

Г. И. ВЗДОРНОВ

ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ

В Государственной центральной художественной научно-реставрационной мастерской (ГЦХНРМ) им. академика И. Э. Грабаря (Москва) недавно закончилась расчистка и реставрация большой иконы, которая известна под названием «Собор архангела Михаила»¹. Эта икона поступила в ГЦХНРМ в 1958 г. из краеведческого музея г. Великий Устюг Вологодской области². На великоустюжской иконе (2-я пол. XIII — нач. XIV в.) изображены архангелы Михаил и Гавриил (рис. 1). Они представлены в полный рост, фронтально, в торжественных позах и парадных одеждах византийских цесарей, украшенных лорами. На руках у архангелов написан диск с полуфигурой Спаса Эммануила (рис. 2). По размерам он значительно меньше фигур обоих архангелов. Но композиция иконы строго симметрична, и диск написан точно по вертикальной оси, разделяющей икону на две равные половины. Поэтому внимание зрителя привлекают не только фигуры архангелов, но и изображение Христа Эммануила, которому отведено центральное место на плоскости иконы. Очевидно, что иконография этой иконы восходит к какой-то очень торжественной сцене, где особую роль должен был играть образ Христа

¹ Размер иконы 165×118×3,5 см. Расчистку иконы производила А. Н. Баранова. Предварительные сообщения об иконе в процессе ее расчистки публиковались в каталогах и обзорах реставрационных выставок, на которых были экспонированы работы ГЦХНРМ. См.: IV выставка «Реставрация и консервация произведений искусства» Каталог. М., 1963, стр. 7—8, 11 + две иллюстрации (выставка была устроена в помещении Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина); С. Ямищев. Новоткрыти паметници на древнеруска живопис. — «Искусство», 1963, № 10, стр. 32; *его же*. Раскрытые шедевры. — «Творчество», 1963, № 12, стр. 9; V выставка произведений искусства, реставрированных Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской им. академика И. Э. Грабаря. Каталог. М., 1965, стр. 53, 57 (выставка была устроена в залах Государственного музея искусств народов Востока, Москва); Альбом «Древнерусская живопись. Новые открытия». Составитель С. Ямищев. М., [1965], табл. 1. Ср. также: Г. И. Вздорнов. О живописи Северо-Восточной Руси XII—XV веков. [Обзор выставки икон «Ростово-Суздальская школа живописи» в Третьяковской галерее, 1967 г.]. — «Искусство», 1969, № 10, стр. 59 и 61 (снимок); *его же*. Живопись. — В сб. «Очерки русской культуры XIII—XV веков», ч. 2. М., 1970, стр. 265 (снимок), 266.

² До революции икона хранилась в великоустюжском Михаило-Архангельском монастыре и первоначально, по-видимому, находилась в иконостасе церкви Собора архистратига Михаила и прочих бесплотных сил. В 1928 г. она была обследована А. И. Анисимовым, а в 1931 г. Ю. А. Олсуфьевым, который по особенностям обработки доски и устройству шпонок отнес ее к очень древним памятникам. Сделанная тогда же И. И. Тюлиным пробная расчистка иконы показала наличие первоначальной живописи, и Ю. А. Олсуфьев предполагал доставить ее в Москву для полного раскрытия в ЦГРМ (ОР ГТГ, ф. 67, № 443, лл. 6, 11, 24). Его план не был осуществлен. Икона была вывезена в Москву в 1958 г. Н. Н. Померанцевым. В настоящее время она принадлежит Русскому музею в Ленинграде.

Известно, какое большое место занимал культ ангелов в христианской религии³. Уже в первые века ее существования была разработана четкая классификация ангельских чинов, получившая свое выражение в знаменитом сочинении Псевдо-Дионисия Ареопагита «О небесной иерархии»⁴. По средневековым представлениям, небесные чины были прямо связаны с божеством. Они возвещали волю божию и исполняли ее на земле. По Новому завету — это слуги Христа и его церкви. Они «преимущественно и многообразно открывают божественные тайны, — пишет Псевдо-Дионисий Ареопагит. — Вот причина, почему они исключительно пред всеми удостоены наименования ангелов: они первые получают Божественное озарение, и чрез них уже даются нам откровения»⁵.

Все небесные чины делились на три степени, или иерархии. Первая степень — это серафимы, херувимы и престолы, вторая — власти, господства и силы, третья — ангелы, архангелы и начала⁶.

Архангелы Михаил и Гавриил причислялись, следовательно, ко второму лику третьей степени. Это стимулировало развитие их культа, особенно культа архангела Михаила⁷. На Востоке его имя пользовалось чрезвычайным уважением. В IV в. почитание Михаила было занесено из Малой Азии в Константинополь. Здесь распространению культа архангела способствовала его двойная слава как покровителя светской и церковной властей. Для византийских императоров он был их военным патроном и защитником столицы империи — Константинополя — от неверных⁸; церковь же рассматривала его как невидимого наместника Христа на земле. В Константинополе и его окрестностях в разное время существовало до 40 церквей, построенных в честь архангела Михаила⁹. В одной только столице их насчитывалось более 15¹⁰. Нелишне заметить, что некоторые

³ См.: *G. Bareille. Le culte des anges à l'époque des Pères de l'Eglise. — «Revue thomiste», t. VIII, 1900, col. 40—42; idem. Angéologie d'après les Pères. — «Dictionnaire de théologie catholique», t. I, 1903, col. 1192—1222; J. Durand. Les sept anges. — «Bulletin monumental», 1884, p. 767—772; Н. П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры. Прага, 1929, стр. 96—101; F. Stier. Gott und seine Engel im Alten Testament, 1934; E. Peterson. Buch von den Engeln. Stellung und Bedeutung den Heiligen Engeln im Kultus. Leipzig, 1935; R. P. Regamey. Les anges. Paris, 1946; P. Verzone. Les églises du haut Moyen Âge et le culte des anges. Paris, 1953.*

⁴ Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. Изд. 6. М., 1898. Издание греческого текста см.: *Dionysii Areopagitae De celesti Hierarchia. — PG, t. III, 1857, col. 119—370.*

⁵ Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии, гл. IV, § 2.

⁶ Там же, гл. VI, § 2. Об иконографии ангелов см.: *G. Stuhlfauth. Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg in Br., 1897 («Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter», Heft 3); F. Cabrol. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, t. I (2). Paris, 1907, col. 2144—2150; P. Perdrizet. L'archange Ouriel. — «Seminarium Kondakovianum», II. Prague, 1928, p. 241—276; L. Schreyer. Bildnis der Engel. Freiburg in Br., 1940; L. Réau. Iconographie de l'art chrétien, t. II. Iconographie de la Bible, 1. Ancien Testament. Paris, 1956, p. 30—55; M. Tatić-Djurić. Das Bild der Engel. Recklinghausen, 1962.*

⁷ Об архангеле Михаиле см.: *F. Wiegand. Der Erzengel Michael unter Berücksichtigung der byzantinischen Kunst. Stuttgart, 1866; W. Lueken. Michael. Göttingen, 1898; A. Renner. Der Erzengel Michael in der Geistes- und Kunstgeschichte. Saarbrücken, 1927; M. Gasnier. Saint Michel Archange. Paris, 1944; L. Réau. Op. cit., p. 44—51.*

⁸ Характерен, в частности, следующий пример: когда в 1261 г. Михаил III Палеолог отвозил в латинян Константинополь, он воздвиг бронзовую группу, изображавшую архангела Михаила, которому император подносил модель освобожденного города (*A. Grabar. L'empereur dans l'art byzantin. Paris, 1936, p. 111.*)

⁹ *R. Janin. Les sanctuaires byzantins de Saint Michel. — «Echos d'Orient», N 173 (1934, janvier—mars), p. 28—52.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

храмы были посвящены совместно архангелам Михаилу и Гавриилу. С Востока культ архангела Михаила был занесен и на Запад, где его центрами стали Monte-Gargano в Италии (Апулия) и Mont Saint-Michel во Франции (Нормандия)¹¹. Он получил также широчайшее распространение на Руси, о чем свидетельствует множество монастырей и храмов, сооруженных в его честь как на юге, так и на севере страны в XI—XIV вв.¹² На Руси, как и в Византии, архангел Михаил особо почитался верхушкой феодального общества, и более половины посвященных ему храмов было сооружено в качестве придворных княжеских церквей.

Исторические данные свидетельствуют, что культ архангела Михаила был развит значительно шире и глубже, чем культ архангела Гавриила. Поэтому даже в тех случаях, когда следовало упомянуть имена обоих архангелов, нередко ограничивались именем одного Михаила. Аналогичным образом великоустюжскую икону архангелов Михаила и Гавриила и другие иконы, написанные на этот сюжет, обычно называют «Собор архангела Михаила». Между тем ни одна из этих икон не имеет древней надписи, которая бы удостоверяла такое определение сюжета. Композиция великоустюжской иконы строго симметрична, и у нас нет оснований выделять архангела Михаила, называя его именем икону в целом. Протооригинал этой иконы был сочинен с явной целью указать на равное участие архангелов в торжественной церемонии, представленной на иконе. Поэтому икону следует называть не «Собор архангела Михаила», ибо это название правильно лишь наполовину, а «Собор архангелов Михаила и Гавриила».

Соборы тех или иных лиц празднуются обычно на другой день после воспоминания событий, в которых эти лица принимали активное участие. Собор архангела Гавриила празднуется на другой день после Благовещения, Собор Богоматери — на другой день после Рождества Христова, Собор Иоанна Предтечи — на другой день после Богоявления, Собор святых апостолов — на другой день после памяти апостолов Петра и Павла. В годовом цикле праздников Соборы архангелов воспоминаются трижды: 26 марта и 13 июля — Собор архангела Гавриила и 8 ноября — Собор архистратига Михаила и прочих бесплотных сил. Первое воспоминание Собора архангела Гавриила установлено на другой день после Благовещения. Следовательно, 26 марта Гавриил прославлялся в качестве архангела, возвестившего Марии о грядущем рождестве Христа. Оба праздника впервые упомянуты в источниках X в., и в дальнейшем они осуществлялись на равных правах¹³. Но календарное окружение второго праздника ар-

¹¹ О. А. Добиаш-Рожественская. Культ святого Михаила в латинском средневековье V—VIII веков. Пг., 1917 (литографированное издание); *E. Mâle. L'art religieux du XII-e siècle en France. Paris, 1922, p. 257—262.*

¹² Собор Выдубицкого монастыря (1070—1088), собор Михайловского Златоверхого монастыря (1108—1113) и церковь, называемая новгородской божницей (упом. в 1147), в Киеве, собор в Переяславле Южном (1089), божница в Остерском Городке (около 1098 или, что менее вероятно, между 1120 и 1152), церковь в Чернигове (заложена в 1174), церковь на Софийской стороне в Новгороде (упом. в 1175), церковь в Смоленске (между 1180 и 1197), монастырь в Устюге (основан в 1212), церковь в Нижнем Новгороде (1227), монастырь в Юрьеве-Польском (существовал в начале XIII в., razoren татарами в 1238), монастырь во Владимире Волынском (упом. в 1268), церковь в Ярославле (около 1300), монастырская церковь в Твери (упом. в 1319), монастырь близ Порхова (упом. в 1352), монастырь на Сковородке близ Новгорода (основан в 1355), княжеская церковь (1333) и митрополичий монастырь (1365) в Московском Кремле, церковь в тверском городке Старице (1396—1398), монастырская церковь на Песках в Пскове (1398 или 1399), монастырь в Усть-Выме Пермской епархии (основан Стефаном Пермским во второй половине XIV в.), монастырь на месте будущего Архангельска (основан, вероятно, между 1387 и 1414) и другие. О почитании архангела Михаила на Руси см. также: *Н. И. Кареев. Гермес-Михаил и сказание о чуде в Хонах. По поводу книги О. А. Добиаш-Рожественской «Культе св. Михаила в латинском средневековье V—VIII веков»* (Пг., 1917). — «Известия ОРЯС», т. XXIII, кн. 1, 1919, стр. 252; *В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 52—54.*

¹³ *Сергий, архиеп. Полный месяцеслов Востока, т. II. Святой Восток. Изд. 2. Владимир, 1901, стр. 86, 211—212, 268—269.*

хангелу Гавриилу не содержит каких-либо намеков на участие этого архангела в событиях соседних дней, и поэтому причины его установления остаются неясными.

Истоки праздника Собора архангела Михаила и причины его совершения в день 8 ноября так же, как и второго праздника архангела Гавриила, точно неизвестны. Существует остроумная попытка истолковать этот праздник как одно из нововведений александрийской церкви, где он якобы заменил собою древний праздник Богоявления¹⁴. Первые глухие упоминания об этом празднике датируются V—VI вв.¹⁵

Хотя оба праздника архангелу Гавриилу обозначены «Соборами», содержание службы на эти дни посвящено исключительно одному Гавриилу. Третий праздник, Собора архистратига Михаила, сравнительно с первыми двумя имеет несколько более общий характер. В этот день Михаил почитается не единолично, а совместно с другими небесными силами. Для понимания праздника существенное значение имеет ватиканская рукопись Менология Василия II (979—984). Миниатюра, сопровождающая текст Менология на 8 ноября, изображает архангела Михаила с лабарумом, стоящего над бездной, в которую падают сатанинские силы¹⁶. Однако обозначение праздника — *ἡ σύναξις τῶν ἀρχαγγέλων* — указывает, что составители императорского Менология имели в виду Собор архангелов вообще, где Михаилу отводилась почетная, первенствующая, но не исключительная роль. Формально, следовательно, праздник был посвящен архангелу Михаилу, но фактически вместе с ним прославлялись и другие архангелы. Действительно, некоторые менологии свидетельствуют, что праздник 8 ноября нередко понимали и так: либо как Собор Михаила и Гавриила, либо как Собор бесплотных сил в целом¹⁷. Здесь уместно сказать, что на 8 ноября существует целый ряд похвальных «слов», написанных церковными авторами IX—X вв.: Кириллом Философом¹⁸, Феодором Студитом¹⁹, Климентом, архиепископом Болгарским²⁰. Все они посвящены совместно архангелам Михаилу и Гавриилу — начальникам, архистратигам, воеводам бесплотных сил.

¹⁴ В. Болотов. Михайлов день. Почему Собор св. архистратига Михаила совершается 8 ноября? — «Христианское чтение», 1892, ноябрь—декабрь, стр. 593—644. Ср.: Г. С. Дебольский. Дни богослужения православной католической восточной церкви, т. I. СПб., 1882, стр. 269. Относительно же выбора месяца и дня для совершения праздника Г. С. Дебольский, не ссылаясь на использованные им источники, говорит следующее: «Месяц ноябрь избран для праздника св. ангелам-богохвалителям и человекохранителям потому, что этот месяц есть девятый от марта, бывшего некогда началом года, и числом девятый соответствует девяти ангельским чинам, а осьмьмй день месяца назначен в отношении ко второму Христову пришествию на землю, день коего от учителей церковных нарицается осьмьмй» (Г. С. Дебольский. Указ. соч., стр. 270).

¹⁵ В. Болотов. Указ. соч., стр. 595 (автор приводит точную дату: 509 год, но, согласно данным Г. С. Дебольского, в честь праздника существует песнопение, составленное патриархом константинопольским Антонием, жившим в V в.).

¹⁶ II Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613), t. II. Tavole. Torino, 1907 (в серии: «Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi», vol. VIII), p. 168.

¹⁷ Сергей, архиеп. Полный месяцеслов Востока, т. II, стр. 269. Ср. в Паримейнике 1271 г. (ГПБ, Q п 1 13) на л. 248: «М(е)с(я)ца ноября въ 8 [день] съборъ Михаила и Гаври(и)ла архистратига».

¹⁸ ЧОИДР, 1847, № 8, отд. IV, стр. 1—21.

¹⁹ Творения преподобного Феодора Студита в русском переводе, т. II. СПб., 1908, стр. 114—123.

²⁰ Библиографические материалы, собранные А. Н. Поповым. Издал В. Н. Щепкин. Сборник Чудова монастыря, № 20. — ЧОИДР, 1889, кн. 3, отд. I, стр. 39—46. См. также: А. Попов. Первое прибавление к Описанию рукописей и каталогу книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова. М., 1875, стр. 52—56; А. В[адковский]. Памятник древнеболгарской проповеднической письменности. — «Православный собеседник», 1881, ноябрь, стр. 220—225; Великие Минеи чети, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Ноябрь, дни 1—12. Издание Археографической Комиссии. СПб., 1897, стб. 237—241. См. также: К. М. Кувс. Един необнародван препис от Климентовото Слово за Михаил и Гавриил. — Климент Охридски. Сборник от статии по случай 1050 години от смърт му. София, 1966, стр. 221—242.

В православной иконографии подавляющее большинство иконописных изображений соответствует тем или иным дням церковного календаря. Но можно ли соотносить великоустюжскую икону с одним из трех упомянутых праздников и если можно, то с каким именно? Более широкий сравнительно с первыми двумя характер третьего праздника — в честь архангела Михаила и прочих бесплотных сил — располагает к тому, чтобы мы сопоставили нашу икону с днем 8 ноября. Действительно, целый ряд позднейших изображений Соборов архангелов, называемых «Соборами архангела Михаила» и приуроченных к минейным циклам (например, фреска XIV в. собора в Дечанах), предназначены служить иллюстрациями на день праздника 8 ноября. Поэтому у нас есть основания думать, что великоустюжская икона Собора двух архангелов должна быть соотнесена с ноябрьским праздником Собора архангела Михаила и прочих бесплотных сил.

2

Известно, что на иконографию ангелов повлиял тип античной богини победы — греческой Ники и ее римского двойника Виктории²¹. В искусстве IV—VI вв. иконографические признаки Ники—Виктории являются по существу уже иконографическими признаками ангелов. Особенно часто эти синкретические существа, ники-ангелы, изображались в символических композициях, прославляющих крест или, что было одно и то же, Христа²². Такого рода группы состоят из круглого медальона, окаймленного венком, на котором изображен монограмматический крест, и двух летящих (или стоящих) ангелов, расположенных по сторонам от медальона и держащих его навесу (рис. 3, 4)²³. Медальон с монограмматическим крестом — это *imago clipeata* (εἰκὼν ἐν ὀπλῳ), т. е. образ на щите, символизирующий победу Христа над смертью на кресте. В более широком понимании *imago clipeata* с изображением креста — это победный щит вообще, дарующий победу и символ самой этой победы. На постаменте триумфальной колонны императора Аркадия, воздвигнутой им в Константинополе (401—402), был высечен даже настоящий щит, который поддерживали две стоящие крылатые фигуры; аналогичную композицию мы находим также на постаменте триумфальной колонны императора Маркиана

²¹ *F. Cabrol. Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, t. I (2), col. 2111—2121.*

²² Подобные изображения были широко распространены в раннехристианском искусстве. В Грузии и Армении они держались вплоть до зрелого средневековья (*Н. Чубинашвили. Рельеф «Вознесение креста» на каменном кресте из селения Качагани. — «Ars Georgica», 6. Тбилиси, 1963, стр. 9—27, табл. 1—5; И. А. Орбели. Памятники армянского зодчества на острове Ахтамар. — В кн.: И. А. Орбели. Избранные труды, т. I. Из истории культуры и искусства Армении X—XIII вв. М., 1968, стр. 81—82, табл. IX — рельеф над входом храма св. Креста на острове Ахтамар, 915—921 гг.).*

²³ Они известны в монументальной скульптуре (*J. Kollwitz. Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. Berlin, 1941, Taf. 45; W. F. Volbach. Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. München, 1958, Abb. 75 — воспроизводимый нами детский саркофаг из Фенари Иса Джамии второй половины IV в.; Г. Н. Чубинашвили. Памятники типа Джвари. Таблицы. Тбилиси, 1948, табл. 24, 25 — рельеф в тимпане южного входа храма Джвари в Мцхета, 586/87—604; на диптихах из слоновой кости (J. Beckwith. Coptic Sculpture. 300—1300. London, 1963, p. 49—50, fig. 40 — диптих V—VI вв. в Национальном музее в Равенне; W. F. Volbach. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und frühen Mittelalters. Mainz, 1952, Nr. 125 — диптих VI в., Париж, Национальная библиотека; Nr. 223 — книжный оклад IX в., копирующий диптих VI в., в Museo Sacro, Ватикан); в мозаиках, например в Арианском баптистерии (493—520) и церкви Сан-Витале (525—547) в Равенне (*C.-O. Nordström. Ravennastudien. Ideengeschichte und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna. Stockholm, 1953, Taf. 23 a, 24 e, 25; на тканях: O. M. Dalton. Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911, fig. 362 (фрагмент коптской ткани V в. в Музее Виктории и Альберта, Лондон).**

(450—457), с той только разницей, что здесь щит, приближающийся по форме к *imago clipeata*, укреплен на древке ²⁴. Иногда крест на щите заменяли изображением воплотившегося бога, например на диптихе начала VI в., хранящемся в Лувре ²⁵, на панели деревянных дверей VI в. из церкви св. Варвары в Старом Каире, находящихся ныне в каирском Коптском музее ²⁶, на рельефе начала VII в. над южным входом в боковое помещение храма Джвари (рис. 5) или на замечательном окладе каролингской работы начала IX в. на Евангелии из Лорша, хранящемся ныне в Музее Виктории и Альберта в Лондоне ²⁷. Композиция двух викторий с *imago clipeata*, как и многие другие христианские иконографические типы, возникла на основе более ранних античных изображений триумфального либо заупокойного назначения. Это доказывается многочисленными рельефами и другими памятниками, где место позднейшего креста или полуфигуры Христа занимают изображения богини плодородия или полуфигуры умерших ²⁸. Равным образом наряду с употреблением в христианском искусстве этой композиции в целях прославления креста или Христа она длительное время использовалась и для прославления различных святых, а также императора. Параллельно в искусстве Рима и Равенны можно наблюдать еще одну модификацию группы Христа и ангелов. Она была выработана преимущественно для украшения больших плоских сводов. Обычно это ангелы, изображенные в полный рост и держащие на поднятых вверх руках либо сферу с полуфигурой Христа, либо медальон с монограмматическим крестом. Такова мозаика свода Архиепископской капеллы в Равенне (494—519) ²⁹.

Нетрудно понять, что композиция икон Собора двух архангелов имеет много общего с иконографией ангелов, несущих *imago clipeata*. Существует памятник, доказывающий прямое родство иконографического типа Собора архангелов с позднеантичными и раннехристианскими изображениями триумфа креста. Это каролингская миниатюра из Евангелия, написанного и украшенного около 730 г. ³⁰ Здесь представлены фронтально стоящие архангелы Михаил и Гавриил, между которыми на колонне возвышается доска или таблица, с обозначением на ней Евангелия от Матфея: *Incipit evangelium secundum Mattheum* (рис. 6). Хотя таблица утверждена на колонне, а колонна в свою очередь опирается на постамент, архангелы придерживают ее за нижний край и тем самым не только стоят рядом с таблицей, но и как бы демонстрируют ее, выставляя напоказ всему миру (сравни с рельефом на постаменте колонны императора Маркиана).

²⁴ J. Kollwitz. *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*, S. 71, Taf. 3/4, 12. Хризма на щите ныне утрачена, но известно, что она была.

²⁵ W. F. Volbach. *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und frühen Mittelalters*, Nr. 48.

²⁶ J. Beckwith. *Op. cit.*, p. 53, fig. 98.

²⁷ W. Braunfels. *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*. München, 1968, Taf. XXXII, Abb. 206. На этом же окладе, с другой его стороны, имеется аналогичная композиция, где в медальоне изображен крест (*ibid.*, Abb. 205).

²⁸ См.: J. Strzygowski. *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*. Leipzig, 1901, S. 24, Taf. I, Abb. 2; ср. S. 26—30. Обширный материал, относящийся к античным памятникам этого рода, собран в трудах: J. Bollen. *Die Imago clipeata. Ein Beitrag zur Porträt und Typengeschichte*. Paderborn, 1937 («Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums», Bd. 21, H. 1); W. H. Gross. *Clipeata imago und εἰκὼν ἐνὸς πλοῦς*. — «Convivium. Festschrift für K. Ziegler». Stuttgart, 1954, S. 66—84; C. C. Vermeule. *A Greek Theme and its Survivals. The Ruler's Shield (Tondo Image) in Tomb and Temple*. — «Proceedings of the American Philosophical Society», vol. 109, № 6 (December 1965), p. 361—397; R. Winkes. *Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform*. Bonn, 1969 («Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie», H. 1).

²⁹ E. K. Редин. Мозаики равеннских церквей. СПб., 1896, стр. 171—172, рис. 45; W. F. Volbach. *Frühchristliche Kunst*, Abb. 148. Ср. с очень архаической фреской X в., украшающей арку свода церкви св. Феодора в Ургюбе (*G. de Jerphanion. Les églises rupestres de Cappadoce. Text, t. II, partie 1. Paris, 1937, p. 26; Planches. Album 3. Paris, 1934, pl. 147, 1*).

³⁰ W. Braunfels. *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, S. 366, Taf. III, Anm.

Не вдаваясь в объяснение содержания этой миниатюры, о чем мы будем говорить несколько дальше, укажем, однако, что классическая композиция Собора двух архангелов сложилась в искусстве сравнительно поздно, и, следовательно, она образовалась под воздействием не одних только изображений ангелов с *imago clipeata* на памятниках раннехристианского искусства, но и некоторых других иконографических образцов. Здесь следует упомянуть о той эволюции, какую претерпел образ ангела вообще, и в частности образ ангела, воспринятого в зрелом искусстве Византии. Грациозные существа, слишком напоминавшие тип античных богинь, ангелы еще в доиконоборческую эпоху стали пониматься как активные персонажи с ярко выраженными мужественными чертами. Как силы, предназначенные служить небесной свитой и охраной Христа, слугами и исполнителями его воли, они, особенно таксиархи Михаил и Гавриил, изображались в таких позах и с такими атрибутами, которые недвусмысленно указывали на их высокое положение и воинскую доблесть. Обычно они держат в правой руке лабарум, скипетр или мерило, а в левой — державу или сферу. Их одежды во многом напоминают церемониальное облачение византийских императоров. Впервые изображения архангелов, т. е. в отличие от простых ангелов, небесных сил, появляются в равеннских мозаиках VI в., но лучшее представление о типе ангела в греческом искусстве зрелого периода дают знаменитые мозаики вимы церкви Успения Богоматери в Никее, исполненные вскоре после восстановления иконопочитания³¹. Они изображают силы небесные (ΑΡΧΕ, ΔΥΝΑΜΙΣ, ΚΥΡΙΟΤΗΤΕΣ и ΕΞΟΥΣΙΕ) по сторонам расположенного в центре престола (этимасии), на котором будет восседать Христос в день Страшного суда. Эта изумительная по замыслу композиция пронизана идеей величия (рис. 7). Широко раскинутые крылья ангелов, их темно-синие дивитисии с царскими лорами, лабарумы и сферы, одухотворенные лики внушают ощущение ослепительной роскоши, сверхъестественной силы и непобедимости. Именно такой тип ангела получил в парадном искусстве империи, особенно в области монументальной живописи, наибольшее распространение³².

³¹ Об этих мозаиках см.: *Th. Schmit*. Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin und Leipzig, 1927, S. 21—27, Taf. XII—XVII; *O. Wulff*. Die Koimesis-Kirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Strassburg, 1903, S. 202—244, Taf. I (1), II (1, 2); *В. Н. Лазарев*. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 52—53, 286, табл. I, II; т. II. М., 1948, табл. 5—8; *G. De Francovich*. I mosaici del bema della Chiesa della Dormizione di Nicea. — «Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi». Roma, 1956, p. 3 sq.; *E. Kitzinger*. Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm. — «Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958». München, 1960, S. 12—16. Церковь и ее мозаики были разрушены в 1922 г. Мозаики апсиды и вимы не имели точной даты, и по этому вопросу существуют разные мнения. Ф. И. Шмит, В. Н. Лазарев, Г. Де Франкович и Э. Китцингер датируют их доиконоборческой эпохой (Де Франкович — V в., Шмит — VI, Лазарев и Китцингер — VII), О. Вульф — послеиконоборческой (серединой IX в.). Видный специалист в области техники и реставрации греческих мозаик П. Эндервуд, обратившийся к исследованию никейских мозаик по сохранившимся фотоснимкам из архива Русского археологического института в Константинополе, показал, что мозаики конхи, апсиды и вимы никейской церкви были исполнены, вероятно всего, вскоре после 843 г. (*P. A. Underwood*. The Evidence Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Dormition at Nicaea. — DOP, N 13, 1959, p. 235—242, fig. 1—11). Точку зрения П. Эндервуда поддержала Е. Э. Липшиц, сделавшая попытку уточнить дату исполнения мозаик: по ее мнению, они были исполнены по инициативе студийского игумена Навкратия между 843 и 848 гг. (*Е. Э. Липшиц*. Навкратий и никейские мозаики. — ЗРВИ, VIII/2, 1964, стр. 241—246).

³² Чаще всего лоратные архангелы изображались в качестве небесной свиты Христа и Богоматери, фигуры которых помещались в росписях на самых видных местах — в зеркале купола и в конхе или верхних регистрах алтарной ниши: несохранившаяся мозаика церкви Теотокос Фарос, около 864 г. (*Photii. Descriptio Novae Constantinopolitanae*. Excerpta de antiquitatibus Constantinopolitanis. Bonnæ, 1843, p. 199); фреска апсиды храма в Атени, XI в. (*Ш. Я. Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, т. I. Тбилиси, 1957, табл. 53, 54); мозаика Софии Киевской, около

Если общая схема изображения двух ангелов с *imago clipeata* бытовала еще в доиконоборческую эпоху, то образ лоратного архангела, тип которого запечатлен на иконе из Великого Устюга, сложился, по-видимому, не ранее середины IX в.³³ Изображения сил небесных на мозаиках вимы никейской церкви Успения являются древнейшими образцами типа лоратных архангелов.

3

В источниках нет сведений о том, когда, где и по какому поводу была впервые установлена иконография Собора архангелов и, следовательно, нет прямых данных о том, что обозначает это изображение. В святцах типа Менология Василия II, в русских минеях и в иконописных подлинниках Соборы архангелов объясняются как их собрания на защиту света и правды против отложившихся от бога Сатаны и бывшего под его началом ангельского чина³⁴. Но применительно к великоустюжской иконе и другим иконам на эту тему подобное объяснение не может быть признано удовлетворительным. Отсутствие изображения сатанинских сил и сцены борьбы, с одной стороны, и торжественное предстояние архангелов с медальоном Христа на руках — с другой, дают основание думать, что в основе иконы лежит иная мысль. К сожалению, специальных исследований, посвященных иконографическому типу Собора архангелов, не существует. Отдельные, чаще всего беглые высказывания относительно значения подобных композиций, которые мы находим у разных авторов, отличаются редким несогласием, что косвенно свидетельствует о полной неясности этого вопроса. Е. К. Редин полагал, что Соборы архангелов в изобразительном искусстве средневековья должны были прославлять Спаса Эммануила как существо, стоящее выше всех ангелов, как архангела³⁵. Н. П. Кондаков, не вдаваясь в происхождение этой композиции, склонен был считать, что она является символом восстановленного после иконоборчества иконопочитания³⁶. А. Н. Грабар утверждает, что в иконографии Собора выражена идея служения архангелов их суверену Христу в период его воплощения: Христос — архангел Великого Совета Бога, и все другие ангелы служат Христу, исполняют его волю и прославляют его в течение всего времени его воплощения³⁷. В. Джурич в связи с изучением

1042—1046 гг. (В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской, табл. 5); мозаика собора монастыря Ознос Лукас в Фокиде, вторая четверть XI в. (E. Diez and O. Demus. *Byzantine Mosaics in Greece*. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge, Mass., 1931, pl. VI, fig. 35); фреска в Ипрари, 1096 г. (Ш. Я. Ажиранашвили. Указ. соч., табл. 119); мозаика собора в Гелати, 1125—1130 гг. (там же, табл. 97, 99—105, 114—116); мозаика собора в Торчелло, первая половина XII в. (В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 238); мозаика Чефалу, 1148 г. (там же, табл. 179 и 180), и др.

³³ Ср.: C. Lamy-Lassale. *Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne*. — «Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge». Recueil de l'études par André Grabar et un groupe de ses disciples. Paris, 1968, p. 189—198.

³⁴ Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613), t. II, p. 168; Великие Минеи чети, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Ноябрь, дни 1—12, стб. 233—234, 242; Н. В. Покровский. Сийский иконописный подлинник, вып. III. [СПб.], 1897 [ПДП, СХХII], стр. 135. Ср.: G. Valentini. *Sviluppi teologici nell'arte pittorica dell'Athos*. — «Le Millénaire du Mont Athos, 963—1963», II. Chevetogne, 1963, p. 185.

³⁵ Е. Редин. Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции. — ЖМНП, 1891, декабрь, стр. 314.

³⁶ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II. Пг., 1915, стр. 135; его же. Русская икона, т. IV. Текст, ч. 2. Прага, 1933, стр. 296. «Как известно, — пишет он в исследовании «Иконография Богоматери», — иконное изображение восстановленного иконопочитания выразилось в типе так называемого Собора Архистратига Михаила, на котором ангельские чины держат образ Спаса Эммануила в виде круглого щитка».

³⁷ А. Grabar. *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*. Paris, 1957, p. 252. Ср. с точкой зрения Е. К. Редина.

одной редкой македонской фрески XII в., на которой, по его мнению, представлен Собор архангелов, высказал предположение, что такого рода изображения возникли как иллюстрации к песнопениям Октатевха, где имеется служба на понедельник, посвященная специально архангелам Михаилу и Гавриилу³⁸. Г. Валентини объясняет Соборы текстом Песни песней, имея в виду его преобразовательное значение для новозаветных сюжетов³⁹, и т. д.

Чтобы уяснить скрытый смысл великоустюжской иконы и других аналогичных по изводу или близких к этой иконе изображений, необходимо обратить особое внимание на диск с полуфигурой Христа Эммануила, который торжественно несут на руках архангелы Михаил и Гавриил. Несмотря на небольшие размеры, он занимает центральное место в композиции, и по существу именно он определяет ее символическое содержание.

Имя Эммануил, которое обычно ассоциируется с Христом-младенцем или Христом-отроком, само по себе не имеет этого значения. Эммануил — пророческое название Мессии, что в переводе с еврейского значит «с нами Бог»⁴⁰. Оно употреблено в Книге пророка Исайи (VII, 14), и евангелист Матфей (I, 18—25) прямо прилагает это пророчество к Христу. Но поскольку Матфей цитирует пророчество Исайи об Эммануиле в начале своего Евангелия, где речь идет о рождении Христа, то это обстоятельство и послужило причиной для соотнесения имени Эммануила преимущественно с Христом-младенцем.

Юный, идеальный тип Христа использовался в средневековом искусстве для выражения различных идей⁴¹, причем этот образ почти всегда трактуется не исторически, а символически. Нередко Эммануил, чье изображение представлено в медальоне, украшает свод или купол церкви (не центральный свод или купол, где обычно изображались Пантократор или Вознесение Христа, а другие), и вокруг этого медальона располагаются Богоматерь в качестве символа Земной церкви и пророки, возвестившие о воплощении Христа. Наиболее типичной в этом плане является мозаичская декорация алтарного купола венецианского Сан-Марко⁴². Тип юного Христа применялся и в апокалиптических сценах, в которых Эммануил, заключенный в мандорлу, восседает на радуге, поддерживаемой символами евангелистов, и держит в руках свиток; внизу присутствуют пророки Исайя и Иезекиил с развернутыми свитками, на которых записаны их пророчества⁴³. Изображение Эммануила могло служить также символом истинного бога, основателя Церкви Новозаветной. Именно так следует

³⁸ V. J. Djurić. Fresques du monastère de Veljusa. — «Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958». München, 1960, S. 117—118.

³⁹ G. Valentini. Op. cit., p. 183—185. Валентини ссылается на стихи гл. III, 7—8: «Вот одр его — Соломона: шестьдесят сильных вокруг него, из сильных Израилевых. Все они держат по мечу, опытни в бою; у каждого меч при бедре его ради страха ночного». Но ср.: S. Der Nersessian. Le lit de Salomon. — ЗРВИ, 8/1, 1963, p. 77—82, fig. 1—3.

⁴⁰ Именно в этом значении, безотносительно к младенческому возрасту Христа, исполнены его изображения — в обычном изводе с бородой и длинными волосами — на иконе VII в. из пинакотeki синайского монастыря св. Екатерины (G. et M. Sotiriou. Icônes du Mont Sinai, vol. I. Athènes, 1956, fig. 8) и на печати Василия II Болгаробойцы, 976—1025 гг. (Н. Лихачев. Некоторые старейшие типы печати византийских императоров. — «Нумизматический сборник», т. I. М., 1911, стр. 534—539, рис. 72, 73). Оба эти изображения сопровождаются надписью ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ.

⁴¹ Об этом см.: Е. Редин. Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции, стр. 309—314; его же. Мозаики равенских церквей, стр. 193—198.

⁴² S. Bettini. Mosaici antichi di San Marco a Venezia. Bergamo, 1944, tav. X; O. Demus. Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947, p. 19—20, fig. 9.

⁴³ Таковы известная миниатюра XII в. в Евангелии, хранящемся в библиотеке при соборе св. Марка в Венеции (cod. 540), и греческая икона конца XIV в. из Погановского монастыря в Национальном музее в Софии. См.: V. Lazarev. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967, fig. 262, 535.

понимать замечательную фреску наружного нарфика церкви Богоматери Левишки в Призрене (ок. 1307—1309)⁴⁴, где представлена крылатая женская фигура с шестом, на верхушке которого водружен медальон с Эммануилом, чье изображение сопровождается надписью «ИСТИНА ПРИИДЕ»: это — персонификация Церкви Новозаветной, противопоставляемая находящемуся здесь же изображению Синагоги. Причины, обусловившие выбор юного Христа для этих сцен, заключаются в том, что подобные изображения, основанные на ветхозаветных текстах, неминуемо должны были использовать *прообраз* исторического Христа, появляющегося только в новозаветных сочинениях, а этим прообразом и был Эммануил — Христос Предвечный. Отвлекаясь от многих других изображений Эммануила, каждое из которых обладает своими смысловыми оттенками в зависимости от композиции в целом или от расположенных рядом изображений, заметим, что еще одна группа памятников дает пример использования типа Спаса Эммануила в его исключительно победном аспекте — как христологическую имитацию античного образа Медузы Горгоны. Таковы многочисленные, особенно для XIV—XV и последующих веков, изображения в церковных росписях и иконах святых воинов, кольчуги которых украшены на груди медальоном с полуфигурой или головой Спаса Эммануила⁴⁵.

Перечисленные иконографические типы существенно отличаются, однако, от иконографического типа Собора архангелов, причем на только формально, но — и это самое главное — тем, что Собор архангелов дает наиболее простую и вместе с тем наиболее выразительную композицию, от которой, как ветви от мощного ствола, могли отпочковываться, усложняясь, другие иконографические типы и темы.

Расшифровка скрытого содержания иконографического типа Собора архангелов должна опираться на ветхозаветные тексты в их прообразовательном отношении к новозаветным идеям. Это диктуется прежде всего тем, что Спас Эммануил на руках у архангелов присутствует не как историческая личность, а как Христос *явленный*, следовательно — предшествующий моменту его воплощения. Указание на грядущее воплощение Бога-Слова (Логоса) является основной целью этого иконографического типа. Пророчество Исайи, зафиксированное и развитое применительно к человеческой ипостаси бога евангелистом Матфеем, дает ключ к пониманию иконографического типа Собора: «Итак, Сам Господь (посредством своих слуг и исполнителей своей воли в виде архангелов Михаила и Гавриила. — Г. В.) дает вам *знамение* (курсив мой. — Г. В.): се, Дева во чреве примет, и родит Сына, и нарекут имя Ему: Эммануил» (VII, 14). В связи с упоминанием Эммануила как Христа Предвечного в пророчестве Исайи и в Евангелии от Матфея становится понятным, почему на миниатюре Евангелия соборной ризницы в Трире обозначено именно сочинение Матфея: эта надпись по существу равнозначна изображению Христа в его антропоморфическом юном образе. Тирская миниатюра в целом, бесспорно, должна быть интерпретирована как древнейшее на сегодняшний день изображение Собора архангелов.

⁴⁴ См.: С. Радочић. Старо српско сликарство. Београд, 1966, стр. 93, табл. 50. Фигуры даются также как антитезы дня и ночи.

⁴⁵ См., например, фрески Манасии, 1407—1418 [С. Томић, Р. Николић, Б. Живковић. Манасија. Историја — живопис. Београд, 1964 («Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе», VI), табл. XLIII, сл. 46 — Иаков Персианин; табл. XLV, сл. 48 — св. Прокопий] и ряд позднейших русских икон. Ср.: Н. Веселовский. Бронзовый панцирный нагрудник с изображением головы Медузы. — ИАК, вып. 65. Пг., 1918, стр. 1—8, табл. I, рис. 1—7. Я намеренно оставляю в стороне позднейшие символические изображения со Спасом Эммануилом, распространение которых было вызвано усложнением богословской тематики в иконописи XVI—XVII вв. (иконы «Недреманное Око», «Спас Благое молчание» и др.).

Н. П. Кондаков, отмечая, что смысл изображений Собора архангелов может быть постигнут только как отвлеченная богословская тема, не исключал вместе с тем возможности рассмотрения подобных изображений в их конкретных исторических связях с антииконоборческим движением, полагая, что образ Христа Эммануила на диске является иконой, причем иконой, данной непосредственно от бога, и, следовательно, центральным символом иконы как таковой⁴⁶. Миниатюра Евангелия из Трира снимает вопрос о зарождении иконографического типа Собора архангелов в византийском искусстве послеиконоборческого периода, к чему неоднократно склонялись Н. П. Кондаков и многие другие исследователи, но замечания Н. П. Кондакова о содержании этой композиции сохраняют право на их научное обсуждение, ибо очевидно, что существуют такие иконографические образцы, которые в зависимости от конкретной церковно-политической ситуации могли приспособляться определенными кругами общества для выражения новых идей и постепенно утрачивать свой изначальный смысл. К сожалению, эта мысль не была развита Н. П. Кондаковым. А. Н. Грабар, перу которого принадлежит превосходный свод источников по истории иконоборчества, отрицает непосредственную связь иконографии Собора архангелов с победой православия, но допускает, что в иконографии Соборов нашли себе место некоторые черты, которые были выработаны в процессе иконоборческого движения, например обычай изображать на медальоне не крест, а полуфигуру самого Христа. В связи с неясностью этого сложного вопроса будет нелишне, если мы сообщим самые необходимые сведения по истории иконоборчества и его поражения.

Иконоборческая ересь волновала империю более ста лет. Официально это движение против икон началось с императорского эдикта 726 г. Обществу, особенно высшее духовенство, было подготовлено к этой реформе, о чем свидетельствует тот факт, что на соборе 753 г. в Иерии все принимавшие в нем участие 338 епископов высказались против иконопочитания и предали его анафеме. Реформу поддерживали также императорский двор и армия. Между тем большинство простого народа и монашество продолжали верить в иконы. Монахи, особенно в столице, самоотверженно защищали их и, несмотря на преследования, всячески отстаивали свои убеждения. При императрице Ирине, в 787 г., на соборе в Никее им удалось восстановить иконопочитание, но эта с трудом достигнутая передышка продолжалась очень недолго, и с 815 г. началось новое, еще более жестокое гонение. Только в 842 г. иконопочитание было опять восстановлено, и на этот раз уже навсегда. 11 марта 843 г. по случаю победы над иконоборческой ересью в соборе св. Софии в присутствии императрицы Феодоры и Михаила III, а также их свиты и всего клира состоялась торжественная церемония⁴⁷. Посередине церкви на возвышении были установлены иконы и совершенно пышное богослужение. С высоты амвона иконоборческая ересь и ее главные представители были преданы анафеме. Позднее, именно в это время, в первое воскресенье великого поста, в кафедральных и соборных церквях было принято совершать чин православия, т. е. торжественно отмечать победу церкви над ересями и произносить исповедание истинной веры⁴⁸.

⁴⁶ См. примеч. 36, а также: Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, стр. 61, 76—77. В этом значении диск с изображением Спаса Эммануила и иконы Собора архангелов в целом должны обнаруживать внутреннюю общность с иконографическим типом Нерукотворного образа Спаса.

⁴⁷ См.: Сказание о восстановлении иконопочитания (по сербской рукописи XV в.). — «Православный собеседник», 1886, май, стр. 18—19. Ср.: Ф. Успенский. Константинопольский собор 842 года и утверждение православия. — ЖМНП, 1891, январь, стр. 73—158.

⁴⁸ А. Никольский. Анафематствование (отлучение от церкви), совершаемое в первую неделю Великого поста. Историческое исследование о чине православия. СПб., 1879,

Конец иконоборчества и восстановление икон произвели сильное впечатление на византийское общество. В этой борьбе все население империи было ее участником, и победа православных явилась самым значительным событием внутренней истории Византии за весь более чем столетний период движения за и против икон. В хронографах, богословских трактатах, письмах, поэтических произведениях, наконец, в искусстве тема победы православия получила широчайшее распространение. В первые десятилетия после восстановления икон были исполнены мозаики апсиды и вимы Успенской церкви в Никее и мозаики апсиды и вимы собора св. Софии в Константинополе. Надписи, сопровождающие эти мозаики, дышат неподдельной радостью по случаю торжества православных. «ΕΤΕΛΟΙ ΝΑΥΚΡΑΤΙΟΣ ΤΑΣ ΘΕΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ» («Навкратий утверждает божественные иконы»), — читаем мы на мозаиках вимы никейской церкви. «ΑΣ ΟΙ ΠΛΑΝΟΙ ΚΑΘΕΙΛΟΝ ΕΝΘΑΔ' ΕΙΚΟΝΑΣ, ΑΝΑΚΤΕΣ ΕΣΤΗ-ΛΩΣΑΝ ΕΥΣΕΒΕΙΣ ΠΑΛΙΝ» («Изображения, которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили»), — было начертано в соборе св. Софии.

Эти надписи свидетельствуют между прочим о возрождении в церковном искусстве империи тех антропоморфических образов, которые столь яростно преследовались иконоборцами. Антропоморфическое искусство имело место и в иконоборческую эпоху, но оно было ограничено рамками чисто исторического сюжета или даже просто жанра, т. е. находило себе применение либо в области иллюстрации к историческим хроникам, либо в украшении дворцовых помещений фресками и мозаиками, на которых изображались герои, императоры, их подвиги, охоты, театральные зрелища, спортивные состязания и т. п.⁴⁹ Этот воспринятый византийцами и никогда не исчезавший у них вкус к исторической иллюстрации оказался очень к стати и в период после поражения иконоборчества. Мы обязаны ему тем, что некоторые события самого движения за и против икон были по свежим следам запечатлены в серии книжных рисунков. Я имею в виду широко известную группу лицевых Псалтирей с иллюстрациями на полях. Древнейшие из этих рукописей относятся ко второй половине IX в. — это греческие Псалтири из собрания А. И. Хлудова в Историческом музее в Москве (гр. 129), в монастыре Пантократора на Афоне (гр. 61) и в Парижской Национальной библиотеке (гр. 20)⁵⁰.

стр. 1—22; *Ф. Успенский*. Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1891, стр. 3—109 (то же: ЖМНП, 1891, апрель, стр. 267—323); А. П. Лебедев. Вселенские соборы VI, VII и VIII веков. Изд. 3. СПб., 1904, стр. 232.

⁴⁹ Характерны в этом плане сведения, сообщаемые автором жития св. Стефана Нового, что при Константине V иконоборцы уничтожали иконы Христа и Богоматери, но зато тщательно оберегали и даже очищали от пыли и копоти изображения деревьев, птиц и различных животных, а особенно таких сатанинских зрелищ, как конские ристания, охоты, театральные представления и игры на ипподроме (*Vita s. Stephani Junioris*. — PG, t. 100, col. 1120. См. также: А. Grabar. L'iconoclasme byzantin, p. 156 sv.).

⁵⁰ Остальные рукописи следующие: XI—XII вв. — Лондон, Брит. муз., Add. 19352 (рукопись 1066 г.); Рим, Библ. Ватикана, Barb. gr. 372; Лондон, Брит. муз., Add. 40731; XIII в. — Берлин, Кабинет гравюр Кайзер-Музеума (греко-латинский текст, так наз. Псалтирь Гамильтона); XIV в. — Киевская Псалтирь 1397 г. в ГИБ, ОЛДП, F^o 6. О рукописях Псалтири с иллюстрациями на полях существует обширная литература. См. новейшие работы, где учтена вся старая литература и изложены различные точки зрения на происхождение, датировку и историко-художественное значение этих иллюстраций: *L. Mariès*. Le Psautier à illustrations marginales. Signification théologique des images. — «Actes du VI-e Congrès International d'études byzantines. Paris, 1948», t. II. Paris, 1951, p. 261—272; *L. H. Grandjean*. La datation des psautiers byzantins et en particulier du psautier Chludov. — Byz., XXV—XXVII (1955—1957), fasc. 2, p. 591—616; А. Grabar. L'iconoclasme byzantin, p. 196—202; А. Frolow. La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustration marginales. — «Revue de l'histoire des religions», t. CLXIII, N 2 (avril—juin 1963), p. 201—224; М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века. Исследования Псалтири Томича. М., 1964, стр. 101—106; *Ihor Ševčenko*. The Anti-Iconoclastic

По новейшим данным, тип лицевого текста Псалтири с иллюстрациями на полях сложился в Константинополе в период первого правления патриарха Фотия (858—867)⁵¹. Часть рисунков к этим рукописям воспроизводит не обычные сюжеты, сопровождающие текст Псалтири, а является как бы художественным комментарием на совсем недавние исторические события. Эта часть рисунков имеет публицистический, и притом ярко выраженный антииконоборческий характер. Судя по именам и надписям, которыми снабжены рисунки, они относятся не ко всему периоду иконоборчества, а лишь к его заключительной фазе. Здесь, в этой серии иллюстраций, особый интерес представляют рисунки, изображающие триумф православных. Очевидно также, что автор иллюстраций архетипа желал прославить видного защитника икон — патриарха константинопольского Никифора и его ближайшее окружение. В Хлудовской Псалтири патриарх Никифор фигурирует трижды: на двух рисунках он изображен единолично в строго фронтальных позах, а на третьем рисунке мы видим его в энергичном движении, попирающим своего наследника по престолу — последнего иконоборческого патриарха Иоанна Грамматика, причем еще одна, соседняя, иллюстрация изображает в качестве назидательной параллели историю покаяния апостолом Петром Симона мага (рис. 8)⁵².

Патриарх Никифор держит в левой руке диск с полуфигурой Христа. Было бы естественно думать, что это одна из тех икон, которые он так ревностно защищал и словом, и делом. Но медальон круглый, а круглые иконы, если и выпускались греческими мастерскими, то все же чрезвычайно редко и были, по-видимому, исключением из общего правила. Является ли в таком случае медальон в руках Никифора напоминанием о действительной иконе (или иконах)? Здесь возможны два ответа, один из которых будет частный, а другой — более общий, но не противоречащий первому.

Поскольку патриарх Никифор известен как последовательный иконопочитатель, то медальон в его руках должен служить олицетворением защищавшихся им икон. Характерно, что изображения других исторических лиц, несущих, подобно Никифору, медальоны с полуфигурой Христа или Богородицы, — это, как правило, изображения активных иконопочитателей, положивших немало сил на подготовку и фактическое восстановление практики поклонения иконам. Таковы изображения св. Никиты Исповедника (умер ок. 838) и императрицы Феодоры, восстановительницы православия, в Менологии Василия II⁵³, а также традиционная иконография св. Стефана Нового, мученика за иконы, жившего при Константине V (умер в 767), который обычно изображается с иконой Богородицы в руках⁵⁴. С другой стороны, учитывая глубокую символику византийского искусства и его стремление увлечь сознание верующего от конкретной действительности в сферу идеальных представлений, нельзя истолковывать медальоны в руках патриарха Никифора или императрицы Феодоры только как напоминания об иконах. А. Н. Грабар правильно предположил, что во всех этих случаях круглый медальон с полуфигурой Христа яв-

Poem in the Pantocrator Psalter.—Cahiers archéologiques, XV, 1965, p. 39—60; A. Grabar. Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX-e siècle. — Ibid., p. 61—82; S. Dufrenne. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge. Pantocrator 61. Paris, gr. 20, British Museum 40731. Paris, 1966; S. Der Nersessian. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge, II. Londres, Add. 19352. Paris, 1970.

⁵¹ A. Grabar. Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX-e siècle, p. 75—82.

⁵² Ср. также аналогичные иллюстрации в других рукописях: Ihor Sevčenko. The Anti-Iconoclastic Poem in the Pantocrator Psalter, p. 52, fig. 4, 5.

⁵³ Il Menologio di Basilio II (Cod. Vaticano greco 1613), t. II, p. 94 (память 6 октября), 392 (память 11 февраля).

⁵⁴ См., например, фреску, написанную вскоре после 1197 г. в ските св. Неофита на Кипре (C. Mango and E. Hawkins. The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings. — DOP, N 20, 1966, p. 156—157, fig. 41).

ляется модификацией *imago clipeata* ⁵⁵. В глазах Никифора, Никиты и Феодоры, а равным образом и в глазах их современников победа иконопочитателей была не столько личной победой отдельных выдающихся деятелей и даже не столько победой партии в целом, сколько выражением воли и силы их общего суверена — Христа. Поэтому они и несут на руках, благоговейно обернутых краями плащей, его *imago clipeata*. Последнему придется такой же абстрактный победный смысл, какой приписывался кресту в руках самого Христа, поправшего врата ада. Изображение Христа на диске обозначает его скрытое присутствие, и, подобно тому как изображение императора на монетах удостоверяло их действительное качество, оно доказывало истинность победителя.

Еще интереснее миниатюра Лондонской Псалтири 1066 г., где икону Христа торжественно несут сразу двое — патриарх Никифор и Феодор Студит (рис. 9) ⁵⁶. Мысль о Христе как о всемогущем божестве-победоносце выражена здесь в наиболее чистом виде. Предъявляя миру победный образ Христа (никетерион), патриарх Никифор (имя которого, кстати, в переводе с греческого обозначает победоносца) и Феодор Студит — этот воинствующий иконопочитатель и мученик за иконы — прославляют источник победы православных и как бы поясняют, что эта победа не столько зависела от энергии конкретных исторических деятелей, сколько заранее была обеспечена самим Христом, который сам является источником всех великих побед и преобразований во славу православной веры.

Миниатюра Лондонской Псалтири написана по той же схеме, что трирская миниатюра и великоустюжская икона Собора двух архангелов, и было бы чрезвычайно важно выяснить, имеет ли здесь место совпадение или это обычное в средневековом искусстве использование одной иконографической схемы для иллюстрации двух сюжетов, близких по своему внутреннему смыслу. Иначе говоря, не рассматривались ли с IX—XI вв., подобно этой миниатюре, иконы Собора архангелов тоже как символические изображения победы православных, восстановления иконопочитания?

Изображение в иллюстрациях Псалтирей на медальонах Христа следует сопоставить с тем особым вниманием, какое в иконоборческую эпоху уделялось догмату Воплощения. Споры об иконах были преимущественно спорами об иконах Христа и Богоматери. Во всех случаях они упирались в христологическую догматику. Иконоборцы признавали икону Христа невозможной, а в силу этой невозможности главной иконы отрицали и другие. Христос, по их мнению, неопишем и неизобразим, так как два его естества (божественное и человеческое) нераздельны и сосуществуют в одной ипостаси, а одно из естеств (божественное) неопишимо и неизобразимо. Иконоборческие идеологи закрывали при этом глаза на то обстоятельство, что их теоретическая установка логически предполагала обратное утверждение: если одно из естеств Христа (человеческое) опишимо, а ипостась одна и оба естества нераздельны, то он опишем и изобразим. А это — уже тезис иконопочитателей. Нетрудно видеть, что исходные теоретические формулы обеих партий были противоположны и в то же время для каждой из них неопровержимы, ибо вопрос в его существовании классифицируется как антиномия ⁵⁷. Мы, однако, не должны забывать, что рационалистическое освещение проблемы — это результат новейшего знания, полностью эмансипированного от веры. Люди же VIII—IX вв. страстно отстаивали свои убеждения и были готовы отдать за них свою жизнь. Иконоборчество про-

⁵⁵ A. Grabar. L'iconoclasme byzantin, p. 218—219. См. также: A. Grabar. L'imago clipeata chrétienne. — «Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes rendus des Séances de l'année 1957, avril—juin». Paris, 1958, p. 209—213.

⁵⁶ S. Der Nersessian. L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge, II, p. 24, (fol. 27^v), 74, fig. 48.

⁵⁷ Б. Мелиоранский. Философская сторона иконоборчества. — «Вопросы философии и психологии», 1907, март—апрель, стр. 156—167.

будило великие характеры, способствовало развитию богословской мысли, активизировало символические основы мировоззрения византийцев.

В полемике с иконоборцами защитники икон постоянно апеллировали к догмату Воплощения. Это было главное идейное оружие иконопочитателей. Воплощение Бога-Слова, принявшего ради спасения человечества образ человека во плоти, естественно давало верующим право изображать его в человеческом облике. После того, как бог воплотился, он, ранее неограниченный, неосязаемый и невидимый, оказался в пределах описуемости и стал доступен осязанию и лицезрению. «В силу этого, — заключает в одном из своих писем Феодор Студит, — он сделался описуем и справедливо изображается на иконе, так как первое свойство человека — быть изображаемым»⁵⁸. Не менее характерна мысль другого выдающегося защитника икон, Иоанна Дамаскина: «... кто может создать подобие невидимого, безтелесного, неопикуемого и безвидного Бога? — спрашивает он. — Откуда давать форму Божеству есть дело крайнего безумия и нечестия. Поэтому в Ветхом завете иконы не употреблялись. Но так как Бог ... для нашего спасения поистине сделался человеком. ... жил на земле, общался с людьми, творил чудеса, пострадал, был распят, воскрес, вознеся, и все это было на самом деле, видимо людьми и описано. ... то отцы рассудили, чтобы все это, подобно тому как некоторые славные подвиги, было рисуемо на иконах для краткого напоминания»⁵⁹. Иконопочитатели не без основания полагали, что в истории церкви не было ереси хуже иконоборческой, ибо она подкапывалась под самые основы православной догматики⁶⁰. Отрицая иконы Христа, иконоборцы последовательно отрицали и воплощение Бога-Слова, распатывали веру в искупление и спасение мира. В «Первом защитительном слове против отвергающих святые иконы» Иоанн Дамаскин гневно обличает еретика: «... ты, который не поклоняешься иконе, не поклоняешься и Сыну Божию, который есть живой образ и неизменное отображение невидимого Бога». Вслед за этим он кратко формулирует свое отношение к иконам: «Поклоняюсь иконе Христа как воплощенного Бога. ...»⁶¹. В глазах иконопочитателей изображение Христа на иконах служило ручательством за истинность и непризрачность его воплощения, а в изображении воплотившегося Бога-Слова выражалась вера в его воплощение⁶².

Отличие великоустюжской иконы Собора архангелов от миниатюры Лондонской Псалтири и других иллюстраций, где фигурирует *imago clipeata*, составляет то, что на медальоне, который держат архангелы, Христос представлен в младенческом (отроческом) возрасте — как Эммануил, тогда как в остальных случаях, за редкими исключениями, это тип исторического Христа, т. е. Христа в зрелом возрасте. Эта интересная деталь показывает, что образование классического типа иконографии Собора архангелов, где на медальоне обязательно изображается Спас Эмма-

⁵⁸ Творения преподобного Феодора Студита в русском переводе. (Под ред. проф. И. И. Соколова), т. I. СПб., 1907, стр. LXXII.

⁵⁹ Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина, т. I. Перевод с греческого. СПб., 1913, стр. 321 («Точное изложение православной веры», кн. IV, гл. 16).

⁶⁰ Исторически иконоборчество развилось из тех еретических движений, которые расчленили божественную и человеческую природы Иисуса Христа, т. е. из ересей ариан, несториан, монофизитов и монофелитов. В своих крайних формах оно соприкасалось с учением монофизитов.

⁶¹ Полное собрание творений св. Иоанна Дамаскина, т. I, стр. 357.

⁶² Эта идея была положена в основу работы VII Вселенского собора, собравшегося в сентябре—октябре 787 г. в Никее («Деяния вселенских соборов, изданные в русском переводе Казанской Духовной Академии», т. VII. Собор Никейский 2-й, Вселенский седьмой. Изд. 3. Казань, 1909). См. также: А. П. Добролюбовский. Преп. Феодор, исповедник и игумен студийский, ч. 1. Его эпоха, жизнь и деятельность. Одесса, 1913, стр. 101—140; Г. Острогорский. Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества. — «Seminarium Kondakovianum», I. Prague, 1927, стр. 35—48.

нуил, не связано непосредственно с иллюстрациями типа двойного портрета из Лондонской Псалтири 1066 г. и что обычай изображать на медальоне Эммануила, а не Христа в его зрелом возрасте должен был, вероятно, распространиться не ранее XI в.

Если иконография Собора архангелов на определенном этапе ее развития рассматривалась как символическое выражение победы иконопочитателей над иконоборцами, то такой точке зрения, по-видимому, должны были соответствовать какие-то аналогичные явления в области литургической практики, литературы и изобразительного искусства в целом. Такие явления существуют, и в этом отношении большой интерес представляют свидетельства источников о церковном празднике торжества православия и о времени его установления.

Этот праздник, впервые осуществленный 11 марта 843 г., далеко не сразу вошел в обычай. В типике Великой церкви по рукописи X в. он не упоминается, и не исключено, что на протяжении IX—X вв. его не существовало, а если он все же существовал, то ассоциировался с праздником Первого Вселенского собора, совершавшимся в седьмое воскресенье после пасхи⁶³. Древнейшее известие о совершении праздника торжества православия (после 843 г.) содержит книга Константина Багрянородного «О церемониях византийского двора», где это событие, как и ныне, приурочено к первой неделе великого поста⁶⁴. Но, как очень тонко разобрался в этом вопросе Н. Ф. Красносельцев, устав обряда недели православия в сочинении Константина Багрянородного составлен не на великий пост, а на другое время, навверное, на день памяти VII Вселенского собора 11 октября или следующее за ним воскресенье⁶⁵. Эти факты неопровержимо свидетельствуют, что практика ежегодного совершения торжества по случаю победы православия оформлялась и была приурочена к постоянному дню не ранее конца X — начала XI в. С этой датой хорошо согласуются и те сведения, какие имеются по литературной истории Синодика, основополагающая часть которого посвящена торжеству православия и читалась в день его восстановления. В IX—X вв. Синодик находился в стадии сложения, и первая литературная обработка накопленного составителями материала произошла вероятнее всего в XI в.⁶⁶

Здесь уместно вспомнить также о двух выдающихся иконографических типах Богоматери — Никопеи («Победодательницы») и Знамения. В обоих случаях Богоматерь имеет на уровне груди медальон с изображением Спаса Эммануила. В изображениях Никопеи⁶⁷ щиток овальный или эллипсовидный и Богоматерь придерживает его обеими руками (рис. 10). В изображениях Знамения он преимущественно круглый и Богоматерь не ка-

⁶³ Н. Ф. Красносельцев. Типик церкви св. Софии в Константинополе (IX в.). — «Летопись историко-филологического общества при имп. Новороссийском университете», II. Византийское отделение, 1. Одесса, 1892, стр. 223—226.

⁶⁴ Там же, стр. 224. Ср.: *Constantin VII Porphyrogénète. Le Livre de Cérémonies*, t. I. Ed. A. Vogt. Paris, 1935, chap. XXXVII; t. II. Paris, 1940, chap. XI.

⁶⁵ Н. Ф. Красносельцев. Указ. соч., стр. 225.

⁶⁶ Ф. Успенский. Синодик в неделю православия. — ЖМНП, 1891, апрель, стр. 282—287; его же. Очерки по истории византийской образованности, стр. 5, 104, 108—109.

⁶⁷ Истоки иконографического образа Никопеи восходят к памятникам сиро-египетского христианского искусства, среди которых заслуживают особого внимания известная фреска 26-й капеллы монастыря в Бауте, датируемая VI—VII вв., а также фреска в Санта Мария Антикава (741—752), миниатюра сирийского Евангелия VII—VIII вв. в Парижской Национальной библиотеке и некоторые другие (см.: Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I, стр. 304—313, рис. 206—209). Особенно примечательна фреска в Бауте, на которой Богоматерь, восседающая на троне и придерживающая овальный медальон с фигурой Христа Эммануила, представлена в сопровождении двух ангелов (ἄγγελος θεοῦ и ἄγγελος κυρίου): достаточно было сократить композицию за счет фигуры Марии, выдвинув на первый план медальон с Христом Эммануилом, и мы получили бы нечто чрезвычайно близкое к иконографическому типу Собора архангелов.

сается его, а подымает руки в позе Оранты (рис. 14). В греческом искусстве тип Никопеи, хотя он и появился еще при Маврикии (582—602), испытал особый расцвет в X—XII вв., а тип Знамения характерен исключительно для XI—XII вв.⁶⁸ Н. П. Кондаков не исключал возможности символического истолкования обеих икон как выражающих торжество восстановленного иконопочитания⁶⁹. Особое значение, которое отводится в иконах Богоматери Знамения и Никопеи медальону с изображением Христа Эммануила, невольно наталкивает на мысль, что современники могли придавать ему такое же победное и догматическое содержание, как и медальону в руках иконопочитателей на миниатюрах Псалтирей типа Хлудовской. Русское обозначение иконы Знамения, вероятнее всего, восходит к понятию «знамя» (знак, signum)⁷⁰, т. е. прямо фиксирует внимание зрителя на медальоне. Если предположение Н. П. Кондакова относительно истолкования икон в духе торжества иконопочитания соответствует действительному факту, то мы не можем не указать, что время наибольшего распространения иконографических типов Божией Матери Никопеи и Знамения совпадает как с установлением праздника торжества православия, так и с оформлением основной части Синодика. Иначе говоря, все явления, сходные по смыслу с предполагавшейся Н. П. Кондаковым символикой Собора архангелов, получают развитие не ранее X в., а преимущественно в XI и даже XII вв.

Только теперь, сообразуясь с христологической догматикой православной церкви и с развитием обычая праздновать торжество иконопочитания, мы имеем возможность подойти к теме исторических судеб иконографии Собора архангелов. Из источников можно извлечь немало данных, которые на поверхностный взгляд свидетельствуют в пользу конкретного содержания иконографии Собора. Было бы очень соблазнительно думать, что она возникла в связи с победой иконопочитателей над иконоборцами и явилась символическим отображением этой победы. Но у нас нет никаких прямых данных, которые бы подтверждали это мнение, за исключением чисто внешнего (композиционного) сходства икон Собора с изображениями защитников иконопочитания. Существовало и то, что миниатюра из Трирского Евангелия дает очень ранний пример Собора. Хотя в этом рисунке основные черты будущего иконографического образа находятся еще в процессе сложения, но в целом он уже обладает всеми необходимыми внешними и внутренними признаками для идентификации представленной на нем композиции именно с Собором архангелов. Поэтому мнение тех ученых, которые склонны истолковывать иконографический тип Собора как образ восстановленного иконопочитания, крайне трудно обосновать с помощью неоспоримых фактов. Негативный ответ поддается также следующими соображениями. Если бы современники рассматривали иконографию Собора архангелов в качестве символического выражения восстановленного иконопочитания и торжества православия, для них не было бы ничего более естественного, чем соединить ее с ежегодно отмечавшимся днем празднования этого события. В иконографии, которая испокон веков была тысячами нитей связана с церковным календарем, не существует изображений, свободных от календаря. Между тем нам неизвестно ни одной композиции Собора, которая была бы приурочена ко дню воспомина-

⁶⁸ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II, стр. 126, 133 (о Никопее), 107 (о Знамении). См. также многочисленные изображения Божией Матери Никопеи на греческих печатях этого времени: Н. П. Лихачев. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. СПб., 1911, рис. 142, 144, 149—165.

⁶⁹ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II, стр. 135 (о Никопее) и 108 (о Знамении).

⁷⁰ Там же, стр. 116—117. В практике русских иконописцев различались два варианта Знамения: Богоматерь с медальоном называлась Знамением, а без медальона — Воплощением.

ния торжества православия. Изображения, связываемые с этим церковным праздником, существуют, но они совсем иного характера. Известно три таких памятника. Иллюстрация в греческом Евангелии XI в., хранящемся в монастыре Дионисиат на Афоне, воспроизводит церемонию чтения Синодика в день официального восстановления икон⁷¹; на сербской фреске 1370 г. в церкви св. Димитрия в Марковом монастыре⁷² и на фреске 1535 г., украшающей кафоликон Лавры св. Афанасия на Афоне, представлен непосредственно акт восстановления икон в соборе св. Софии, причем на афонской фреске⁷³ это происходит в присутствии членов императорской семьи, патриархов, мучеников и преподобных. Поэтому, как бы ни было заманчиво думать, что иконографический тип Собора архангелов помимо его изначальной идеи официально использовался и как отражение великого события византийской истории, твердых оснований для этого у нас нет. В целом иконография Собора архангелов, как это вытекает из нашего исследования, предназначалась и, по-видимому, долгое время служила для выражения другой идеи. Но, так как эта идея была отвлеченной, малопонятной, она могла в некоторых случаях неосознанно подменяться более конкретной, более рационалистической темой. И тогда появлялась возможность символического истолкования иконописных изображений Собора архангелов в плане их соотношения с историческими событиями IX в. Не исключено, что в той или иной конкретной ситуации, при написании той или иной иконы или фрески их заказчики и исполнители могли вкладывать в изображения Собора архангелов подобный смысл.

Чтобы подтвердить это последнее соображение и продолжить перечень возможных истолкований иконографического типа Собора архангелов, необходимо упомянуть о любопытной тенденции помещать подобные изображения в пандаи фигуры Константина и Елены, стоящих по сторонам креста. Такие сопоставления мы имеем в грузинской росписи армянского храма Тиграна Оненца в Ани (ок. 1215)⁷⁴ и в соборной церкви Хиландарского монастыря на Афоне (1300)⁷⁵. Поскольку смысл композиции «Константин и Елена» — их прославление как установителей культа креста⁷⁶, то содержание композиции «Собор архангелов» в этой ситуации должно быть, по-видимому, раскрыто как прославление небесных сил — установителей (но не восстановителей!) культа икон (что прозрачно намекало и на божественное происхождение иконописных изображений). Однако, ввиду чрезвычайной редкости подобного рода сопоставлений этих двух иконографических мотивов в системе живописной декорации храмов, мы, как и в предыдущем случае, вынуждены заключить, что такое истолкование композиции «Собор архангелов» являлось, по-видимому, также частным моментом в ее истории⁷⁷.

⁷¹ См.: А. Grabar. L'iconoclasme byzantin, p. 203, fig. 142.

⁷² См. деталь этой композиции в прориси: П. Мильковик-Пенек. Умилительные мотивы во византийской уметности на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса. — «Зборник на Археолошкиот музеј в Скопје», II (1957—1958). Скопје, 1958, стр. 12, сл. 16.

⁷³ См.: G. Millet. Monuments de l'Athos, I. Les peintures. Paris, 1927, pl. 131—2. Сопровождающая фреску надпись гласит: « Η ΑΝΑΣΤΗΛΩΣΙΣ ΤΩΝ ΣΕΠΤΩΝ ΚΑΙ ΑΓΙΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ».

⁷⁴ Д. П. Гордеев. Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме). — «Известия Кавказского историко-археологического института в Тифлисе», т. I. Пг., 1923, стр. 9. «Собор архангелов» написан на западной стене южной ветви креста, а на восточной стене той же ветви — «Константин и Елена».

⁷⁵ V. R. Petković. La peinture serbe du Moyen Âge, II. Beograd, 1934, p. 18. В наосе в нижней регистре западной стены изображены апостол Петр, Собор двух архангелов, Константин и Елена и апостол Павел.

⁷⁶ См.: M. Sulzberger. Le symbole de la croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens. — Byz., t. II (1925), 1926, p. 418—419, 428. Ср.: A. Frolow. Les reliquaires de la Vraie Croix. Paris, 1965.

⁷⁷ Как мы уже отмечали выше, по предположению А. Н. Грабара, иконография Соборов выражает идею служения ангелов Христу в период его воплощения. Но эта

Иконография Собора архангелов — одно из тех явлений средневекового искусства, смысл которых имеет очень общий и отвлеченный характер. Поэтому-то установить его с должной точностью, используя привычные способы научных определений, необычайно трудно. Еще более сложно и ответственно утверждать, что истолкование икон Собора архангелов в их классической схеме, представленной великоустюжской иконой, средневековыми книжниками и многоликой массой верующих, исходило из первоначальной, весьма нелегкой для понимания богословской идеи. Невозможно, кажется, доказать и то, что иконографическая тема Собора архангелов могла ассоциироваться на протяжении многих веков и у многих народов с идеями восстановленного иконопочитания или с установлением божественных икон. Подобные истолкования, вероятно существовавшие, были всего лишь эпизодами в теологической истории этого иконографического типа. Что же касается русской среды, где возникла великоустюжская икона, особенно — простонародной среды, то можно думать, что ни первоначальное, ни последующие значения иконографии Собора не были ей известны, и такие иконы, вероятно, понимались в духе поучений, которые были написаны на день Собора архангелов. Одно из таких поучений — «Похвальное слово» на день 8 ноября Климента, архиепископа Болгарского (†916). В этом «Слове» на все лады прославляются архангелы Михаил и Гавриил, которые рассматриваются как всемогущие посредники между Богом и людьми. «... Вся же чюдеса и благодати сима великима архистратигама даны быша роду человеческому: онемъ победа на противныя, а другимъ благовещенье на радость земну съставу...», — говорит Климент. Особенно интересны характеристики архангелов в собственно похвальной части «Слова», написанной в торжественно-праздничном стиле акафиста: «... Радуйся, архистратиге Михаиле, старей естествомъ сый, первый воевода бесплотнымъ силам! Радуйся, архистратиге Гавриле, первый благовестниче всякой радости! Радуйся, архистратиге Михаиле, единосущныя и неразлучныя Троица первый скипетреносче!... Радуйся, архистратиге Гавриле, воплощения Божия достойный благовестниче!»⁷⁸ Другое литературное произведение на аналогичную тему — Шестоднев, сборник назидательных поучений, написан-

гипотеза вызывает законные возражения по двум следующим причинам. Во-первых, в иконографии Соборов Христос присутствует не в своем подлинном виде, а как изображение на щите, как икона. Если бы мы стали на точку зрения А. Н. Грабара, нам осталось бы непонятным, зачем архангелы, которые по самой сути своего происхождения должны находиться в непосредственной близости к Богу, служат не прямо Христу, а его изображению. В восточнохристианском и греко-славянском искусстве с давних пор существовало немало иконографических образов, которые выражали идею служения небесных сил Христу в более чистой и наглядной форме. Таковы широко распространенные композиции Христа на престоле с предстоящими по сторонам архангелами, а также Евхаристия, Вознесение и другие. Во-вторых, *imago clipeata* на руках архангелов — это преимущественно образ Христа Эммануила, и ссылка А. Н. Грабара на служение архангелов Христу в течение всего периода его воплощения не находит подтверждения в самой иконографии Соборов, где внимание обращено на младенческий возраст Христа. Считаю необходимым упомянуть, что по этой же причине невозможно, по-видимому, рассматривать композицию Собора архангелов Михаила и Гавриила, держащих диск с Эммануилом, как воспроизведение архайческих и неканоничных представлений о Троице. Эти воззрения предполагали соединение в Троице Христа и двух ангелов. Я имею в виду распространенную в раннесредневековое время на Востоке формулу ХМГ, в которой многие исследователи склонны были видеть тайное обозначение Троицы как Христа, Михаила и Гавриила. См.: Н. П. Кондаков. Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, стр. 96. Ср.: I. I. Smirnof. ХМГ. — «*Berliner philologische Wochenschrift*», 1906, Nr 33/34, Sp. 1082—1088 (где учтена и предыдущая литература).

⁷⁸ Библиографические материалы, собранные А. Н. Поповым, стр. 43, 44; А. Попов. Первое прибавление к Описанию рукописей и каталогу книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова, стр. 54, 55; А. В[адковский]. Указ. соч., стр. 223—224; Великие Минеи четьи, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Ноябрь, дни 1—12, стб. 239, 240.

ных в X в. в Болгарии и предназначенных для произнесения в течение недели ⁷⁹. Существуют иконы под названием Шестоднева, например, знаменитая икона начала XVI в., хранящаяся в Третьяковской галерее, где изображен, в частности, и Собор бесплотных сил. Поучение, иллюстрацией к которому была выбрана композиция на сюжет Собора, содержит следующие слова: «... вся силы бесплотныа бещисленныа, и вси о нас богу молятся и ходатаиствуют над сими, и о нас стваряется сборъ, с теми песнь господеву всылаем, тех бо есть трисвятаа песнь... темъ оубо и мы оуподобимся, братие, и вси оумъ к богу възвысимъ» ⁸⁰. Рисунок и текст совпадают в самых общих чертах. Художественные образы литературного истолкования праздника мало напоминают иконописное изображение. Собор бесплотных сил объясняется как собор о верующих, а сами бесплотные силы — как молитвенники и ходатаи за человека перед Богом ⁸¹, и в этом контексте изображение Христа Эммануила на диске следует, очевидно, понимать как образ Бога, как его икону, при посредстве которой архангелы и верующие воссылают Христу молитвенную песнь и «возвышают» ему свою мысль. Конечно, верующие, обращаясь к иконам Собора архангелов, могли чтить их и самих по себе, безотносительно к Христу, но в целом логически предполагалось истолкование архангелов как посредников между людьми и Христом, образ которого они держат на руках, и молитву, обращенную к архангелам, последние как бы механически переносят на образ Христа Спасителя.

5

Итак, мы пришли к выводу о независимости богословского смысла изображений Собора от идей послеиконоборческого периода. Основная иконографическая схема Собора в виде двух лоратных архангелов, несущих диск с полуфигурой Христа Эммануила, и буквально повторяющая ее миниатюра Лондонской Псалтири 1066 г., наверное, восходят к общему источнику, который применительно к разным задачам миниатюры и иконы получил и две различные модификации. Этим общим источником являются широко распространенные в раннехристианском искусстве изображения двух ангелов, прославляющих, или возносящих, крест. Известно, что именно в послеиконоборческое время, особенно на протяжении X—XI вв., византийское искусство испытало сильнейшее воздействие эллинистических и позднеантичных форм ⁸². Нисколько не удивительна

⁷⁹ А. И. Соболевский. Шестоднев Кирилла Философа. — «Известия ОРЯС», т. VI, кн. 2, 1901, стр. 177—202.

⁸⁰ Там же, стр. 180.

⁸¹ Содержание упомянутого нами отрывка из Шестоднева находит себе прямую иконографическую аналогию также в тех иконах, где бывает изображен фронтально стоящий архангел Михаил со сферой, посередине которой написаны либо фигура Христа, либо лигатуры его имени. Таковы икона архангела Михаила конца XIII в. из Ярославля в Третьяковской галерее и широко известная фреска, украшавшая до второй мировой войны Успенскую церковь на Волотове близ Новгорода. Скрытый смысл обеих икон — передача благоговейных молитв к Христу, господу Вселенной, через ходатайство архангела (O. Wulff. Ein byzantinische Ikonentypus in nordrussischen Nachbildung. — L'art byzantin chez les slaves, II. Paris, 1932, p. 218—234).

⁸² В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 74—75, 82. В плане нашей темы интересно, в частности, обратить внимание на грузинскую рициду XI в. из Местиа в Сванетии: здесь изображены два ангела в рост, несущие на приподнятых руках imago clipeata, причем композиция в целом чрезвычайно напоминает памятники IV—VI вв. (Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное серебро. Текст. Тбилиси, 1959, стр. 141—143; Иллюстрации. Тбилиси, 1959, табл. 116). О зависимости иконографии Собора архангелов от раннехристианских изображений вознесения или прославления креста см. также: Д. Айналов и Е. Редин. Киево-Софийский собор. Исследование мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889, стр. 97; Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, стр. 31.

поэтому реставрация некоторых старых, впоследствии забытых или полузабытых иконографических мотивов, которые в новых условиях были призваны способствовать обогащению бурно развивавшегося православного искусства наиболее эффективными сценами, выработанными еще в античный период. В этом плане использование изображений двух ангелов с *imago clipeata* на руках было находкой, значение которой трудно переоценить: мы обязаны ей появлением одной из наиболее впечатляющих иконографических тем во всей истории византийского искусства.

Поскольку основная схема уже существовала и возникновение икон Собора было уже подготовлено, оставалось только заменить имперсональные фигуры ангелов фигурами Михаила и Гавриила, одетыми в царские одежды, а на щите вместо монограмматического креста написать изображение самого Христа, чтобы получить совершенно новый иконографический тип, пригодный для использования в иконописной практике новой эпохи. Не исключено, что большую роль в этой трансформации образов сыграли традиционные в искусстве Византии и соседних с нею стран изображения архангелов со сферами в руках. Обычно такие архангелы изображались в полный рост фронтально или в легком трехчетвертном повороте. На сферах часто помещался знак креста (рис. 12). В христианской символике сфера обозначала мир, а изображение креста на ней служило напоминанием о Христе как владыке мира. Сфера очень легко могла быть сопоставлена с *imago clipeata* и принять на себя аналогичные функции. В конхе апсиды дьяконника Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове (ок. 1156) изображен архангел Михаил, держащий в левой руке диск с полуфигурой Спаса Эммануила. В музее Бандини, во Фьезоле, хранится небольшая стеатитовая иконка архангела Гавриила, тоже XII в. (рис. 13)⁸³. И здесь архангел держит в правой руке лабарум, а в левой — диск с полуфигурой Спаса Эммануила. В позе архангела на фьезоланской иконке отсутствуют воинственные черты, и это обстоятельство указывает на его происхождение от иконописной сцены, которая выражала идею служения архангелов Христу или Богородице⁸⁴. Нам важен, однако, не самый процесс появления полуфигуры Спаса Эммануила на сферах у архангелов, а то, что полуфигура Спаса Эммануила на сферах бесспорно перешла сюда с *imago clipeata*. Распространившийся в XI—XII вв. обычай изображать на диске или на сфере вместо креста полуфигуру Спаса Эммануила А. Н. Грабар склонен объяснять влиянием послеиконоборческой иконографии, и это наблюдение кажется нам правильным.

В искусстве XII в. иконография Собора двух архангелов в ее классическом изводе уже существовала, что доказывается замечательной грузинской (?) иконой XII в. из высокогорного сванского поселения Пхотрер. Живопись этой иконы в настоящее время почти совершенно утрачена, но на икону еще в древности, наверное, сразу после ее написания или, точнее, сразу после ее доставки в Пхотрер, был изготовлен драгоценный серебряный чеканный оклад, воспроизводящий все мелочи живописного

⁸³ L. Bréhier. *La sculpture et les arts mineurs byzantines*. Paris, 1936, pl. XIX (2); D. Talbot-Rice and M. Hirmer. *The Art of Byzantium*. London, 1959, pl. 162. Л. Брейер датировал иконку серединой XIV в., ссылаясь на признаки палеологовского стиля, но последние здесь полностью отсутствуют.

⁸⁴ В качестве исходной композиции, от которой могла отпочковаться фигура фьезоланского архангела, следует указать на деталь стеатитового рельефа XI в. из Лувра с изображением этимасии (G. Schlumberger. *L'épopée byzantine*, t. III. Paris, 1935, pl. 1; D. Talbot-Rice. *Byzantine Art*. Oxford, 1935, pl. 34 b; E. Coche de la Ferté. *L'antiquité chrétienne au Musée du Louvre*. Paris, 1958, N 60). Ср. также с миниатюрой в рукописи Vatic. gr. 752, относящейся ко второй половине XI в. (T. von Bagay. *Zur Geschichte der Hetimasia*. — «Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958». München, 1960, Taf. VII, 2).

изображения. На иконе, судя по ее окладу (рис. 14) ⁸⁵, были представлены два лоратных архангела в рост, держащие перед собою небольшой медальон с полуфигурой Спаса Эммануила. Композиция в целом оставляет очень сильное впечатление благодаря своей монументальности, ясности и торжественному характеру. Русская икона Собора двух архангелов из Великого Устюга повторяет именно эту схему.

В связи с основным вариантом иконографии Собора архангелов и его историческим развитием необходимо затронуть вопрос об одном памятнике южнославянского происхождения. Это фреска, украшающая конху апсиды придела Спаса, пристроенного с южной стороны к церкви Богоматери Елеусы в монастыре села Велюса около Струмицы, в Македонии ⁸⁶. Согласно надписи, помещавшейся над входом в церковь, она построена епископом струмицким Мануилом в 1080 г. Фрески главной церкви и придела исполнены в одном стиле, но дата их исполнения неизвестна. Это либо конец XI в., либо, что более вероятно (так полагал Н. Л. Окунев и так думают В. Н. Лазарев и Гордана Бабиц), уже XII век. На фреске в апсиде придела представлены два лоратных архангела, возносящие большую сферу с изображением Христа, восседающего на радуге (рис. 15). Архангелы написаны в строго фронтальных позах и в полный рост. Взятые отдельно, они чрезвычайно похожи на аналогичные фигуры на иконах Собора двух архангелов. Но другая часть композиции, сфера, по своим размерам намного превосходит обычный для иконографии Соборов медальон, и тип Христа здесь тоже иной. Сфера велюсской фрески не имеет ничего общего с *imago clipeata*. Она характерна для иконографической схемы Вознесения и обнаруживает прямое сходство со сценой Вознесения на купольной мозаике церкви св. Софии в Салониках (842—880/5) ⁸⁷. Однако в большинстве композиций Вознесения сферу с восседающим на радуге Христом несут летящие ангелы, тогда как на велюсской фреске это — стоящие лоратные архангелы. В. Джурич, опубликовавший эту фреску, определил ее как изображение Собора архангелов, ссылаясь на посвящение Октатевха со службой на понедельник в честь Собора архангелов (Шестоднев Кирилла Философа). В обоснование своей точки зрения он привел гравюру из Октатевха, напечатанного в Цетинье в конце XV в., где близкая к велюсской фреске композиция с возносимым медальоном надписана как Собор архангелов. И все же атрибуция В. Джурича не может быть признана удовлетворительной. Гравюра из цетинского Октатевха не находит полного соответствия в композиции велюсской церкви, так как в возносимом ореоле здесь дан образ не исто-

⁸⁵ Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное серебро. Текст, стр. 602—604; Иллюстрации, рис. 377, 378. Г. Н. Чубинашвили датирует оклад (а следовательно, и икону?) XI в. Самое раннее научное описание этого памятника дано Г. Д. Филимоновым (Г. Д. Ф[илимонов]. Сванетия в археологическом отношении. — «Вестник Общества древнерусского искусства при московском Публичном музее», 1876, № 11—12, отд. I, стр. 92).

⁸⁶ О фресках Велюсы см.: М. Јовановић. О Водочи и Велюсе после консерваторских радова. — «Зборник на Штипскиот Народен музеј», I (1958—1959), стр. 130—135; V. J. Djurić. Fresques du monastère de Veljusa. — «Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses. München, 1958», p. 113—121, pl. XVI—XXII; В. Н. Лазарев. Живопись XI—XII веков в Македонии. Belgrade—Ochride, 1961 («XII-e Congrès International des études byzantines. Ochride, 1961. Rapports», V), стр. 132, прим. 110 а; G. Babić. Les chapelles annexes des églises byzantines. Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969 («Bibliothèque des Cahiers archéologiques», III), p. 94, 101, 104—105, fig. 58—64.

⁸⁷ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 406. Об иконографии Вознесения см.: А. И. Кирпичников. Иконография Вознесения Христова. — «Труды VI Археологического съезда в Одессе (1884 г.)», т. III. Одесса, 1887, стр. 387—395; Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, стр. 428—445. В некоторых случаях сферу с возносящимся Христом поддерживают не летящие, а стоящие ангелы, например на фреске в церкви св. Георгия в Старой Ладогe 60-х годов XII в. (В. Н. Лазарев. Фрески Старой Ладогы. М., 1960, табл. 19—26).

рического Христа, а Спаса Эммануила (эта схема повторяется в некоторых позднейших русских иконах Собора). Гордана Бабич полагает, что в апсиде придела Спаса в Велюсе мы имеем изображение Христа в славе — композицию на теофаническую тему, находящую себе косвенные аналогии в иллюстрациях ряда греческих рукописей XI—XII вв.⁸⁸ Этот сюжет обнаруживает несомненное родство с Вознесением, но здесь отсутствует нижний регистр с фигурами, указывающими на событие, происходившее в действительности (Богоматерь, ангелы и апостолы), а выделен лишь момент небесного торжества Спасителя⁸⁹. Чудесные видения Христа в небесных сферах, в окружении ангелов и других небесных сил нередко избирались для декорации алтарных частей храма, что доказывается хотя бы присутствием в романских церквях на этом месте фресок на сюжет известного Чуда в Латоме⁹⁰. Поэтому нет ничего невозможного в предположении, что велюсская фреска написана на сюжет Христа в славе. Этому, впрочем, не будут слишком противоречить и определения фрески как сокращенного варианта Вознесения⁹¹ или особого варианта Собора; местоположение фрески в конхе апсиды придела, роспись которого не зависела от канонических требований, допускает разные интерпретации сюжета.

Если оставлять в стороне миниатюру из Трирского Евангелия и, как сомнительную, велюсскую фреску, то икона из Пхотрера и великоустюжская икона являются в настоящее время древнейшими образцами иконографии Собора архангелов. Но к этому небольшому списку необходимо присоединить еще три изображения, одно из которых — грузинская фреска начала XIII в., украшающая церковь Тиграна Оненца в Ани (рис. 16)⁹², — возникло на почве Армении, а два других — исполненная около 1270 г. фреска Пармского Баптистерия⁹³ и мозаика конца XIII (?) в. в капелле del Sacramento собора св. Марка в Венеции (рис. 17)⁹⁴ — были созданы в Италии. Хотя мозаика Сан-Марко, как и многие другие части мозаической декорации этого прославленного, а потому и слишком часто подвергавшегося реставрациям собора, возбуждает некоторое недоверие к ее подлинности, она чрезвычайно интересна тем, что здесь на полуфигуру Спаса Эммануила, помещенную в медальоне листовидной формы, сверху из полусферы, символизирующей небо, падает луч со звездой, указывающий, как и в сценах Благовещения или Рождества Христова, на воплощение путем непорочного зачатия. Иными словами, эта деталь прямо намекает на догматический смысл изображений Собора архангелов, как мы и старались показать в предыдущих разделах настоящей статьи.

⁸⁸ G. Babić. Op. cit., p. 94—105.

⁸⁹ Заметим, однако, что миниатюра из Лондонской Псалтири 1066 г. (Брит. муз., Add. 19352, л. 25 об.), изображающая, по мнению Гордана Бабич, Христа в славе, имеет сопроводительную надпись: ἀνάληψις. Этот факт свидетельствует, что люди XI в. не были столь рьяными ригористами в определении сюжетов религиозной живописи, как исследователи второй половины XX в.

⁹⁰ См.: E. W. Anthony. Romanesque Frescoes. Princeton, 1951, fig. 210, 249, 254—256, 260, 316—317, 320, 325, 328 и многие другие.

⁹¹ Ср.: E. Редик. Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции, стр. 302—303 (описание миниатюры из армянской рукописи 902 г. в библиотеке монастыря св. Лазаря в Венеции, где Вознесение представлено как ореол с восседающим на престоле Христом, возносимый двумя стоящими ангелами).

⁹² См. стр. 174 и примеч. 74, а также: Н. Я. Марр. Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища. М.—Л., 1934 («Известия ГАИМК», вып. 105), стр. 85—86. Мы воспроизводим эту фреску по негативу Н. П. Сычева 1910 г., хранящемуся в фототеке ЛОИА (III 16388).

⁹³ P. Toesca. Il Battistero di Parma. Milano, 1960.

⁹⁴ См.: S. Bettini. Mosaici antichi di San Marco a Venezia, tav. XCI. Тоэска датирует эту мозаику XI (!) в. (около 1071 г., см.: P. Toesca und F. Forlati. Die Mosaiken von San Marco. Milano, 1957, S. 13).

Замечательной особенностью всех без исключения упомянутых нами изображений Собора архангелов является их прямая или косвенная связь с искусством христианского Востока. Это справедливо по отношению к памятникам не только Кавказа и России, но и Германии и Италии. Известно, что творчество империи Каролингов, в недрах которого возникла миниатюра Трирской рукописи, было очень многим обязано восточнохристианскому искусству⁹⁵, и десятки памятников этого круга могут прямо рассматриваться как восполнения утраченных звеньев художественной истории православного Востока. Равным образом фрески Пармского Баптистерия, резко отличающиеся по своему жесткому линейному стилю от современных им других итальянских фресковых росписей, несут на себе определенную печать южнославянского, по-видимому, болгарского искусства⁹⁶. Не приходится доказывать аналогичную мысль для балканских памятников, архаическая восточная подоснова которых, особенно в росписях Македонии, прослеживается исключительно ясно как в иконографических изводах, так и в эстетических воззрениях, находящихся свое выражение в художественных формах.

6

Позднейшие изображения Собора архангелов, датируемые уже XIV в., в полном соответствии с нашими выводами о преимущественно восточном распространении этой иконографической схемы, особенно часто встречаются на Балканах и на Кавказе. Это фрески в церкви св. Георгия в Старо-Нагоричине (1318; рис. 18)⁹⁷ и в соборе Хиландара (начало XIV в.)⁹⁸, в церквях Спаса в Жиче (XIV в., рис. 19)⁹⁹, св. Николая в Люботене (1337)¹⁰⁰, в соборной церкви монастыря в Дечанах (XIV в.)¹⁰¹, в церкви Богородицы в Матейче (50-е гг. XIV в.)¹⁰², неизданная фреска жертвенника в Цаленджихе (Мингрелия, Грузия; 1384—1396) и другие. Замечательным изображением Собора является болгарская фреска XIV в., украшающая небольшую церковь св. Петра в Беренде. Эта

⁹⁵ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 71.

⁹⁶ Там же, стр. 197 и примеч. 127 на стр. 352. См. о пармских фресках: E. W. Anthony. Romanesque Frescoes, p. 105—106, fig. 172—178; P. Toesca. Storia dell'arte italiana, I. Il Medioevo, II. Torino, 1965, p. 990—991, fig. 659—662; *idem*. La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento. Torino, 1966, p. 75, fig. 101.

⁹⁷ Н. Окуев. Грађа за историју српске уметности, I. Црква светог Ђорђа у Старом Нагоричину. — «Гласник Скопског научног друштва», књ. V. Скопље, 1929, сл. 13; V. R. Petković. La peinture serbe du Moyen Âge, II, pl. LIII (вверху). Эта фреска написана на глухой стене, отделяющей дяконник от южного нефа церкви и составляющей продолжение алтарной преграды.

⁹⁸ V. R. Petković. La peinture serbe du Moyen Âge, II, p. 18 (упом.). Хиландарские фрески исполнены сербскими мастерами. К сожалению, они до сих пор остаются под записями 1571—1582 и 1804 гг.

⁹⁹ В. Р. Петковић. Спасава црква у Жичи. Архитектура и живопис. Београд, 1912, стр. 29, сл. на стр. 32; V. R. Petković. La peinture serbe du Moyen Âge, II, pl. XL (вверху); М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Миловић. Жича. Историја, архитектура, сликарство. Београд, 1969, стр. 31, 156, 158, 167.

¹⁰⁰ В. Р. Петковић. Живопис цркве у Љуботену. — «Гласник Скопског научног друштва», књ. II, св. 1—2. Скопље, 1927, стр. 120, сл. 8. Здесь эта фреска украшает дяконник; над конхой на стене написаны два ангела, которые держат черепицу с Нерукотворным образом Собора (тип исторический).

¹⁰¹ Б. Бошковић — В. Петковић. Манастир Дечани, II. Београд, 1941 («Српска Краљевска Академија. Стари југословенски уметнички споменици. Део први. Стари српски уметнички споменици», књ. II), стр. 11, табл. CVI. Фреска включена в календарный цикл росписи и соотнесена с праздником Собора архангела Михаила. Надпись: «Въ 8 д(е)нь съборъ арх(ан)г(е)ла Мих(а)ила».

¹⁰² Н. Окуев. Грађа за историју српске уметности. Црква свете Богородице — Матейч. — «Гласник Скопског научног друштва», књ. VII—VIII. Скопље, 1930, стр. 111, сл. 7. На фреске Матейча медальон овальный, а Христос Эммануил изображен в полный рост.

фреска включена в состав других фигур, которые в целом лишний раз подчеркивают уже отмечавшееся нами догматическое содержание композиции Собора архангелов в его изначальном и близких к нему вариантах. На своде церкви, разделенном полосой орнамента на две равные части, написаны: на северном склоне — два лоратных архангела с *imago clipeata* и восемь пророков, а на южном склоне — два лоратных архангела, несущие на щите изображение Богоматери типа Знамения (точнее — Оранты), и по сторонам их тоже восемь пророков (рис. 20—21) ¹⁰³. Выдающийся интерес здесь представляют, конечно, фигуры пророков, присутствие которых должно указывать на то, что они были провозвестниками явления Христа в мир или, иными словами, его воплощения. Медальон с полуфигурой Богоматери на руках у архангелов, написанных на южном склоне, свидетельствует, что это воплощение совершилось через деву Марию.

Если на Балканах и на Кавказе иконография Собора архангелов развивалась преимущественно в области монументальной живописи, то на Руси она получила распространение в иконописи. В отличие от сербских памятников, которые в подавляющем большинстве случаев воспроизводили один архаический образец типа нагоричинской фрески или фрески в Жиче, русские иконы Соборов, особенно иконы XVI—XVII вв., очень разнообразны. Так же как и на великоустюжской иконе, этот сюжет представлен на каменной образке XIV—XV вв., хранящемся в собрании Оружейной палаты Московского Кремля ¹⁰⁴, и на иконе начала XV в. из бывшего собрания И. С. Остроухова, хранящейся ныне в Третьяковской галерее (рис. 22) ¹⁰⁵. Эта икона отличается только тем, что архангелы написаны не в строго фронтальных позах, а повернувшись к центру, где изображен медальон с младенцем Христом. Другие русские иконы отходят от первоначальной иконописной схемы Собора двух архангелов, и композиция усложняется за счет привлечения остальных архангелов ¹⁰⁶ и вообще целого сонма ангелов, серафимов, херувимов и прочих бесплотных сил, которые стоят вокруг медальона с изображением Спаса Эммануила и поддерживают его. Эта новая иконография Соборов является развитием исходного извода. Она оформилась параллельно с разработкой минейного цикла икон на весь год. Иконы Собора двух архангелов, несмотря на их высокие композиционные качества, были все же мало приспособлены для того, чтобы соотносить их с тем или иным церковным праздником. Характерно, что великоустюжская икона и древнейшие сербские фрески (кроме дечанской) не имеют надписей, которые бы определяли этот сюжет. Новые иконографические типы Собора архангелов лучше отвечали церковной практике. Теперь можно было писать одинаковые иконы Соборов применительно к праздникам обоих архангелов.

¹⁰³ Фотоснимки с этих фресок любезно предоставлены мне Л. П. Прапковым, которому я выражаю искреннюю благодарность.

¹⁰⁴ Г. Ф[илимонов]. Современные реставрации в Московском Кремле, I. Открытия, сделанные при работах в Николаевском дворце. — «Вестник Общества древнерусского искусства при московском Публичном музее», 1875, № 6—10, отд. IV, стр. 48 (на другой стороне образка представлен поясной Никола, иконка найдена в 1875 г. около Чудова монастыря). Г. Д. Филимонов датировал иконку XII в., что явно не соответствует стилю изображений.

¹⁰⁵ П. Муратов. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914, стр. 13, илл. на стр. 12; Н. П. Кондаков. Русская икона, I. Альбом, ч. I. Прага, 1928, табл. III (в цвете); В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи [Государственной Третьяковской галереи], т. I. XI — начало XVI века. М., 1963, № 311, илл. 238. По устным сведениям, эта икона тоже происходит из великоустюжского монастыря архангела Михаила.

¹⁰⁶ По тексту Библии известны следующие архангелы: Михаил (кто как Бог), Гавриил (муж Божий), Рафаил (помощь, или исцеление; Божие), Уриил (огонь, или свет, Божий), Салафиил (молитва к Богу) и Иеримиил (высота Божия). Не упоминаются в Библии Иегудиил (хвала Божия) и Варахиил (благословение Божие).

На иконах XV—XVII вв. в качестве главных действующих лиц постоянно присутствуют архангелы Михаил и Гавриил, а в иных случаях и Рафаил, которому традиция приписывала роль небесного первосвященника и который изображался в середине иконы (позади медальона с полуфигурой Спаса Эммануила), и тогда архангелы символизировали троичную власть небес: воинскую (Михаил), гражданскую (Гавриил) и церковную (Рафаил)¹⁰⁷. Внизу, под медальоном с полуфигурой Эммануила, появляется изображение престола, навешанное, несомненно, теми текстами, которыми сопровождалась служба в честь Собора архангелов, отмечавшиеся 8 ноября¹⁰⁸.

Все позднейшие иконы Соборов можно подразделить на четыре группы, применяя в каждом из этих случаев разные варианты одного общего названия:

1. Если на иконе изображены семь архангелов с фигурами Михаила, Рафаила и Гавриила на первом плане (Михаил и Гавриил по сторонам, а Рафаил позади медальона), то ее следует называть «Собор архангелов» или «Собор семи великих архангелов». Одна из таких икон, относящаяся к XVI в., хранится в Государственной Третьяковской галерее (рис. 23)¹⁰⁹.

2. Если на иконе изображены архангелы Михаил и Гавриил, стоящие по сторонам от медальона, но кроме них написаны другие архангелы и прочие небесные силы, серафимы и херувимы, то этот сюжет лучше всего определить как «Собор бесплотных сил» (*Σύναξις τῶν Ἀσφαγμάτων*). Хорошие образцы подобного иконографического извода — клеймо на иконе архангела Михаила с деяниями первой половины XV в., хранящейся в Архангельском соборе Московского Кремля¹¹⁰, табличка конца XV в. в Новгородском музее (рис. 24)¹¹¹ и небольшое клеймо на известной иконе Шестоднева начала XVI в. из собрания И. С. Остроухова¹¹².

3. Если посередине иконы, позади медальона, представлен архангел Михаил, а по сторонам и позади изображены другие архангелы (а также прочие бесплотные силы), то этот иконографический извод следует называть «Собор архангела Михаила», ибо, помещая архистратига Михаила

¹⁰⁷ Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, стр. 76—77.

¹⁰⁸ Стихира на этот день гласит: «Разоумныхъ силъ архистратизи, престояще беспрестани владычьиюуемо престолоу, молитесь къ господу миръ мирови даровати и доушамъ нашимъ велию милость» (Стихирарь XII в. в ГПБ, Q п I 15, л. 62). Там же имеются следующие слова: «... архангеловъ съборъ повстимъ, ть бо беспрестани богу предъстоять и тръсвятую песнь въсылая, молитесь съспасти доуши наша» (л. 62 об.).

¹⁰⁹ Об этой иконе см.: П. Муратов. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова, табл. к стр. 16; Н. П. Кондаков. Русская икона, I. Альбом, ч. I, табл. XXIV; В. И. Антонова и Н. Е. Мневa. Указ. соч., т. I, № 319. К этому же типу относится икона XVII в. (В. И. Антонова и Н. Е. Мневa. Указ. соч., т. II. XVI—начало XVIII века. М., 1963, № 725).

¹¹⁰ См. К. Г. Тихомирова. Героическое сказание в древнерусской живописи. — Сб. «Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV—XVI вв.» М., 1970, стр. 9, 12, 16. К этому же изводу относится икона XVI в., находящаяся в Троицком соборе Троице-Сергиевой лавры. См. сб. «Троице-Сергиева лавра. Художественные памятники». М., 1968, рис. 109, стр. 96.

¹¹¹ См. также: В. Н. Лазарев. Новгородская иконопись. М., 1969, стр. 42, илл. 75 (в цвете).

¹¹² Об этой иконе см.: «Выставка древнерусского искусства в Москве 1913 г.» М., 1913, отд. I, № 18, таблица; Н. Щекотов. Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И. С. Остроухова и С. П. Рябушинского. — «Русская икона», сб. 2. СПб., 1914, таблица; П. Муратов. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова, стр. 24—25, таблица; В. И. Антонова и Н. Е. Мневa. Указ. соч., т. I, № 281. К этому же иконографическому типу относятся: московская икона рубежа XVI—XVII вв. в Третьяковской галерее (В. И. Антонова и Н. Е. Мневa. Указ. соч., т. II, № 691) и икона из бывшего собрания Н. П. Лихачева в Русском музее (Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, ч. I. СПб., 1906, табл. CXLII, № 252).

на почетном месте, художники имели в виду указать на его выдающееся значение как предводителя небесных сил. Этот иконографический тип избирался преимущественно для иллюстрации праздника Собора архангела Михаила 8 ноября ¹¹³.

4. Если в аналогичной композиции посередине, позади медальона, представлен архангел Гавриил, то это «Собор архангела Гавриила», и такая икона должна рассматриваться применительно к праздникам Собора архангела Гавриила 26 марта или 13 июля (рис. 25) ¹¹⁴.

Итак, иконография Собора архангелов имеет длительную и сложную историю. Она возникла как отвлеченная, неисторическая иллюстрация к пророчеству Исайи, процитированному евангелистом Матфеем применительно к Иисусу Христу. Ее цель состояла в том, чтобы явить миру изображение Христа, указать на грядущее воплощение Логоса. Юношеский облик Христа на медальоне должен был напоминать о боге в его ипостаси сына, Христа Предвечного. Этот акт демонстрации знака, символа, иконы Христа призваны были осуществлять ближайшие слуги бога, посредники между богом и людьми, между небом и землей — ангелы. Они выступают в этой торжественной церемонии в своем парадном обличье — как архангелы, одетые в парадные императорские одежды, ибо им поручено показать всему миру изображение высшего царя. Основная композиционная схема Собора восходит к античным и раннехристианским изображениям двух гениев или ангелов с *imago clipeata* на руках. Ранний вариант иконописного типа Собора архангелов Михаила и Гавриила сформировался, как об этом свидетельствует каролингская миниатюра из Евангелия в Трире, не позднее начала VIII в. Изображение на медальоне не креста, как это характерно для раннего времени, а антропоморфического образа Христа, причем Христа в качестве Спаса Эммануила, связано с более поздним этапом развития этого иконописного сюжета. Первоначальный, довольно сложный и отвлеченный смысл иконографии Собора архангелов не всегда был понятен как образованным кругам византийского общества, так и широким народным массам. Однако торжественный характер композиции, ее строгая иконность поддерживали к ней неослабевающее внимание. В зависимости от конкретной церковно-политической ситуации ее могли интерпретировать (и, вероятно, так оно и было на самом деле в послеиконоборческое время) как символ восстановления иконопочитания, а также, в более общем плане, как символ установления культа креста Константина и Елены. Бесспорно также, что в простонародной среде подобные иконы чтили и просто как изображения архистратигов Михаила и Гавриила. Архангелы предстают как избранные слуги Господа. Торжественно выставляя напоказ образ Христа всему миру, они как бы исполняют тройную миссию: напоминают миру об источнике своего могущества, свидетельствуя о воплощении, укрепляют веру человека в спасение мира и посылают при посредстве этого образа-иконы обращенные к ней молитвы непосредственно к престолу Христа.

¹¹³ Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания, ч. I, табл. СС, № 358 — Минея на ноябрь месяц; Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. [Атлас. СПб., 1905], табл. 135 — прорис с неизвестной иконы рубежа XVI—XVII вв.

¹¹⁴ Н. П. Кондаков. Лицевой иконописный подлинник, т. I. Атлас, табл. [17]; П. Муратов. Русская живопись до середины XVII века. — В кн.: Игорь Грабарь. История русского искусства, т. VI. М., [1915], стр. 30 (с ошибочным названием «Собор архангела Михаила»). Воспроизведенная в этих изданиях икона хранилась до революции в иконостасе придела Гавриила в Благовещенском соборе Московского Кремля; ныне утеряна. См. также соответствующую деталь Минея на июль месяц, изданной Н. П. Лихачевым («Материалы», ч. I, табл. CCVI, № 370).