⁰ *Lafontaine-Dosogne*, 1984. P. 663-671; *Lafontaine-Dosogne*, 1991. P. 449-457.

⁵¹ *Грозданов Ц.* Охридско зидно сликарство XIV века. Београд, 1980. С. 131-133; *Lafontaine-Dosogne*, 1984. P. 666. Fig. 27, 29.

⁵² *Lafontaine-Dosogne*, 1984. P. 663-671. Fig. 23; *Грозданов С.* Композицијата опсадата на Цариград во црквата Св. Петар во Преспa // *Грозданов С.* Студии за охридскиот живопис. Скопје, 1990. С. 125-131. Ил. с. 129; *Византия. Балканы. Русь*, 1991. С. 223. № 36.

⁵³ *Lafontaine-Dosogne*, 1984. P. 693-699.

⁵⁴ *Velmans*, 1972. P. 160-161. Fig. 35. По мнению Т. Вельманс, иконография этой композиции связана с изображением Положения ризы или пояса Богоматери, а также русской иконографии Покрова.

⁵⁵ *Лопарев*, 1895. С. 583-626; *Wenger*, 1955. P. 133; *Cameron*, 1979. P. 50. Note 40.

⁵⁶ *Миняя. Июль. Т. 2. Часть 2. М.*, 1988. С. 71-72.

⁵⁷ *The Greek Anthology. Vol. 1. P. 54. № 121; Mathews*, 1977-1995. P. 107.

⁵⁸ *Cutler*, 1975. P. 111-115, 118, 136.

⁵⁹ *Meinardus O.F.A.* Interpretations of the Wall-Paintings of the Siege of Constantinople in the Bucovina// *Oriens Christianus*, 1972. Bd 6. P. 169-183; *Garidis M.* Notes sur l'iconographie des sièges de Constantinople// *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* (1977-1984), 1985. T. 22. P. 99-114; *Lafontaine-Dosogne*, 1984. P. 663-671.

⁶⁰ *Лазарев В.Н.* Снеготорские росписи// *Сообщения Института истории искусств АН СССР. М.*, 1957. № 8. — переизд.// *Лазарев В.Н.* Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 160-161. Ил. С. 162; *Лифшиц*, 1974. С. 38-40.

⁶¹ *Pätzold*, 1981. Taf. 83a-b.

⁶² *Данилова*, 1970. Табл. 35. Фиг. 77.

⁶³ Цикл Акафиста Успенского собора не опубликован, о росписи собора см.: *Зонова О.В.* Стенопись Успенского собора Московского Кремля// *ДРИ: XVII век. М.*, 1964. С. 110-137.

⁶⁴ *Chatzidakis M.* The Cretan painter Theophanis: The Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita. Mount Athos, Stavronikita, 1986. P. 61. Pl. 210.

⁶⁵ *Lafontaine-Dosogne*, 1984. Pl. 11. Fig. 26.

⁶⁶ Цикл Акафиста Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря не опубликован. О росписях собора см.: *Кочетков И.А., Лелекова О.В., Подъяпольский С.С.* Кирилло-Белозерский и Ферапонтов монастырь: Архитектурные памятники. М., 1994. С. 17-19.

⁶⁷ Цикл Акафиста Ризоположенской церкви не опубликован. О росписи церкви см.: *Саликова Э.П.* Настенные росписи церкви Ризоположения// *Гос. музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. М.*, 1980. Вып. 3. С. 138-153. Наши сведения о русских циклах Акафистов неполны, большая часть их не опубликована.

⁶⁸ *Ševčenko N.P.* Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago, 1990. P. 77.

⁶⁹ *Millet*, 1916. P. 83-86; *Lafontaine-Dosogne*, 1984. P. 6.

⁷⁰ *Раннопорт*, 1982. С. 25; *Ивакин*, 1989.

⁷¹ *Лихачев*, 1985. С. 270-287.

⁷² Петров Н.Н. Купятицкая икона Богородицы в связи с древнерусскими энколпионами//Труды IX Археологического съезда. М., 1897. Т. 2. С. 76; Пуцко, 1988. С. 90; Ивакин, 1989. С. 177.

⁷³ Zervou Tognazzi, 1986. P. 262-287.

⁷⁴ Belting-Ihm, 1976. Taf. XIa, XVa.

⁷⁵ Hunger, 1995. P. 33-42. По мнению К. Бельтинг-Им и В. Зайбта, иконография Богоматери Епискепис сформировалась как комбинация типов Никопеи (Богоматери, держащей руками шиток с образом Христа Еммануила перед грудью) и Оранты. Как полагают исследователи, это могло произойти после 1031 г., когда живописная икона на дереве, изображающая Богоматерь Никопею, замазанная на стене известью по приказу Константина Копронима, была вновь обретена при реставрации Романа III Аргира. Belting-Ihm, 1976. S. 51-52; Seibt, 1985. S. 551-561. Как показал Э. Трапп на основании текста Скилицы, эта икона изображала Богоматерь, держащую младенца перед грудью. См.: Trapp, 1985. S. 193-195. Об иконе Богоматери Никопеи во Влахернах в XIV в. сообщает Кодин, см.: Codini Curopalatae, De officiis constantinopolitanis//PG. Vol. 157. Cap. XI. Col. 85 D.

⁷⁶ Seibt, 1985. S. 554.

⁷⁷ На изображение Богоматери Епискепис в Успенском соборе обратила внимание Ж. Лафонтен-Дозонь, см.: Lafontaine-Dosogne, 1984. P. 671.

⁷⁸ Примечательно, что в октябре 1653 г. (через 10 лет после работ по росписи Успенского собора) царь Алексей Михайлович встречал присланную ему из Константинополя икону «Богоматерь Влахернская» в типе Одигитрия, которая была установлена в алтаре Успенского собора и стала там почитаемой иконой. См.: Соколова, 1997. С. 413-427. Известны и другие поствизантийские списки иконы «Богоматерь Одигитрия» с эпитетом Влахернитисса. См.: Кондаков, 1914-1915. Т. 2. С. 64. Как уже говорилось, Кодин упоминал эту икону среди святынь Влахернской церкви в XIV в., по-видимому, в палеологовскую эпоху могли появиться ее списки с таким топонимом.

VII

Образ храма в иконах «Богоматерь с пророками» XII в.

Принцип воспроизведения храмовых программ в иллюстрациях рукописей и иконах, а также в иных видах искусства сложился еще в доиконоборческую эпоху¹. Ранние иконы и миниатюры соотносятся с системой декорации апсид, большей частью с программами, известными по коптским росписям монастырей Бауита и Саккары. В произведениях искусства доиконоборческой эпохи, как правило, наблюдается прямое отражение апсидных композиций — как бы перевод программы росписи и фрагментов интерьера храма на плоскость иконной доски или листа рукописи. При этом в иконах передается не только зрительный образ и композиция росписей, но и ядро их символического содержания².

В произведениях средневизантийского искусства, и особенно XI—XII вв., воплощается более сложный образ храма и его декорации. В иконах и миниатюрах этой эпохи не только отражается гораздо более дифференцированная и сложная система декорации средневизантийского крестовокупольного храма, но создается целостный образ храмовой архитектуры и декорации, а также образ Церкви со всей ее символикой. В памятниках XI—XII вв.

используется опыт многочастных литургических программ, которые приобрели столь большое значение в иконографии начиная с XI в.³ В искусстве этого времени были разработаны иконографические композиции, воссоздающие структуру, декорацию и символику церковного здания, а вместе с тем — целостный образ синтетического пространства храма как образа космоса. Более того, сами иконы и миниатюры этой эпохи уподобляются храму в целом.

В данном очерке мы попытаемся показать, как характер и смысл иконографической композиции икон, а также и некоторых миниатюр рукописей отражает общую структуру византийского храма, его декорацию, символику и догматику, а кроме того и круг идей, волновавших византийскую Церковь XI—XII вв.

Для возможности уподобления моленной иконы (живописного образа) храму и его росписи есть самые глубокие основания, коренящиеся в существе византийской догматики. Учение иконопочитателей и символика храма и его декорации имеют общую основу. Эта основа — христианская теория образа. Максим Исповедник, а вслед за ним и теоретики иконопочитания рассматривают как *eikón* (образ) не только самые святые иконы, но и церковь, священное писание, пророческие символы Ветхого завета и прочее, то есть и изображение, и храм, и литературный текст. По словам патриарха Никифора, «иконой» является все то, что стоит в некоем отношении с архетипом и является причинным следствием первопричины⁴. Символика иконы, храма и его декорации едина: это «образы» — свидетельства домостроительства и спасения, как и сама изобразимость Христа. Христологическая догма — центральная идея как иконы, так и храма и его росписи. Важно отметить также, что композиция иконы мыслилась как место откровения Господа, то есть непременно пространственно.

Глубокая символическая общность иконы и храма соответствует и принципиальной общности зрительного восприятия иконной доски и всего комплекса храмовой декорации в пространстве. В архитектуре храма и в иконографической его программе апсида выделена как цент-

ральный элемент. Наряду с вертикальной иерархией сверху вниз от купола пространство и роспись организованы с запада на восток по направлению к апсиде. Таким образом, алтарь вместе с куполом выделен как смысловое и композиционное средоточие, как Святая Святых, «земное небо» и престол Бога. У зрителя, входящего в храм с запада, непосредственно перед глазами оказывается апсида — она и становится центром всей программы⁵.

Отдельные изображения, составляющие роспись храма, складываясь в пространстве воедино, в своей совокупности образуют некое подобие единой многочастной иконы. Это сравнение принадлежит еще О. Демусу⁶. При обычной ориентации зрителя на восток единое многосоставное зрелище интерьера церкви средоточием своим имеет алтарный образ Богородицы в конхе. Он увенчан куполом с образом Христа и окружен сценами истории спасения, символическими композициями и фигурами пророков, апостолов, святых и проч. Так, зрительно роспись храма можно уподобить иконе с изображением Богородицы в центре, образом Христа над ней и второстепенными сценами и отдельными фигурами вокруг — как бы «клеймами на полях», но в пространственном измерении.

Одним из наиболее ярких примеров умозрительного отражения образа храма и его декорации в изобразительном искусстве является композиция и иконография двух икон с изображением Богородицы с пророками на полях. Первая из них хранится в монастыре Св. Екатерины на Синае и датируется началом XII в., а вторая — в ГЭ в Санкт-Петербурге и датируется концом XII в.⁷ Константинопольская икона, хранящаяся на Синае, представляет собой более сложный и полный иконографический комплекс, вторая же, по-видимому, провинциальная икона, соотносится с ней как сокращенный и упрощенный вариант.

Напомним, что на синайской иконе в среднике изображена Богородица «Ласкающая» в типе Киккской, над ней в медальонах — архангелы. Под престолом — Иосиф, Анна и Иоаким, Адам и Ева. Над средником — Христос во славе, сидящий на радуге, окруженный символами евангелистов. На полях иконы располагается развернутый пророческий чин, включающий и библейских, и но-

Ил. 10
82

Ил. 11
83

возаветных пророков. На иконе из ГЭ также использован один из вариантов Богоматери «Ласкающей». Изображение прародителей внизу отсутствует, а чин пророков включает только библейских. Христос представлен сидящим на троне.

Композиция данных икон может быть рассмотрена в качестве подобия храмовой росписи как целый ансамбль, прежде всего это относится к синайскому памятнику. Она разделена на три регистра по вертикали аналогично трем зонам византийского храма, что соответствовало космологическим представлениям эпохи⁸.

Изображение Христа во славе располагается в верхней части, сопоставимой с куполом храма или символическими небесами. Богоматерь с младенцем представлена ниже, в среднике, который можно соотнести со вторым уровнем здания церкви — раем или Святой землей, к которому относится конха апсиды. Иосиф, родители Марии и прародители — в нижнем уровне, соответствующем земному ряду космической иерархии. Так, составные элементы композиции оказываются на одной вертикали, разделенные на три уровня аналогично вертикальному членению храмовой росписи на зоны при ориентации зрителя на восток по направлению к апсиде.

Вместе с тем композиция иконы распадается на три части по горизонтали аналогично делению храма на нефы. Средник с верхним и нижним клеймами выделяется как подобие центрального нефа, завершаемого апсидой и увенчанного куполом, а ряды клейм справа и слева как более узкие боковые нефы. Строго центрическая композиция иконы со средником, окруженным клеймами, может быть прочитана одновременно и как подобие плана центральнокупольного сооружения с большим подкупольным пространством в центре. Так, составные части композиции выстраиваются как некая условная проекция пространственного зрелища монументальной росписи храма на плоскости доски иконы.

Однако при ясно читаемых членениях композиции, сопоставимых с членениями архитектуры, в двух рассматриваемых нами иконах ни в коей мере нет буквального, прямого «изображения» интерьера церкви. Композиция

вполне соответствует законам иконописи — это иконный средник, окруженный клеймами на полях. Но в ней создается иконографический образ храмового пространства, необычайно цельного и синтетичного. Это идеальное воплощение как бы умозрительного подобия архитектурного пространства храма — «иконы в пространстве», которая стала иконой на плоскости.

Образной передачей пространства храма синайская и эрмитажная иконы принципиально отличаются от ранних доиконоборческих памятников, в которых, как правило, очевидно прямое следование фрагменту интерьера с росписью. Так, например, уникальная коптская тканая завеса-«икона» из Музея искусств в Кливленде VI в. воспроизводит декорацию апсиды с программой типа коптских росписей монастыря Бауит⁹. На ней изображена Богоматерь на троне с архангелами Михаилом и Гавриилом по сторонам в нижнем регистре и Христос на троне в мандорле, возносимой двумя архангелами, — в верхнем. Изображение Христа представляет собой как бы сокращенный вариант «Вознесения» или Христа во славе. На полях в медальонах располагаются погрудные образы апостолов. По сторонам Богоматери с архангелами изображены колонны с капителями, упирающимися внизу в рамку с флоральными мотивами, а наверху — в подобие архитрава, разделяющего два регистра. Такой мотив наводит на мысль, что здесь прямо отражается реальный архитектурный прототип апсиды, который на ткани передан почти бுவально, вплоть до конструкции и деталей архитектуры. У иконографии этого памятника есть еще одна чрезвычайно важная особенность: медальоны с портретами апостолов располагаются снизу и по бокам, так что на боковых сторонах флорального обрамления они не доходят до верха, но кончаются как раз на уровне архитрава, разделяющего нижний и верхний регистры изображения. Таким образом, апостолы с трех сторон окружают Богоматерь с архангелами, но не попадают в верхнюю — небесную зону изображения.

В иконографии синайской иконы выделено общее ядро композиции, соотносимое с монументальной декорацией, по отношению к циклу предков Христа и проро-

Ил. 84

ков. Верхнее клеймо с изображением Христа в этой иконе увеличено благодаря тому, что горизонталь его не совпадает с членениями соседних клейм. Тем самым средник и верхнее клеймо объединены как два основных элемента композиции, а нижние и боковые изображения обрамляют их с трех сторон. Этот прием явно восходит к иконографии коптской ткани из Кливленда. Возможно, подобная композиция икон XI–XII вв. коренится именно в изображениях типа кливлендского памятника, где апостолы окружают центральный образ аналогично синайской иконе. В эрмитажной иконе, где клейма равномерно распределяются со всех четырех сторон, принцип подражания храмовой программе читается не столь явно. Вероятно, это объясняется и тем, что эрмитажная икона датируется концом XII в., а мы не знаем более поздних памятников иконописи, которые были бы столь наглядно сопоставимы с монументальными ансамблями. В позднейших иконах «Богоматерь с пророками» уподобление композиции храмовому пространству, как правило, исчезает, средник приобретает самодовлеющее значение, а остальные изображения превращаются в ленту с рядом клейм или отдельными фигурками на полях подобно тому, как они расположены уже на иконе с образом Богоматери из «Благовещения» в Охриде XI в.¹⁰.

Особенно ярко уподобление храмовому пространству выражено в синайской иконе. Средник с изображением Богоматери охвачен аркой с орнаментом, опирающейся на колонны, что прямо ассоциируется с пролетом триумфальной арки храма либо с конхой апсиды, а Христос во славе окружен абсолютно круглой мандорлой, что также вызывает ассоциации с кругом купола в интерьере храма. Тем самым средник преподносится как подобие центрального подкупольного пространства, сквозь которое видна апсида. Все клейма в этой иконе разделены простым орнаментальным обрамлением.

Архитектурные членения эрмитажной иконы иные: поле средника оставлено свободным, лишь клейма на полях имеют аркатурные обрамления – боковые окружены однолопастными арками, что допускает и ассоциацию с проходом бокового нефа. Верхнее и нижнее клей-

ма с образами Христа, Иосифа и родителей Марии окружены трехлопастной аркой.

Подобные архитектурные обрамления издавна использовались как в иконах, так и в миниатюре и в прикладном искусстве. Самый принцип такой декорации восходит к раннехристианскому искусству. В искусстве средневизантийском арочные обрамления получают особенно широкое распространение, часто в иконах, происходящих из темплов или их имитирующих¹¹.

Форма арки не только вызывает прямые ассоциации с архитектурными мотивами, но имеет вполне определенное символическое значение: арочное обрамление или даже фриз аркад — это образ храма как космоса¹².

В хорошо известных и подробно прокомментированных в научной литературе иллюстрированных рукописях Христианской топографии Космы Индикоплова и в тексте, и в миниатюрах дается подробное описание и изображение вселенной, очертания которой совпадают с формой храма, так как еще Моисей построил скинию по образу вселенной. Этот образ храма-космоса представляет собой параллелепипед, покрытый полуцилиндрическим сводом, который олицетворяет небо. Фронтальный разрез его, либо торец, и имеет вид арки, опирающейся на столбы или колонны. Именно таково изображение «Страшного суда» на миниатюре списка этой рукописи из Ватиканской б-ки (гг. 699): образ вселенского суда вписан в очертания, увенчанные аркой — небесным сводом над земной твердью¹³.

Аналогично и значение арки в храме — основного композиционного и формообразующего компонента в структуре, а также и основного символического элемента. Апсида с конхой — тот же элемент арки, но развитый в пространстве. Дуга конхи апсиды, опирающаяся на стены вимы, и триумфальная арка перед ней, опирающаяся на столбы или колонны, — образ небесного свода, поддерживаемого над землей опорами, «столпами» церкви. Византийское искусство использовало эту форму как некий универсальный, основополагающий и структурный компонент. Она вошла во все виды искусств: от архитектуры, где она реально претворена в пространстве, до всех видов изобразительного и прикладного искусства в качестве фона или об-

рамления. Та же арочная структура (либо антаблемент) на опорах легла в основу сложения иконостаса в храме.

Выходная миниатюра литургического свитка из б-ки Иерусалимского патриархата (Σταυροῦ, 109), датируемого временем около 1100 г., изображает аркаду алтарной преграды над образом Христа, заключенным в квадрифолий, который располагается в центре заполненного орнаментом квадрата¹⁴. В эту аркаду помещены фигуры авторов литургии по сторонам Богоматери с младенцем, а среди святых — св. Георгий как покровитель церкви, — так было принято изображать в апсидах фигуру патрона на алтарном столбе либо в иконостасе. Все изображение в целом заключено еще в одну арку, опирающуюся на две колонны, она символизирует собой церковное здание, где совершается литургия, текст которой содержится в свитке. Вся рукопись уподобляется храму, интерьеру, приспособленному для литургии, а фронтиспис — архитектурной композиции, которая оказывается как бы входом в здание храма.

Синайская и эрмитажная иконы передают не только иконографический образ пространства храма, но воссоздают символику и основные элементы программы его росписи. Система декорации средневизантийского крестовокупольного храма включала «Вознесение» или образ Христа в куполе и Богоматери — в конхе апсиды¹⁵. Два главных изображения — образы Богоматери и Христа — служат выражению центральной идеи храма — догмы воплощения. Через сопоставление пары символических изображений — Бога в его вечном, небесном бытии и материнства Девы, родившей Бога на земле, — передается христологическая идея¹⁶. В то же время образы Богоматери и Христа символизируют земную Церковь и ее небесного владыку. Образ Богоматери в конхе является ядром всей сложной символики храмовой росписи. Помимо идей воплощения и земной Церкви символика храмового образа Богоматери включает и космологическую роль Марии, и евхаристическое значение, обычно он связан также и с темой заступничества¹⁷.

Средник иконы, имитирующий конху апсиды, преподносит изображение Богоматери как храмовый образ. Ес-

ли пытаться прямо сопоставлять программу икон с системой монументальной декорации апсиды, то окажутся опущенными регистр причащения апостолов и святительский чин. Но вместе с тем чину святителей в апсиде как бы соответствует нижний — земной регистр иконы — изображение Иосифа и предков Марии и Христа, персонажей, послуживших созданию и утверждению новозаветной Церкви. Ряд причащения апостолов исключается совсем, но зато в иконах используется тип Богоматери «Ласкающей», что как бы восполняет отсутствие евхаристических символов, поскольку этот тип подчеркивает реальность воплощения и жертвы.

Аналогично используется данный тип на двух миниатюрах Псалтирей монастыря Пантократора на Афоне (гг. 49 — ныне в коллекции Гарвардского ун-та) и Христианской археологической коллекции Берлинского ун-та (гг. 3807)¹⁸. На первой из миниатюр в верхнем регистре, соответствующем конхе апсиды, изображена Богоматерь «Ласкающая» между Иоанном Крестителем и архангелом, в нижнем — отцы Церкви: Григорий Богослов, Василий Великий и Иоанн Златоуст. Вторая миниатюра является вариантом этой же композиции. На ней Богоматерь в том же типе изображена между двумя архангелами, а в нижнем регистре вместо Григория Богослова представлен св. Николай. В этих миниатюрах воспроизводится программа апсиды средневизантийского храма.

В программе синойской и эрмитажной икон смысл центрального образа определяется избранным типом Богоматери¹⁹. Он подразумевает несколько граней символики образа Богоматери и Церкви: «предуготовление» Тела Христа в Ветхом завете, увенчанное воплощением и жертвенным предназначением младенца, и единение в любви Богоматери-Церкви с Христом²⁰. В XII в. тип Богоматери «Ласкающей», существовавший и ранее, получает необычайно широкое распространение и используется во всех видах искусства. Хотя в византийской монументальной живописи он нам почти неизвестен, но несколько изображений Богоматери «Ласкающей» X—XII вв. мы знаем в монументальных росписях Каппадокии и Грузии, хотя и не в центральных апсидах²¹. Возможно, что данный ико-

нографический тип мог быть распространен и в византийских храмовых росписях, особенно XII в., когда он получил столь широкое хождение. Само использование его в средниках икон и миниатюрах, столь прямо соотносимых с апсидной росписью, может свидетельствовать о его существовании в византийской монументальной живописи.

Ил. 82

На синайской иконе Христос во славе изображен сидящим на радуге в круглой мандорле, окруженный символами евангелистов в виде четырех животных, а также херувимами и серафимами, что отражает иконографию «Вознесения» и пророческих видений, — это придает композиции теофанический характер. Такое совмещение вполне естественно. В монументальных композициях весьма часто соединялись элементы видений библейских пророков, «Вознесения» и апокалиптического видения Иоанна Богослова. Ветхозаветные пророческие видения являлись одновременно прообразами новозаветной теофании — «Вознесения», а также второго пришествия²².

Ил. 83

На иконе из ГЭ Христос представлен сидящим на престоле в типе Царя небесного с двумя херувимами по сторонам, фланкирующими трон, что еще более придает композиции характер ветхозаветного видения. Иконографически образ Христа на престоле чрезвычайно близок миниатюрам рукописей с изображениями видений пророков²³. В обеих иконах образы Христа сочетаются с развитым пророческим циклом, то есть еще и таким способом ставятся в прямую связь с ветхозаветными видениями. И обе композиции восходят к храмовой иконографии — купольным изображениям «Вознесения» или Христа во славе с элементами ветхозаветной теофании.

Сопоставление в иконах образов Богородицы и Христа во славе явственно отражает монументальные программы, существовавшие в разных вариантах. Как и в храме, эта пара выражает христологическую догму и идеи человечности первого пришествия Христа, божественного достоинства второго пришествия и вневременного бытия Бога.

В целом программа икон по общему смыслу близка также композиции Древо Иессеево, так как вся история Ветхого завета, согласно христианской экзегезе, есть «предуготовление» Тела Христова²⁴. Иерархия в этих ико-

нах снизу вверх соответствует иерархии древа: от предков Марии к самой Богородице и образу торжествующего Христа. Тело Христово являлось одновременно и образом Церкви на земле. Поэтому та же иерархия прочитывается и иначе: предуготовление христианской Церкви в Ветхом завете, единение в любви Богородице-Церкви со своим Владыкой Христом, небесный глава — Христос. Для образа древа в иконографии естественна иерархия снизу вверх, а для иконографии Церкви — сверху вниз, с небес на землю, что и отразилось в храмовой архитектуре. Однако та и другая легко накладываются друг на друга и естественно сосуществуют не только потому, что их механически можно читать в прямом и обратном направлении, но и потому, что и в самой символике Церкви кроется ее уподобление древу или пальме.

Древо Иессеево прямо отождествлялось с образом Церкви, что основывалось на символическом уподоблении Логоса Софии — Божественной Премудрости. Древний символ Премудрости — пальма. Такое отождествление коренится в апостольском и святоотеческом истолковании ветхозаветного образа Премудрости Соломоновой и храма Соломона — «Премудрость построила себе дом» (Притч. 9:9), — в соответствии с которым образы Богородицы и Церкви осмыслялись как Дом Премудрости²⁵.

В данном случае плодотворно обратиться к материалу западной иконографии. На миниатюре рукописи *Speculum Virginum* из Британского музея (Agundel 44) конца XII в. все эти темы получили вполне зримое и наглядное выражение²⁶. Здесь совмещается изображение «Древа Иессеева» и Дома Премудрости. В ветвях Древа снизу вверх изображены Иессей, Мария и Христос, обрамляют их семь колонн, увенчанных куполами храмового сооружения. В иерархии этой совмещается как возрастание Древа от корня Иессеева к Христу, так и иерархия храма с его главой Христом, от него к Богородице-Церкви и ее корням — Ветхому завету. Программа двух икон XII в., о которых идет речь, лишь примыкает по смыслу к Древу Иессееву, а не прямо совпадает с этим образом. Нет здесь и буквального изображения церковного здания, но обе темы западной миниатюры составляют и содержание

Ил. 86

икон «Богоматерь с пророками». Это одновременно и образ происхождения Богочеловека от Марии, «возросшей» от корня Иессеева, и образ Церкви.

Интересно отметить особую систематичность данной иконографии. Ведущие тематические линии выражены и в общей структуре ее, и в ее элементах. Иконы композиционно уподоблены храму и содержат полный пророческий цикл, что отражает образ Церкви и ее преемственность от Синагоги, пророки представлены с символами Марии, что создает еще один слой той же темы. Наконец, самими образами Богоматери «Ласкающей» те же идеи выражены на третьем уровне: единение Церкви с Христом в любви и неразрывная связь с предысторией Ветхого завета. В таком усложненном построении тематических линий композиций с несколькими уровнями символических пластов, просвечивающих друг через друга, несомненно виден параллелизм с византийской литературной риторикой — это как бы риторические повторы и аналогии, разворачивающиеся от одного центрального образа.

Подобное внимание к образу Церкви в искусстве XII в. вполне закономерно. Философское движение конца XI—XII в., начиная с Иоанна Итала, расшатывало здание основополагающей христианской догматики. Прежде всего это касалось догмата о воплощении Спасителя. Именно догмат соединения во Христе божеского и человеческого вновь привлек внимание Церкви и стал основанием для отлучений. Поставив под сомнение учение о воплощении, еретики одновременно «раздвояли» второе лицо Троицы, подрывали учение о единосущности всех лиц Троицы, о жертве, таинстве евхаристии, чудесах, совершенных Христом на земле, и проч. Это особенно ярко проявилось в философских спорах на соборах XII в.²⁷

В конце XI в. византийская Церковь возобновила борьбу против штудирования эллинской философии и словесности. Увлечение классической древностью в XI—XII вв. заходило столь далеко, что представляло опасность для господствующего церковного учения. Церковь боролась с ним как с некоторого рода возвращением к язычеству. Это выразилось в осуждении Итала, а позднее и Сотириха, воззрения которых смыкались с платоновскими идея-

ми. Впервые была узаконена служебная роль философии по отношению к богословию и свобода философского мышления подчинялась церковной цензуре²⁸. На протяжении царствования Комнинов заметное место в духовной жизни Византии занимали манихейские ереси, представлявшие в XII в. значительную силу, — павликиане, богомилы и другие учения, основное содержание которых заключалось в космологической системе, построенной на началах дуализма. Эти ереси подрывали основы догматики, на которых зиждилась византийская Церковь теоретически, и были прямо обращены против практики богослужения, таинств, иконопочитания и храмов²⁹.

В ту эпоху предпринимались попытки сближения с папской Церковью, хотя в Символе веры никаких уступок не делалось. Однако в связи с ухудшением политических отношений с латинянами на протяжении XII в. такие попытки были отвергнуты, и в царствование Мануила Комнина раскол двух Церквей был подтвержден окончательно, а впоследствии отношения их лишь ухудшались вплоть до наступления крестоносцев на греческие города³⁰. Все эти факторы внутренней жизни, а также угроза владычества латинской Церкви способствовали централизации византийской конфессиональной политики, ее огосударствлению, усилению цензуры церковного авторитета и пастырского пафоса³¹.

Именно в этот период впервые после полемики с иконоборцами Синодик был расширен введением глав, где предавались анафеме еретические учения и заблуждения, а не отдельные имена³². Роль Церкви как института и культового здания подчеркивалась всеми средствами. Следствием этого явилось стремление к новой разработке обрядности, составлению чинопоследований в литургии³³. К этому времени относится большое количество сводных систематизирующих сборников догматики и апологетики, сочинений, составленных в опровержение ересей и заблуждений, таких, как «Догматическое всеоружие» Евфимия Зигавина, написанное по поручению Алексея Комнина, или созданная почти век спустя «Сокровищница православия» Никиты Хониата. Составлялись сборники церковных правил, сочинения об усовершенствовании

жизни духовенства и монашества, монастырские типики особо дисциплинарного характера³⁴. Подобные тенденции затронули все виды культового искусства, что отразилось в попытке создать максимально наглядное выражение символики византийской Церкви и в иконографии, и в художественном языке.

Нам представляется, что программа рассмотренных икон самым тесным образом связана с современной им исторической и культурной средой. Такая иконография неизвестна нам по более ранним памятникам. Нельзя исключить возможности существования ее в предыдущие столетия: как уже говорилось, принцип воссоздания декорации храма известен и по произведениям доиконоборческой эпохи, коптская ткань из Кливленда, несомненно, свидетельствует о существовании ранних прототипов подобной иконографии, хотя и с изображением апостолов, а не пророков. Однако мы полагаем, что окончательное формирование такой программы может быть датировано не ранее XI в. Создание целостного образа храмового пространства, а не фрагмента интерьера позволяет отнести ее к этому времени. Сложение многочисленных литургических программ, как показали исследования К. Вейцмана, А. Грабара и других ученых, относятся именно к XI в.³⁵ Характер иконографии с полным пророческим циклом, ее систематичность, некоторая «компилятивность» и повторяемость тематических линий также свидетельствуют о датировке не ранее XI в.: к этому времени, в частности, относится икона Богоматери с пророками на полях, входящая в «Благовещение» из Охрида. Выбор вариантов типа Богоматери «Ласкающей», их трактовка в синайском и эрмитажном памятниках, а также актуальность воплощения образа храма в иконе несомненно связаны с исторической ситуацией.

В манихейских ересях, распространившихся в эту эпоху, искажалась церковная доктрина об отношении Ветхого и Нового заветов. Павликиане отвергали Ветхий завет, закон и пророков. Богомилы, прямо повторяя иконоборцев, ставили под сомнение православное учение об отношении ветхозаветных предсказаний к новозаветному «исполнению»³⁶. Необходимость демонстрации истинности

библейских пророчеств и «исполнения» их в Новом завете послужила основой для развития ветхозаветной иконографии. В частности, в XI и XII вв. впервые получают распространение изображения прообразов Богоматери не только в миниатюре, но и в иконописи и монументальных росписях. К той же эпохе относятся и самые ранние из известных нам в восточнохристианском искусстве изображений Древа Иессеева. С этим же кругом явлений связано составление композиции Богоматерь с пророками.

Изображение Христа во славе на верхних клеймах синойской и эрмитажной икон является символической демонстрацией единосущности воплощенного Сына вечному и несозданному Богу Отцу, а также истинности воскресения Христа и торжества искупителя. Тем самым образ Христа в иконах можно рассматривать как отклик на богословские разногласия конца XI—XII в. по вопросам о лице Христа, славе Христа, единосущности Сына Отцу и на отрицание еретиками воскресения³⁷.

Распространение типа Богоматери «Ласкающей» прежде всего связано с переосмыслением роли Богоматери в страстной литургии. С другой стороны, использование этого типа явилось реакцией на духовную смуту, стало выражением сплочения византийцев перед лицом Запада как символа единства земной Церкви.

Следует подчеркнуть еще одно обстоятельство: как уже упоминалось, характер богословских споров и разногласий был таков, что вновь подвергался сомнению вопрос о поклонении иконам. Впервые со времен иконоборчества эта тема всплыла в философских построениях Иоанна Итала. Был обвинен в ереси по поводу толкования иконопочитания митрополит Лев. Специально этому вопросу посвящено сочинение Евстратия Никейского «О поклонении Святым иконам». Прямо содержались элементы иконоборчества в богомильской ереси, сторонники которой формулировали обвинение против иконопочитателей совершенно аналогично тому, как это делали их предшественники иконоборцы: «подобны суть еллинам кланяющиеся иконам»³⁸.

И наконец, в контексте наших рассуждений чрезвычайно примечательно, что в эпоху распространения ере-

сей и богословских споров подвергались нападкам со стороны еретиков и сами храмы, построенные людьми на земле, и совершавшиеся в них богослужения. По учению богомилов, Бог живет на небе, а не в церквях, созданиях рук человеческих. Храмы же, как они полагали, — прибежища демонов, а совершаемые в них службы — поклонение этим демонам. Местом пребывания самого Сатанаила они считали сначала Иерусалимский храм, а затем и Св. Софию в Константинополе — главную святыню византийской Церкви³⁹.

Поэтому строго систематический характер описанной нами иконографии, столь наглядно выражающей образ храмовой программы, символизирующей Церковь в целом и преемственность ее от Синагоги, а также подчеркнутое единство изобразительных принципов иконы и монументальной росписи как разных типов «образа» есть, несомненно, отклик на подобные споры. Это демонстрация единства всех форм церковного искусства: храм — «образ» (икона), а икона — храм, нечто причастное Церкви и способное ее полностью выразить и воплотить. Иконография в целом — концентрированное выражение всей основной христианской символики, аналогичное литературным сборникам догматики и апологетики, таким, как «Догматическое всеоружие» или «Сокровищница православия». В ней совмещаются все основополагающие идеи ортодоксальной Церкви: догмат о воплощении, образ космологической системы, представление о соотношении Ветхого и Нового заветов, идея конечности мира, завершаемого вторым пришествием и Страшным судом, единосущность Бога Сына Богу Отцу, истинность искупительной жертвы и воскресения, единение верных в Церкви на земле, тема храма как обиталища Бога на земле, поклонение иконам и прочее, и прочее.

Образ храма воссоздавали и другие памятники XI—XII вв. Наиболее ярко это выразилось в миниатюрах некоторых рукописей, особенно литургических свитков, о которых уже шла речь⁴⁰. Миниатюры в них в большинстве своем расположены на полях. Циклы их полно и точно воспроизводят иконографию монументальных программ XI—XII вв. Состав миниатюр и их характер определялся

богослужением, совершавшимся в храме, так же как и система росписей самого храма. Поэтому существовала принципиальная общность между циклами миниатюр и циклами монументальными. Литургические свитки включали в себя основные символические композиции средневизантийского храма, а также повествовательные сцены христологического и мариологического циклов. Расположение и последовательность миниатюр в этих свитках прямо связаны с текстом и порядком литургии. Изображения в рукописи не только повторяют основные элементы монументального цикла, воссоздают основную символику его, но и образуют своего рода имитацию храмового комплекса; свиток в целом через литургию, символику и иконографию словно представляет всю Церковь. Но наиболее ярко образ Церкви воплощается в заставках свитков, представлявших здание храма не только символически, но и изобразительно. В отличие от Иерусалимского свитка в заставках рукописей XII в. используется изображение всей структуры храма и основных элементов системы росписей⁴¹.

Такова миниатюра с изображением церкви в литургическом свитке из Афинской Нац. б-ки (gr. 2759) XII в., поразительная по строгости следования структуре средневизантийского храма⁴². Эта заставка представляет собой изображение церкви с видом в святилище, алтарной преградой и апсидой, просматривающейся сквозь нее. Во всех ярусах изображения очевидно полное соответствие архитектуре крестовокупольного сооружения, увенчанного пятью куполами, разделенного на три нефа с апсидой в центре. Миниатюра следует не только основным принципам членения храма, но и многим деталям архитектурного сооружения — верхний ярус делится на три проема, нижний также разделен аркадой на три проема. Колонны, завязанные двойным узлом, характерны именно для XII в. В изображении алтарной преграды воспроизведена даже фактура мраморной облицовки.

В конхе среднего нефа под главным куполом центрального храма помещена фигура Богородицы, а под ней в следующем регистре расположены святители. В интерьере здания на заставках свитков обычно располагается фигура автора литургии. В Афинском свитке, хотя текст представ-

Ил. 87

ляет собой литургию Василия Великого, в заставку внесены оба ее создателя — Василий Великий и Иоанн Златоуст в сопровождении четырех дьяконов. Они представлены в пролете алтарной преграды, как бы в пространстве апсиды, склоненные со свитками по сторонам престола с чашей: то есть здесь перед нами не просто «портреты» авторов литургии, но композиция «Служба Святых отцов» или «Поклонение жертве». Эти композиции получили распространение именно в искусстве XII в., что было связано с богословскими спорами о евхаристии того времени⁴³. Так, миниатюра свитка не только воспроизводит архитектурную структуру храма, его детали, систему росписей и иконостас, но прямо отражает изменения, происшедшие в программе росписей апсиды в эту эпоху.

Ил. 88

Прекрасным образом храмового ансамбля являются две заставки — выходные миниатюры двух кодексов Гомилий Иакова Коккиновафского из Ватиканской б-ки (gr. 1162) и Парижской Нац. б-ки (gr. 1208) второй четверти XII в.⁴⁴. В этих удивительных миниатюрах передаются не только основные членения и элементы декорации храмового сооружения, но и единое его пространство. Здесь изображен увенчанный пятью куполами интерьер крестовокупольного средневизантийского храма, в котором обширное подкупольное пространство перетекает в боковые нефы, отделенные лишь колоннами. Достигается поразительный по силе эффект цельности и синтетичности пространства, охваченного единой оболочкой. Внутри храма помещается изображение «Вознесения», которое представлено с пророками по сторонам, а наверху — сцена «Сошествие Святого Духа». Пророки как второстепенные персонажи попадают в боковые нефы. «Вознесение» оказывается в центральном пространстве, оно разделено на два регистра: в верхнем — возносимый Христос, а в нижнем — Богородица с апостолами. «Сошествие Святого Духа» занимает здесь строго определенное положение в архитектуре храма — очевидно, что оно приходится не на главный купол, а на малый, расположенный в своде вилы перед апсидой, где эта сцена иногда помещалась в средневизантийских церквях, в частности, в кафоликоне Осиос Лукас в Фокиде. По мнению многих авторов, за-

ставки рукописей Гомилий Иакова Коккиновафского соответствуют описанию Николая Месарита декорации несохранившегося крестообразного в плане пятикупольного храма Св. Апостолов в Константинополе, с изображением «Сошествия Святого Духа» в малом куполе⁴⁵. Но, скорее, в этих заставках совмещается общий тип композиции «Вознесение» с неким пятиглавым храмом и сценой «Сошествие Святого Духа» в куполе над вимой. Последовательность в воспроизведении целой архитектурной системы, передача пространства и сопоставимость ее с центральнокупольным зданием средневизантийского времени поражает, как и логика распределения росписи.

В этой миниатюре отражается идея предсказанного пророками воплощения в сопоставлении с новозаветной теофанией. «Вознесение» сочетается здесь с «Сошествием Святого Духа». Это две основные композиции, служащие в византийской иконографии для выражения символики Церкви, установленной Богочеловеком на земле. Сочетание этих композиций означает полноту Церкви, домостроительство Христа и Святого Духа, а также единственность всех лиц Троицы.

Подобное изображение церковного здания и помещение в нем различных сцен и персонажей в XII в. становится весьма распространенным. Таково же изображение Григория в заставке рукописи Гомилий Григория Назианзина из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. gr. 339) 1136–1155 гг., где в архитектурном обрамлении в виде храма представлены кроме самого «портрета» святителя еще различные изображения, связанные с символикой церкви⁴⁶. Той же традиции следует иллюстрация к гимну Богоматери с изображением Марии и архангелов во фрагменте Псалтири из РНБ (греч. 269) XIII в.⁴⁷. Впоследствии этот принцип получит широкое распространение в заставках греческих и славянских рукописей⁴⁸. Однако столь ясно читаемая архитектурная структура храма, образ его пространства больше никогда не возникнет в изображениях такого рода — она будет вытеснена гораздо более орнаментальным пониманием формы.

Необходимо остановиться еще на одном вопросе. Не случайно именно к эпохе XI и особенно XII вв. относит-

ся окончательное сложение архитектурно развитых алтарных преград и икон, специально для них предназначенных. Тем самым в церкви получает оформление внутреннее святилище, как бы храм в храме. Само слово *τέμπλον*, наиболее распространенное и известное из всех определений для обозначения алтарной преграды, происходит от латинского *templum* – храм. Сооружение портика, как и аркады на колоннах, выражает идею храма. Византийский темплон представляет собой разработанное архитектурное целое, имеющее свою структуру, иконографию и символику, отражающую в концентрированной форме программу всего церковного здания⁴⁹.

В проникновении образа храма в средневизантийскую иконографию проявились универсальный символизм и тесная связь всех форм художественного творчества⁵⁰. В иконах и миниатюрах отразились структура, программа, основные космологические и символические идеи храма. Вместе с тем эта иконография явилась откликом на современные исторические процессы, что прямо выразилось и в самих программах монументальной декорации.

¹ Вопрос о взаимодействии монументальной живописи и других видов искусства давно привлекал внимание исследователей. Издавна обсуждалось в научной литературе соотношение храмовых росписей и книжных иллюстраций. Миниатюры, особенно доиконоборческие, принято было рассматривать как копии и отголоски утраченных монументальных росписей и мозаик – см.: *Kondakoff N.P.* Histoire de l'Art byzantin. Paris, 1886. Vol. 1. P. 32, 116; *Dobbert E.* Das Abendmahl Christi in den bildenden Kunst// Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin, 1891. T. 14. S. 455; *Haseloff A.* Codex purpureus Rossanensis. Berlin und Leipzig, 1898. S. 48, 103, 122; *Muñoz A.* Il codice purpureo di Rossano. Rome, 1907. P. 14, 26; *Dalton O.M.* Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911. P. 454; *Wulff*, 1913-1914. Bd 1. S. 302; *Diehl C.* Manuel d'art byzantin. Paris, 1925. Vol. 1. P. 255-258; *Gerstinger*, 1926. S. 19a. Вначале изображения отдельных фигур и мотивов рассматривались как аналогии древних росписей, восходящих к античности и сохранивших ее стиль. Так воспринимались миниатюры ватиканской рукописи Космы Индикоплова – см.: *Bayet C.* Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrétienne en Orient. Avant la querelle des Iconoclastes. Paris, 1879. P. 71. Note 1. Затем, начиная с Д.В. Айналова, целые композиции миниатюр считали копиями монументальной живописи, как, например, миниатюры Россанского кодекса – см.: *Айналов*, 1900. С. 7-87, ос. 57-58, 69-70. В современных работах выявляются гораздо более сложные связи иллюминированных рукописей и храмовых росписей. Предметом исследования оказались мето-

ды работы средневековых живописцев, от которых зависела во многом общность приемов и стиля в различных видах искусства — см.: *Demus*, 1935. S. 62; *Grabar*, 1954. P. 161 ff.; *Buchthal*, 1965. P. 185-190; *Weitzmann*, 1950-1971. P. 247, 279; *Weitzmann K.*, 1967-1971. P. 271-313; *Weitzmann K.* Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration (2 ed.). Princeton, 1970; *Weitzmann*, 1975-1980. P. 1-60; *Loerke W.C.* The Monumental Miniature//The Place of Book Illumination in Byzantine Art. Ed. G. Vikan. Princeton, 1975. P. 61-98; *Kitzinger*, 1975. P. 99-142; *Demus*, 1984. Vol. 1-2. Это дало возможность сделать новые выводы. В процессе взаимообмена изобразительных средств миниатюры византийских рукописей не только следовали монументальным росписям, но и в свою очередь служили образцами для храмовых циклов — см.: *Kitzinger*, 1975. P. 107-142. Так, композиции известной иллюстрированной Библии VI в., принадлежавшей сэру Роберту Коттону, с поразительной близостью воспроизведены в венецианских мозаиках Сан Марко XIII в. По мнению Э. Китцингера, мозаики были прямо скопированы либо именно с этой, либо с иной идентичной рукописи. О подобном использовании миниатюр в качестве образцов и о взаимосвязи монументальной живописи и миниатюры см. также: *Demus*, 1935. S. 62; *Weitzmann K.* Observation on the Cotton Genesis Fragments//Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend. Princeton, 1955. P. 119; *Weitzmann*, 1975-1980. P. 22-23; *Buchthal*, 1965. P. 185-190; *Lafontaine-Dosogne*, 1981. P. 140; *Demus O.* Byzantine Art in the West. London, 1970. P. 1-44; *Demus*, 1984. Кроме стилистической связи и повторяемости композиций отмечается и их общая зависимость от литургии, которая сказалась в характере построения композиций в целом, единстве иконографии и последовательности отдельных изображений во всех видах искусств. В частности, миниатюры Евангелий Апракос не всегда прямо иллюстрировали текст, к которому они относились, но следовали ходу литургии, определявшейся в свою очередь условиями и характером церковного здания, то есть теми же факторами, которые обуславливали следование композиций монументальных росписей — см.: *Grabar*, 1954. P. 161 ff. Как показал А. Грабар, Иерусалимский свиток (около 1100 г.) содержит некий единый литургический цикл, представляющий собой основу программ как монументальной живописи, так и иллюстрированных литургических рукописей — см.: *Weitzmann*, 1967-1971. P. 271-313. Сравнительно недавно в научной литературе стали обсуждаться вопросы соотносимости иконописи и миниатюры. *Ibid.* P. 271-313; *Weitzmann*, 1975-1980. P. 1-60. Связи книжной иллюстрации и иконописи еще более тесные, чем миниатюры с монументальной живописью. Более того, доказано, что миниатюрист и иконописец могли быть одной и той же персоной — см.: *Weitzmann*, 1967-1971. P. 283; *Weitzmann*, 1975-1980. P. 1-60; *Kitzinger*, 1975. P. 14, 2. Note 85. На основании источников это показал И. Шевченко — знаменитый художник Пантолеон, один из миниатюристов Минология Василия II, был также известен как иконописец, см.: *Sevchenko I.* On Pantoleon the Painter//JÖB, 1972. Bd. 21. P. 241 ff.; *Mango*, 1972. P. 213 ff. Не только стиль, но и структура композиций и иконографии обнаруживают аналогичные принципы в этих двух сферах — см.: *Weitzmann*, 1967-1971. P. 271-313; *Weitzmann*, 1975-1980. P. 24-28. К. Вейцман демонстрирует близость миниатюры и иконописи на примере изображений христологических праздников, а также сопоставляя рукописи минологиев и календарные иконы. Для миниатюр могли служить моделями иконы, в формировании иконографии осуществлялся взаимообмен, даже ветхозаветные миниатюрные циклы находили отражение в ико-

нописи. Вопрос о взаимодействии иконописи и монументальной живописи рассматривается на материале византийского искусства эпохи расцвета сравнительно недавно. Но давно замечено, что в монументальной живописи встречаются изображения, прямо имитирующие иконы, — см.: *Grabar A. La Peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928. P. 64; *Kitzinger*, 1960. P. 102. Note 140; *Kitzinger*, 1975. P. 142. Note 85; *Бакалова*, 1977. P. 131. Pl. 105; *Velmans T. Les fresques de Saint Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentales au XIV siècle* // Cah. Arch., 1966. Vol. 16. P. 145 ff.; *Striker C.L., Kuban Y.D. Work of Kalenderhane Camii in Istanbul: Second Preliminary Report*// DOP, 1968. Vol. 20. P. 150 ff., 185 ff., esp. 190; *Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria*. Athens, 1985. P. 92-105. Это либо буквальное воспроизведение досок икон вплоть до гвоздей, как изображения, например, святителей в церкви-усыпальнице в Бачкове, либо же части росписей на восточных столбах в храмах, выполняющие роль поклонных икон. Вместе с тем многие композиции монументальных повествовательных циклов, в особенности христологического праздничного ряда, представляют собой реминисценции икон. Сцены христологического цикла в принципе формировались как плоскостные композиции вне монументального воплощения, а уже впоследствии приспособлялись к архитектуре и переносились в храмовые росписи и мозаики, где плоскостные изображения трансформировались в сложные композиции на криволинейных поверхностях в пространстве архитектуры на сводах, в тропях, конхах и проч. — см.: *Demus*, 1947. P. 22-26; *Kitzinger*, 1960. P. 108-116.

² *Ihm*, 1992. Прекрасный пример — константинопольская энкаустическая икона VI в., хранящаяся в монастыре Св. Екатерины на Синае, с изображением Богоматери, святых и архангелов — см.: *Weitzmann*, 1976. P. 18-21, В 3. Композиция четко делится на два яруса — Богоматерь со Св. Дмитрием и Георгием в нижнем ряду, а в верхнем — два архангела, устремившихся к деснице Господа. В целом она изображает апсиду храма, в конхе которой располагается десница Господа, а ниже — Богоматерь. Мы знаем близкую композицию по мозаике церкви Успения в Никее, где внизу представлена стоящая Богоматерь с младенцем, а сверху — десница Господа. И в иконе, и в мозаике — сопоставление Богоматери с младенцем и десницы выражает идеи зачатия и воплощения Логоса. Это ранняя программа — см.: *Grabar*, 1957. P. 194. Fig. 119. Известны и другие иконы ранней эпохи с воспроизведением храмовой ниши или конхи апсиды, например, две сирийские иконы: Христа и апостола Петра — см.: *Weitzmann*, 1976. P. 13-15, 23. В 1, В 5. Многие ранние памятники воспроизводят монументальную композицию Вознесения в иконографии, чрезвычайно близкой росписям апсидных программ монастырей Бауита и Саккары. Таково изображение этой сцены в Евангелии Равуллы VI в. — см.: *Cecchelli C., Furlani G., Salmi M. The Rabulla Gospels*. Olten-Lausanne, 1959. Taf. 17; *Ihm*, 1992. S. 93, 95, 97 ff., 104, 201. Поле листа делится на два регистра: внизу Богоматерь Оранта среди апостолов и два архангела, наверху в мандорле стоящий Христос, окруженный четырьмя архангелами, на колеснице с тетраморфом в основании. В этой миниатюре соединяются элементы Вознесения, пророческих видений и Апокалипсиса Иоанна Богослова, что было характерно для многих монументальных программ (об этом см. ниже). Весьма близкую иконографию можно наблюдать в палестинской энкаустической иконе VI в. из сирийского монастыря. Икона делится на два регистра, так же как в росписях апсиды, в нижнем — Богоматерь, окруженная апостолами, а наверху — Христос, сидящий на радуге, во славе, которую возносят четыре архангела.

Здесь сокращенный вариант той же иконографической композиции, но без элементов ветхозаветных пророчеств. — см.: *Weitzmann*, 1976. В 10. Замечательным ранним памятником с подобной иконографией является коптская ткань VI в. из Кливлендского музея — см.: *Shepherd*, 1969. P. 90-120. Палестинская икона IX-X вв., хранящаяся на Синае, с изображением «Вознесения» является частью триптиха, на боковых створках изображены святые воины на конях. «Вознесение» здесь представлено в традиционной архаической иконографии, без дополнительных персонажей или деталей ветхозаветной теологии. В этой иконе примечательна деталь: Богоматерь изображена в венке — символе победы, то есть здесь акцентируется символика торжества земной Церкви — см.: *Weitzmann*, 1976. P. 69-71. В 42. В памятниках восточного круга отражаются и другие храмовые программы. На фронтисписе коптского агиографического манускрипта X в. изображен монументальный крест, под ним Богоматерь Млекопитательница, на перекрестии представлен поясной образ Христа в мандорле с двумя архангелами, а в пространстве между рукавами креста, завершая композицию, изображены евангелисты в медальонах (Нью-Йорк, б-ка Пирпонта Моргана, MS 600) — см.: *Cramer M. Koptische Buchmalerei. Recklinghausen*, 1964. S. 59; *Werner*, 1972. N 2. P. 131. Note 104-105. Эта миниатюра воспроизводит монументальную композицию апсиды, известную по нубийским росписям, найденным в Фарасе, — см.: *Michalowski K. Faras. Warsaw*, 1974. P. 234-240. Note 174-175. III. 54. Иным литургическим эквивалентом храмовым программам типа росписей Бауита являются циклы миниатюр, разрушающие композиционное единство и последовательно складывающиеся в единую догматическую программу. Это в основном восточные памятники либо некоторые греческие рукописи с очень архаической иконографией, восходящей к восточной литургии. Так, в Эчмиадзинском Евангелии подобный литургический цикл составляют пять миниатюр. На первой из них изображен Христос на троне в качестве управителя универсума, на второй и третьей — изображения евангелистов по два, завершающие представление о явлении Христа во славе. На четвертой миниатюре изображена Богоматерь с младенцем как выражение воплощения Логоса, и наконец, на последней, пятой миниатюре цикла — сцена жертвоприношения Авраама в качестве ветхозаветного прообраза жертвы Христа и евхаристии — см.: *Der Nersessian S. The Initial Miniatures of the Etschmiadzin Gospels//AB*, 1933. Vol. 33. P. 327; *Weitzmann K. Die Armenische Buchmalerei des 10 und beginnenden 11 Jahrhunderts. Bamberg*, 1933. S. 3 ff.; *Werner*, 1972. N 2. P. 130. К той же архаической восточной традиции восходит более поздний армянский манускрипт раннего XIV в., хранящийся в Венеции в б-ке Мхитаристов (MS 1917). В нем только две миниатюры образуют литургическое единство. На первой из них изображен Христос на троне, окруженный символами евангелистов, на второй — Богоматерь Одигитрия с двумя архангелами — см.: *Der Nersessian S. Manuscripts arméniens illustrés des XII, XIII et XIV siècles de la Bibliothèques des Pères Mechitaristes de Venis. Paris*, 1937. P. 112; *Werner*, 1972. N 2. P. 113. Из собственно византийских, греческих рукописей подобного типа известно только два памятника. Первый — греческое Евангелие, происходящее с Афона, хранящееся в Принстоне (Garett MS 6). Рукопись датируется XII веком, но миниатюры, возможно, относятся к IX в. Миниатюры этого Евангелия последовательно изображают Христа, Богоматерь и евангелистов. По мнению К. Вейцмана, иконография данного цикла восходит к сирийским прототипам, то есть все к той же старой восточной традиции — см.: *Weitzmann K. Die Byzantinische Buchmalerei des 9 und*

10 Jahrhunderts. Berlin, 1935. P. 56 ff., 374-378; *Werner*, 1972. N 2. P. 132. Note 106; вторая рукопись находится в Ватиканской б-ке (гр. MS 756) — см.: *Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957. P. 26; *Werner*, 1972. N 2. P. 134. Note 118. Для собственно греческих, византийских рукописей такого рода циклы нескольких листовых литургических миниатюр не были характерны. Напротив, зрительное единство композиции, идентичность пространства храма с изображением на плоскости, наконец, художественная целостность, воспроизведение «иконы в пространстве» играли огромную роль для восприятия византийцев.

³ *Grabar*, 1954. P. 161-199; *Weitzmann*, 1950-1971. P. 247-270; *Weitzmann*, 1967-1971. P. 271-313; *Walter*, 1982. P. 11 ff.

⁴ Уже в доиконоборческое время прочно сложилась традиция символической интерпретации храма и его элементов. С IV по VI в. встречаются уподобления церковного здания космосу. В это же время развивается апологетика иконопочитания. Церковь весьма конкретно уподоблялась космосу, здание — универсуму в целом, а купол или свод — небу. Об этом читаем у Феофила, Василия Великого и у других отцов. Но особенно прочно такая символика детальной интерпретации храма установилась на христианском востоке с VI—VII вв. благодаря сочинениям Псевдо-Дионисия Ареопагита и Максима Исповедника. Наиболее ранним и значительным трудом в создании единой теории образа явилось «Тайноводство» Максима Исповедника, которое отразило в концентрированном виде целое направление мысли его времени и содержало все основные положения теории литургического образа и учения иконопочитателей, развитые впоследствии. Максим Исповедник использует в ней неоплатонические идеи Псевдо-Дионисия Ареопагита о взаимоотношении нозического и вещественного уровней. На этом основывается его толкование богослужения как символических действий, условно изображающих мир духовный и позволяющих человеку восходить к созерцанию нозического. Вслед за Псевдо-Дионисием он утверждает: «Мы чувственными образами возводимся, насколько возможно, к божественным созерцаниям». Однако неоплатонические идеи о мире как о бесконечной иерархии образов, исходящих от архетипа Бога, обогащаются Максимом коренным образом. Толкование теории образа Максима Исповедника в «Тайноводстве» христоцентрично, исторично, ориентировано на конечное преображение мира, и в нем утверждается реальность сообщаемого литургией обожения. Основа теории литургического образа — само понятие Церкви. Движение человека и мира к Богу как спасение начато воплощением Христа и продолжается Церковью (Телом Христовым). Тем самым, согласно ранневизантийскому пониманию образа, которое и было выражено Максимом Исповедником, Церковь есть первичный образ, движущийся к своему архетипу. В «Тайноводстве» Максима храм прямо рассматривается как образ мироздания: храм — «икона» космоса. Такое же толкование дается в сирийском гимне VII в. храму в Эдессе — автор сугиты (гимна) представляет храм как микрокосм, а купол как небо небес. Эта символическая интерпретация согласуется также с описанием храма и вселенной в Христианской топографии Космы Индикоплова. Подобное же толкование, уподобляющее церковь земному небу, встречается и у Германа Константинопольского — см.: *Герман Константинопольский*, 1995. С. 43. См. также: *Красносельцев*, 1894. С. 178-257; *Острогорский Г.А.* Соединение вопроса о Св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборства//SK, 1927. Т. 1. С. 36-48; *Он же.* Гносеологические основы византийского спора о Св. иконах//SK, 1928. Т. 2. С. 47-51;

Ostrogorsky, 1929. S. 17-31; *Idem*. Le début de la Querelle des Images//ЗРБИ, Mélanges Diehl, 1930. Vol. 1. P. 235-255; *Idem*. Les décisions du Stoglav au sujet de la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine// L'art byzantin chez les slaves. Recueils Uspenskij, 1930. Vol. 1. P. 393-411; *Grabar*, 1946. Vol. 1. P. 349-351; *Grabar*, 1947. P. 30-31; *Demus*, 1947. P. 5-10; *Kitzinger E.* The Cult of Images in the Age of Iconoclasm// DOP, 1954. Vol. 8. P. 135-151; *Жуков*, 1982. С. 108-127; *Mc Vey K.E.* The Domed Church as Micricosm: Literary Roots of an Architectural Symbol//DOP, 1983. Vol. 37. P. 91-122.

⁵ *Красносельцев*, 1894. С. 178-257; *Demus*, 1947. P. 17-22; *Grabar*, 1968. P. 133-134; *Ihm*, 1992.

⁶ *Demus*, 1947. P. 13-14.

⁷ *Sotiriou*, 1956-1958. Vol. 1. Pl. 54-55. Vol. 2. P. 73-74; *Weitzmann K.* The Icons of Constantinople//*Weitzmann K.* and others. The Icon. London, 1982. P. 17-48; *Эттингхоф*, 1988. С. 141-159; *Mouriki*, 1990. P. 105, 385. Notes 26-28; *Carr*, 1995. P. 239-248.

⁸ После иконоборчества идея церкви как микрокосма была развита в более сложной и детализированной форме. Церковь в качестве христианского универсума уподобляется универсуму космическому как целая иерархия символов. Эта символическая программа реконструируется по проповеди патриарха Фотия и двум проповедям императора Льва VI, а также еще несколькими источниками IX в. Она согласуется с системой декорации храмов, которая сложилась после иконоборчества. В центральнокупольных постройках в главном куполе изображался Христос как правитель универсума, а в апсиде — фигура Богородицы. Нетрудно проследить в этом сопоставлении традицию, восходящую к ранним росписям апсид, — их догматический смысл в целом аналогичен значению позднейших храмовых программ — сопоставление Бога на небесах и Бога воплощенного. Здание средневизантийского храма делится на три зоны, соответствующие трем зонам космологических представлений этой эпохи. Традиционная иерархия соответствовала делению на небеса, рай или Святую землю и земной мир. При этом зона алтаря, по высоте относящаяся ко второй зоне иерархии, оказывается причастной небесам — см.: *Demus*, 1947. P. 14-29; *Der Nersessian*, 1951. P. 315-320; *Grabar*, 1957. P. 234-241; *Grabar A.* Les voies de la création en iconographie chrétienne: Antiquité et Moyen Âge. Paris, 1971. P. 141 ff.; *Лазарев*, 1967-1971. С. 96-109; *Cormack*, 1977. P. 147-163.

⁹ *Shepherd*, 1969. P. 90-120.

¹⁰ См. очерк I.

¹¹ См. примеч. 49.

¹² В целом ряде сирийских памятников начиная с IV в. изображается арочный фриз, в пролетах которого помещены священные предметы Иерусалимского храма. Такие изображения символизируют храм как святилище и образ космоса. Подобные изображения известны, например, по раскопкам в Бет Шиариме 1954 г., на рельефе из Принстона, в миниатюрах — см.: *Avigad N.* Excavations at Beth Shiarim, 1954, Sixth Season; Preliminary Report (Israel Exploration Society). Jerusalem, 1955; *Leroy J.* Recherches sur la tradition iconographique des canons d'Eusèbe en Ethiopie//Cah. Arch., 1962. Vol. 12. P. 173 ff. А. Грабар, отметив эти и другие памятники, связал их значение с общим смыслом арки как храма — см.: *Grabar A.* Symboles du temple// Cah. Arch., 1962. Vol. 12. P. 393-394. Э. Пановский аналогично истолковывает изображение аркад на раннехристианских саркофагах, где на равномерно расставленные колонны опирается ряд арок, либо даже плоский антаблемент — см.: *Panofsky E.* Tomb sculpture. New York, w. y. P. 41. Даже одна ко-

лонна — столп Церкви являет собою символ храма — см.: *Кондаков*, 1914-1915. Т. 1. С. 77, 93.

¹³ *Айналов*, 1900. С. 19, 21-22. Рис. 5; *Grabar*, 1947. P. 58. Note. Pl. X.

¹⁴ *Grabar*, 1954. P. 162-199.

¹⁵ *Demus*, 1947. P. 3 ff.; *Demus*, 1949. P. 5 ff.; *Der Nersessian*, 1951. P. 317-319; *Giordani E.* Das mittelbyzantinische Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms//*JÖBG*, 1951. Bd 1. S. 103-134; *Grabar*, 1957. P. 234-241; *Grabar*, 1968. P. 133-134; *Jenkins R., Mango C.* The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius//*DOP*, 1956. Vol. 10. P. 125-140; *Mango*, 1962.; *Mango C.* The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul//*DOP*, 1965. Vol. 19. P. 115-151; *Лазарев*, 1967-1971. С. 96-109; *Lafontaine-Dosogne*, 1976. P. 129-156; *Cormack*, 1977. P. 147-163; *Акентьев К.К.* Некоторые итоги исследований мозаик константинопольской Св. Софии и вопросы методологии историко-художественных реконструкций//*ВВ*, 1983. Т. 44. С. 158-181.

¹⁶ *Кондаков*, 1914-1915. Т. 2. С. 68; *Grabar*, 1968. P. 133-135; *Ihm*, 1992.

¹⁷ *Grabar*, 1968. P. 133-135.

¹⁸ *Stuhlfauth*, 1933. P. 318. Fig. 7; *Der Nersessian*, 1960. P. 77.

¹⁹ *Maguire*, 1977. P. 125 ff.; *Maguire*, 1981. P. 101-111; *Belting*, 1980-1981. P. 2 ff.; *Belting*, 1981. S. 142-198; *Belting*, 1991. S. 314-330.

²⁰ *Этингоф*, 1995.

²¹ *Thierry*, 1979. P. 59-70; *Шевякова*, 1983. С. 14. Табл. 47.

²² *Jerphanion G.* Les noms des quatre animaux et la commentaire liturgique de pseudo-Germain//*La voix des monuments*. Paris, 1930. P. 250 ff.; *Van der Meer F.* Majestas Domini: Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Études sur les origines d'une iconographie spécial du Christ //*Studi di antichità christiana* pubblicati per cura del Pontificio Istituto di Archeologia Christiana. Rome-Paris, 1938. Vol. 13; *Grabar*, 1946. Vol. 2. P. 207; *Grabar*, 1957. P. 183-184; *Mango*, 1962. P. 20-35, esp. 33-35, 83-87. Note 53; *Lafontaine-Dosogne*, 1968. P. 135-143; *Christe I.* Les grand portails romans. Études sur l'iconologie des Théophanie romanes. Genève; Droz, 1969; *Idem.* La vision de Matthieu//*Bibl. Cah. Arch. Paris*, 1973.

²³ *Dufrenne S.* Deux chef-d'oeuvre de la miniatures du XI siècle //*Cah. Arch.*, 1967. Vol. 17. P. 177 ff.; *Lafontaine-Dosogne*, 1968. P. 135-143. Fig. 6, 8-9; *Der Nersessian*, 1970. P. 3 ff.; *Tsuji S.* The Headpeace Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74//*DOP*, 1975. Vol. 29. Pl. 1-6. P. 181 ff.; *Weitzmann K.* The Ode Pictures of the Aristocratic Psalter Recencion//*DOP*, 1976. Vol. 30. — repr.//*Weitzmann K.* Byzantine Liturgical Psalters and Gospels. London, 1980. P. 75-76.

²⁴ *Taylor*, 1981. P. 125-176.

²⁵ *Meyendorff*, 1959. P. 253; *Schiller*, 1971. Vol. 1. Fig. 86, 38; *Schiller*, 1976. Bd 4. S. 67-68.

²⁶ *Speculum virginum*. Arundel 44. Fol. 114 v. — см.: *Schiller*, 1971. Vol. 1. Fig. 38.

²⁷ *Успенский*, 1891. С. 171-173, 186-187; *Dräseke*, 1892, S. 438-478; *Chalandon F.* Jean II Comnène et Manuel I Comnène. Paris, 1912. P. 632-653; *Von Hefele*, 1913. P. 911-913, 1045-1052; *Salaville S.* Philosophie et théologie ou épisodes scolastique à Byzance de 1059 à 1117//*EO*, 1930. Vol. 29. P. 132-156; *Joannou P.* Die Definition des Seins bei Eustratios von Nikaia//*BZ*, 1954. Bd 47. S. 373; *Mango C.* The Conciliar Edict of 1166//*DOP*, 1963. Vol. 17. P. 315-330; *Бабиш*, 1966. P. 9-30.

²⁸ *Успенский*, 1891. С. 171; *Von Hefele*, 1913. P. 911-913; Отношение ортодоксальной Церкви к неоплатоникам и их последователям ярко вырази-

лось в знаменитой речи Николая Мефонского: «Неудивительно, если язычники, ища мудрости человеческой, нашу мудрость считают, по слову апостола, буйством и позволяют себе громкий смех над нами, когда мы предлагаем им веру в распятого. Но вполне удивительно, как даже те, которые находятся внутри двора нашего, которые обогатились через призвание ко Христу, то есть христиане, вкусивши внешней премудрости или, быть может, только кончиком пальцев коснувшись ее, отдают чужому предпочтению перед нашим. Они... насмеваются над простотою и безыскусственностью нашего учения как перед чем-то скудным и боготворят разнообразие и блеск язычества как нечто достойное уважения и мудрое. Оттого они во многом прегрешают, впадают в богопротивное заблуждение». Николай Мефонский. «Опровержение философа Прокла» — цит. по: *Лебедев*, 1902. С. 370-371; *Арх. Арсений*. Николай Метонский//ХЧ, 1882. Т. 2. С. 165; *Dräseke*, 1892. S. 438-478; *Kazhdan, Wharton Epstein*, 1985. P. 133-141, 158-163.

²⁹ *Успенский*, 1891. С. 204-210; *Obolensky D.* The Bogomils. A Study in Balkan Neo-Manichaeism. Cambridge, 1948; *Ангелов Д.* Богомилството в България. София, 1961; *Christian Dualist Heresies in the Byzantine World.* с. 650-с. 1450. Selected sources translated and annotated by J. Hamilton and B. Hamilton, assistance with the translation of Old Slavonic texts by Yuri Stoyanov. Manchester; New York, 1998.

³⁰ История Византии. М., 1967. Т. 2. С. 312-331.

³¹ *Успенский*, 1891. С. 149-236; *Соколов И.И.* Состояние монашества в византийской церкви с половины IX до начала XIII века. Казань, 1894. С. 483; *Каждан А.П.* Византийский монастырь XI—XII вв. как социальная группа//ВВ, 1971. Т. 31. С. 48-70.

³² *Успенский*, 1891. С. 149-236.

³³ *Успенский*, 1980. Т. 21. С. 6.

³⁴ Кроме уже упомянутой речи Николая Мефонского, необходимо отметить Типик Христоудла, Диоптру пустытника Филиппа, Собрание церковных правил монаха Арсения, «Об исправлении монашеской жизни» Евстафия Солунского, сочинения Феофилакта Болгарского.

³⁵ *Grabar*, 1954. P. 162-199; *Weitzmann*, 1950-1971. P. 247-270; *Weitzmann*, 1967-1971. P. 271-313; *Walter*, 1982. P. 1 ff.

³⁶ *Успенский*, 1891. С. 192-202, 210.

³⁷ *Успенский*, 1891. С. 149-236.

³⁸ Беседа пресвитера Космы о богомилах — цит. по: *Успенский*, 1891. С. 210.

³⁹ *Успенский*, 1891. С. 208.

⁴⁰ *Grabar*, 1954. P. 162-199.

⁴¹ Изображения храма в миниатюрах хорошо известны по памятникам XI в.: Псалтирь Vat. gr. 752, л. 18 об. — см.: *Wald E. de.* The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint. Princeton, 1941, 1942. Vol. 2; в канонах Местийского Евангелия (Институт рукописей АН Грузии) на л. 3; многократно повторяется в заставках Изборника Святослава 1073 г. — см.: *Лухачева В.Д.* Византийские источники архитектурных фронтисписов Изборника 1073 г./Изборник Святослава 1073 г. М., 1977. С. 204-216; а также и в других рукописях.

⁴² L'Art Byzantin, Art Européen. Neuvième exposition du conseil de l'Europe. Athènes, 1964. N 358. P. 339-340. Почти полным повторением этой миниатюры является заставка свитка XIII в. из монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 707) — см.: *Ibid.* N 359. P. 340; *Grabar*, 1954. P. 167-168; *Бабуш*, 1966. P. 9-30.

⁴³ *Babuh*, 1966. P. 9-30; *Lafontaine-Dosogne*, 1981. P. 129-156; *Belting*, 1980-1981. P. 2-16; *Belting*, 1981. S. 142-198; *Garidis*, 1982. P. 495 ff.

⁴⁴ *Stormajolo*, 1910. Fol. 2r; *Byzance*, 1992. N 272. P. 344. Fig. 3. P. 361-362. Подобные выходные миниатюры интерпретировались также и в качестве образа Небесного Иерусалима. См.: *Лудов А.М.* Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии// Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 15-33.

⁴⁵ *Malicky N.* Remarques sur la date des mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople décrits par Mésarites//*Byzantion*, 1927. Vol. 3, 1(1926). P. 130, 150-151; *Mango*, 1972. P. 232; *Demus*, 1984. Vol. 1. P. 235.

⁴⁶ *Anderson J.C.* The Illustrations of Cod. Sinai Gr. 339//*AB*, 1979. Vol. 61. N 2. P. 167-185.

⁴⁷ *Lasarev V.* Storia della pittura byzantina. Torino, 1967. P. 283. Pl. 415; *Weitzmann K.* Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhundert auf dem Sinai// *JÖBG*, 1957. Bd 6. — repr.// *Weitzmann K.* Byzantine Liturgical Psalters and Gospels. London, 1980. S. 131.

⁴⁸ *Nekrasow M.A.* Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie//*L'art byzantin chez les slaves.* Recueils Uspenskij. Paris, 1932. Vol. 2/2. P. 253; *Grabar*, 1954. P. 179.

⁴⁹ С XI в. значительно увеличивается число литературных описаний и свидетельств о темплонах, а также и количество достаточно хорошо сохранившихся алтарных преград в храмах. Как литургия состояла из литургии оглашенных и литургии верных при закрытых дверях церкви, так и храм делился на зоны по степени святости. Первоначально алтарь отделялся решетками, а затем преграда была разработана как архитектурное целое, имеющее свою иерархию, символику и иконографию. Алтарные преграды представляли собой каменные портики, опирающиеся на колонны с низкими парапетами из резных плит либо мраморными перегородками между колоннами. В центре находился проход, ведущий в алтарь. В архитектурных формах своих иконостас этой эпохи прямо соотносится с формами средневизантийского храма на четырех колонках — зрительно основной формообразующий элемент — колонна, а уже на нее опираются перекрытия — архитравы, арки, своды. От этой эпохи до нас дошли наиболее ранние иконы, безусловно относящиеся к храмовым алтарным преградам, а также фрагменты росписей на восточных столбах церквей в архитектурном обрамлении, выполнявшие функции икон по сторонам иконостаса. Почти всем ранним иконам, происходящим из темплов, свойственно арочное обрамление отдельных сцен или фигур святых. Арка повторяется по горизонтали, образуя непрерывную аркаду вдоль всего эпистилия и завершая таким образом архитектурно все сооружение темплона. См.: *Лазарев В.Н.* Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон // *ВВ*, 1967. Т. 37. С. 162-196. — переизд.//*Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 110-139; *Chatzidakis M.* L'évolution de l'icone aux 11-13 siècles et la transformation du tempon//*XV CIEB*, Athènes, 1976. Athènes, 1981. Vol. 3: Art et Archéologie. P. 159 ff.; *Walter Ch.* The Origins of Iconostasis // *Walter Ch.* Studies in Byzantine Iconography. London, 1977. P. 251-267

⁵⁰ Недавно грузинская исследовательница Н. Чичинадзе опубликовала материал грузинских памятников более позднего периода, начиная с первой половины XIII в., также дающих основание для подобной интерпретации с точки зрения храмовой символики, см.: *Chichinadze N.* Some Compositional Characteristics of Georgian Triptychs of the Thirteenth Through Fifteenth Centuries//*Gesta*, 1996. Vol. 35/1. P. 66-76. .

VIII

Литургическая символика парного расположения сцен Рождество Христово и Успение Богоматери (по росписям церквей Студеницы и Градаца)

В росписях церквей Богоматери в Студенице¹ (1208–1209 гг.) и Благовещения в Градаце² (около 1276 г.) в Сербии на северной и южной стенах наоса друг против друга расположены композиции «Рождество Христово» и «Успение Богоматери». В Студенице эти две сцены были переписаны в 1568–1569 гг. в соответствии с сохранившимся подготовительным рисунком XIII в., а впоследствии сильно пострадали при поновлениях храма³. В росписях Градаца значительная часть красочного слоя обеих композиций также утрачена, они сохранились лишь фрагментарно, обе композиции вписаны в подкупольные люнеты.

Сопоставление данных сцен в программах византийских монументальных росписей было отмечено, а также весьма остроумно и убедительно проанализировано Г. Мэгвайром в его книге «Искусство и красноречие в Византии»⁴. Американский исследователь рассматривал парное расположение в храмах и подчеркнутое иконографическое сходство структуры и деталей этих композиций как пример отражения риторического приема антитезы, унаследованного византийской гомилетикой и гимнографией и нашедшего свое выражение в искусстве византийского

Ил. 89
90
92
93
94

мира. Согласно концепции Г. Мэгвайра, в зримых образах евангельских сцен передавалась антитеза образов Марии, держащей Бога, облекшегося в плоть, с одной стороны, и Бога, держащего душу Богоматери, освободившейся от плоти, — с другой⁵.

Действительно, во многих текстах отцов Церкви и других церковных писателей (Иоанна Дамаскина, Иоанна Кириотисса, монаха Феогноста, патриарха Германа I и других), в особенности на праздник Успения Богоматери⁶, постоянно варьируется тема взаимоотражения, неразрывной связи, уподоблений воплощения Христа и Успения Марии, причем в формах, подобных риторическим фигурам.

Выделение пары сцен Рождество Христово и Успение Богоматери, различно располагавшихся в храме, но всегда помещавшихся в пространстве наоса и соотнесенных между собой, известно также по целому ряду памятников начиная с XI в. Оно встречается в росписях Киличлар Кушлук килисе (капелле № 33 в Гереме) в Каппадокии (первая половина XI в.), где сцены помещены на южной и северной сторонах западного свода⁷; в Сакли килисе в Гереме в Каппадокии (середина XI в.), сцены — на южной и западной стенах⁸; в Атенском Сионе в Грузии (XI в.), где две композиции расположены рядом в южной экседре храма тетраконхового плана⁹. В росписях церкви Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде (1125 г.) композиции расположены на южной и северной стенах¹⁰; в мозаиках Санта Мария дель Аммиральо (Мартораны) в Палермо (середина XII в.) — на южной и северной сторонах западного свода¹¹; в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря во Пскове (середина XII в.) сцены вынесены на южную и северную стороны восточной стены¹²; в Кирилловской церкви в Киеве (вторая половина XII в.) сцены — на южной и северной стенах¹³; в церкви Бориса и Глеба в Кидекше (вторая половина XII в.) — на северной и южной стенах¹⁴; в церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах) в Новгороде (конец XII в.) — на северной и южной стенах¹⁵; в церкви Мутуллы на Кипре (около 1280 г.) — на северной и южной стенах¹⁶; в церкви монастыря Сирий-

Ил. 91

Ил. 96
98

Ил. 97
99

цев в Вади аль-Натруне в Египте около 1225 г. две сцены расположены в южной и северной конхах¹⁷; в Кирк Дам Алти килисе (Белисараме) в Каппадокии (между 1282 и 1304 гг.) «Рождество Христово» и «Успение» оказываются в углу пещерного храма на западной и южной стенах¹⁸; в росписях собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря близ Пскова (1313 г.) «Рождество» на южной и западной стенах южного рукава, а «Успение» на северной стене¹⁹; в росписях церкви Св. Димитрия в Пече (около 1324 г.) обе сцены на южной стене²⁰. Данный перечень далеко не полон, он может быть расширен. Самый распространенный вариант расположения двух сцен в наосе — их изображение на северной и южной стенах, именно он повторяется в росписях Студеницы и Градаца.

Ни в коей мере не опровергая Г. Мэгвайра, мы предлагаем интерпретировать содержание тех же текстов и сопоставление композиций Рождества Христова и Успения Богородицы в храмовых программах византийского мира, в частности двух сербских церквей XIII в., иначе. Речь идет об истолковании последовательной парности композиций в контексте воздействия литургии на иконографию и подчеркнута евхаристической символики таких программ. К несчастью, сохранность изображения данных сцен в Студенице и Градаце не позволяет провести детальный анализ всех аспектов иконографии, он и не входит в нашу задачу. Однако не только парность сцен, но и иконография каждой из них в отдельности дает пищу для литургической интерпретации, особенно в сопоставлении с гимнографическими, гомилетическими текстами и литургическими толкованиями. Кроме того, традиция почитания святых мест в Палестине, связанных с Рождеством Христа и Успением Богородицы, также проливает дополнительный свет на связь иконографии композиций с евхаристической символикой. И наконец, иконография подобных монументальных программ соотносится с погребальным назначением храмов. Церкви в Студенице и Градаце включали погребения своих заказчиков, как и некоторые другие из тех, где использовано подобное расположение сцен.

Как показал К. Уолтер, существовала древняя традиция связывать евхаристию и Рождество Христово²¹. Иоанн Златоуст называл алтарь «духовной колыбелью» Христа, который был словно возложен на алтарь, когда волхвы видели его лежащим в яслях²². Евхаристию святой отец рассматривал как воспоминание не только о страстях Христовых, но и о его детстве²³. Так он комментирует содержание евхаристической молитвы: «...таинство, совершаемое во время святой литургии, называется евхаристией... Ибо если рождение Господа от Девы есть великое чудо, и Евангелист с изумлением говорит: сие же все бысть; то куда, скажи мне, отнести Его заклятие за нас? Ибо если только рождение Его называется, – сие все; то как назвать то, что Он распят и пролил кровь за нас и Самого Себя предложил нам в пищу и пиршество духовное?!»²⁴

Множество опубликованных сказаний христианских писателей повествуют о том, как младенец Христос чудесно появляется на месте евхаристических даров²⁵. Наиболее знаменательна среди них апокрифическая Гомилия Кирилла Иерусалимского, текст которой гласит: «Я вижу младенца, который приносит на земле жертву в соответствии с Законом, но который получает на небесах чистейшие жертвы из всех. [Я вижу его] сидящим на троне с херувимами, в божественном достоинстве. Он сам приносит в жертву и очищается, он сам приносит жертву и очищает все, он есть жертва, и он есть первосвященник»²⁶. В «Историческом сказании о чудесном видении одного сарацина и его обращении в христианство» Григория Декаполита рассказывается: «Итак, когда иерей начал божественную проскомидию и взял хлеб для приготовления бескровной жертвы, то Сарацин увидел, что иерей взял руками дитя и стал закалать его, изливая и смешивая в потире кровь его, а тело его раздробляя и полагая на дискосе... Когда же настал час святого входа (т. е. Великого), Сарацин снова и еще яснее увидел на дискосе дитя, рассеченное начетверо, и его кровь в потире...»²⁷

Подобные образы встречаются также в литургических толкованиях, хотя они и не столь отчетливы²⁸. По словам

патриарха Германа Константинопольского, «апсида соответствует Вифлеемской пещере, где родился Христос»²⁹. Он же уподобляет ясли трапезе: «...Добрый Пастырь, Который повит пеленами и положен уже не в яслях бессловесного (скота), а на мысленной трапезе разумных людей»³⁰.

Николай Андидский в своем «Рассуждении» (а вслед за ним и другие толкователи литургии) сравнивал пространство жертвенника с Вифлеемской пещерой: «Божественное тело оставляется в предложении, как бы в Вифлееме, где родился Христос...»³¹ Он также ссылается на Гомилии Григория Назианзина, где говорится о связи Рождества и Воскресения, и отмечает, что Христос царствовал уже в Вифлеемской пещере³²: «...разумею Григория великого Богослова, который в беседе на Рождество Христово изобразил не только последовавшее при рождении Христа, но и все божественное домостроительство. А потом в своей беседе на Пасху и Воскресение все сказанное на Рождество Христа оставил неизменным. ...он говорит: “рождество Родившегося такого же как и погребение Пострадавшего”»³³. И далее читаем: «...так и пророк, провидя явление во плоти Бога-слова... и как бы присутствуя в пещере при рождении Господа, воскликнул: “ныне воцарился и ныне облекся силою”...»³⁴. Тема взаимосвязи Рождества и евхаристии затрагивается в «Рассуждении» неоднократно³⁵.

Приготовление святого хлеба в чинопоследовании литургии уподоблялось зачатию и рождению Девой Христа, что наглядно осуществлялось в акте извлечения агнца из просфоры. Это также комментируется Николаем Андидским: «Названием хлеба обозначается как бы небесный хлеб — т. е. сам Христос, соделанный телесно всенепорочною Девой из собственной ее крови... Это благословение и приношение... мы с верою принимаем и считаем образом препрославленной Богородицы»³⁶. Далее читаем: «Итак, просфора... принимается, как сказано, во образ Приснодевы Богородицы... так и Господне Тело, как бы из некоего чрева и от кровей и от плоти девственного тела — из целого хлеба, т. е. благословения или просфоры, диаконом, как это принято в Великой церкви, иссекает-

ся... копия... и таким образом, быв изъято из среды его (т. е. хлеба), самоипостасно освящается»³⁷. И далее: «Разделение... благословения и приношения что иное, как не образ девического тела?»³⁸

В соответствии с различными литургическими толкованиями и гимнографией дискос для евхаристического хлеба, использовавшийся в евхаристии, символизировал одновременно и Богородицу, и ясли, в которых лежал младенец Христос, и одр, на котором покоилось его тело, снятое с креста³⁹.

В описании Николая Месарита сцены Рождества Христова, изображенной в храме Св. Апостолов в Константинополе, говорится: «Она лежит на соломенной постели в пещере, как на позолоченном царском ложе, достойном Соломона»⁴⁰. Как отмечали паломники, на месте иерусалимского храма Соломона была часовня, среди святынь которой находились колыбель и купель младенца Христа и ложе Богородицы⁴¹. В символическом аспекте сравнение Николая Месарита должно было подчеркивать уподобление Марии трону, ложу, престолу как образ воплощения, царственное достоинство родившегося в Вифлеемской пещере младенца Христа как нового Соломона и Царя Славы, а также его жертву на Голгофе.

Русский паломник игумен Даниил (1104–1107 гг.) писал о церкви Рождества в Вифлееме: «Вертеп же и ясли, где было рождество Христово, находятся под великим алтарем. ... И если восточными дверьми входишь в вертеп, по левую руку есть место на земле внизу, на котором и родился Христос Бог наш. Над местом тем святым возведена трапеза святая, и тут, на этой трапезе, служат литургии»⁴². Текст греческого паломника Иоанна Фоки (1185 г.) гласит: «У левой стороны алтаря находится устье святой пещеры. От входа пещеры и до ее дна есть спуск... И у северной части находится то священное убежище, в котором Дева родила Спасителя Христа... Потом на одну ступень пониже усматриваются ясли бессловесных, имеющие форму равностороннего четырехугольника. Древние люди, обложивши их белым мрамором, посреди их сделали пуповидное изваяние, которым отмечается часть... яслей... великое таинство мира изображено в

апсиде: Дева, возлежащая на одре... Здесь и осел, и бык, и ясли, и младенец, и толпа пастырей... ангел, представ им, указал им возлежание младенца в яслях... волхвы, сойдя с коней с дарами в руках, преклонивши колена, с трепетом подносят их Деве»⁴³. И наконец, паломник Зевульф сообщает, что в крипте были «камень, на котором возлежала в гробнице Слава Господа нашего, и который был принесен сюда из Иерусалима св. Иеронимом пресвитером,... мраморный стол, за которым возлежала блаженная дева Мария с тремя волхвами, принесшими свои дары»⁴⁴. Очевидно, что в крипте Вифлеемской базилики на месте яслей находился алтарь, на котором совершали литургию, причем этот алтарь был расположен под главным престолом церкви, а в апсиде крипты-пещеры было изображено Рождество⁴⁵. А кроме того, здесь же была еще одна трапеза, связанная с поклонением волхвов, и камень от Гроба Господня, то есть святыня страстного цикла.

Еще в доиконоборческой палестинской иконографии, распространившейся впоследствии в византийском искусстве, в композиции Рождества Христова использовалось изображение кубического каменного алтаря — святыни из крипты Рождественской базилики в Вифлееме, которое часто замещало в данной сцене изображение деревянных яслей, где лежал Христос (в соответствии с евангельским текстом)⁴⁶. Этот алтарь — массивный каменный куб с нишей для реликвий в центре⁴⁷. Младенец при этом изображался лежащим на его плоской поверхности. Подобная иконография, связанная с *locus sanctus*, святым местом христианской топографии, проанализирована К. Вейцманом на примере целого ряда ранних памятников⁴⁸.

Она встречается на крышке реликвария из капеллы Санкта Санкторум (ныне в Ватикане) VI в., который происходит из Иерусалима⁴⁹; в Евангелии Равуллы из б-ки Лауренциана во Флоренции VI в.⁵⁰; на двух палестинских иконах из монастыря Св. Екатерины на Синае VIII—IX вв.⁵¹; пластинках слоновой кости из музея в Манчестере и Архиепископского музея в Равенне (фрагмент кресла Максимиана) VI в.⁵²; а также пластинке из собрания

Думбартон Окс в Вашингтоне VII–VIII вв.⁵³; на сирийской ткани из капеллы Санкта Санкторум (ныне в Ватикане) VIII–IX вв.⁵⁴ и др. Образ младенца Христа на алтаре, заменяющем ясли, по-видимому, связан не только с воспроизведением святого места, но и с наглядной литургической символикой. Вероятно, это образ, предшествующий *amnos* или *melismos* позднейшего периода⁵⁵. Изображения алтаря с лежащим на нем спеленутым младенцем, уподобленного Гробу Господню, уже могло быть достаточно для указания на евхаристический смысл в сцене Рождества Христова.

Это стало традицией в позднейшей иконографии данной сцены, которая известна в нескольких версиях⁵⁶. Литургические акценты можно отметить в различных деталях изображений. Так, фигура Богородицы на ложе, как правило, выдвинута на передний план и занимает центральное место в композиции. По-видимому, это связано с уподоблением самой Богородицы жертвеннику, трапезе, просфоре, дискосу, хлебу, стамне и проч., известным по святоотеческим текстам и гимнографии⁵⁷. Волхвы же, подносящие дары, связывались с перенесением Святых Даров из жертвенника в алтарь и пением Трисвятого: «Трисвятая песнь означает следующее: там ангелы говорили: “Слава в вышних Богу”, здесь же мы, подобно волхвам, приносим Христу дары: веру, надежду, любовь, как золото, ладан и смиру...»⁵⁸. Славословие ангелов можно уподобить служению дьяконов на литургии, а чашу для омовения младенца — сосуду для омовения рук священника. Таким образом, иконография сцены Рождества Христова имеет традицию прямой связи с литургическими идеями как в соответствии символа чинопоследований, так и в изобразительных элементах⁵⁹.

Влияние литургии на иконографию данной сцены и состав циклов Рождества в росписях церквей Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце были проанализированы Г. Бабич⁶⁰. В Студенице сохранились изображения рождественского цикла и детства Христа, включенных в сцену Рождества: Сон Иосифа, Задумчивый Иосиф, сидящий над пещерой, Омовение младенца, Бегство в Египет. Этот состав избранных эпизодов по

текстам Евангелий от Матфея (Мф. 2:1–12, 13–23) и от Луки (Лк. 2:1–20, 46–47) соответствует составу литургических чтений Типика Великой Церкви 24 и 26 декабря в дни празднования Рождества Христова, что было связано со стремлением детально описать пришествие в мир воплощенного Логоса⁶¹.

* * *

Византийская иконография Успения Богоматери в своей канонической форме сформировалась к концу X в.⁶². Это подтверждается датированной пластиной слоновой кости для оклада Евангелия императора Оттона III (1002 г.) из Баварской гос. б-ки в Мюнхене⁶³. Данная композиция была не только сценой повествовательного праздничного цикла – изображением смерти Марии, но и образом литургии с Христом-архиереем, если учитывать тексты, которые служили основой иконографии, в первую очередь, апокрифическое Сказание Псевдо-Иоанна Богослова и Слова Иоанна Дамаскина на Успение Богоматери⁶⁴.

Успение Богоматери, как и Воскресение Христа, символизировало попрание смерти и воскрешение к новой, более совершенной жизни будущего века. Во Втором Слове на Успение Богородицы Иоанна Дамаскина читаем: «Сегодня сокровище жизни, бездна благодати... покрывается живоносной смертью и безбоязненно приступает к ней Та, Которая в чреве носила Ниспровержителя смерти, если вообще допустимо именовать смертью всесвященное и животворное Ее отшествие»⁶⁵; «Взглянув на Нее, смерть убоялась, ибо от своего нападения на Сына Ее [смерть] опытом научилась и, стяжав уже [этот] опыт, стала благоразумнее»⁶⁶; «Но как святое и непорочное тело Господа, которое от Нее стало воипостасным Слову, на третий день воскресло от гроба, так и Матери [надлежало] быть отнятой у гроба и переселиться к Сыну. И как Он Сам снисшел к Ней, так и Ей [надлежало] подняться в *большую и сокровеннейшую скинию... в самое небо* (Евр. 9:11–24)»⁶⁷.

В Словах Иоанна Дамаскина на Успение Богоматери многократно встречаются различные эпитеты Марии, ко-

торые уподобляют ее скинии, святилищу, трапезе, стамне с манной небесной, хлебу, источнику манны, вместилищу хлеба, сладостной пище; нетленность непорочного тела Марии связывается с нетленностью Святых Даров; присутствие апостолов у гроба Марии — с собранием на литургию и принятием ими божественной благодати⁶⁸.

В Третьем Слове на Успение Богоматери Иоанна Дамаскина читаем: «Ныне земная трапеза, неискусобратно носившая Небесный Хлеб Жизни... была взята от земли на Небо...»⁶⁹; «Этот гроб драгоценнее древней Скинии, ибо он принял... живоносную трапезу, хранившую не хлебы предложения, но хлеб небесный...»⁷⁰; «Сладок, поистине сладок винный напиток и питателен хлеб. Первый веселит, а второй укрепляет сердце человека. Но что может быть сластнее Матери Бога моего?»⁷¹ Приведем выдержку из Первого Слова на Успение Богородицы Иоанна Дамаскина: «...Богу Слову, Сотворившему скинию во чреве Твоем, человеческая природа принесла испеченный в горячей золе хлеб, то есть начатки своих плодов, из Твоих пречистых кровей. [Эти начатки] как бы испек и сделал хлебом божественный Огонь...»⁷² В его же Втором Слове на Успение Мария определена как «...сладостный Сосуд манны или, лучше сказать, истинный ее источник...»⁷³.

Примечательно, что самый текст Третьего Слова на Успение Иоанн Дамаскин начинает с того, что его цель — «предложить и себе самому, и вам, здесь присутствующим, о, божественное, священное собрание, душеполезное и спасительное яство...»⁷⁴. Во Втором Слове святого отца подчеркнута роль апостолов в приобщении народов к причастию, и явление их вокруг гроба уподоблено собранию священников на литургии: «Тех, которые были рассеяны по всей земле, [которые] уловляли людей... языками Духа, [которые] неводом слова извлекали [их] из бездны заблуждений, [чтобы привести] к духовной и небесной трапезе тайной вечери, где [подается] священное яство духовных пиров Небесного Жениха... в Иерусалим доставило облако...»⁷⁵ Во многих текстах на Успение подчеркивается нетленность тела Богоматери. У Космы Маюмского читаем: «Царь и Бог всего показывает

на тебе (дела) сверхъестественные: ибо, как в рождении сохранил Он (тебя) Девую, так и в гробе тело (твое) соблюл нетленным»⁷⁶. В таком контексте это не могло не сопрягаться с идеей нетленности евхаристических даров.

Вновь обратимся к Первому Слову на Успение Богородицы Иоанна Дамаскина: «...божественное Твое тело: священное всенепорочное, исполненное божественного благоухания, изобильный родник благодати, будучи положено во гробе, а затем восхищено в область лучшую и высшую, не покинуло [свой] гроб без дара, но сообщило ему божественные благословение и благодать, оставило его как источник исцелений и всяческих благ для всех приходящих с верой»⁷⁷.

В Словах на Успение Иоанна Дамаскина Мария называется сокровищницей подлинной Премудрости, Царским престолом, ложем, а ложе — храмом, престолом. Это соответствует включению в Слова многочисленных цитат и образов, почерпнутых из Книг Ветхого завета, уподобляющих Христа, воплощенной Премудрости, новому Соломону, а Марию — его Невесте; перенесение тела Марии с Сиона в Гефсиманию уподоблялось третьему перенесению Ковчега завета Соломоном в Святая Святых; сам гроб называется прекрасной Невестой, брачным чертогом. В Третьем Слове на Успение Богоматери Иоанна Дамаскина читаем: «Ложе божественного воплощения Слова упокоилось в преславном гробе, как в опочивальне, откуда оно взойшло в небесный брачный чертог, так что, пресветло царствуя с Сыном и Богом, оставило гроб ложем для живущих на земле... Это ложе способствует не плотскому соединению любящих земной любовью, но доставляет тем, которые пленены Духом, жизнь святых душ, предстояние перед Богом, лучшее и сладчайшее из всех благ»⁷⁸. Евхаристия же являлась наивысшим выражением этой любви и уподоблялась брачной вечере Жениха Христа, Сына Великого Царя»⁷⁹.

Все три Слова Иоанна Дамаскина читались на праздник Успения Богоматери 15 августа в церкви Св. Сиона ночью. В самой службе на праздник Успения Богоматери повторялись и раскрывались основные черты этого события христианской истории: собрание у одра апостолов

и их участие в Успении, прославление Марии и ее кончины ангельскими силами, нетленность тела Марии⁸⁰. Вокруг ложа Марии служили литургию⁸¹. Грузинское Евангелие Апракос V–VIII вв. отмечает празднование Успения Богоматери в часовне, специально построенной у подножия Гефсиманской горы, куда было перенесено тело Марии⁸². «...Местечко Гевсимания, где гроб Пресвятой Владычицы нашей Богородицы... Здесь три храма: один на левой руке и в углублении под землю, где божественный гроб Богородицы. Храм этот весь сводчатый просторный, цилиндрический, и посреди его наподобие амвона стоит гроб ее, иссеченный из камня в четырехкамерной форме. И в восточной его стороне из того же камня изваянный, как бы ложе и обложенный мрамором одр, на нем положено было пречистое тело Пресвятой Богородицы, принесенное святыми апостолами с Сиона»⁸³. Игумен Даниил сообщает о нем: «А сверху над гробом святой Богородицы была выстроена очень большая клетская церковь во имя святой Богородицы успения. ...Расположен гроб святой Богородицы внизу под великим алтарем этой церкви»⁸⁴. Крестоносцы соорудили в церкви Св. Сиона на месте, где, по преданию, распространившемуся в V в., скончалась Богоматерь, маленькую мраморную часовню, посвященную Деве Марии. В этой часовне был алтарь и изображение Успения Богоматери, в ней и совершалась служба в честь праздника Успения⁸⁵. Это означает, что ложе и гроб Марии были храмовыми святынями, в Успенском храме в Гефсимании гробу Богоматери, расположенному прямо под алтарем церкви, было придано евхаристическое значение подобно Гробу Господню. С литургией также была связана композиция «Успение Богоматери» в сионской часовне.

В средневизантийской иконографии этой сцены ложе с телом Богоматери наглядно уподоблялось престолу, а расположение апостолов двумя группами, возглавляемыми Петром и Павлом, по сторонам ложа, — их присутствию на евхаристии и причащению под двумя видами. Христос, стоящий со спеленутой душой Марии позади ложа, являл собой образ архиерея за трапезой. Изображение апостола Петра, кадящего перед ложем, по-види-

тому, соответствовало каждению Святых Даров в литургии, а образ Иоанна, припадающего к ложу Марии, — священнику, целующему престол⁸⁶. Часто в сцене Успения Богоматери присутствовали изображения двух, трех или даже четырех епископов — Дионисия Ареопагита, Иерофея, Тимофея Эфесского и Иакова, брата господня⁸⁷ в соответствии с текстом Псевдо-Дионисия Ареопагита, интерполированного во Второе Слово на Успение Богоматери Иоанна Дамаскина вместе с фрагментом Евфимиевой истории⁸⁸. В литургическом аспекте их присутствие в сцене Успения можно уподобить причащению архиереем священников в евхаристии. Ангелы с покровенными руками, как для принятия Святых Даров, также словно прислуживают на литургии в качестве дьяконов. В росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря по сторонам Христа представлены архангелы Михаил и Гавриил в лорах.

На литургический характер сцены Успения Богоматери иногда прямо указывало изображение пар гимнографов — Космы Маюмского и Иоанна Дамаскина, представленных, например, на западной стене верхней церкви-усыпальницы в Бачкове⁸⁹ справа и слева от этой композиции под арками, а впоследствии и в росписях XIV в.

Ил. 95

* * *

Таким образом, в иконографии Рождества Христова и Успения Богоматери отчетливо проявилась литургическая символика, основанная на гимнографических, гомилетических текстах, литургических толкованиях, значении чинопоследований и традиции почитания святых мест. Наглядное сопоставление данных композиций в наосе, очевидно, было связано с литургией, в нем совершавшейся.

Пары композиций Рождество Христово и Успение Богоматери не только зрительно сопоставлялись в наосах храмов, но в структуре и деталях этих сцен подчеркивалось их иконографическое сходство. Это выразилось в наглядном уподоблении спеленутого тела младенца в яслях и души Богоматери, общей симметричности компо-

зиции, что было прокомментировано Г. Мэгвайром⁹⁰. Но наиболее ярко родство двух композиций проявилось в аналогичной трактовке ложа Марии.

Так, в росписях Сакли килисе постель Марии в «Успении» изображена как сложенный из кирпича или камня алтарь, подобно алтарю-яслям младенца Христа в сцене «Рождество»⁹¹. Но чаще всего аналогичную трактовку приобретало само ложе Марии, покрытое тканью, несомненно сходной с алтарным покровом — платом или синдоном. Именно эта ткань, символизировавшая пелены Христа младенца и Христа во гробе, а также и антиминс⁹², изображалась в сценах Рождества и Успения. Подобная аллюзия в сценах Рождества Христова известна по упоминавшейся палестинской иконографии. Таковы же и покров ложа Марии в композициях «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» в росписях Киличлар Кушлук⁹³. Особенно ярко подобное уподобление ложа и одра алтарю, покрытому платом, можно наблюдать в паре этих композиций в мозаиках Мартораны⁹⁴.

Такая программа отражала еще одну грань литургической символики подобного сопоставления — мотив уподобления Христа новому Соломону (воплощенной Премудрости) в обеих сценах. В таком контексте евхаристия осмыслялась как пир Премудрости и как брачный пир Христа Жениха, Сына Великого Царя.

В подобной парности сцен подчеркивалась и тема единственности воплощенного Христа и Бога Отца, пославшего его в мир, которая многократно варьируется в текстах на Рождество и Успение. Изображения спеленутого младенца в яслях в сцене Рождества как прообраз крестной жертвы и Христа в его божественном достоинстве, принимающего душу Богоматери, в Успении также должны были наглядно выражать идею единственности Христа, претерпевшего крестную жертву, и Бога Отца или Христа, приносимого и приносящего. В Третьем Слове на Успение Иоанна Дамаскина читаем: «Протяни божественные руки; прими душу Матери Ты, Который предал на кресте дух Свой в руки Отца...»⁹⁵

Выделение из повествовательного цикла и наглядное сопоставление этих двух сюжетов в программе наоса хра-

ма особенно знаменательно, так как это эпизоды начала и завершения истории спасения — от воплощения, крестной жертвы и воскресения Христа до вознесения нетленной плоти Богоматери, замыкающие весь круг домостроительства. Глубокая взаимосвязь двух сюжетов обусловлена также христианским толкованием Рождества Христова как рождения Бога в мир, в земную жизнь, а Успения Богоматери как рождения земной женщины в жизнь вечную.

Оба ансамбля росписей в церквях Богоматери в Студенице и Благовещения в Градаце достаточно полно сохранили основные элементы иконографической программы наоса XIII в., в которых пара композиций «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» на южной и северной стенах сочетается с изображением «Распятия» на западной стене напротив алтаря⁹⁶. В росписях Студеницы во втором регистре апсиды под образом Богоматери Знамение с Еммануилом на груди в конхе изображен не обычный иконографический извод «Причащения апостолов», но более редкий эпизод литургии, который известен с XI в. — «Молитва приношения», совершавшаяся сразу после великого входа⁹⁷. Христос-архиерей, стоящий позади алтаря, благословляет обеими руками хлеб и вино, приготовленные для причастия, а апостолы приближаются с двух сторон.

Крестообразное расположение алтарных композиций и «Распятия» (по оси восток — запад) и сцен «Рождество» и «Успение» (по оси север — юг) придавало программе ярко выраженный литургический символизм. Тем самым программа обоих храмов замыкала в единый цикл крестную жертву евангельской истории, причащение жертве, службу святых отцов, алтарные образы Богоматери с младенцем и сцены Рождества Христова и Успения Богоматери, также символически указывающие на литургию.

Кроме того, церкви в Студенице и Градаце были построены как погребальные⁹⁸. Есть основания предполагать, что их иконографическая программа и расположение сцен отражали не только общецерковную символику, но и это предназначение храмов. Обе сцены симво-

Ил. 100
101

Ил. 89
90
102

лически были связаны с идеей спасительной победы над смертью и воскрешения к новой лучшей жизни будущего века благодаря искупительной жертве Христа и чудесному вознесению души и тела Богоматери. Успение прямо выражало эту идею, а Рождество — косвенно, через предвидение грядущей жертвы Христа и уподобление младенца в яслях или на алтаре Гробу Господню. Эта идея выражалась и самим ходом литургии, причащением Телу и крови Христа, а также поминовением усопших как на проскомидии, так и в евхаристической ходатайственной молитве. Но в храмах погребального назначения, где имелись захоронения ктиторов, подобные идеи, естественно, приобретали особенно подчеркнутое звучание. Примечательно, что о некоторых из храмов, в программах которых использована пара сцен Рождества и Успения достоверно известно, что они имели погребальное назначение. К их числу относятся, в частности, церкви Бориса и Глеба в Кидекше, Св. Дмитрия в Пече, предположительно, такое назначение и такую программу имела и Боянская церковь⁹⁹.

Рождество и Успение могли располагаться в храмах различным образом, что было обусловлено разными причинами, в том числе архитектурными особенностями церковных зданий. Один из вариантов — расположение сцен на восточной стене над жертвенником и дьяконником, как в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря во Пскове¹⁰⁰. Совершенно аналогично «Успение» помещено над жертвенником в Новой церкви Токали килисе в Каппадокии 920—940-х гг.¹⁰¹, а «Рождество» — над нишей дьяконника в Палатинской капелле в Палермо 1140-х гг.¹⁰². Вероятно, подобное расположение данных сцен рядом с алтарем над боковыми апсидами могло восходить к иерусалимским традициям Святых мест — изображению Рождества в крипте Вифлеемской базилики и Успения в часовне Св. Сиона.

Вместе с тем можно предполагать, что такое размещение композиций было связано и с ходатайственной молитвой в литургии. Большинство современных исследователей склоняется к тому, что проскомидия окончательно сложилась в более поздний период, скорее всего в пост-

византийскую эпоху¹⁰³. Различия между функциями жертвенника и дьяконника в течение долгого времени не были строго определены¹⁰⁴. По мнению Г. Бабиц, в XI–XII вв. еще не существовало не только строгого разграничения функций дьяконников и жертвенников, но и прямой связи между проскомидией и их росписями, можно лишь говорить о начале влияния литургической функции боковых капелл на их декорацию с XII в.¹⁰⁵ Однако некоторые исследователи полагали, что в памятниках средневизантийской эпохи уже проявилась связь между проскомидией и системой росписей. Ж. Эберзоль, Э. Китцингер, К. Жоливе-Леви, Т.Ю. Царевская и другие интерпретировали программы жертвенников, дьяконников и изображений на восточной стене храмов XI–XII вв. как возникшие под влиянием проскомидии¹⁰⁶.

Проскомидия по своему происхождению представляла собой перенесенную в начало литургии первую часть древнего акта приношений¹⁰⁷. В византийской церкви в этой предуготовительной к литургии части богослужения установился обычай поминовения Богоматери, Иоанна Предтечи, апостолов и святых с соответствующими приношениями¹⁰⁸. Поминовение на проскомидии по своему содержанию совпадает с евхаристической ходатайственной молитвой, по образцу которой она и была составлена¹⁰⁹.

Изображение Богоматери и богородичных сцен, а также Рождества в дьяконниках, жертвенниках или на восточной стене отчетливо отражало чин ходатайственной молитвы и поминовения Богоматери: Богоматерь готовила Христу пути земного служения через воплощение. Таким образом, можно полагать, что помещение сцен Рождества Христова и Успения Богоматери на восточной стене над дьяконниками и жертвенниками было отражением этого чина.

Парное расположение двух сцен может быть интерпретировано и как отражение всего хода литургии подобно всей истории спасения от воплощения, крестной жертвы до воскресения Христа во плоти и вознесения тела Марии: Рождество (образ предуготовления и предвидения жертвы) в таком случае символизировало предуготовление к евхаристии, а Успение (образ литургии) – раздачу

Святых Даров, причащение к жертве и приобщение к жизни вечной. Тогда Рождество соотносилось с образом молитвы приношения в алтаре, а Успение – с Распятием на западной стене.

Символика, выраженная парой композиций Рождество Христово – Успение Богоматери, могла быть воплощена и с помощью иных иконографических комбинаций, включающих одну из двух упомянутых сцен и другие изображения в пространстве храма. Наиболее распространенное и прокомментированное Г. Мэгвайром¹¹⁰ – расположение композиции Успение Богоматери на западной стене храма прямо напротив алтарного образа Богоматери в различных иконографических типах, но, как правило, представленной с младенцем, что, как и Рождество Христово, выражало идею воплощения Христа. По мнению Г. Мэгвайра, данная пара изображений, встречающаяся в византийской монументальной живописи с XI в. и вошедшая в православную традицию, также выражала образ воплощения. Однако здесь, несомненно, следует искать и литургический символизм: Успение Богоматери как образ жертвенника либо трапезы оказывалось прямо против алтаря и алтарного образа Марии с младенцем, подразумевавшего предназначенность жертве.

Ил. 43

Подобные пары литургических изображений могли составлять и другие образы, и расположены в храме они могли быть иначе. Так, в Новой церкви Токали килисе в Каппадокии на восточной стене изображено Успение Богоматери, а под ним в нише жертвенника с северной стороны от центрального алтаря – Богоматерь в типе «Ласкающей». Здесь образ Богоматери «Ласкающей», несомненно, символизирует ходатайственную молитву и целование мира¹¹¹, а расположение над ним «Успения» подчеркивает парность этих изображений подобно паре сцен Рождества и Успения; «Ласкающая» Мария в такой паре как бы заменяет собой Рождество. Аналогично этому на восточной стене в Палатинской капелле в Палермо над нишей дьяконника помещено «Рождество», а над нишей жертвенника – Богоматерь Одигитрия и Иоанн Креститель¹¹².

Ил. 103
104

Зрительное выделение двух композиций в декорации наоса храмов и их сопоставление друг с другом должно было наглядно выражать образ литургии, совершавшейся в храмовом пространстве, причем отражало весь литургический цикл от приготовления святых даров до причащения жертве. Появление подобных пар сцен в росписях и мозаиках XI в., несомненно, связано с общим широким влиянием литургии на византийскую иконографию именно в это и последующие столетия¹³. В сербских памятниках XIII в. подобный тип росписи, по-видимому, свидетельствует о следовании традициям комниновской эпохи, живо воплощенным в росписях Студеницы, элементы которых были повторены и в Градаце. В них литургическое содержание программы органично сочетается с погребальным.

Литургический символизм, выраженный программой, включающей пары сцен Рождество Христово и Успение Богоматери, был облечен в изысканно отточенные формы иконографической структуры, так что одна композиция словно отражала другую, и вместе с тем подчеркивалось то, что Г. Мэгвайр определил как антитезу воплощения Бога Сына от Марии и расставания души Богоматери с плотью. Таким образом, литургический символизм совершенно естественно и органично выражался в формах, действительно уходящих своими корнями в арсенал древней риторики.

¹ *Бабич Г.* О композиции Успенья у Богородичиној цркви у Студеници// *Старинар*. Н.С. Београд, 1965. Т. 13-14. С. 261-265; *Babić*, 1981. P. 31-42; *Тодић*, 1986. С. 146.

² *Бошковић Ђ.*, *Ненадовић С.* Градац. Београд, 1950. Pl. 29-31; *Babić*, 1975. Т. 1. P. 49-57.

³ *Тодић*, 1986. С. 146.

⁴ *Maguire*, 1981. P. 53-68; *Maguire H.* The Art of Comparing in Byzantium// *AB*, 1988. Vol. 70. P. 88-103.

⁵ *Maguire*, 1981. P. 53-68.

⁶ *Maguire*, 1981. P. 53-83.

⁷ *Restle*, 1967. Bd 1. S. 50, 133-134; Bd 2. Pl. 280, 283, 284, 286. Plan 25.

⁸ *Restle*, 1967. Bd 2. Plan 2. Pl. 26, 27.

⁹ *Вирсаладзе Т.Б.* Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона// *Средневековое искусство: Русь, Грузия*. М., 1978. Ил. с. 86.

- ¹⁰ Лазарев, 1973. С. 41.
- ¹¹ Kitzinger, 1990. Vol. 27. P. 171-172, 175-181, 184-189. Pl. XVIII-XXI, 108-118.
- ¹² Лазарев, 1973. С. 189.
- ¹³ Прахов А.В. Киевские памятники византийско-русского искусства// Древности. Тр. МАО. М., 1887. Т. 11. Вып. 3. С. 15-16.
- ¹⁴ Лифшиц, 1997. С. 156-174.
- ¹⁵ Дмитриев Ю. Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование//Практика реставрации. М., 1950. Т. 1. С. 158.
- ¹⁶ Mouriki D. The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutullas, Cyprus//Byzanz und der Westen. Wien, 1984. P. 171-213. Pl. 13, 16.
- ¹⁷ Leroy J. Les peintures des couvents du Ouadi Natrun// La peinture murale chez les coptes. Caire, 1982. Vol. 2. P. 61-74, 117. Pl. 107, 136; Hunt L.-A. The Fine Insence of Virginity: A late twelfth century wallpainting of the Annunciation at the Monastery of the Syrians, Egypt//BMGS, 1995. Vol. 19. P. 186.
- ¹⁸ Restle, 1967. Bd 1. S. 174-175; Bd 3. Plan 60. Pl. 510.
- ¹⁹ Лифшиц, 1974. С. 21-50. Л.И. Лифшиц упоминает также парное расположение тех же сцен в росписях церковей XIV в. – Кральной церкви в Студенице, Успения на Волотовом поле близ Новгорода, Рождества на кладбище в Новгороде.
- ²⁰ Петковић В.Р. Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа. Београд, 1950. С. 250.
- ²¹ Walter, 1982. P. 209-211. См. также: Туницкий П. Древние сказания о чудесных явлениях Младенца Христа в Евхаристии//Богословский вестник, 1907. Май. С. 201.
- ²² Bornert, 1966. P. 78-79; Walter, 1982. P. 209; Ioannes Chrysostomus. In Matthaеum// PG. T. 57. Col. 78-79; In beatum Philogonium// PG. T. 48. Col. 753; In Epistolam I ad Corinthios//PG. 61. Col. 204.
- ²³ Ioannes Chrysostomus. In Matthaеum 25/26//PG. T. 57. Col. 331.
- ²⁴ 25 Беседа на Евангелие от Матфея// Творения Иоанна Златоуста в русском переводе. М., 1839. Ч. 1. С. 527-528; Муретов, 1893. С. 253.
- ²⁵ Walter, 1982. P. 209-210.
- ²⁶ Цит. по: Walter, 1982. P. 210; Oratio in occursum Domini nostri//PG. T. 33. Col. 1192-1193.
- ²⁷ Цит. по: Муретов, 1893. С. 631; Gregorius Decapolites. Sermo//PG. T. 100. Col. 1201-1212; Kaluźniacki. Die Legende von der Vision Amphilog's und der «Logos Historikos» der Gregorios Decapolites// Archiv für Slavischen Philologie. 1903. Т. 25. P. 101-108; Dufrenne S. L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du 13^e siècle// L'art byzantin du 13^e siècle. Ed. V. Djurić. Beograde, 1967. P. 36. Note 12; Walter, 1982. P. 210.
- ²⁸ Walter, 1982. P. 210.
- ²⁹ Герман Константинопольский, 1995. С. 42-43.
- ³⁰ Герман Константинопольский, 1995. С. 59.
- ³¹ Феодор Андидский, 1884. С. 385. В русском издании Николай Андидский ошибочно назван Феодором и «Рассуждение» датировано XII в. В действительности оно было написано между 1054 и 1067 гг. См. Bornert, 1966. P. 191-196; Walter, 1982. P. 210. Псевдо-Тимофей Иерусалимский уподоблял пещеру, где родился Христос, всей церкви, где совершаются святыя таинства. In censum sive descriptionem sanctae Mariae, et in Josephum,

sermo//PG. Т. 28. Col. 953-956; *Capelle B. Les Homélie liturgiques du préten-
du Timothée de Jérusalem//Ephemerides liturgicae. 1949. Vol. 63. P. 19-20;
Bornert, 1966. P. 206; Walter, 1982. P. 211. Note 241.*

³² *Walter, 1982. P. 210.*

³³ *Феодор Андидский, 1884. С. 378.*

³⁴ Там же. С. 387.

³⁵ «...Тропарь же, следующий в конце второго антифона: едиnorodный Сыне и Слове Божий... очень приличествует символам Рождества Христова. Ибо (в нем) говорится: сей родшийся, будучи единосущным Сыном и Словом безначального Отца и изволивый ради нашего Спасения воплотиться от святыя Богородицы... вочеловечившийся и восхотевший приять распятие...». Там же. С. 388. «...То, что приснодева Мария и Богородица зачала от Духа святого и родила Сына и Слово единосущное безначальному Отцу... Божественная литургия действительно представляет все это с ясностью». Там же. С. 378-379.

³⁶ Там же. С. 381.

³⁷ Там же. С. 384.

³⁸ Там же. С. 413.

³⁹ *Дмитриевский, 1993. С. 135; Петровский, 1904. С. 419; Eustratiades, 1930. P. 17; Лидов, 1994. С. 20.*

⁴⁰ *Nikolaos Mesarites. Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople//Transactions of the American Philosophical Society. Philadelphia, 1957. Vol. 1, p. 6. P. 877, 906.*

⁴¹ В подземелье Купола Скалы, построенного на месте Иерусалимского храма, в так называемых конюшнях Соломона мусульмане поклонялись ложу Богоматери и яслям Христа. Этот культ впоследствии был освоен христианами, о чем свидетельствовали многие паломники эпохи крестовых походов — Зевульфа, Петр Диакон, Иоанн Вюрцбургский, Теодорих и другие. Путешествие Зевульфа, 1885. С. 276; Петра Диакона книга о святых местах// ППС, 1889. Т. 7. Вып. 2 (20). С. 179; *Wilkinson J., Hill J., Ryan W. F. Jerusalem Pilgrimage 1099-1185. London, 1988. P. 105, 174, 178, 213, 234, 240, 252, 295; Soucek P. The Temple after Solomon: The Role of Maryam Bint 'Imrān and her Mihrāb// The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art: Studies in Honor of B. Narkiss. Jerusalem, 1998. P. 34-41. (Jewish Art, 1997/1998. Vol. 23/24).*

⁴² *Житие и хождение Даниила, 1980. С. 65; Wilkinson, 1977. P. 151-152.*

⁴³ *Троцкий, 1889. С. 25-26, 55-57.*

⁴⁴ Путешествие Зевульфа, 1885. С. 282-283.

⁴⁵ *Троцкий, 1889. С. 28, 56; Grabar, 1946. Vol. 2. P. 163; Babić, 1969. P. 93.* Это мозаичное изображение сохранилось до наших дней.

⁴⁶ *Vincent H., Abel F.-M. Bethleem. Le sanctuaire de Nativité. Paris, 1914. P. 134-136; Weitzmann, 1974-1982. P. 36-37.*

⁴⁷ *Weitzmann, 1974-1982. Pl. 7.*

⁴⁸ *Ibid. P. 36-39.*

⁴⁹ *Ibid. Pl. 6.*

⁵⁰ *Ibid. Pl. 9.*

⁵¹ *Ibid. Pl. 10-11.*

⁵² *Ibid. Pl. 13-14.*

⁵³ *Ibid. Pl. 15.*

- ⁵⁴ Splendori di Bisanzio: Testimonianze e riflessi d'arte e bizantina nelle chiese d'Italia. Milano, 1990. N 57. P. 152.
- ⁵⁵ *Wetzmann*, 1974-1982. P. 37.
- ⁵⁶ *Ristow G.* Geburt Christi//RBK, 1971. Bd 2. Col. 637-662; *Lafontaine-Dosogne J.* Les representations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient Chrétien// Miscelanea codicologica F. Masai dicata. Gand, 1979. P. 11-21.
- ⁵⁷ По гимнографии см.: *Eustratiades*, 1930. P. 10, 17, 29, 66, 78, 79.
- ⁵⁸ *Герман Константинопольский*, 1995. С. 59; *Красносельцев*, 1894. С. 38.
- ⁵⁹ О связи Рождества Христова и темы страстей см.: *Maguire*, 1981. P. 96-108.
- ⁶⁰ *Babić*, 1981. P. 34-36; *Babić*. 1975. P. 49-57.
- ⁶¹ *Mateos J.* Le Typicon de la Grande Église, Ms. Sainte-Croix No 40, X^e siècle. T. 1. Le cycle des douze mois//OCA, 1962. T. 165. P. 155-159, 161; *Babić*, 1981. P. 35-36.
- ⁶² *Wratislaw-Mitrović L., Okunev N.* La dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe//Byzantinoslavica, 1931. Vol. 3. P. 134 ff.; *Kreidl-Papadopoulos K.* Koimesis//RBK, 1971. Bd 4. Col. 136-182; *Schiller G.* Der kanonische Östliche Bildtypus der Koimesis//*Schiller G.* Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh, 1980. Bd. 4, 2: Maria. S. 92-95; *Zervou Tognazzi I.* L'iconografia della Koimisis della Santa Vergine// Specchio e ricerche sull'Oriente cristiano. Roma, 1985. T. 8. P. 21-46, 69-90.
- ⁶³ *Godschmidt, Weitzmann*, 1934. Bd 2. N 1. S. 13.
- ⁶⁴ PG. T. 96. Col. 699-753; *Chévalier*, 1936. P. 82-93, 149, 198-206, 209; *Wenger*, 1955. P. 232-241; *Jean Damascène.* Homélie sur la Nativité et la Dormition. Ed. P. Voulet//Sources chrétiennes. Paris, 1961. Vol. 80; *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo. Brussels, 1975. P. 181 ff.; *Kitzinger*, 1990. P. 184-189; *Mimouni*, 1995. P. 115-172.
- ⁶⁵ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 277.
- ⁶⁶ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 278.
- ⁶⁷ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 286.
- ⁶⁸ *Eustratiades*, 1930. P. 10, 78, 79; *Chévalier*, 1936. P. 90; *Wenger*, 1955. P. 232-241; PG. T. 96. Col. 699-753; *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 261-299; *Он же.* Второй Канон на Успение//*Ловягин*, 1875. С. 109-110; *Radoičić Sv.* Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in der Kirchen des Königs Milutin//JÖB. 1973. Bd 22. S. 306.
- ⁶⁹ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 294.
- ⁷⁰ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 295.
- ⁷¹ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 293.
- ⁷² *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 268-269.
- ⁷³ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 279.
- ⁷⁴ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 293.
- ⁷⁵ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 280.
- ⁷⁶ *Козьма Маюмский.* Первый Канон на Успение// *Ловягин*, 1875. С. 102; *Chévalier*, 1936. P. 149.
- ⁷⁷ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 273.
- ⁷⁸ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 294.
- ⁷⁹ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 333. Примеч. 15; *Этингоф*, 1995. С. 107. Примеч. 69, 70.

⁸⁰ Сильченко К. Праздник Успения Божией Матери// Вера и разум. Харьков, 1901. № 14. С. 125. Примеч. 1. С. 126-127.

⁸¹ *Chévalier*, 1936. P. 54, 90.

⁸² *Кекелидзе К.* Иерусалимский канонарь VII века. Тифлис, 1912. С. 208-210; *Babić*, 1969. P. 91-92; *Wilkinson*, 1977. P. 157-158.

⁸³ *Троицкий*, 1889. С. 14-15, 44.

⁸⁴ Житие и хождение Даниила, 1980. С. 47.

⁸⁵ Путешествие Зевульфа, 1885. С. 280; *Vincent H., Abel F.-M.* Jérusalem. Paris, 1922. Vol. 2. Part 3. P. 461, 480; *Babić*, 1969. P. 92; *Wilkinson*, 1977. P. 171-172.

⁸⁶ *Муретов*, 1894. С. 523-524, 527.

⁸⁷ *Weitzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom//DOP. 1966. Vol. 20. Fig. 29-30. — repr.//*Weitzmann K.* Studies in the Arts at Sinai. Princeton; New Jersey, 1982. Fig. 29-30; *Kitzinger*, 1990. P. 187.

⁸⁸ «Когда и мы, как ты знаешь, и ты сам, и многие из наших священных братьев сошлись для созерцания живоначального и богоприимного тела, и там же были брат Божий Иаков и Петр...». *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах// *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1994. С. 83; *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 291. Обращаясь к Тимофею, Дионисий пишет «мы» и «ты», имея в виду себя, Иерофея и Тимофея.

⁸⁹ *Бакалова*, 1977. С. 180.

⁹⁰ *Maguire*, 1981. P. 53-68.

⁹¹ *Restle*, 1967. Bd 2. Plan 2. Pl. 26, 27; *Maguire*, 1981. Pl. 63-64.

⁹² «Антиминс знаменует плащаницу, которую обвито было снятое с креста и положенное во гроб Тело Христа». См.: *Герман Константинопольский*, 1995. С. 67; *Дмитриевский*, 1993. С. 139-140.

⁹³ *Restle*, 1967. Bd 1. S. 50, 133-134; Bd 2. Pl. 280, 283, 284, 286. Plan 25.

⁹⁴ См. примеч. 11.

⁹⁵ *Иоанн Дамаскин*, 1997. С. 296.

⁹⁶ Изображение Распятия на западной стене известно также по ряду памятников, в их числе: слой XII в. Боянской церкви в Софии (см.: *Пенкова*, 1995. С. 9-12; росписи церкви Эпископи на Санторине (XII в.) (см.: *Ὁρλάνδος Ἀ. Επισκοπή τῆς Σαντορίνης// Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ελλάδος, Ἀθήναι*, 1951. Τ. 7. Ν 2. Σελ. 204); и Оморфи эkkлeсия на Эгине (1282 г.) (см.: *Σωτηρίου Γ. Ἁγία Τριάς// ΕΕΒΣ*, 1932. Σελ. 193-205. Πίν. 6).

⁹⁷ *Babić*, 1981. P. 32-33. Молитва приношения изображена на константинопольском литургическом свитке из Б-ки патриархата в Иерусалиме прямо над текстом этой молитвы. См.: *Grabar*, 1954. P. 174. Fig. 10; *Лидов*, 1994. С. 18-20.

⁹⁸ *Čurčić S.* Gračanica: King Milutin's Church and Its Place in Byzantine Architecture. University Park, 1979. P. 130-132, 183-184.

⁹⁹ См. примеч. 14, 20; *Пенкова*, 1995. С. 9-12.

¹⁰⁰ См. примеч. 12.

¹⁰¹ *Maguire*, 1981. P. 60-61. Pl. 48-49.

¹⁰² *Kitzinger*, 1976. Pl. 15. P. 287.

¹⁰³ *Babić*, 1969. P. 7, 10, 58, 61-64, 124, 176; *Descoedres*, 1983. P. 156-159.

¹⁰⁴ *Descoedres*, 1983. P. 156-159. Боковые капеллы, называвшиеся скевофилакием, дьяконником, жертвенником, газофилакием и проч., были свя-

тилищами для дополнительных служб в честь Богоматери, Иоанна Крестителя, святых, поминовения мертвых, использовались для проскомидии (?) и освящения преждеосвященных даров уже начиная с VIII в., дьяконники служили также для хранения одежды священнослужителей, литургической утвари. См.: *Babić*, 1969. P. 7, 10, 58, 61-64. В Типике 1136 г. константинопольского монастыря Пантократора сказано, что монастырская церковь Софии имеет по сторонам центральной апсиды два дьяконника, то есть оба алтаря, фланкирующие апсиду, названы дьяконниками, а кроме того упомянут скевофилакй (сокровищница), также расположенный в церкви. См.: *Дмитриевский А.А.* Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Киев, 1895. Т. I: типіка. Ч. I: Памятники патриарших уставов и ктиторские монастырские типика. С. 541, 656, 660-661; *Babić*, 1969. P. 63; *Gautier P.* Le typon du Christ Sauveur Pantocrator// REB, 1974. Vol. 32. P. 38-39, 66-67.

¹⁰⁵ *Babić*, 1969. P. 124, 176.

¹⁰⁶ *Ebersolt J.* Fresques byzantines de Néreditsi d'après les aquarelles de M. Brajlovskij//Monuments Piot. Paris., 1906. Т. 13. P. 35-55, 44-45; *Kitzinger*, 1976. P. 273-274; *Jolivet-Levi C.* Les églises Byzantines de Cappadoce: les programmes iconographiques de l'apside et ses abords. Paris, 1991. P. 238-251; *Царевская*, 1993. С. 9-17.

¹⁰⁷ *Петровский*, 1904. С. 418; *Taft*, 1975. P. 350-373; Чин проскомидии в литургии символизировал не только воспоминание о страданиях Спасителя, но означал и непорочное зачатие, и Рождество, и всю жизнь Христа в Назарете до крещения. *Bornert*, 1966. P. 203.

¹⁰⁸ В новгородских Службениках во время проскомидии подробно перечислялись богородичные праздники. См.: *Муретов*, 1894. С. 521. Примеч. 2; *Царевская*, 1993. С. 10.

¹⁰⁹ *Петровский*, 1904. С. 425.

¹¹⁰ *Maguire*, 1981. P. 53-68.

¹¹¹ *Thierry*, 1979. P. 59-70; *Teteriatnikov*, 1996. P. 80-81, 87, 94.

¹¹² *Kitzinger*, 1976. Pl. 15. P. 287.

¹¹³ *Walter*, 1982.

СВЕДЕНИЯ О ПУБЛИКАЦИЯХ ОЧЕРКОВ

Очерк I

Первоначальный вариант вошел в состав статьи:

Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII века (стиль и иконография)// Восточное Средиземноморье и Кавказ IV – XVI вв. Сб. стат. Ред. А.В. Банк, В.Г. Луконин. СПб., 1988. С. 141–159.

Очерк II

По теме очерка подготовлены две статьи:

Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери (по миниатюрам Фрагмента Топографии Космы Индикоплова, подшитою к Смирнскому Физиологу)// ВВ, 1999. Т. 59. С. 147–159.

Неизвестные фотографии миниатюр Смирнского Фрагмента из архива Н.П. Кондакова в Санкт-Петербурге// Сборник к 150-летию со дня рождения Н.П. Кондакова (в печати).

Очерк III

Вариант текста издан:

К иконографии «ласкающей Богоматери» («Гликофилусы»)// ДРИ: Балканы. Русь. Л., 1995. С. 96–115.

Очерк IV

Материал очерка затрагивается в трех статьях:

Византийская иконография «оплакивания» и античный миф о плодородии как спасении// Материалы научной конференции «Випперовские чтения-1985». Вып. 18. Жизнь мифа в античности. М., 1988. Ч. 1. С. 256–265.

Античные образцы в византийском искусстве конца XI–XII века: образы Богоматери Гликофилусы и «Оплакивание» // Сообщения Государственного музея имени А.С. Пушкина. М., 1991. Вып. 9. С. 63–82.

Античные традиции в древнерусской художественной культуре X–XV веков// Античное наследие в культуре России. Под ред. Г. Кнабе. М., 1996. С. 52–96.

Очерк V

Краткие варианты текста затрагиваются в двух статьях:

К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции владимирского богородичного культа на Руси// ДРИ: Византия и Древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896–1996). СПб., 1999. С. 290–305.

The Virgin of Vladimir and the Veneration of the Virgin of Blachernai to Russia// Icons: Art, Technique, Technology (in print).

Очерк VI

Вариант текста находится в печати:

Об иконе «Богоматерь Пирогошая» и 12 иконе (23 строфе) Акафиста Богоматери// Московия: Проблемы византийской и новогреческой филологии. М., 1999. Вып. 1 (1998).

Очерк VII

Варианты текста опубликованы:

Образ храма-«универсума» в иконной композиции и миниатюрах конца XI–XII в.// Тезисы докладов научной сессии, посвященной итогам работы Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина за 1986 год. М., 1987. С. 22–34.

Образ храма в иконографии «Богоматерь с пророками» XI–XII веков// ДРИ: Исследования и атрибуции. СПб, 1997. С. 37–55.

Очерк VIII

Сопоставление сцен «Рождество Христово» и «Успение Богоматери» в росписях церковью Богородицы в Студенице и Благовещения в Градаце. Новый взгляд// ДРИ: Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 59–76.

СПИСКИ СОКРАЩЕНИЙ

I

АЕ	Археографический ежегодник. Москва
БЛДР	Библиотека литературы Древней Руси. С.-Петербург
БТ	Богословские труды. Москва
ВВ	Византийский временник. С.-Петербург – Москва
ГИМ	Государственный Исторический музей
ГМИИ	Государственный Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина
ГРМ	Государственный Русский музей
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея
ГЭ	Государственный Эрмитаж
ДРИ	Древнерусское искусство. Москва – С.-Петербург
ЗЛУ	Зборник за ликовне уметности. Нови Сад
ЗРВИ	Зборник радова византолошки институт. Београд
ППС	Православный палестинский сборник. С.-Петербург
ПСРЛ	Полное собрание русских летописей. С.-Петербург – Москва
РНБ	Российская национальная библиотека
СА	Советская археология. Москва
Сб. ОРЯС	Сборник Отделения русского языка и словесности. С.-Петербург – Ленинград
СПБАРАН	Санкт-петербургский архив Российской Академии наук
Тр. МАО	Труды Императорского московского археологического общества. Москва
ЧОЛДП	Чтения в обществе любителей духовного просвещения. Москва
ХЧ	Христианское чтение. С.-Петербург
ЯЛ	Язык и литература. Ленинград
АВ	The Art Bulletin. New York
ВА	Byzantisches Archiv. Leipzig – München
Bibl. Cah. Arch.	Bibliothèque des Cahiers archéologiques. Paris
BMGS	Byzantines and Modern Greek Studies. Birmingham
Boll. Grott.	Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata. Grottaferrata (Roma)
BZ	Byzantinische Zeitschrift. Leipzig – München
Cah. Arch	Cahiers archéologiques. Paris
CIEB	Congrès International des Études byzantines
DOP	Dumbarton Oaks Papers. Harvard – Washington

DOS	Dumbarton Oaks Studies. Harvard – Washington
EO	Échos d'Orient. Paris
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Wien
JÖBG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinische Gesellschaft. Wien; Graz
OCA	Orientalia Christiana Analecta. Roma
OCF	Orientalia Christiana Periodica. Roma
ODB	The Oxford Dictionary of Byzantium. Oxford
PG	Patrologiae graecae corpus completus. Ed. J.P. Migne. Paris
RBK	Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Hrsg. K. Wessel, M. Restle. Stuttgart
REB (EB)	Revue des études byzantines (Études byzantines). Paris
RQ	Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. Rom, Freiburg. Wien
SK	Seminarium Kondakovianum. Praha
TM	Travaux et Mémoires. Strasburg
ΔΧΑΕ	Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Ἀθήναι
ΕΕΒΣ	Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν. Ἀθήναι

II

Аверинцев, 1972

Аверинцев С.С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской// ДРИ: Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 25–49.

Айналов, 1900

Айналов Д.В. Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900.

Айналов, 1915/1

Айналов Д.В. История древнерусского искусства. Пг., 1915. Вып. 1: Киев.

Алексидзе, 1976

Алексидзе А.Д. Мир греческого романа (XIII–XIV вв.). Тбилиси, 1976.

Альбов, 1871

Альбов М. Об апокрифических Евангелиях// ХЧ, 1871. Ч. 2. С. 1–74.

Антонова, 1961

Антонова В.И. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери// ВВ, 1961. Т. 18. С. 198–205.

Бабић, 1966

Бабић Г. Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава// ЗЛУ, 1966. Т. 2. С. 9–30.

Бабић, 1978

Панић Д., Бабић Г. Иконографски програм живописа у припратама цркава краља Милутина// Византијска уметност почетком XIV века: Научни скуп у Грачаници, 1973. Београд, 1978. С. 118–122.

Бабић, 1985

Бабић Г. Епитети Богородице које дете грли// ЗЛУ, 1985. Т. 21. С. 261–275.

Бакалова, 1977

Бакалова Э. Бачковската костница. София, 1977.

Банк, 1978

Банк А. Прикладное искусство Византии. М., 1978.

Беляев, 1893

Беляев Д.Ф. Ежедневные и Воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм Софии в IX–X вв. // *Vyzantina: Очерки, материалы и заметки по византийским древностям.* СПб., 1893. Кн. 2.

Богоматерь Владимирская, 1995

Богоматерь Владимирская: К 600-летию Сретения иконы Богоматери Владимирской в Москве 26 августа (8 сентября) 1395 года. Сб. материалов. Каталог выст. М., 1995.

Византия. Балканы. Русь, 1991

Византия. Балканы. Русь: Иконы конца XIII – первой половины XV века. Каталог выставки. XVIII Международный конгресс византистов. М., 1991.

Вилинбахова, 1994

Вилинбахова Т.Б. Об иконе «Богоматерь Умиление (Белозерская)» // *Искусство Руси, Византии и Балкан XIII века.* Тезисы докл. конф. Москва, сентябрь 1994. СПб., 1994. С. 40–41.

Воронин, 1961

Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII – XV веков. М., 1961. Т. 1.

Воронин, 1965

Воронин Н.Н. Из истории русско-византийской церковной борьбы XII в. // *ВВ,* 1965. Т. 26. С. 190–218.

Герман Константинопольский, 1995

Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995.

Гребенюк, 1997

Гребенюк В.П. Икона Владимирской Богоматери и духовное наследие Москвы. М., 1997.

ГТГ. Каталог, 1995

Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. М., 1995. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века.

Данилова, 1970

Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.

Дворецкий, 1958

Древнегреческо-русский словарь. Сост. И.Х. Дворецкий. Под ред. С.И. Соболевского. М., 1958. Т. 1–2.

Дмитриевский, 1993

Дмитриевский И. Историческое, догматическое и таинственное изложение божественной литургии. М., 1993.

Ђурић, 1975

Ђурић В.Ј. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1975.

Ерминия, 1993

Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом. 1701–1755 год. Порфирия, епископа Чигиринского. М., 1993.

Живов, 1982

Живов В.М. «Мистагогия» Максима Исповедника и развитие византийской теории образа// Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 108–127.

Житие и хождение Даниила, 1980

Житие и хождение игумена Даниила из Русской земли// Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980.

Завитневич, 1891

Завитневич В.З. К вопросу о происхождении названия и местоположении киевской церкви «святой Богородицы Пирогошей»// Труды Киевской духовной академии. Киев, 1891. № 1. С. 159–162.

Ивакин, 1989

Ивакин Г.Ю. О церкви Успения Богородицы Пирогошей// Древние славяне и Киевская Русь. Киев, 1989. С. 168–179.

Иером. Афанасий (Иевтич), 1971

Иером. Афанасий (Иевтич). Учение о Пресвятой Богородице у св. Иоанна Дамаскина// Православная мысль. Париж, 1971. Вып. 14. С. 40–61.

Иеромонах Григорий, 1980

Иеромонах Григорий. Тайна Благодарения: Литургия божественной евхаристии (из отеческого предания)// БТ, 1980. С. 120–156.

Избранные Слова, 1886

Избранные Слова свв. Отцов в честь Богоматери. М., 1986.

Иоанн Дамаскин, 1914

Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. СПб., 1914.

Иоанн Дамаскин, 1997

Творения преподобного Иоанна Дамаскина: Христологические трактаты. Слова на богородичные праздники. Пер. и ком. свящ. М. Козлова, Д.Е. Афиногенова. М., 1997.

Искусство Византии, 1976

Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М., 1976. Т. 1–3.

Каждан, 1997

Каждан А.П. Византийская культура (X – XII вв.) СПб., 1997.

Карабинов, 1910

Карабинов Т. Постная триодь: исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов, СПб, 1910.

Книга Паломник, 1899

Книга Паломник: Сказание мест Святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году. Под ред. Хр. М. Лопарева// ППС, 1899. Т. 17. Вып. 3 (51).

Кондаков, 1876

Кондаков Н.П. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876.

Кондаков, 1909

Кондаков Н.П. Македония: Археологическое путешествие. СПб., 1909.

Кондаков, 1911

Кондаков Н.П. Иконография Богоматери: Связи греческой иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911.

Кондаков, 1914–1915

Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. СПб, 1914. Т. 1. Пг., 1915. Т. 2.

Корина, 1974

Живопись домонгольской Руси. Каталог выставки. Автор-сост. О.А. Корина. М., 1974.

Красносельцев, 1894

Красносельцев Н.Ф. О древних литургических толкованиях// Летопись историко-филологического общества при императорском Новороссийском университете. Одесса, 1894. Т. 4: Византийское отделение, 2. С. 178–257.

Кучкин, Сумникова, 1996

Древнейшая редакция Сказания об иконе Владимирской Богоматери. Вступительная статья и предисловие В.А. Кучкина, Т.А. Сумниковой// Чудотворная икона в Византии и Древней Руси, М., 1996. С. 476–509.

Лазарев, 1967–1971

Лазарев В.Н. Система живописной декорации византийского храма IX – XI веков// Lazarev V. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. P. 125–136. — герг.// Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 96–109.

Лазарев, 1971

Лазарев В.Н. Этюды по иконографии Богоматери// Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 275–329.

Лазарев, 1973

Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973.

Лазарев, 1978

Лазарев В.Н. Византийская икона комниновской эпохи// Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 22–25.

Лазарев, 1983

Лазарев В.Н. Иконы XI – XIII веков// Лазарев В.Н. Русская иконопись: От истоков до начала XVI века. М., 1983.

Лазарев, 1986

Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986.

Лебедев, 1902

Лебедев А.П. Исторические очерки состояния византийской – восточной церкви от конца XI до половины XV в. М., 1902.

Лидов, 1986

Лидов А.М. Образ «Христа-архиерея» в программе Софии охридской// Зограф, 1986. Т. 17. С. 5–19.

Лидов, 1994

Лидов А.М. Схизма и византийская храмовая декорация// Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. Ред. А.М. Лидов. СПб., 1994. С. 17–35.

Лифшиц, 1974

Лифшиц Л.И. Программа росписей собора Снеготорского монастыря// Вопросы русского и советского искусства. Государственная Третьяковская галерея. Материалы научных конференций. 1973–1974. М., 1974. Вып. 3. С. 21–50.

Лифшиц, 1997

Лифшиц Л.И. К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в.// Дмитриевский собор во Владимире: к 800-летию создания. М., 1997. С. 156–174.

Лихачев, 1985

Лихачев Д.С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1985.

Лихачев, 1911

Лихачев Н.П. Историческое значение итало-греческой иконописи: Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911.

Лихачев, 1928

Лихачев Н.П. Моливдовул с изображением Влахернитиссы// Сб. ОРЯС, 1928. Т. 101. № 3: Сб. статей в честь акад. А.И. Соболевского. С. 143–147.

Ловягин, 1875

Ловягин Е.И. Богослужбные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1875.

Лопарев, 1895

Лопарев Х. Старое свидетельство о положении ризы Богородицы во Влахернах и новом истолковании применительно к нашествию русских на Византию в 860 г.// ВВ, 1895. Т. 2. Вып. 4. С. 581–628.

Максим Исповедник, 1993

Творения преподобного Максима исповедника: Богословские и аскетические трактаты. М., 1993. Кн. 1.

Мальшевский, 1891

Мальшевский И.И. О церкви и иконе св. Богородицы под названием «Пирогоша», упоминаемых в летописи и в Слове о полку Игореве// Чтения в историческом обществе Нестора-летописца. СПб., 1891. Кн. 5. Отд. 5. С. 113–133.

Масленицын, 1977

Масленицын С.И. Икона «Богоматери Феодоровской» 1239 г.// Памятники культуры: Новые открытия. Письменность, искусство, археология. 1976. М., 1977. С. 155–166.

Милановић, 1991

Милановић В. «Пророци су те нагостили» у Пећи// Архиепископ Данило II и његово доба. Зборник радова. Београд, 1991// Научни скупови Српска академија наука и уметности. Књ. 63. Одделење историјских наука. Књ. 17. С. 409–424.

Михаил Псѣлл, 1998

Михаил Псѣлл. Богословские сочинения. Пер с греч., предисл., примеч. Архим. Амвросия, докт. богословия. СПб., 1998.

Муретов, 1893

Муретов С.Д. Исторический обзор чинопоследования проскомидии// ЧОЛДП, 1893. Год 30. Вып. IX. С. 209–254. Вып. XI. С. 441–464. Вып. XII. С. 586–644.

Муретов, 1894

Муретов С.Д. Чин проскомидии в русской церкви с XII по XIV в. (до митрополита Киприана †1406)// ЧОЛДП, 1894. Год. 31. Вып. X. С. 485–528.

Овчинников, 1978

Овчинников А.Н. Суздальские золотые врата. М., 1978.

Пенкова, 1995

Пенкова Б. Към програмата на стенописите от XII век в Боянската църква// Искусство Руси и стран византийского мира XII в. Тез. докл. конф. Москва, сентябрь, 1995. СПб., 1995. С. 9–12.

Петров, 1912

Петров Н.И. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной Академии. Киев, 1912. Вып. 1: Коллекция синаяских и афонских икон преосвященного Порфирия Успенского.

Петровский, 1904

Петровский А.В. Древний акт приношения вещества для таинства евхаристии и последование проскомидии // ХЧ, 1904. Т. 217. Год. 84. Ч. 1. С. 406–431.

Полякова, 1979

Полякова С.В. Из истории византийского романа. М., 1979.

Поселянин, 1993

Чудотворные иконы Матери Божией: Царица небесная, спаси землю Русскую. Сказание о чудотворных иконах Богоматери и ее милостях роду человеческому. Сост. Е. Поселянин. Коломна, 1993. Т. 1–2.

Путешествие Зевульфа, 1885

Путешествие Зевульфа в Святую землю 1102–1103 гг.// ППС, 1885. Т. 3. Вып. 3. Ч. 2. Приложение 5. С. 263–291.

Путешествие Новгородского архиепископа Антония, 1872

Путешествие Новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия. Предисл. и примеч. П.И. Савваитова. СПб., 1872.

Пуцко, 1988

Пуцко В. Икона в домонгольской Руси// *Ikone und frües Tafelbild.* Hrsg. L. Nickel. Halle, 1988. С. 87–116.

Радојчић, Эпизода

Радојчић С. Эпизода о Богородици-гори у Теодосијевом «Животу св. Саве» и њена веза са сликарством XIII и XIV века// Текстови и фреске. Нови Сад, 6. г. С. 116–127.

Раппопорт, 1982

Раппопорт П.А. Русская архитектура X–XIII вв. Каталог памятников. Л., 1982// Археология СССР. Свод археологических источников. Вып. EI-47.

Раппопорт, 1984

Раппопорт П.А. О роли византийского влияния в развитии древнерусской архитектуры// ВВ, 1984. Т. 45. С. 186–191.

Редин, 1916

Редин Е.К. Христианская Топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам (под ред. Д.В. Айналова). М., 1916.

Сказание..., 1909

Сказание о явлении и чудесах Феодоровской иконы Богоматери в Костроме с предисловием И.В. Баженова// Покровский Н.В. Памятники церковной старины в Костроме с 32 таблицами// Вестник археологии и истории. СПб., 1909. Вып. 19.

Соколова, 1997

Соколова И.М. Икона «Богоматерь Влахернская» из Успенского собора Московского Кремля//ДРИ: Исследования и атрибуции. М., 1997. С. 413–427.

Татић-Ђурић, 1970

Татић-Ђурић М. Из наше средњовековне мариологије: Икона Богородице Еввергетиде// ЗЛУ, 1970. Т. 6. С. 15–36.

Татић-Ђурић, 1972

Татић-Ђурић М. Врата Слова: Ка лику и значењу Влахернитисе// ЗЛУ, 1972. Т. 8. С. 63–78.

Татић-Ђурић, 1985

Татић-Ђурић М. Богородица Владимирска// ЗЛУ, 1985. Т. 21. С. 29–50.

Тодић, 1986

Тодић Б. Фреске// *Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б. Шаkota М.* Манастир Студеница. Београд, 1986.

Троицкий, 1889

Троицкий И. Иоанна Фоки Сказание вкратце о городах и странах от Антиохии до Иерусалима, также Сирии, Финикии и о Святых местах Палестины конца XII века// ППС, 1889. Т. 8. Вып. 2(23).

Успенский, 1980

Успенский Н.Д. Византийская литургия// БТ, 1980. Т. 21. С. 5–53.

Успенский, 1891

Успенский Ф.И. Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1892.

Фасмер, 1996

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. СПб., 1996.

Царевская, 1993

Царевская Т.Ю. Новгородская монументальная живопись второй половины XII века. Росписи церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Афтореф. дис. канд. искусствoved. М., 1993.

Чиновник, 1982

Чиновник архиерейского священнослужения. М., 1982. Кн. 1.

Феодор Андидский, 1884

Феодора епископа Андидского краткое рассуждение о тайнах и образах божественной литургии, составленной по просьбе боголюбивого епископа Фитийского// Православный собеседник. Казань, 1884. Вып. 1. С. 370–415.

Филипповский, 1993

Филипповский Г.Ю. «Слово» Андрея Боголюбского о празднике 1-го августа// Памятники истории и культуры. Ярославль, 1983. Вып. 2. С. 75–84.

Фрейберг, 1978

Фрейберг Л.А. Литература XII в.// *Фрейберг Л.А., Попова Т.В.* Византийская литература эпохи расцвета IX – XV вв. М., 1978. С. 108–162.

Фрейденоберг, 1978

Фрейденоберг О.М. Въезд в Иерусалим на осле// *Фрейденоберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.

Фрейденоберг, 1995

Фрейденоберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1995.

Шевякова, 1983

Шевякова Т.С. Монументальная живопись раннего средневековья Грузии. Тбилиси, 1983.

Шапов, 1989

Шапов Я.Н. Политические концепции о месте страны в мире и общественной мысли Руси XI – XIV вв.// Древнейшие государства на территории СССР, 1987. М., 1989. С. 161–165.

Щепкина, 1977

Щепкина М.В. Миниатюры Хлудовской псалтири. М., 1977.

Этингоф, 1988

Этингоф О.Е. Эрмитажный памятник византийской живописи конца XII века (стиль и иконография)// Восточное Средиземноморье и Кавказ IV – XVI вв. Сб. стат. Ред. А.В. Банк, В.Г. Луконин. СПб., 1988. С. 141–159.

Этингоф, 1995

Этингоф О.Е. К иконографии «ласкающей Богоматери» («Гликофилусы»)// ДРИ: Балканы. Русь. Л., 1995. С. 96–115.

Alexiou, 1975

Alexiou M. The Lament of the Virgin in byzantine Literature and Modern Greek Folk-Song// BMGS, 1975. Vol. 1. P. 111-140.

Babić, 1968

Babić G. L'image symbolique de la «porte fermée» à Saint Clément d'Ochride// Synthronon: Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1968. P. 145-151// Bibl. Cah. Arch. Vol. II.

Babić, 1969

Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969// Bibl. Cah. Arch. Vol. III.

Babić, 1973

Babić G. L'icônographie constantinopolitaine de l'Acatliste de la Vierge à Cozia (Valachie)//ЗРВИ, 1973. N. 14–15.

Babić, 1975

Babić G. Ciklus Hristovog detinjstva u predelu s humkata na fresci u Gracu//Raška baština. Kraljevo, 1975. T. 1. P. 49-57.

Babić, 1981

Babić G. Les plus anciennes fresques de Studenica (1208/1209)// Actes du XV CIEB. Athènes, 1976. Athènes, 1981. Vol. 2: Art et archéologie. Communications. P. 31-42.

Babić, 1986

Babić G. Il modello e la replica nell'arte bizantina//Arte christiana, 1986. N 724. P. 61-78.

Baltoyanni, 1994

Baltoyanni M. Icons of Mother of God. Athens, 1994.

Beliaev, 1930

Beliaev N. La figuration de «l'Arche d'Alliance» dans la peinture balkanique du XIV siècle// L'art byzantin chez les slaves: Recueil Uspenskij. Paris, 1930. Vol. 1/2. P. 315-324.

Belting, 1980-1981

Belting H. An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium//DOP, 1980–1981. Vol. 34–35. P. 1-16.

Belting, 1981

Belting H. Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin, 1981.

Belting, 1991

Belting H. Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1991.

Belting-Ihm, 1976

Belting-Ihm Ch. «Sub Matris Tutela». Untersuchungen zur Vorgechichte der Schutzmantelmadonna. Heidelberg, 1986//Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 3. Abhandlung.

Bernabò, 1998

Bernabò M. Il Fisiologo di Smirne: Le miniature del perduto codice B. 8 della Biblioteca della Scuola Evangelica di Smirne. (Con la collaborazione di G. Peers e R. Tarasconi). Firenze, 1998.

Bornert, 1966

Bornert R. Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècles. Paris, 1966//Archives de l'Orient Chrétien. Vol. 9.

Buchthal, 1965

Buchthal H. Some Sicilian Miniatures of the Thirteenth Century // Miscellanea Pro Arte: Festschrift für Hermann Schnitzler. Düsseldorf, 1965. P. 185-190.

Byzance, 1992

Byzance: L'Art byzantin dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre. 3 Novembre 1992 – 1 Février 1993. Paris, 1992.

Cameron, 1978

Cameron A. The Theotokos in Sixth-Century Constantinople// Journal of Theological Studies, 1978. N. S. Vol. 29. P. 79-108.

Cameron, 1979

Cameron A. The Virgin's Robe: an episode in the history of early seventh-century Constantinople// Byzantion, 1979. Vol. 49. P. 42-56.

Capelle, 1954

Capelle B. Typologie mariale chez les Pères et dans la liturgie. Les questions liturgiques et paroissiales, 1954. N 195. 35^{me} année. N 3. P. 109-121.

Carr, 1995

Carr A.W. The Presentation of an icon at Mount Sinai// ΔΧΑΕ, 1995. T. 17. P. 239-248.

Chévalier, 1936

Chévalier C. La marilogie de S. Jean Damascène//OCA, 1936. Vol. 109.

Cristentum am Nil, 1964

Christentum am Nil: Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung «Koptische Kunst». Essen, 1963. Recklinghausen, 1964.

Christou et al., 1991

Χρήστου Παναγ. Κ., Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρυσ., Καδός Σωτ. Ν., Κалаμαρτζή-Κατσαρού Αικ. Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α'. Εικονογραφημένα χειρόγραφα. Δ'. Αθήνα. 1991.

Cormack, 1977

Cormack R. Painting after Iconoclasm// Iconoclasm. Birmingham, 1977. P. 147-163.

Cotsonis, 1994

Cotsonis J. The Virgin with the «Tongue of Fire» on Byzantine Lead Seals// DOP, 1994. Vol. 48. P. 221-227.

Cutler, 1975

Cutler A. Transfigurations: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography. University Park; London, 1975.

Darrouzes, 1976

Darrouzes J. Saint Sophie de Thessalonique d'après un rituel //REB, 1976. Vol. 34. P. 45-78.

Demus, 1935

Demus O. Die Mosaiken von San Marco in Venedig. Vienna, 1935.

Demus, 1947

Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947.

Demus, 1949

Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.

Demus, 1960

Demus O. The Church of San Marco in Venice. Washington, 1960.

Demus, 1976

Demus O. Bemerkungen zum Physiologus von Smyrna// *JÖB*, 1976. Bd 25. S. 235-257.

Demus, 1984

Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. Chicago; London, 1984. Vol. 1-2.

Demus, 1992

Demus O. Romanische Wandmalerei. München, 1992.

Descoedres, 1983

Descoedres G. Die Pastophorien im siro-byzantinischen Osten. Wiesbaden, 1983.

Dirimtekin, 1960

Dirimtekin F. Les fouilles dans la région des Blachernes pour retrouver les substructions des palais des Comnènes// *Türk arkeoloji dergisi*, 1960. Vol. 9/2 (1959).

Djuric, 1961

Djuric V.J. Icônes de Yougoslavie. Belgrade, 1961.

Dräsake, 1892

Dräsake J. Nikolas von Methone // *BZ*, 1892. Bd 1. S. 438-478.

Dufrenne, 1978

Dufrenne S. Tableaux synoptiques de 15 psautiers medievauX à l'illustrations intégrales issues du texte. Paris, 1978.

Dujcev, 1981

Dujcev J. À propos des reflets du Cantique des Cantiques sur l'art et la littérature serbe du Moyen Âge// *Зорграф*, 1981. T. 12. P. 4-6.

Ebbinghaus, 1987

Ebbinghaus A. Andrej Bogoljubskij und die «Gottesmutter von Vladimir»// *Russia Mediaevalis*. München, 1987. T. 6, 1. S. 157-183.

Epstein, 1981

Epstein A.W. The Middle byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?// *Journal of the British Archaeological Association*, 1981. Vol. 134. P. 1-28.

Eustratiades, 1930

Εὐστρατιάδης Σ. Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ἱμνογραφίᾳ. Paris, 1930.

Florowski, 1940

Florowski G. Christ, the Wisdom of God, in Byzantine Theology// VI: Congrès International des études byzantines. Algèrè, 1939. Resumées des rapports et communications. Paris, 1940. P. 255-260.

Frolov, 1944

Frolov A. La dédicace de Constantinople dans la tradition byzantine// *Revue de l'histoire des religions*, 1944. Vol. 127. P. 61-127.

Frolov, 1949

Frolov A. Le Znamenié de Novgorod: les origines de la légende// *Revue des études slaves*. Paris, 1949. Vol. 25. P. 45-72.

Garidis, 1982

Garidis M. Approche «Réaliste» dans la représentation du Mélismos// JÖB, 1982. Bd 32/5: XVI Internationaler Byzantinistik Kongress, Akten, II/5. P. 495-502.

Gavrilović, 1978

Gavrilović Z. La resurrection d'Adam: une reinterprétation// Cah. Arch., 1978. Vol. 27. P. 101-115.

Gerstinger, 1926

Gerstinger H. Die griechische Buchmalerei. Wien, 1926.

Goldschmidt, Weitzmann, 1930-1934

Goldschmidt A., Weitzmann K. Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X – XIII Jahrhunderts. Berlin, 1930-1934 (2. Aufl.: Berlin, 1979). Bd 1-2.

Grabar, 1946

Grabar A. Martyrium: Recherches sur la culte des reliques et l'art chrétien antique. Paris, 1946. Vol. 1-2.

Grabar, 1947

Grabar A. La témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien// Can. Arch., 1947. Vol. 2. P. 41-68.

Grabar, 1954

Grabar A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures// DOP, 1954. Vol. 8. P. 161-199.

Grabar, 1957

Grabar A. L'iconoclasme byzantin: Dossier archéologique. Paris, 1957.

Grabar, 1965

Grabar A. Les peintures murales dans le choer de Sainte-Sophie d'Ochride// Cah. Arch., 1965. Vol. 15. P. 257-265.

Grabar, 1968

Grabar A. Christian Iconography: A Study of Its Origins. Princeton, 1968.

Grabar, 1974

Grabar A. L'Hodigitria et l'Eléoussa// ЗЛВ, 1974. Т. 10. P. 3-14.

Grabar, 1975/1

Grabar A. Les Revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge. Venise, 1975.

Grabar, 1975/2

Grabar A. Les images de la Vierge de Tendresse, type iconographique et thème// Зорпаф, 1975. Т. 6. P. 27-30.

Grabar, 1976

Grabar A. Une source de l'iconographie byzantine: Les cérémonies du culte de la Vierge// Cah.Arch., 1976. Vol. 25. P. 143-162.

Grabar, 1977

Grabar A. Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge// Cah. Arch., 1977. Vol. 26. P. 169-179.

Grumel, 1931

Grumel V. Le «miracle habituel» de Notre-Dame des Blachernes à Constantinople// EO, 1931. Vol. 30. P. 129-146.

Guillard, 1967

Guillard J. Le Synodicon de l'Orthodoxie//TM, 1967. Vol. 2. P. 1-316.

Ihm, 1992

Ihm Ch. Die Programme der christlichen Apsismalerei. 4–8 Jahrhundert. Stuttgart, 1992.

Janin, 1964

Janin R. Constantinople byzantine: Développement urbain et répertoire topographique. Paris, 1964.

Janin, 1969

Janin R. La Géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecuménique. T.3: Les églises et les monastères. Paris, 1969. (Deuxième édition).

Jenkins, 1963

Jenkins R.J.H. The Hellenistic Origins of Byzantine Literature// DOP, 1963. Vol. 17. P. 37-52.

Hallensleben, 1971

Hallensleben H. Das Marienbild der Byzantinischen ostchristlichen Kunst nach dem Bilderstreit// Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom; Freiburg; Basel; Wien, 1971. Bd 3. S. 170-171.

Hunger, 1995

Hunger H. Heimsuchung und Schirmherrschaft über Welt und Menschheit: Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ἐπισκεψίς// Studies in Byzantine sigillography. Ed. N. Oikonomides Washington, 1995. Vol. 4. S. 33-42.

Hunt, 1991

Hunt L.-A. Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of «Crusader» Art// DOP, 1991. Vol. 45. P. 69-86.

Hutter, Canart, 1991

Hutter I., Canart P. Das Marienhomiliar von Kokkinobaphos: Codex Vaticanus graecus 1162. Zürich, 1991// Codices e Vaticanis selecti quam simillime expressi Iussi Ioannis Pauli PPII Consilio et opera curatorum bibliothecae vaticanae volumen LXXIX.

Hutter, 1997

Hutter I. Theodoros Βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu// Boll. Grott., 1997. N. s. Vol. 51. P. 177-208 (Ὁπώρα. Studi in onore di mgr Paul Canart per il LXX compleanno, I. A cura di S.Lucà e L. Perria).

Kalavrezou-Maxeimer, 1985

Kalavrezou-Maxeimer J. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985. Bd 1–2// Wiener Byzantinische Studien, Bd 15.

Kazhdan, Wharton Epstein, 1985

Kazhdan A.P., Wharton Epstein A. Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries. Berkeley; Los Angeles; London, 1985.

Kessler, 1991/1992-1994

Kessler H.L. «Pictures fertile with Truth»: How Christians managed to make Images of God without violating the Second Commandment// Journal of the Walters Art Gallery, 1991/1992. Vol. 49/50. P. 53-65. Pl. 9. — repr.// *Kessler H.L.* Studies in Pictorial Narrative. London, 1994.

Kessler, 1998

Kessler H.L. «Thou Shalt Paint the Likeness of Christ Himself»: The Mosaik Prohibition as Provocation for Christian Images// The Real and Ideal Jerusalem in

- Jewish, Christian and Islamic Art: Studies in Honor of B. Narkiss. Jerusalem, 1998. P. 124-139. (Jewish Art, 1997/1998. Vol. 23/24).
- Kitzinger, 1960**
Kitzinger E. I Mosaici di Monreale. Palermo, 1960.
- Kitzinger, 1963**
Kitzinger E. The Hellenistik Heritage in Byzantine Art// DOP, 1963. Vol. 17. P. 95-117.
- Kitzinger, 1975**
Kitzinger E. The Role of Miniature Painting in Mural Decoration//The Place of Book Illumination in Byzantine Art. Ed. G. Vikan. Princeton, New Jersey, 1975. P. 99-142.
- Kitzinger, 1976**
Kitzinger E. The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo. An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects// *Kitzinger E.* The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies. Bloomington; London, 1976.
- Kitzinger, 1990**
Kitzinger E. The Mosaics of St.Mary's of the Admiral in Palermo. Washington, 1990//DOS. Vol. 27.
- Kniazeff, 1961**
Kniazeff A. La Theotokos dans les offices byzantins du temps Pascal //Irenikon, 1961. Vol. 34. N° 1. P. 21-24.
- Kunst und Geschichte Nubiens, 1970**
 Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit. Recklinghausen, 1970.
- Lafontaine-Dosogne, 1968**
Lafontaine-Dosogne J. Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images// Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1968. P. 135-143.
- Lafontaine-Dosogne, 1981**
Lafontaine-Dosogne J. L'évolution du programme décoratif des églises// XV CIEB. Athènes, 1976. Athènes, 1981. Vol. 3: Art et Archéologie. P. 129-156.
- Lafontaine-Dosogne, 1984**
Lafontaine-Dosogne J. L'illustration de la première partie de l'hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'enfance de la Kariye Djami// Byzantion, 1984. T. 54. P. 663-671.
- Lafontaine-Dosogne, 1991**
Lafontaine-Dosogne J. Nouvelles remarques sur l'illustration du *Prooimion* de l'hymne Akathiste// Byzantion, 1991. T. 61. P. 449-457.
- Lafontaine-Dosogne, 1992**
Lafontaine-Dosogne J. Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident. Bruxelles, 1992. Vol. 1-2.
- Lexicon Iconographicum, 1984**
 Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae. Zürich; München, 1984. Bd II.
- Limberis, 1994**
Limberis V. Divine Heiress: The Virgin Mary and the Creation of christian Constantinople. London; New York, 1994.
- Maertens, 1954**
Maertens Th. Le développement liturgique et biblique du culte de la Vierge// Paroisse et liturgie, 1954. 36me année. N 4. P. 225-226.

Maguire, 1977

Maguire H. The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art// DOP, 1977. Vol. 31. P. 123-170.

Maguire, 1980–1981

Maguire H. The Iconography of Symeon with the Christ Child in byzantine Art// DOP, 1980–1981. Vol. 34–35. P. 267-269.

Maguire, 1981

Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981.

Mango, 1962

Mango C. Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Washington, 1962// DOS. Vol. 8.

Mango, 1972

Mango C. The Art of Byzantine Empire 312 – 1453. Sources and Documents. New Jersey, 1972.

Mango, 1994

Mango C. The Chalkoprateia Annunciation and the Pre-eternal Logos// ΔΧΑΕ, 1994. Vol. 17. P. 165-170.

Mango, Hawkins, 1966

Mango C., Hawkins J.W. The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Painting// DOP, 1966. Vol. 20. P. 119-207.

Mathews, 1977–1995

Mathews Th. F. The Epigrams of Leo Saccellarios and an exegetical approach to the miniatures of Vat. Reg. Gr. I// OCP, 1977. Vol. 43. – repr.// Mathews Th. F. Art and Architecture in Byzantium and Armenia. Variorum, 1995. VIII. P. 94-133.

Meersseman, 1954

Meersseman G. G. Virgo a Doctoribus Praetitulata: Die marianischen Litanien als dogmengeschichtliche Quellen// Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie, 1954. Bd 1. S. 129-178.

Mercénier, Paris, 1939

Mercénier F., Paris F. La prière des églises de rite byzantin. Prieure d'Amay-sur-Meuse, 1939. Vol. 2, 1: Les Fêtes: Grandes Fêtes fixes.

Meyendorff, 1959

Meyendorff I. L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine// Cah. Arch. 1959. Vol. 10. P. 259-277.

Miljković-Peppek, 1956

Miljković-Peppek P. Materiaux sur l'art macédonien du Moyen-Âge: Les fresques du sanctuaire de Sainte-Sophie d'Ochrid// Recueil des travaux (1955–1956). Publications du Musée Archéologique. Skopje, 1956. Vol. 1. P. 37-70.

Miljković-Peppek, 1960

Miljković-Peppek P. La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de Sainte Sophie à Ochrid// Akten des XI Internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958. München, 1960. P. 388-391.

Miller, 1916

Miller G. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916.

Mimouni, 1995

Mimouni S.C. Dormition et Assomption de Marie: Histoire des traditions anciennes. Paris, 1995// Théologie historique. Vol. 98.

Miranda, 1965

Miranda S. Les palais des empereurs byzantins. Mexico, 1965.

Mouriki, 1971

Μουρίκη Ντ. Αι βιβλικά προεικονήσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά//Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον. Ἀθήναι, 1971. Τόμ. 25. Σελ. 222-250.

Mouriki, 1990

Mouriki D. Icons of the 12th Century//Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine. Ed. K.A. Manafes. Athens, 1990. P. 104-108.

Müller-Wiener, 1977

Müller-Wiener W. Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Tübingen, 1977.

Der Nersessian, 1951

Der Nersessian S. Le décor des Églises du IX siècle// Actes du VI CIEB. Paris, 1951. Vol. 2. P. 315-320.

Der Nersessian, 1960

Der Nersessian S. Two Images of the Virgin in the DO Collection// DOP, 1960. Vol. 14. P. 69-86.

Der Nersessian, 1963

Der Nersessian S. Le Lit de Salomon// ЗРВИ, 1963. Т. 8/1: Mélanges Georges Ostrogorsky. Vol. 1. P. 77-82.

Der Nersessian, 1970

Der Nersessian S. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge, II, Londres, Add. 19352. Paris, 1970//Bibl. Cah. arch. Vol. 5.

Der Nersessian, 1975

Der Nersessian S. Program and Iconography of the Frescoes of the Parekklesion// The Kahriye Djami. London, 1975. Vol. 4. P. 305-349.

Ostrogorsky, 1929

Ostrogorsky G. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits. Breslau, 1929.

Pallas, 1965

Pallas D.I. Passion und Bestattung Christi in Byzanz: Der Ritus – das Bild// Miscellanea Byzantina Monacensia. Bd 2. München, 1965.

Patterson Ševčenko, 1991/1

Patterson Ševčenko N. Icons in the Liturgy// DOP, 1991. Vol. 45. P. 45-58.

Patterson Ševčenko, 1991/2

Patterson Ševčenko N. Virgin Eleousa// ODB, 1991. Vol. 3. P. 2171.

Pätzold, 1981

Pätzold A. Der Akathistos-Hymnos: Die Bildzyklen der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts. Stuttgart; Wiesbaden, 1981.

Radojčić, 1966

Radojčić Sv. Zur Geschichte des silbergetriebenen Reliefs in der byzantinischen Kunst // Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Rom; Freiburg; Wien; 1966. S. 231-234// RQ. Bd 30. Suppl. Ht.

Restle, 1967

Restle M. Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Recklinghausen, 1967. Bd 1-2.

Revel-Neher, 1984

Revel-Neher E. L'arche d'alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles: le signe de la rencontre. Paris, 1984.

Seibt, 1985

Seibt W. Der Bildtypus der Theotokos Nikopoios. Zur Ikonographie der Gottesmutter-Ikone, die 1030/31 in der Blachernen-Kirche wiederaufgefunden wurde// Byzantina, 1985. T. 13. P. 551-561.

Schiller, 1971

Schiller G. Iconography of Christian Art. London, 1971. Vol. 1.

Schiller, 1976

Schiller G. Christliche Ikonographie. Gütersloh, 1976. Bd 4/1.

Schmuck, 1988

Schmuck N. Blacherniotissa// Marienlexikon. Hrsg. im Auftrag des Institutum Marianum Regensburg e. V. von R. Baumer und L. Schettczyk. St. Ottilien, 1988. Bd 1. S. 499-501.

Shepherd, 1969

Shepherd D.G. An Icon of the Virgin: A Sixth-century Tapestry Panel from Egypt // Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 1969. Vol. 3. P. 90-120.

Sotiriou, 1956-1958

Sotiriou G., M. Icônes du Mont Sinar. Athènes, 1956-1958. Vol. 1-2.

Spatharakis, 1995

Spatharakis I. The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos// Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. Princeton, 1995. P. 435-441.

Stornajolo, 1910

Stornajolo C. Miniature delle omelie di Giacomo Monaco. (Cod. Vat. gr. 1162) e delle evangelio greco Urbinato (Cod. Vat. Urbin. gr. 2). Rome, 1910.

Strzygowski, 1899

Strzygowski J. Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften des Bibliothek zu Smyrna// BA, 1899. Bd 2. S. 56-59. Taf. XXV-XXIX.

Strzygowski, 1901

Strzygowski J. Der illustrierte Physiologus in Smyrna// BZ, 1901. Bd 10. S. 218-222.

Stuhlfauth, 1933

Stuhlfauth G. A Greek Psalter with Byzantine Miniatures//AB, 1933. Vol. 15. N 4. P. 311-326.

Stylianou, 1985

Stylianou A., J. The Painted Churches in Cyprus. London, 1985.

Taft, 1975

Taft R.F. The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom. Roma, 1975// OCA. Vol. 200.

Tatić-Djurić, 1976

Tatić-Djurić M. Eléousa: À la recherche du type iconographique// JÖB, 1976. Bd 25. P. 262-266.

Tatić-Djurić, 1981/1

Tatić-Djurić M. L'icône de Kyriotissa//Actes du XV CIEB. Athènes, 1976. Athènes, 1981. Vol. 2. Art et archéologie. Communications B. P. 759-786.

Tatić-Djurić, 1981/2

Tatić-Djurić M. Iconographie de la Vierge de Passion: Genèse du dogme et des symboles// De cultu Mariano saeculus XII-XV. Roma, 1981. Vol. 6. P. 135-168.

Taylor, 1980-1981

Taylor M.D. A Historiated Tree of Jessy// DOP, 1980-1981. Vol. 34-35. P. 125-170.

Teteriatnikov, 1996

Teteriatnikov N.B. The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia. Roma, 1996// OCA. Vol. 252.

Thierry, 1979

Thierry N. La Vierge de Tendresse à l'époque macédonienne// Зорграф, 1979. Т. 10. P. 59-70.

Todit, 1994

Todit B. Anapeson: Iconographie et signification du thème// Byzantion, 1994. Т. 64. P. 134-165.

Trapp, 1985

Trapp E. Eine Wiedergefundene Ikone der Blachernenkirche: Zur Interpretation von Skylitzes 384, 23-28// JÖB, 1985. Bd 35. P. 193-195.

Walter, 1970

Walter Chr. Further notes on the Déesis// REB, 1970. Vol. 28. P. 161-188.

Walter, 1982

Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.

Watson, 1934

Watson A. The Early Iconography of the Tree of Jessy. London, 1934.

Weitzmann, 1950-1971

Weitzmann K. The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations // New Testament Manuscript Studies. Ed. M.M. Parvis, A.P. Wikgren. Chicago, 1950. - repr. // *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago, London, 1971. P. 247-270.

Weitzmann, 1954-1971

Weitzmann K. The Classical Heritage in the Art of Constantinople// *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. P. 126-150 (впервые опубли.: Alte und Neue Kunst, 1954. Bd 3. S. 41-59).

Weitzmann, 1960

Weitzmann K. The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography// DOP, 1960. Vol. 14. P. 43-68.

Weitzmann, 1961

Weitzmann K. The Origin of the Threnos// De artibus opuscula XL: Essays in Honor of Ervin Panofsky. New York, 1961. Vol. 1. P. 476-490. Vol. 2. Fig. 10-16.

Weitzmann, 1963-1971

Weitzmann K. The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance // *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. P. 177-123. (Впервые опубли.: Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Cologne; Opladen, 1963. Bd 107.)

Weitzmann, 1966-1971

Weitzmann K. The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression// *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago; London, 1971. P. 126-150. (Впервые опубли.: Byzantine Art an European Art. Ninth Exhibition held under the auspices of the Council of Europe. Lectures. Athens, 1966.)

Weitzmann, 1967–1971

Weitzmann K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century// The Proceedings of the XIII-th International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 1966. Oxford, 1967. P. 207-224. — repr. // *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago; London, 1971. P. 271-313.

Weitzmann, 1974–1982

Weitzmann K. Loca Sancta and the representational arts of Palestine // *DOP*, 1974. Vol. 28. P. 36-37. — repr.// *Weitzmann K.* Studies in the Arts at Sinai. Princeton; New Jersey, 1982.

Weitzmann, 1975–1980

Weitzmann K. The Study of Byzantine Book Illumination, Past, Present and Future// The Place of Book Illumination in Byzantine Art. Ed. G. Vikan. Princeton; New Jersey, 1975. — repr. // *Weitzmann K.* Byzantine Book Illumination and Ivories. London, 1980. P. 1-60.

Weitzmann, 1976

Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Princeton, 1976. Vol. 1. From the Sixth to the Tenth Century.

Weitzmann, 1979

Weitzmann K. The Miniatures of Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923. Princeton, 1979.

Wenger, 1955

Wenger A. L'Assomption de la T.S. Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècles: Études et documents. Paris, 1955.

Werner, 1972

Werner M. The Madonna and Child Miniature in the Book of Kells. Part 1–2// *AB*, 1972. Vol. 54. N. 1. P. 1-23. N 2. P. 129-139.

Wessel, 1980

Wessel K. Das autonome Marienbild des Ostens// *Schiller G.* Ikonographie der Christlichen Kunst. Gütersloh, 1980. Bd 4/2: Maria. S. 19-30.

Wilkinson, 1977

Jerusalem pilgrims: before the Crusaders. Ed. J. Wilkinson. Westminster, 1977.

Wharton, 1988

Wharton A.J. Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery: A Comparative Study of Four Provinces. University Park; London, 1988.

Wolska, 1962

Wolska W. Recherches sur la «Topographie Chrétienne» de Cosmas Indicopleustes: Théologie et science au VI^e siècle. Paris, 1962.

Wulff, 1913–1914

Wulff O. Altchristliche und Byzantinische Kunst. Berlin; Neubabelsberg, 1913–1914. Bd 1–2.

Wulff, Alpatoff, 1925

Wulff O., Alpatoff M. Denkmäler der Ikonenmalerei. Hellerau bei Dresden, 1925.

Van Esbroeck, 1988

Van Esbroeck M. Le culte de la Vierge de Jérusalem à Constantinople aux 6 – 7 siècles// *REB*, 1988. Vol. 46. P. 181-190.

Velmans, 1972

Velmans T. Une illustration inédite de l'Akathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance// Cah. Arch., 1972. Vol. 22. P. 152-161.

Vokotopoulos, 1995

Βοκοτόπουλος Π. Βυζαντινές εικόνες. Αθήνα, 1995.

Von Hefele, 1913

Von Hefele K.J. Histoire des Conciles. Paris, 1913. Vol. 2.

Χυngopoulos, 1961

Χυngopoulos A. Au sujet d'une fresque de l'église Saint Clément à Ochride// ЗРВИ, 1963. Т. 8/1: Mélanges Georges Ostrogorsky. Vol. 1. P. 301-306.

Zervou Tognazzi, 1986

Zervou Tognazzi I. L'Iconografia e la «Vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria// Boll. Grott. N. s. 1986. Vol. 40. P. 215-287.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. «Благовещение». Хлудовская Псалтирь. ГИМ. (гр. 129 д, л. 45). *IX в.*
2. «Пророк Даниил перед горой». Хлудовская Псалтирь. ГИМ (гр. 129 д, л. 64). *IX в.*
3. «Сион». Хлудовская Псалтирь. ГИМ (гр. 129 д, л. 79). *IX в.*
4. «История Иакова, Сон Иакова». Гомилии Иакова Коккиновафского. Ватиканская 6-ка (гр. 1162, fol. 22v). *Вторая четверть XII в.*
5. «Рай». Гомилии Иакова Коккиновафского. Ватиканская 6-ка (гр. 1162, fol. 36 v). *Вторая четверть XII в.*
6. «Моисей перед неопалимой купиной, Моисей с жезлом». Гомилии Иакова Коккиновафского. Ватиканская 6-ка (гр. 1162, fol. 54v). *Вторая четверть XII в.*
7. «Геден и руно». Гомилии Иакова Коккиновафского. Ватиканская 6-ка (гр. 1162, fol. 110 v). *Вторая четверть XII в.*
8. «Раздача жезлов в скинии Моисеем». Гомилии Иакова Коккиновафского. Ватиканская 6-ка (гр. 1162, fol. 133). *Вторая четверть XII в.*
9. «Видение Исаяи». Гомилии Иакова Коккиновафского. Ватиканская 6-ка (гр. 1162, fol. 119 v). *Вторая четверть XII в.*
10. «Богоматерь и пророки». Икона. Монастырь Св. Екатерины на Синае. *Начало XII в.*
11. «Богоматерь и пророки». Икона. ГЭ. *Конец XII в.* Фотография ГЭ.
12. «Богоматерь и пророки». Фрагмент иконы. Апостолы и пророки. Монастырь Св. Екатерины на Синае. *Начало XII в.* Фотография К. Вейцмана.
13. «Богоматерь и пророки». Фрагмент иконы. Пророки. ГЭ. *Конец XII в.* Фотография ГЭ.
14. «Богоматерь и пророки». Икона из «Благовещения». Музей Скопле. *Середина XI в. (?)*
15. «Богоматерь Белозерская». Икона. ГРМ. *Начало XIII в.*
16. Богоматерь — Ноев ковчег. Христианская топография Космы Индикоплова. Б-ка Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 161/163 об.). *Третья четверть XI в.* Фотография по Й. Стржиговскому.
17. Богоматерь — Скиния. Христианская топография Космы Индикоплова. Б-ка Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 162). *Третья четверть XI в.* Фотография по Й. Стржиговскому.
18. Богоматерь — Скиния. Христианская топография Космы Индикоплова. Б-ка Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 162). *Третья четверть XI в.* Фотография из архива П. Буберля, предоставлена проф. Х. Бушхаузенем.
19. Богоматерь — Трапеза. Христианская топография Космы Индикоплова. Б-ка Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 163/165 об.). *Третья четверть XI в.* Фотография по Й. Стржиговскому.

20. **Богоматерь Страстная.** Роспись церкви Богоматери Аракиотиссы в Лагудера, Кипр. 1191 г.
21. **Богоматерь Дексиократуса.** Евангелие с Синаксарем. Ватиканская б-ка (gr. 1156, fol. 1r.). XI в.
22. **Богоматерь — Семисвечник.** Христианская топография Космы Индикоплова. Б-ка Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 164). *Третья четверть XI в.* Фотография по Й. Стржиговскому.
23. **Богоматерь с младенцем.** Мозаика конхи апсиды церкви Успения в Никее. IX в.
24. **«Устюжское Благовещение».** Икона. ГТГ. Около 1130 г.
25. Иллюстрация к Гомилии Псевдо-Иоанна Златоуста на Притчу о десяти драмах. Гомилии Иоанна Златоуста. Афинская Нац. б-ка (gr. 211, fol. 34v). *Конец IX в.*
26. **Богоматерь — светильник.** 11 икос (21 строфа) Акафиста Богоматери. Роспись церкви Св. Кириакии в Полиохоре на о. Эгина. 1680 г. Графическая схема по А. Ксингопулосу.
27. **«Богоматерь Неопалимая купина и Моисей».** Икона. Монастырь Св. Екатерины на Синае. *Начало XIII в.*
28. **Богоматерь — Прोцветший жезл Аарона.** Христианская топография Космы Индикоплова. Б-ка Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 165/167). *Третья четверть XI в.* Фотография по Й. Стржиговскому.
29. **Моисей перед неопалимой купиной.** Христианская топография Космы Индикоплова. Б-ка Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 166/166 об.). *Третья четверть XI в.* Фотография по Й. Стржиговскому.
30. **Богоматерь — Сион.** Хлудовская Псалтирь. ГИМ (гр. 129 д, л. 79). IX в.
31. **Богоматерь — Стамна.** Христианская топография Космы Индикоплова. Б-ка Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 176/176). *Третья четверть XI в.* Фотография из архива Н.П. Кондакова. СПБРАН.
32. **Богоматерь — Скинния.** Христианская топография Космы Индикоплова. Б-ка Евангелической школы в Смирне (cod. В 8, л. 167/179 об.). *Третья четверть XI в.* Фотография из архива Н.П. Кондакова. СПБРАН.
33. **Пять чтимых константинопольских образов Богоматери.** Фрагмент иконы. Монастырь Св. Екатерины на Синае. *Конец XI — начало XII в.*
34. **Богоматерь на троне.** Мозаика конхи апсиды кафоликона Осииос Лукас в Фокиде. 1130-е гг.
35. **Богоматерь с младенцем.** Мозаика люнеты северной капеллы транспта кафоликона Осииос Лукас в Фокиде. 1130-е гг.
36. **Богоматерь Дексиократуса.** Мозаика люнеты южной капеллы транспта кафоликона Осииос Лукас в Фокиде. 1130-е гг.
37. **Богоматерь Никопея.** Роспись конхи апсиды церкви Св. Софии в Охриде. 1140-е гг.
38. **Богоматерь с младенцем.** Роспись западной грани северо-восточного столпа церкви Св. Софии в Охриде. 1140-е гг. Реконструкция П. Мильковича-Пепека.
39. **Богоматерь на троне.** Роспись западной грани юго-восточного столпа церкви Св. Софии в Охриде. 1140-е гг.
40. **«Богоматерь Толгская».** ГТГ. *Конец XIII в.*
41. **Богоматерь «Ласкающая».** Рельеф из капеллы Дзен собора Сан Марко в Венеции. XIII в.
42. **«Трон Соломона».** Роспись епископской капеллы западного хора собора в Гурке. 1260–1270-е гг.

43. Богоматерь «Ласкающая». Роспись ниши жертвенника Новой церкви Токали килисе. 920–940 гг.
44. «Древо Иессеево». Комментарии Св. Иеронима на Исаяю. Дижонская 6-ка (ms 129, fol. 4v). *Начало XII в.*
45. «Богоматерь Одигитрия». Икона. Лицевая сторона. Музей Кастории. *Конец XII в.*
46. «Богоматерь Одигитрия». Икона. Обратная сторона. Музей Кастории. *Конец XII в.*
47. Богоматерь «Ласкающая». Сакраментарий. Мадридская Нац. б-ка (cod. 52, fol. 80r). 1180–1190-е гг.
48. «Трон Соломона». Фрагмент. Роспись епископской капеллы западного хора собора в Гурке. 1260–1270-е гг.
49. «Богоматерь с пророками». Фрагмент иконы. ГЭ. *Конец XII в.* Фотография ГЭ.
50. «Брачный пир Агнца». Реймский миссал. ГПБ (лат. Q. v. I, 78, fol. 190r). 1275–1297 гг.
51. Богоматерь с младенцем. Сербское Евангелие. Призрен (fol. 5v). *XIII в.*
52. Богоматерь с младенцем. Сербское Евангелие. Призрен (fol. 71r). *XIII в.*
53. «Христос на ложе Соломоновом». Гомилии Иакова Коккиновафского. Ватиканская б-ка (gr. 1162, fol. 82v). *Вторая четверть XII в.*
54. «Богоматерь с пророками». Фрагмент иконы. Монастырь Св. Екатерины на Синае. *Начало XII в.* Фотография К. Вейцмана.
55. Мать и дитя. Надгробная стела. Музей Олимпии. *V в. до н. э.* Фотография А. Вейл-Карр.
56. Афродита и Эрот. Роспись ойнохойи. Париж, Кабинет медалей. *IV в. до н. э.*
57. Богоматерь Влахернская. Фрагмент иконы. Монастырь Св. Екатерины на Синае. *Конец XI – начало XII в.*
58. Театральная маска героини. Из Помпей. Музей Неаполя. *Римская эпоха.*
59. Эос с Мемноном. Роспись килика. Круг мастера Дуриса. Париж, Лувр. *V в. до н.э.*
60. «Оплакивание». Роспись церкви Богоматери в Мириокефала, Крит. *XII в.*
61. «Оплакивание». Роспись церкви Св. Пантелеймона в Нерези. 1164 г.
62. «Избиение младенцев». Евангелие с Синаксарем. Ватиканская б-ка (gr. 1156, fol. 280v) *XI в.*
63. Женская фигурка. Из Като Иерапетра. Ираклион, собрание Гианалакис. *Ранний или средний неолит.*
64. Статуэтка служительницы храма богини Бубастис. ГМИИ. *Римская эпоха (?)*. Фотография ГМИИ.
65. «Оплакивание». Фрагмент. Роспись церкви Св. Георгия в Курбинове. 1191 г.
66. «Владимирская Богоматерь». Икона. Лицевая сторона. ГТГ. *До 1131 г.*
67. «Владимирская Богоматерь». Икона. Обратная сторона. ГТГ. Живопись *XV в.*
68. Богоматерь Влахернская. Моливдовул. Собрание Н.П. Лихачева. ГЭ. *Конец XI – XII в.*
69. «Богоматерь Влахернская». Икона. Монастырь Бачково. *Начало XII в.*
70. «Богоматерь Влахернская». Икона. ГРМ. *Начало XIII в.*
71. «Покров Богоматери». Икона. ГТГ. *Вторая половина XIV в.*
72. Св. Стефан Новый с иконой Богоматери. Роспись энклистры Св. Неофита, Кипр. *Конец XII в.*

73. Богоматерь «Ласкающая». Роспись столба базилики Рождества Христова в Вифлееме. *Около 1130-е гг.*
74. Богоматерь «Ласкающая». Роспись южной стены вимы парекклесия Кахрие джами. *1316–1321 гг.*
75. Богоматерь Оранта. Мозаика конхи собора Св. Софии в Киеве. *1140-е гг.*
76. «Богоматерь Великая Панагия (Ярославская оранта)». ГТГ. *Начало XIII в.*
77. «Покров Богоматери». Пластина западных врат собора Рождества Богоматери в Суздале. *Конец XII в.*
78. «Богоматерь Печерская (Свенская) с предстоящими Антонием и Феодосием». ГТГ. *Около 1288 г. (?)*
79. 12 икос (23 строфа) Акафиста Богоматери. Роспись вимы Маркова монастыря. *1371–1381 гг.*
80. 12 икос (23 строфа) Акафиста Богоматери. Роспись церкви Ризоположения Московского Кремля. *1644 г.*
81. 13 кондак (24 строфа) Акафиста Богоматери. Роспись церкви Ризоположения Московского Кремля. *1644 г.*
82. «Богоматерь и пророки». Фрагмент иконы. Христос во славе. Монастырь Св. Екатерины на Синае. *Начало XII в. Фотография К. Вейцмана.*
83. «Богоматерь и пророки». Фрагмент иконы. Христос на троне. ГЭ. *Конец XII в. Фотография ГЭ.*
84. Богоматерь на троне. Коптская храмовая завеса. Музей Кливленда. *VI в.*
85. Символический образ храма. Выходная миниатюра. Литургический свиток. Б-ка Греческого патриархата в Иерусалиме (Σταυροῦ, 109). *Около 1100 г.*
86. «Древо Иессеево». Speculum virginum. Лондон, Британская б-ка (Agnus del 44). *Конец XII в.*
87. «Храм». Выходная миниатюра Литургического свитка. Афинская Нац. б-ка (гг. 2759). *XII в.*
88. «Вознесение». Гомилии Иакова Коккиновафского. Парижская Нац. б-ка (гг. 1208, fol. 3v). *Вторая четверть XII в.*
89. «Рождество Христово». Фрагмент росписи церкви Богоматери в Студенице. *1209 г.* Графическая схема по С. Радойчичу.
90. «Успение Богоматери». Роспись церкви Богоматери в Студенице. *1209 г. Поновлена в XVI в.*
91. Атенский Сион. Роспись южной экседры. *XI в.* В нижнем регистре – «Рождество Христово» и «Успение Богоматери». Графическая схема по А. Вольской.
92. «Рождество Христово». Роспись церкви Благовещения в Градаце. *1276 г.*
93. «Рождество Христово». Роспись церкви Благовещения в Градаце. *1276 г.* Графическая схема по В. Джуричу.
94. «Успение Богоматери». Фрагмент росписи церкви Благовещения в Градаце. *1276 г.*
95. «Успение Богоматери». Роспись западной стены верхней церкви-усыпальницы в Бачкове. Графическая схема С. Лазарова (по Э. Бакаловой).
96. «Рождество Христово». Мозаика Мартораны. Палермо. *1140-е гг.*
97. «Успение Богоматери». Роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. *1140-е гг.* Графическая схема Д.Е. Бригина.
98. «Успение Богоматери». Мозаика Мартораны. Палермо. *1140-е гг.*

99. **«Рождество Христово»**. Роспись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. *1140-е гг.* Графическая схема Д.Е. Брягина.
100. **Богоматерь Знамение**. Роспись конхи апсиды церкви Богоматери в Студенице. *1209 г.*
101. **«Молитва приношения»**. Роспись апсиды церкви Богоматери в Студенице. *1209 г.*
102. Западная стена церкви Богоматери в Студенице. *1209 г.*
103. **Иоанн Креститель и Богоматерь Одигитрия**. Мозаика северной части восточной стены Палатинской капеллы. Палермо. *1140-е гг.*
104. **«Рождество Христово»**. Мозаика южной части восточной стены Палатинской капеллы. Палермо. *1140-е гг.*

Olga Etinhof

The image of the Virgin Mary
Essays on the Byzantine iconography
from the 11th-13th centuries
Summary

Synopsis I

**Ikonomy of Old Testament prefigurations of the Virgin
Mary in Middle Byzantine Period**

Ever since the appearance of the Christian exegesis Old Testament texts have been interpreted as prefigurations of events in New Testament history. The portrayal of Biblical subjects and prophets with Biblical texts on scrolls or their Old Testament attributes as prophesies about Christ, about the incarnation and events of the New Testament, is well-known in Byzantine art from the Iconoclastic period onwards.

Old Testament subjects, the symbolical interpretation of which is transferred to the figure of the Virgin Mary, are also known, although somewhat rarer. Scholars have focused their attention on the Mariological Old Testament cycles mainly of the Palaeologan and post-Byzantine period. From this age a large number of monuments have survived with Old Testament cycles symbolising the Virgin Mary, particularly those iconographically developed in monumental painting.

Yet this kind of iconography evolved much earlier. A study of monuments of the Middle Byzantine period yields most fruitful results. Manuscripts and icons of the 9th to 12th centuries enable us to trace the formation of such symbolical cycles. It must be said, however, that some monumental paintings of the 11th to 12th centuries contain Old Testament subjects which cannot be interpreted except as symbols of the Vir-

gin Mary. The tradition of portraying Old Testament prefigurations of the Virgin Mary evolved during the Macedonian period. In the 12th century this iconography was just as widespread in miniatures and icon-painting as in monumental painting, moreover in strict accordance with the troparion «Ἄνωθεν οἱ προφῆται» («The prophets did foretell Thee from on high») and other texts devoted to the Virgin Mary. The composition of the prefigurations varied in different monuments, yet there already existed a strictly elaborated set of symbolical representations, which subsequently became widespread in Palaeologan art and for the most part were included in Dionysios of Fourna's «Painter's Manual».

Synopsis 2

Old Testament symbols and iconographic types of the Virgin Mary (from miniatures of the Smyrna fragment of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes)

The manuscript of the Physiologos with a fragment of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes from the library of the Evangelical School in Smyrna (cod. B 8) belongs to the third quarter of the 11th century, as study of the photographs of this manuscript which perished in 1922 have shown. Its script and origin may be connected with the scriptorium of the Studion Monastery in Constantinople.

According to Cosmas Indicopleustes, the tabernacle resembles the cosmos. The Christian Topography describes the tabernacle itself, the Ark of the Covenant and the sacred objects and vessels of the tabernacle. In all known Greek illuminated manuscripts of Cosmas Indicopleustes of the Macedonian epoch the miniatures portray objects as they are described in the text. The Old Testament tabernacle symbolises cosmological and Christological ideas. The only exception is the Smyrna fragment of the Topography, where Old Testament symbols relating to the various sacred objects of the tabernacle are connected with the Virgin Mary. Whereas in the texts of

Christian writers and in the liturgy, the Virgin Mary is likened unto the cosmos, the tabernacle and its sacred objects, in this manuscript the text of the Topography is given a Mariological interpretation by the illustrations themselves. The manuscript's eight miniatures show the Virgin Mary in different iconographical types with symbolical inscriptions and representations relating to the sacred objects of the tabernacle.

The miniatures in the manuscript provide material for interpreting the symbolism of the iconographical types themselves, because the Old Testament images find parallels with certain representational formulas of the Virgin Mary and to some extent can serve as a key to understanding their meaning or defining it more precisely. In the Middle Byzantine period there was a connection between Old Testament symbols of the Virgin Mary and groups of similar types of the Virgin.

Old Testament symbols serve as signs of the New Testament sanctuary. The tabernacle is the prefiguration of the New Testament Church, and the sacrificing in it of the liturgy. This provides a consistent connection of all representations of the Virgin in the cycle with liturgical symbols. Nearly all the miniatures show the Virgin Mary on a throne covered with an altar cloth, which emphasises as a recurrent theme throughout the cycle the idea of the Virgin-altar of the Divine Wisdom which served the incarnation.

In the Smyrna fragment of Cosmas Indicopleustes two groups of images of the Virgin Mary are portrayed: 1) Mary enthroned with the Child sitting or standing before her womb, and 2) variants of Mary with the Child on her arm (left or right), the Hodegetria, Dexiokratousa and «Virgin of Tenderness». In the images of the Virgin Enthroned with the Child before her womb, the Old Testament symbols of Noah's ark and the seven-branched candlestick stress the cosmological meaning of the incarnation as the salvation of mankind, the immaculate conception of the Virgin through the Holy Spirit, the image of the Virgin as the receptacle of Divine light, and also the removing of the lamb from the prospora. The images of the Hodegetria, Dexiokratousa and Virgin of Tenderness reveal different facets of the sacrificial symbolism of these types,

and icons of this group were used particularly extensively in the liturgy. The Old Testament symbols of the tabernacle, the sacrificial table, Aaron's rod and the pitcher in the miniatures of the Smyrna fragment express a liturgical symbolism. The image of the Virgin-table, the Dexiokratousa with the half-lying Child, symbolises Christ's death and resurrection. The image of the Virgin of Tenderness stresses the theme of Divine love and the oneness of Christ the lamb and Christ the High Priest. And, finally, the Virgin-mountain in the image of the Hodegetria is perhaps connected with the local tradition in the Sinai monastery of worshipping the Holy place of Old Testament theophanies. The Virgin cycle of the Smyrna fragment has a parallel among known combinations of images of the Virgin in 11th-century monumental painting and icons.

Synopsis 3

On the iconography of the Virgin of Tenderness (Glykophilousa)

In a miniature from the Smyrna fragment of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes the Virgin of Tenderness type is portrayed over the blossoming rod of Aaron the High Priest. This juxtaposition of the Virgin and an Old Testament image enables us to explain the symbolical content of this iconographical type. The three main aspects connected with the image of Aaron's rod are a budding rod laid on the altar (of Ark) and pointing at the chosen high priest. Thus the meaning of the iconographic type can be reduced to three main themes: the incarnation of Christ foretold in the Old Testament, the sacrificial predestination of the Child and the union in love of the Virgin-Church with Christ its head.

The miniature in the Smyrna fragment of the Christian Topography reproduces in its two-part composition the type of bilateral processional icons, the representation on the reverse of such an icon being, as it were, transferred to the lower register of the miniature, whereby the budding rod on the

altar takes the place of the tree of the cross and the instruments of Passion and stresses the sacrificial symbolism of the image of the Virgin.

In Christian interpretations of the Book of the Song of Songs and other Old Testament texts the oneness of the Logos and the Virgin Mary as the union of Christ with the Church was expressed in the image of an allegorical marriage. The kissing of Mary and Christ evidently reflected these ideas also.

The liturgical basis of this iconographic composition was the remembrance of the Virgin during intercessional prayer or the rite of the prothesis and kiss of peace after the exit of the catechumens.

The spread of the «Virgin of Tenderness» type during the late 11th and 12th century is quite logical. The emphasis on the reality of incarnation and sacrifice is connected with a more human interpretation of the Virgin's role. Another facet of the symbolism in this type, the union in love of the Church and its head, was also particularly relevant in the 12th century and could serve as the expression of the unity of the Orthodox Church in the face of external and internal discord. And finally, the theme of love embodied in this type could have been relevant in the context of the disputes about the consubstantiality of God the Son and God the Father.

In the Post-Byzantine period many icons portraying this type were accompanied by the epithet Γλυκοφιλοῦσα. The Greek verb φιλέω meant both «to love» and «to kiss». The lexical coincidence and the literal meaning of the word is also explained by the main meaning of the epithet «Glykophilousa», namely, «Sweet-Kissing» and at the same time «Sweet-Loving». This meaning of the epithet is also in keeping with the iconographic composition of the union of Mary and Christ as that of the Church and its head. This epithet is one of those that express most clearly the dogmatic and liturgical meaning of this iconographic composition. The Russian epithets «Umilenie» and «Spasovo Umilenie» also to a considerable extent determine the symbolical significance of this type.

Synopsis 4

Antique models in Byzantine art of the late 11th and 12th centuries (the Virgin of Tenderness and Lamentation of Christ)

This essay deals with the reflection in Byzantine iconography of the theme of love, which was vividly embodied both in the ecclesiastical and in the secular sphere of culture during the 11th and 12th century, and the use of antique iconographic prototypes in creating these images.

Parallels to the development of the theme of love in literature can be found in the visual sphere as well. The symbolical mode of thought, universal in the Middle Ages, and the allegorical transcendental meaning of the 12th-century Byzantine romance make it possible to find parallels not only between visual art, spiritual literature and the liturgy, but also romance images. The monistic conception of love in Byzantine religious philosophy unites the threads running from such disparate spheres of culture.

The iconography of the Virgin of Tenderness and the Lamentation of Christ makes use of representational formulae drawn from the antique heritage and reinterpreted. This treatment of antique models is similar to literary studies, reworkings and commentaries of antique writers. In the art of the late 11th and particularly the 12th century various details of the iconography deriving from the antique period are consciously reinterpreted in Christian portrayal.

The ancient schemes were preserved in 12th-century art only through the intermediacy of many centuries of copying old models. By then pagan symbols had long since lost their original meaning in Byzantium and images were interpreted in strict accordance with Christian dogma. However, well-established symbolical structures, schemes and imagery, both verbal and visual, continued to live in the new religious and symbolico-allegorical interpretation. The formation and development of the Lamentation of Christ composition, a new one for Byzantine art, which was the fruit of the service of

lamentation and inspired by hymnographical and homiletic rhetoric, made use of ancient iconographic formulae of comparable symbolical content. The main elements of the general composition, poses and facial expressions of the figures in this iconography are basically classical and these are derived directly or indirectly from the antique representational devices which were taken over into Byzantine art.

Both the Virgin of Tenderness and the Lamentation of Christ can be likened to a literary exegesis in which the reinterpretation of mythological subjects and the representational commentary on them acquire a strictly Christian meaning.

In the art of the 11th and 12th century the process which began in the period of the Macedonian Renaissance continued, but with a deep-seated drawing of elements from antique culture into the fabric of mediaeval works of art. Throughout the 11th century the role of the Virgin was reinterpreted, new iconographic programmes were drawn up closely connected with the order of the liturgy, and the interpretation of known iconographic schemes and individual elements drawn from the antique period was greatly enriched. The ancient prototypes and classical details were introduced into a purely Christian iconography, not as allegories or inserted motifs, but as elements from which the basis of the composition was formed. Expressive accents were also introduced.

Synopsis 5

On the early history of the Virgin of Vladimir and the tradition of the Blachernae cult of the Virgin in Old Russia from the 11th-12th centuries

D.S. Likhachev, G. Babic and I. Zervou Tognazzi assumed that the bilateral processional icon of the Virgin brought to Kiev from Constantinople around 1130 and later known as the Virgin of Vladimir was a copy of a revered icon from the Blachernae church in Constantinople.

The epithet Blachernitissa was a toponym and its presence on certain representations of the Virgin of Tenderness around 1000 and later testifies to the revering of an icon of this iconographic type in Blachernae.

In number of clergy and importance in Constantinople the Blachernae church already by the 7th century was second only to the Cathedral of St Sophia. In the Comnenian age after restoration in 1077 it became even more important as Alexis Comnenus rebuilt the Blachernae palace to which the court moved and the Blachernae church became a royal church.

With regard to the iconography of Blachernae images of the Virgin specialists are not agreed. Representations with the toponym Blachernitissa are known for at least three types of the Virgin Mary: Orans, Episkepsis or the Sign, and the Virgin of Tenderness. From her comparison of written sources I. Zervou Tognazzi concluded that in the Middle Byzantine period in Blachernae there were four main revered images of the Virgin Mary: the Orans in the Chapel of Hagia Soros, the Virgin of the Sign and the Virgin Enthroned with the Child before her womb in the Chapel of the Spring and a wonder-working icon of the Virgin of Tenderness type in the basilica. In her opinion, it is the latter that is described in sources about the «habitual miracle».

The practice of using processional icons of the Virgin Mary is connected with a weekly service dedicated to the Virgin and held every Friday in the Blachernae church. In the «Legend of the Miracles Worked by the Vladimir Icon of the Virgin Mary» (c. 1163-1164) the transfer of the Vladimir icon by Prince Andrei Bogoliubskii from Kiev to Vladimir is likened to the Old Testament moving of the Ark of the Covenant. The transfer of the Vladimir icon would appear to follow the Constantinople litany with icons based on a Jerusalem procession in memory of the Dormition. This parallel is evidently based on a likening of the Ark of the Covenant not only to the Virgin, but also to her robe, the main sacred relic of the Virgin which was kept in Blachernae.

Together with Greek sources the «Legend of the Miracles Worked by the Vladimir Icon of the Virgin Mary» can throw

light on the place of processional icons in the church and their use in the liturgy.

The «Legend» contains miraculous curings by water from washing the Vladimir icon. These miracles may derive from rituals connected with the spring at Blachernae.

The appearance of the Vladimir icon in Russia was one of the links in the firm tradition of revering the Blachernae Virgin in Kievan Russia, where the cult developed of the Virgin as protectress of the town, similar to her protection of Constantinople.

Synopsis 6

On the icon of the Virgin Pirogoshchaya and oikos 23 of the Acatistos to the Virgin

In the 1644 paintings of the Church of the Deposition of the Robe in the Moscow Kremlin the cycle of the Acatistos includes illustrations to oikos 23 and 24 with a portrayal of the litany with icons of the Virgin. The scene of oikos 24 shows a processional icon of the Virgin of Vladimir behind the altar. In the composition of oikos 23 the Virgin Episkepsis (the Sign) is raised above a pillar, which corresponds to the text of the oikos that refers to the Virgin as τῆς ἑκκλησίας ὁ ἀσάλευτος πύργος «an unshakeable tower ('pillar' in mediaeval Slavonic translations or 'column' in Latin ones) of the church». The other epithet of the Virgin in the same oikos τῆς βασιλείας τὸ ἀπόρθητον τεῖχος «indestructible wall of the kingdom» is connected in the Russian tradition with the Orans in the Kievan Saint Sophia. It is recorded as such in the post-Byzantine period.

D.S. Likhachev assumes that the Pirogoshchaya icon brought to Kiev from Constantinople around 1130 together with the «Virgin of Vladimir» was also from Blachernae like the latter. He believes that the name Pirogoshchaya comes from the Greek πύργος and that Pirogoshchaya is a distortion of πυργώτισσα «of the tower». It would seem more likely that

Pirogoshchaya is a derivative of the Greek word πύργος which was assimilated by Old Russian and is the epithet for the Virgin Mary from oikos 23. This epithet may indicate a link between the Pirogoshchaya icon brought for the Church of the Dormition on the Podol in Kiev and the Blachernae tradition because the celebration of the Acathistos is connected with remembrance of the siege of the Byzantine capital in 626 and the Virgin's protection in Blachernae.

The icon may have shown the Virgin Episkepsis (of the Sign), the iconographical type of paired Orans, as the epithet πύργος (tower) is a pair to τεῖχος (wall). There was an icon of this type in the Blachernae Church in Constantinople. In this case the icon portrayed in the Church of the Deposition is the lost icon of the Pirogoshchaya Virgin. It was probably a copy of the Blachernae icon. Its representation above the pillar in the Acathistos cycle can be seen as the visual embodiment of the Virgin Mary as a tower (pillar) of the church, which could explain the icon's name.

Synopsis 7

The image of the church in two icons of the «Virgin with Prophets» from the 12th century

A most striking example of the intellectual reflection of the image of the church and its decoration in representational art is the iconography of two icons of the 12th century showing the Virgin with prophets in the margins. The first is in the St Catherine Monastery on Sinai and the second in the State Hermitage in St Petersburg. The Constantinople icon on Sinai is the more complex and fuller iconographical specimen, whereas the second appears to be a provincial icon, an abbreviated and simplified version of the first.

The composition of these icons can be seen as a whole ensemble of wall-painting. It is divided vertically into three registers like the three zones of a Byzantine church, which was in

keeping with the cosmological ideas of the day. The individual elements of the composition are arranged like the conventional projection of a spatial spectacle of church monumental painting on the flat panel of the icon.

Both the Sinai and the Hermitage icons not only convey the iconographic image of the church's space, but recreate the symbolism and main elements in its painting programme.

It is interesting to note the special systemisation of the iconography here. The leading thematic lines are expressed both in the general structure and in its elements. The icons are compositionally like a church and contain a full prophet cycle, which expresses the image of the Church and its continuity from the Synagogue. The prophets are shown with the symbols of the Virgin, which creates yet another layer of the same theme. Finally, the very images of the «Virgin of Tenderness» express the same idea as the third level: the union of the Church with Christ in love and the indissoluble link with the pre-history of the Old Testament. In this complex structure of thematic lines of compositions with several levels of symbolical layers which throw light upon each other, one can clearly see a parallel with Byzantine literary rhetoric - it resembles rhetorical refrains and analogies developing out of one central image.

The iconography in general is a concentrated expression of Christian symbolism as a whole, similar to literary miscellanies of dogmatics and apologetics, such as Euthymius Zigabenus' «Panoplia dogmatica» and Nicetas Choniates' «Thesaurus orthodoxias». It contains all the main ideas of the Orthodox Church: the dogma on incarnation, the image of the cosmological system, the idea of the connection of the Old and New Testament, the idea of the end of the world crowned by the Second Coming and the Last Judgment, the consubstantiality of God the Son and God the Father, the truth of redeeming sacrifice and resurrection, the union of the faithful in the Church on earth, the theme of the Church as the abode of God on earth, the revering of icons and so on.

The liturgical symbolism of the paired arrangement of scenes of the Nativity of Christ and Dormition of the Virgin (from paintings in the churches in Studenica and Gradac)

The juxtaposition of scenes of the Nativity of Our Lord and the Dormition of the Virgin Mary in the programmes of Byzantine monumental painting has been noted, and also most wittily and convincingly analysed by Professor Henry Maguire. He sees the paired arrangement of these compositions in churches as an example of the reflection of the rhetorical device of antithesis inherited by Byzantine homiletics and hymnography and reflected in the art of the Byzantine world. In many texts by ecclesiastical writers, particularly on the feast of the Dormition, there are constant variations on the mutual reflection, indissoluble connection, and comparison of the incarnation of Christ and the Dormition of the Virgin, moreover in forms similar to rhetorical figures.

While in no way wishing to disagree with Professor Maguire, we suggest a different interpretation of the content of these texts and the juxtaposition of compositions of the Nativity of Our Lord and the Dormition of the Virgin in church programmes of the Byzantine world, in particular the two Serbian churches of the 13th century. We have in mind the interpretation of the consistent pairing of these compositions in the context of the influence of the liturgy on the iconography and the accentuated eucharistic symbolism of such programmes.

Not only the pairing of the scenes, but also the iconography of each of them in particular provides grounds for a liturgical interpretation, particularly in comparison with hymnological, homiletic texts. What is more, the tradition of revering the holy places in Palestine connected with the Nativity of Christ and the Dormition of the Virgin also throws additional light on the connection of the iconographic composition and the eucharistic symbolism. And, finally, the iconography of such monumental programmes is in keeping with the funereal

function of the churches. The churches at Studenica and Gradac included the graves of their commissioners, as did others in which such an arrangement of scenes is found.

This arrangement of compositions was connected primarily with the prayer of intercession in the liturgy. It can also be interpreted as a reflection of the whole course of the liturgy as the history of salvation from the incarnation, the sacrifice on the cross to the resurrection of Christ in the flesh and the assumption of the Virgin's body: the Nativity (the image of preparation and prevision of sacrifice) symbolised the preparation for the eucharist, and the Dormition (the image of the liturgy) the handing out of the sacraments, the receiving of communion and the promise of eternal life.

The visual distinguishing of these compositions in the decoration of the churches and their juxtaposition clearly expressed the image of the liturgy which took place in the church itself. In fact it reflected the whole liturgical cycle from the preparation of the sacraments to the receiving of communion. The appearance of such paired scenes in paintings and mosaics, beginning with the 11th century, is connected with the broad influence of the liturgy on Byzantine iconography in this century and the following ones.

The liturgical symbolism was also organically expressed in forms rooted in the devices of ancient rhetoric.

Translated from Russian by Kate Kook



1.
«Благовещение».
Худовская Псалтирь.
 ГИМ. IX в.



2.
«Пророк Даниил перед горой».
Худовская Псалтирь



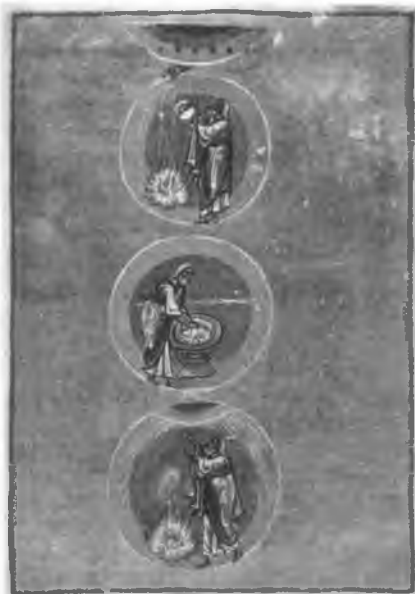
3.
«Сион».
Худовская Псалтирь



4.
«История Иакова, Сон Иакова».
Гомилии Иакова Коккиновафского.
Ватиканская б-ка.
 Вторая четверть XII в.

5.
«Рай».
Гомилии Иакова Коккиновафского.
Ватиканская б-ка

6.
**«Моисей перед неопалимой
 купиной, Моисей с жезлом».**
Ватиканская б-ка



7.

«Геден и руно».

*Гомилии Иакова Коккиновафского.
Ватиканская б-ка*

8.

**«Раздача жезлов в скинии
Моисеем».**

*Гомилии Иакова Коккиновафского.
Ватиканская б-ка*

9.

«Видение Исайи».

*Гомилии Иакова Коккиновафского.
Ватиканская б-ка*





10.

«Богоматерь и пророки».

Икона.

Монастырь Св. Екатерины на Синае.

Начало XII в.



11.
«Богоматерь и пророки».

Икона.
ГЭ. Конец XII в.
Фотография ГЭ



12.
 «Богоматерь и пророки».
 Фрагмент иконы.
Апостолы и пророки.
 Монастырь Св. Екатерины на Синае.
 Фотография К. Вейцмана



13.
 «Богоматерь и пророки».
 Фрагмент иконы.
Пророки.
 ГЭ. Фотография ГЭ



14.
«Богоматерь и пророки».
Икона из «Благовещения».
Музей Скопле. Середина XI в.(?)



15.
«Богоматерь Белозерская».
Икона.
ГРМ. Начало XIII в.

16.

Богоматерь — Ноев Ковчег.

Христианская топография.

*Б-ка Евангелической школы
в Смирне. (л.161/163 об.)*

Третья четверть XI в.

Фотография по И. Стржиговскому

1
К
Ф
Т



17.

Богоматерь — Скинния.

Христианская топография (л.162)

Фотография по И. Стржиговскому

18.

Богоматерь — Скинния.

Христианская топография.

(л.163/165 об.)

*Фотография из архива П.Буберля,
предоставлена проф. Х. Бухшаузенем*

СКИНН

Орденъ св. Маріи Египетской
въ Смирнѣ





22.

Богоматерь – Семисвечник.
Христианская топография. (л.164)
Фотография по И. Стржиговскому.

23.

Богоматерь с младенцем.
Мозаика конхи апсиды церкви
Успения в Никее.
 IX в.

24.

«Устюжское Благовещение».
Икона. Москва. ГТГ.
 Около 1130 г.

→

25.

Иллюстрация к Гомилии
Псевдо-Иоанна Златоуста на
Притчу о десяти драхмах.
Гомилии Иоанна Златоуста.
Афинская Нац. б-ка.
 Конец IX в.



и р. д. ж. о. с. а. р. ш. и. н. в. д. а. с. т. и. в. е. с. а.



28.

**Богоматерь —
Процветший жезл Аарона.**

Христианская топография.

(л. 165/167 об.)

Фотография по Й. Стржиговскому



29.

**Моисей перед неопалимой
купиной.**

Христианская топография.

(л. 166/166 об.)

Фотография по Й. Стржиговскому

30.

Богоматерь — Сион.

Худовская Псалтирь. ГИМ.

IX в.

И стѣнопись въ фотомонументѣ
въ пещерѣ въ Стамбулѣ



31. Богоматерь — Стамна.

Христианская топография.
(л. 176/176 об.)

Фотография из архива Н.П. Кондакова.
СПБРАН

Ἡ ἁγία ἡμεῖς ἐν τῇ πόλει
ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῆς ἁγίας
ἐκκλησίας ἐν τῇ πόλει
ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῆς ἁγίας
ἐκκλησίας ἐν τῇ πόλει
ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῆς ἁγίας
ἐκκλησίας ἐν τῇ πόλει



32. Богоматерь — Скиния.

Христианская топография.
(л. 163/165 об.)

Фотография из архива Н.П. Кондакова.
СПБРАН



**33. Пять чтимых
константинопольских образов
Богоматери.**

*Фрагмент иконы. Монастырь
Св. Екатерины на Синае.*
Конец XI — начало XII в.

34.

**Богоматерь
на троне.**

*Мозаика конхи
апсиды
кафоликона
Осиос Лукас в
Фокиде.
1130-е гг.*



35.

Богоматерь с младенцем.

*Мозаика люнеты северной
капеллы кафоликона Осиос
Лукас в Фокиде*



36.

Богоматерь Дексиократуса.

*Мозаика люнеты южной
капеллы кафоликона Осиос
Лукас в Фокиде*

37.

**Богоматерь
Никопея.**

*Роспись конхи
апсиды церкви
Св. Софии в
Охриде.*

1140-е гг.



38.

**Богоматерь с
младенцем.**

*Роспись северо-
восточного
стола церкви
Св. Софии в
Охриде.*

*Реконструкция
П. Мильковича-
Пепека*



39.

**Богоматерь
на троне.**

*Роспись юго-
восточного
стола церкви
Св. Софии в
Охриде*





40.
«Богоматерь Толгская».
ГГГ.
Конец IX в.



41.
Богоматерь «Ласкающая».
Рельеф из капеллы Дзен собора Сан
Марко в Венеции. XIII в.





43.

Богоматерь «Ласкающая».

Роспись ниши жертвенника Новой церкви Токали килисе.

920–940 гг.



←

42.

«Трон Соломона».

Роспись епископской капеллы западного хора собора в Гурке.

1260–1270-е гг.

44.

«Древо Иессеево».

Комментарии Св. Иеронима на Исаяю.

Дижонская б-ка.

Начало XII в.



45.
«Богоматерь Одигитрия».

Икона. Лицевая сторона.

Музей Кастории.

Конец XII в.

46.

«Богоматерь Одигитрия».

Икона. Обратная сторона.

Музей Кастории

47.

Богоматерь «Ласкающая».

Сакраментарий.

Мадридская Нац. б-ка.

1180–1190-е гг.

→

50.

«Брачный пир Агнца».

Реймский миссал. ГПБ.

1275–1297 гг.



48.
«Трон Соломона».
Фрагмент. Роспись епископской
капеллы западного хора собора в Гурке



49.
«Богородица с пророками».
Фрагмент иконы. ГЭ.
Конец XII в. Фотография ГЭ





51.

Богоматерь с младенцем.

Сербское Евангелие.

Призрен. XIII в.

52.

Богоматерь с младенцем.

Сербское Евангелие.

Призрен. XIII в.

53.

«Христос на ложе Соломоновом».

Гомилии Иакова Коккиновафского.

Ватиканская б-ка.

Вторая четверть XII в.



54.
**«Богоматерь с
пророками».**
*Фрагмент иконы.
Монастырь
Св. Екатерины на Синае.
Начало XII в.
Фотография К. Вейцмана*



55.
Мать и дитя.
*Надгробная стела.
Музей Олимпии.
V в. до н. э.
Фотография А. Вейл-Карр*



57.
Богоматерь Влахерская.
*Фрагмент иконы. Монастырь
Св. Екатерины на Синае.
Конец XI – начало XII в.*



58.
Театральная маска героини.
*Из Помпей.
Музей Неаполя.
Римская эпоха*

←

56.

Афродита и Эрот.

Роспись ойнохойи.

Париж, Кабинет медалей.

IV в. до н. э.



59.

Эос с Мемноном.

Роспись килика.

Круг мастера

Дуриса.

Париж, Лувр.

V в. до н. э.

60.

«Оплакивание».

Роспись церкви

Богоматери в

Мириокефале,

Крит.

XII в.





61.
«Оплакивание».
*Роспись церкви
Св. Пантелеймона
в Нерези.
1164 г.*



62.
«Избиение младенцев».
*Евангелие с Синаксарем.
Ватиканская б-ка.
XI в.*



63.
**Женская фигурка из
Като Иерапетра.**
Ираклион, собрание Гиналакис.
Ранний или средний неолит



64.
**Статуэтка служительницы
храма богини Бубастис.**
ГММИ.
Римская эпоха. (?)
Фотография ГММИ



65.
«Оплакивание».
*Фрагмент. Роспись церкви
Св. Георгия в Курбинове.*
1191 г.



66.
«Владимирская Богоматерь».
Икона. Лицевая сторона. ГТГ.
До 1131 г.



67.
«Владимирская Богоматерь».
Икона. Обратная сторона. ГТГ.
Живопись XV в.



68.

Богоматерь Влахернская.

Моливдовул. Собрание Н.П. Лихачева.

ГЭ. Конец XI–XII в.

69.

«Богоматерь Влахернская».

Икона. Монастырь Бачково.

Начало XII в.

70.

«Богоматерь Влахернская».

Икона. ГРМ.

Начало XIII в.





71.
«Покров Богоматери».
Икона. ГТГ.
Вторая половина XIV в.



72.
Св. Стефан Новый с иконой Богоматери.
Роспись энклистры Св. Неофита, Кипр. Конец XII в.



73.
Богоматерь «Ласкаящая».
Роспись столба базилики Рождества Христова в Вифлееме. Около 1130-х гг.



74.
Богоматерь «Ласкаящая».
Роспись южной стены вимы парекклесия Кахрие джами. 1316–1321 гг.



75.
Богоматерь Оранта.
*Мозаика конхи собора Св. Софии в
Киеве. 1140-е гг.*



76.
**«Богоматерь Великая Панагия
(Ярославская оранта)».**
ГТГ. Начало XIII в.



77.
«Покров Богоматери».
*Пластина западных врат собора
Рождества Богоматери в Суздале.
Конец XII в.*



78.
**«Богоматерь Печерская
(Свенская) с предстоящими
Антонием и Феодосием».**
ГТГ. Около 1288 г. (?)



79.

12 икос (23 строфа)

Акафиста Богоматери.

Роспись вимы Маркова монастыря.

1371–1381 гг.



80.

12 икос (23 строфа)

Акафиста Богоматери.

Роспись церкви Ризоположения

Московского Кремля. 1644 г.



81.

13 кондак (24 строфа)

Акафиста Богоматери.

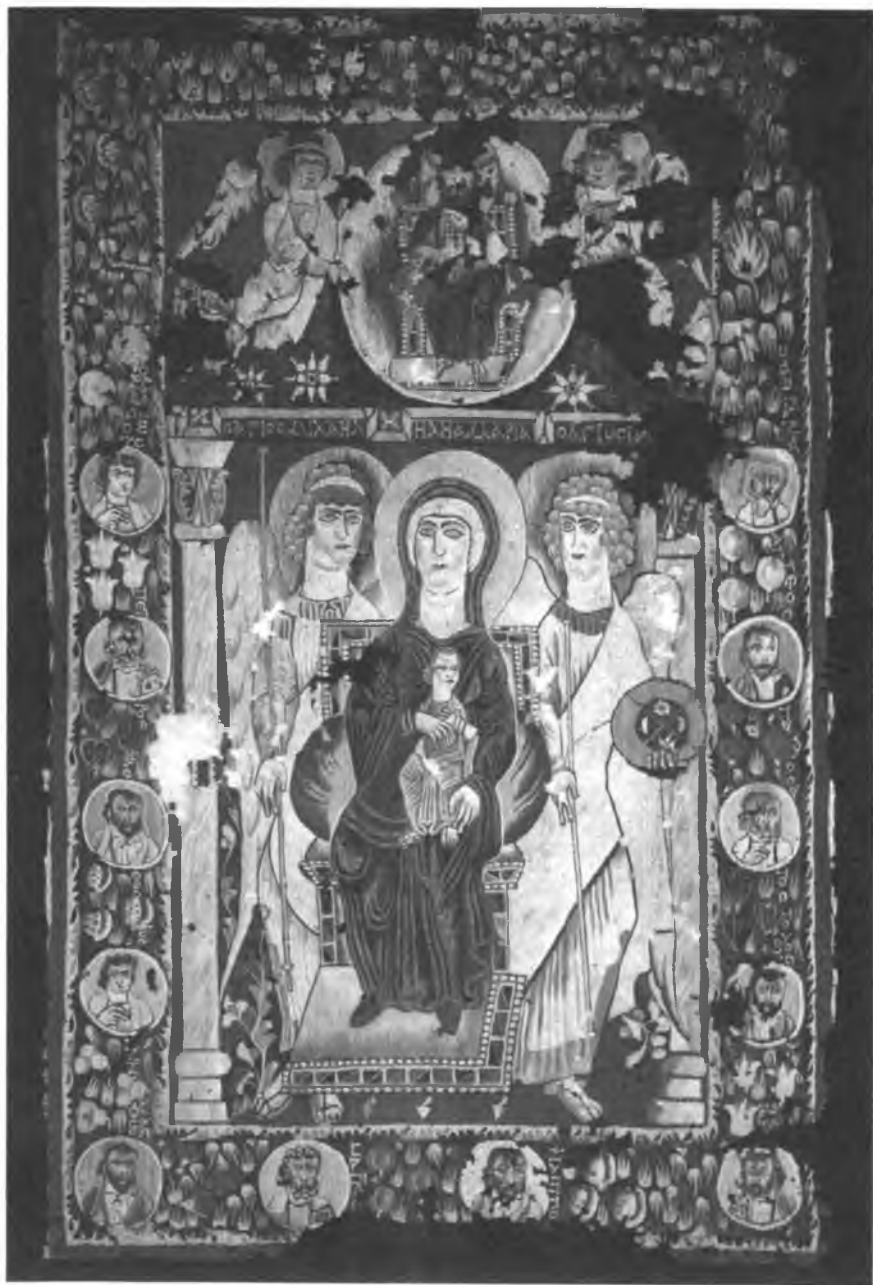
Роспись церкви Ризоположения

Московского Кремля



82.
 «Богоматерь и пророки».
 Фрагмент иконы. Христос во славе.
 Монастырь Св. Екатерины на Синае.
 Начало XII в.
 Фотография К. Вейцмана

83.
 «Богоматерь и пророки».
 Фрагмент иконы. Христос на троне.
 ГЭ. Конец XII в.
 Фотография ГЭ



84.

Богоматерь на троне.

*Коптская храмовая завеса.
Музей Кливленда. VI в.*



85.
Символический образ храма.
 Выходная миниатюра. Литургический свиток. Б-ка Греческого патриархата в Иерусалиме. Около 1100 г.

86.
«Древо Иессеево».
Speculum virginum. Лондон, Британская б-ка. Конец XII в.

87.
«Храм».
 Выходная миниатюра Литургического свитка. Афинская Нац. б-ка. XII в.

88.
«Вознесение».
 Гомилии Иакова Коккиновафского. Парижская Нац. б-ка. Вторая четверть XII в.



89.

«Рождество Христово».

Фрагмент росписи церкви

Богоматери в Студенице. 1209 г.

Графическая схема по С. Радойчичу



90.

«Успение Богоматери».

*Роспись церкви Богоматери
в Студенице.*

Поновлена в XVI в.

91.

Атенский Сион.

Роспись южной экседры. XI в.

*В нижнем регистре –
«Рождество Христово» и
«Успение Богоматери».*

Графическая схема по А. Вольской





92.
«Рождество Христово».
 Роспись церкви Благовещения
 в Градаце.
 1276 г.

93.
«Рождество Христово».
 Роспись церкви Благовещения
 в Градаце.
 Графическая схема по В. Джуричу



94.
«Успение Богоматери».
 Фрагмент росписи церкви
 Благовещения в Градаце.

95.
«Успение Богоматери».
 Роспись западной стены верхней
 церкви-усыпальницы в Бачкове.
 Графическая схема С. Лазарова
 (по Э.Бакаловой)





96.
**«Рождество
Христово».**
Мозаика
Мартораны.
Палермо.
1140-е гг.

97.
**«Успение
Богоматери».**
Роспись Спасо-
Преображенского
собора
Мирожского
монастыря в
Пскове. 1140-е гг.
Графическая схема
Д.Е. Брягина



98.

**«Успение
Богоматери».**

*Мозаика
Мартораны.
Палермо.*



99.

**«Рождество
Христово».**

*Роспись Спасо-
Преображенского
собора
Мирожского
монастыря в
Пскове.
Графическая схема
Д.Е. Брягина*







←

100.

Богоматерь Знамение.

*Роспись конхи апсиды церкви
Богоматери в Студенице.*

1209 г.

102.

**Западная стена церкви
Богоматери в Студенице.**

1209 г.

←

101.

«Молитва приношения».

*Роспись апсиды церкви
Богоматери в Студенице.*

1209 г.



103.
**Иоанн Креститель
 и Богоматерь Одигитрия.**
 Мозаика северной части восточной
 стены Палатинской капеллы.
 Палермо. 1140-е гг.

104.
«Рождество Христово».
 Мозаика южной части восточной
 стены Палатинской капеллы. Палермо.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
I. Иконография ветхозаветных прообразов Богоматери средневизантийского периода	13
II. Ветхозаветные символы и иконографические типы Богоматери (по миниатюрам смирнского фрагмента Христианской топографии Космы Индикоплова)	39
III. К иконографии Богоматери «Ласкающей» (Гликофилусы)	67
IV. Античные образцы в византийском искусстве конца XI—XII в. (Богоматерь «Ласкающая» и Оплакивание)	99
V. К ранней истории иконы «Владимирская Богоматерь» и традиции влахернского богородичного культа на Руси в XI—XIII вв.	127
VI. Об иконе «Богоматерь Пирогошая» и 12 иконе (23 строфе) Акафиста Богоматери	157
VII. Образ храма в иконах «Богоматерь с пророками» XII в.	177
VIII. Литургическая символика парного расположения сцен Рождество Христово и Успение Богоматери (по росписям церквей Студеницы и Градаца)	205
Сведения о публикациях очерков	229
Списки сокращений	231
Список иллюстраций	251
Summary	256

О.Е. Этингоф

Образ Богоматери.

Очерки византийской иконографии XI–XIII вв.

Директор издательства *Б.В. Орешин*

Зам. директора *Е.Д. Горжевская*

Зав. производством *Н.П. Романова*

Редактор *З.Ю. Метлицкая*

Художник *А.Б. Орешина*

Верстка *А.Н. Бубнов*

Корректор *Н.И. Маркелова*

ЛР № 065292 от 17.07.1997.

Подписано в печать 25.11.1999. Формат 60 x 90/16.

Бумага офсетная. Гарнитура Ньютон.

Печать офсетная. Усл.-печ. л. 19.5.

Заказ № 15.

Издательство «Прогресс-Традиция»,

121099, Москва, а/я 911

ОАО "Астра семь"

121019, Москва, Филипповский пер., 13.

ISBN 5-89826-045-5



9 785898 260453