

Г. В. ПОПОВ

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ ВОИНСКОЙ ТЕМАТИКИ
В РУССКОМ СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ ¹

Воинская тема занимает особое место в средневековом искусстве. В образах воинов отразились идеальные представления о героизме, беззаветной храбрости, верном служении отечеству. Особенно широко было распространено почитание Георгия, Дмитрия Солунского, Феодора Тирона и Феодора Стратилата, а в Древней Руси — князей Бориса и Глеба.

Данное обстоятельство объясняет то внимание, с которым исследователи средневековой культуры относятся к воинской тематике в литературе и искусстве. И если большинство произведений, так или иначе связанных с воинской темой, изучались не одним поколением ученых, то до сих пор многие исследователи не обратили внимания на ряд особенностей культа Спаса Эммануила и его почитание в древнерусской воинской среде ².

Эммануилом принято называть, как известно, младенца или отрока Христа ³. Иконография Спаса Эммануила появляется очень рано и формируется под влиянием идеального типа юного отрока Христа и «добротного пастыря» первых веков христианства. При этом иконографический тип Эммануила на протяжении нескольких столетий истории средневекового искусства не был каноническим. Он «устанавливается» лишь в XI—XII вв. ⁴ К этому времени окончательно складывается понимание образа Эммануила, а его содержание делается строго определенным.

В основе истолкования роли Эммануила лежит текст прообразовательно понимаемых книг пророков, в первую очередь пророчества Исаии, где предсказывается будущее «божественное знамение» (VII, 14; IX, 6—7). Пророческие тексты послужили исходной точкой для понимания значения Эммануила, преимущественно апокалиптического, и явились основой специальной композиции, в которой Эммануил изображался обычно восседающим на радуге в небесной сфере в окружении сил, серафимов и

¹ В основу статьи положен доклад, прочитанный в Тбилиси на VII Всесоюзной конференции византистов. См.: «Седьмая Всесоюзная конференция византистов в Тбилиси. 13—18 декабря 1965 г. Тезисы докладов». Тбилиси, 1965, стр. 76—77.

² Возможность такого аспекта в предположительной форме высказывалась Н. А. Деминой.

³ Реже в византийском искусстве можно встретить изображение Эммануила, представленного в так называемом «историческом типе»: Н. П. Кондаков. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905, стр. 60—61; Н. П. Лихачев. Некоторые старейшие типы печати византийских императоров. М., 1911, стр. 42—43; А. Grabar. L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. Paris, 1957, tabl. 57; Г. Джингов. Принос към материалната култура на Преслав и неговата околност. — «Археология», София, 1966, год. VIII, № 2, стр. 44, обр. 3.

⁴ Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 4.

евангелистов (или их символов), «яко дух жизни» и «творец всей твари»⁵. Наиболее широкое распространение получили изображения, непосредственно навеянные «Апокалипсисом». В ранневизантийскую эпоху подобные сцены помещались в конхе храмов; их смысл со всей определенностью раскрывался сопроводительными надписями: «Спасение всего человеческого рода»⁶. Позднее этот тип алтарных композиций исчезает, а иконография самих стен усложняется, что можно видеть на примере Ватиканской далматики XIV в., где изображение Эммануила имеет аналогичный поясняющий текст: «Я есмь воскресение и жизнь» (Ев. от Иоанна, XI, 25)⁷. Аналогичный характер носило изображение Эммануила и в Апокалипсисах (на Руси эта традиция сохранялась до XVII в.)⁸. Тот же смысл вкладывался в одну из миниатюр четвертого Слова «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова, изображающей пространство земли до небесной тверди и «царствие небесное» с сидящим на троне в окружении ангелов Эммануилом (иногда заменяемым медальоном с юным Христом)⁹.

Среди многочисленных символических композиций преимущественно апокалиптического содержания, в которых Эммануил выступает в ка-

⁵ Подобные композиции имеются в апсиде Сан-Витале в Равенне (VI в.), среди миниатюр Евангелия первой половины XII в. в Марчизанской библиотеке (гр. Z. 540), в одном из куполов Сан-Марко в Венеции, XIII в. (Е. К. Редин. Мозаики равенских церквей. СПб., 1896, стр. 154—155; Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 42—43, 59, рис. 66; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 157 а). В этой сцене помимо пророков иногда изображается Богоматерь (Сан-Марко). Одной из наиболее полных иллюстраций «Видения» является апсидная мозаика церкви Озиос Давид в Салониках конца V—начала VI в. (В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. I. М., 1947, стр. 49, 283—284; А. Grabar. L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam. Paris, 1966, p. 131, fig. 140, 141) и композиция «Чудо Латома», восходящая к апсидной мозаике солунской церкви Христа Латома с изображением «гласа вод многих» — озера с рыбами (Иезекиил, I, 24; S. Radojčić. Icones de Serbie et de Macédoine. Zagreb, 1962, p. XX, tabl. 60; «Иконы на Балканах». София—Белград, 1967, стр. XLVIII, табл. 105). Композиция «Видения» оказала влияние на иконографию «Вознесения» и «Преображения», в которых иногда происходит замена «исторического типа» Эммануилом. См.: Н. В. Покровский. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910, стр. 107, 171—175; В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. I, стр. 114, 130, 317; D. Talbot Rice. Art of the Byzantine Era. London, 1963, ill. 31; Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков, ч. I. СПб., 1906, табл. CXLI, № 121 (памятник XVI в. из собрания автора). Вполне вероятно также, что здесь находит отражение устойчивая раннехристианская традиция. Ефрем Сирин рассматривал «Преображение» в качестве «предуготовления» второго пришествия «во славе» и связывал его с образом Эммануила («Творения святых отцов», т. XIII, ч. 2. М., 1849, стр. 148; т. XV, ч. 4. М., 1850, стр. 191).

⁶ Классическим примером подобной композиции являются апсидные мозаики церквей Озиос Давид в Салониках, Сан-Витале в Равенне (где Эммануил изображен со свитком, запечатанным семью печатями), Сан-Микеле ин Аффричиско и второй равеннской церкви в честь архангела Михаила (VI в.); см.: Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 7—9; Е. К. Редин. Указ. соч., стр. 156—157; Н. В. Покровский. Указ. соч., стр. 105; В. Н. Лазарев. Указ. соч., т. I, стр. 59; т. II, табл. 29. Символические алтарные композиции апокалиптического содержания соответствуют словам Кирилла Александрийского: «... божественный алтарь, как бы в образе, есть Эммануил» (Е. К. Редин. Указ. соч., стр. 153).

⁷ Ch. Diehl. Manuel d'art Byzantin. Paris, 1910, p. 800; O. M. Dalton. Byzantine Art and Archeology. Oxford, 1911, p. 600—601, fig. 380; Е. К. Редин. Указ. соч., стр. 156; Давид Талбот Райс (в кн.: Art of the Byzantine Era, p. 262, ill. 246) датирует ее XV в.

⁸ М. В. Алпатов. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964, табл. 2, 3, 11, 38, 39, 52, 86; Ф. И. Буславев. Русский лицевой Апокалипсис. Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI века по XIX. — ОЛДП, LXXXII. М., 1884, стр. 32, 99, 198—201; см. также: M. Rosenberg. Erster Zellenschmelz nördlich der Alpen. — «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», Bd. 39, 1918, H. I—II, S. 37, Abb. 47.

⁹ Е. К. Редин. Христианская Топография Козьмы Индикоплова (по греческим и русским спискам). Ч. I. М., 1916, стр. 148—155, табл. III, рис. 2 (о связи миниатюры с апсидной мозаикой Сан-Витале и др. — стр. 154). Сходный мотив в западной иконографии см.: C. R. Dodwell. The Canterbury School of Illumination. 1066—1200. Cambridge, 1954, pl. 12, a.

честве «творца всей жизни» и «предвечного младенца», «премудрости» и «Логоса» (разумно оформленного и оформляющего смысла), изображения с ярко выраженным или скрытым воинским значением не имеют массового характера. Тем не менее устойчивость подобных композиций (в частности, в древнерусском искусстве) определенно говорит о воинском аспекте понимания образа Спаса Эммануила. Воинский оттенок культа Эммануила нашел отражение в средневековом искусстве южнославянских стран, Грузии и Руси. Но его зарождение, естественно, следует связывать с Византией.

* * *

Как один из ранних примеров бытования воинского аспекта данного культа на русской почве можно рассматривать ошлечный «Эммануильский чин» из ГТГ, датируемый XII в. и происходящий, как принято считать, из Владимиро-Суздальской Руси (рис. 1)¹⁰. Помимо центральной фигуры Эммануила чин включает также изображения архангелов. Композиция чина восходит к раннехристианскому искусству¹¹. О наличии ее особого содержания, отличного от обычного Деисуса¹², говорят примеры совместного размещения обоих чинов (или одного Спаса в паре с Эммануилом)¹³. Данный иконографический тип, в сущности, является изображением «царствия небесного», известного по иллюстрации «Христианской Топографии»¹⁴ и композициям «Страшного суда»¹⁵. Юный Христос предстает здесь в роли «Ангела великого совета». В «Эммануильском чине» отсутствует идея моления (собственно «деисуса»), он символизирует уготованное праведникам райское блаженство¹⁶. Вместе с тем его можно, по-видимому, рассматривать в качестве «сокращенной редакции» Апокалипсиса.

Для понимания воинской символики «Эммануильского чина» из ГТГ важную роль играет хранящийся в Христианском музее Ватикана

¹⁰ В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Каталог древнерусской живописи [Государственной Третьяковской галереи], т. I. XI—начало XVI века. М., 1963, стр. 65—66, табл. 22—25; В. И. Антонова (там же) предположительно относит его к новгородской школе живописи. Ср.: В. Н. Лазарев. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. — В кн.: «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 462—470.

¹¹ Ch. Diehl. Op. cit., p. 97, 268, 276; O. M. Dalton. Op. cit., p. 210; D. Talbot Rice. Op. cit., ill. 7.

¹² Ср.: В. Н. Лазарев. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. (к истории иконостаса). — КСИИМК, вып. XIII, 1946, стр. 67—76.

¹³ «Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях собрания Государственного Исторического музея и его филиалов». М., 1962, стр. 53—55 (изображения архангелов, предстоящих Эммануилу, выполнены в 1551 г.; там же, стр. 59, рис. 7); «История русского искусства», т. III. М., 1955, стр. 221; «Художественные памятники Московского Кремля». М., 1956, стр. 85; О. Зонова. Художественные сокровища Московского Кремля. Иконы, стенная живопись, миниатюры. Альбом. М., 1963, рис. 62. По-видимому, наиболее ранним из этих примеров являются мозаики VI в. в апсиде и на триумфальной арке двух церквей Михаила Архангела в Равенне (Е. К. Редин. Мозаики равенских церквей, стр. 196—201, рис. 55; Н. П. Кондаков. Указ. соч., рис. 10) и роспись алтарной преграды пещерного храма в Додо (Давид-Гареджа) VII—VIII вв., верхний ярус которой занимает Деисус, а центр нижнего — Эммануил (Ш. Я. Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи, т. I. Тбилиси, 1957, стр. 30—31, табл. 17).

¹⁴ Е. К. Редин. Христианская Топография Козьмы Индикоплова, стр. 148—155, табл. III, рис. 2.

¹⁵ Аналогичное значение придано полуфигуре юного Христа с архангелами по сторонам на обороте реликвария из Энгера эпохи Каролингов (Берлинский музей прикладного искусства), в котором размещенные двумя рядами изображения (в нижнем представлены Богоматерь с младенцем и апостолами Петром и Павлом) четко разделены на «небесный» и «земной» ярусы. См.: M. Rosenberg. Op. cit., S. 35—37. Abb. 46.

¹⁶ С. А. Усов. Сочинения, т. II. Статьи по археологии. М., 1892, стр. 138—143. Ангелы как подчиненные силы прислуживают ему. По средневековым представлениям, они являются исполнителями божественных велений и, естественно, не могут выступать в качестве «предстателей» за человеческий род, как Богоматерь и Иоанн Предтеча.

резной оклад из слоновой кости, датированный издавшими его Н. П. Кондаковым¹⁷ и Ш. Дилем¹⁸ VI—VII вв., но относящийся к позднейшей эпохе¹⁹ и представляющий вариант «Эммануильского чина» (рис. 2). Его центральная фигура — юный Христос в окружении архангелов. Наиболее важной для нас деталью оклада являются попираемые Эммануилом лев и «аспид», рядом с которыми у его ног помещены змея и «василиск»²⁰. Аналогичная иконография, но без архангелов, имеет место на среднике пластинки из слоновой кости в Оксфорде (Bodleian Library), также относимой к каролингской эпохе²¹.

Уже Н. П. Кондаков связывал первый из этих рельефов с текстом девяностого псалма, попутно отмечая широкое распространение последнего в воинской среде²². Действительно, указанная сцена представляет точную иллюстрацию 12-го и 13-го стихов псалма: «На руках возьмут ты да не когда преткнешь о камень ногу твою. На аспида и василиска наступиши и попереши льва и змия». Возможно, изображение ватиканского рельефа находится также в некоторой зависимости от текста пророчества Исаии, относящегося к Эммануилу: «И отроча младо на пещеры аспидов и ложе исчадий аспидских руку возложит. И не сотворят зла, ни возмогут погубити никого же. . .» (XI, 8—9). Чудесную власть над силами природы и демонами в облике драконов и змей приписывают младенцу Христу апокрифические сказания. В них Эммануил выступает умирителем стихий, защитником от диких зверей. Не случайно в раннехристианскую эпоху Христос сравнивался с Орфеем, также получившим власть над животным миром. По мнению Кирилла Александрийского и Евсевия Памфила, Христос сделал в «духовно-нравственном мире» то, что «производил» Орфей в «физической и неразумной природе»²³.

Содержание девяностого псалма и связанного с ним ватиканского рельефа раскрывают многочисленные святоотеческие толкования Псалтири. Афанасий Александрийский называл псалом «хвалебным»²⁴. Он указывал, что повторение его стихов «делает душу небоязненной»²⁵. Автор

¹⁷ Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 6.

¹⁸ Ш. Диль. Юстиниан и византийская цивилизация в VI веке. СПб., 1908, стр. 657—660, табл. VIII.

¹⁹ Отнесен к кругу каролингских памятников с датировкой IX в. в работах: М. Hautmann. Die Kunst des frühen Mittelalters. Berlin, 1929, S. 708, Abb. 326; С. R. Dodwell. Op. cit., p. 68, pl. 41.

²⁰ Одним из наиболее ранних примеров изображения подобной сцены является мраморный саркофаг IV в. из Равенны (O. M. Dalton. Op. cit., p. 137, fig. 78). Аналогичные композиции встречаются на светильниках V—VII вв. (Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 6; R. Garrucci. Storia della arte cristiana, t. VI. Sculpture. Prato, 1880, tav. 457, fig. 2); среди рельефов XII в. базилики Урсана в Равенне (R. Garrucci. Op. cit., tav. 406, fig. 4). Эммануил, попирающий зверей, встречается в инициалах армянских рукописей, См.: А. Н. Саврин. Миниатюра древней Армении. М.—Л., 1939, стр. 57; Л. Р. Азарян. Киликийская миниатюра XII—XIII вв. Ереван, 1964, табл. 9, 19 (лев в последних двух примерах выступает как символ евангелиста, но элемент традиционного «попрания» здесь сохранен). См. также ангелов, поддерживающих медальон с Эммануилом и опирающихся на драконов, в латинской рукописи 1110—1140 гг. (С. R. Dodwell. Op. cit., pl. 41, c.).

²¹ Последнее изд.: Victor H. Elbern. Die Fragmente eines frühchristlichen Elfenbeinwerkes-Diptychon oder Kästchen? — «Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60. Geburtstag am 19 August 1965». Marburg an der Zahn, 1967, S. 1, 8, Anm. 9, Abb. 9. Происхождение рельефов не влияет на их привлечение к решению поставленного в статье вопроса, поскольку многие каролингские памятники сохраняют раннехристианскую иконографию.

²² Н. П. Кондаков. Указ. соч., стр. 6. Ссылка на псалом имеется также в работе М. Хаутманна (M. Hautmann. Op. cit., S. 708).

²³ Христофор, архим. Древнехристианская иконография как выражение древнецерковного веросознания. М., 1886, стр. 165—167.

²⁴ В послании к Маркеллину об истолковании псалмов. — «Творения Афанасия Александрийского», ч. IV. М., 1854, стр. 17.

²⁵ Там же.

компилятивной Толковой Псалтири Евфимий Зигавин (XII в.) со ссылкой на Феодорита Кирского отмечал, что «в сем псалме излагается учение о том, что надежда имеет непреодолимую силу»²⁶. Девяностый псалом, по существу, является молитвой о победе, все его содержание пронизано надеждой на счастливое избавление от смертельной опасности и благодарностью за дарованную победу. Этим и объясняется его популярность в воинской среде.

Смысл интересующих нас стихов псалма раскрывается следующим образом. «Повелевает (бог.— Г. П.), — пишет Кирилл Александрийский, — благим силам защищать подвергающихся обиде. . . как некий царь вручает своим приближенным противустоять нападением врагов. . .»²⁷. «Разумные силы, — говорит Диодор, — не допускают страдать сверх силы тем, которые не могут еще переносить страданий как имеющие некоторым образом детский ум»²⁸. «В высшем смысле наступанием на ядовитых и плотоядных зверей и попираем их Давид выразил победу над злом», — заключает Евфимий Зигавин²⁹. По словам Евсевия, «противные силы. . . изображаются четырьмя животными: львом, драконом (змием.— Г. П.), аспидом и василиском»³⁰. Связанные с 12-м и 13-м стихами заключительные строки девяностого псалма комментируются так: победителем выходит лишь тот, кто уверен в своей победе (воззовет бога «сильным душевным голосом»); путь служения, полный скорби, делается источником радости. «Посему скорьбь уже не будет скорьбь, но радость и слава», — отмечает Афанасий³¹.

Таким образом, комментарии девяностого псалма, не выделяясь среди общего характера толкований Псалтири, служившей «образцом и начертанием для желающих»³², открывают возможности к более узкому, конкретному пониманию текста, на что указывал и Феодорит Кирский, противопоставляя в своем «изъяснении» псалма «чувственных» врагов врагам «мысленным»³³. Заимствованные из воинской практики сравнения, трактовка последних стихов как призыва к борьбе, исполнению долга — «пути служения», в конце которого героя ждет «радость и слава», — все это сделало псалом популярным в воинской среде и дало возможность отождествлять врагов «мысленных»³⁴ с врагами вполне конкретными, часто сравнивавшимися с «дьявольским порождением» и хищниками. Так, в «Слове о полку Игореве» половцы названы «детьми бесовыми» и «черными воронами», а Кончак — «поганым кощею»³⁵. В «Сказании о Мамаевом побоище» Мамай «. . . поиде же на Русь, яко лев рыкая и пыхая, яко неутолимая ехидна»³⁶. Татары кидаются на Василька Константиновича «скрежьташа зубы своими. . . желающе насытися крове его»³⁷. Покровители Русской земли Борис и Глеб, по летописной записи, «лукавого змия попраша»³⁸. Довольно часто для сравнений избираются и непосредст-

²⁶ «Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена (греческого ученого и монаха), изъясненная по святоотеческим толкованиям». Изд. Киево-Печерской лавры. Киев, 1883. стр. 85.

²⁷ Там же, стр. 89.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же, стр. 90.

³¹ Там же.

³² «Творения Афанасия Александрийского», ч. IV, стр. 9, 13.

³³ «Творения блаженного Феодорита, епископа Кирского», ч. III. М., 1856, стр. 136.

³⁴ Там же, стр. 339.

³⁵ «Слово о полку Игореве», под ред. В. П. Адриановой-Перетц. — В серии: «Литературные памятники». М.—Л., 1950, стр. 14, 15, 22.

³⁶ «Русские повести XV—XVI вв.» Составитель М. О. Скрипиль. М.—Л., 1958, стр. 17.

³⁷ Летопись по Лаврентьевскому списку. СПб., 1897, стр. 492 (под 1238 г.).

³⁸ Там же, стр. 135 (под 1015 г.); о символике зверей, в частности дракона, см.: А. И. Кирпичников. Святой Георгий и Егорий Храбрый. СПб., 1879; А. Рыстенко-

венно упоминаемые в псалме аспид и василиск. Как увидим в дальнейшем, символика псалма найдет широкое распространение в изображении воинов XVI в. Победа над фантастическими или вполне реальными животными рассматривалась не только в плане этическом, как победа над злом, но и как определенная историческая параллель. Причем в домонгольскую эпоху и позднее хищные звери и «гады» ассоциировались чаще всего в представлении русских людей с жителями степей — половцами и татарами.

Связь ватиканского и оксфордского рельефов и восходящего к аналогичной композиции «Эммануильского чина» с эсхатологической тематикой находит определенное подтверждение и в иллюстрациях Трирского Апокалипсиса конца VIII — начала IX в., на одном из листов которого помещена фигура Эммануила, попирающего льва, с крестом и раскрытой книгой в руках, в окружении двух славословящих его ангелов³⁹. Последнее наряду с указанными выше смысловыми особенностями чина позволяет рассматривать его в качестве символа Апокалипсиса и его «сокращенной редакции» (распространенность подобного иконографического решения с некоторой долей вероятности может объяснить сравнительно позднее появление на Руси лицевого Апокалипсиса).

Возвращаясь к рассматриваемому чину из ГТГ, отметим, что ряд его качеств объясняется как характером почитания Спаса Эммануила в древнерусской воинской среде, так и мировоззрением домонгольской эпохи. Четкая и простая композиция иконы восходит к типу трехфигурных (оплечных) деисусов, первоначальному ядру иконостаса. Колорит произведения отражает аристократизированные вкусы высших кругов русского общества. Ангелы облачены в темно-голубые и пурпурные хитоны и гиматии. Их голубые тороки украшают киноварные, сверкающие, как рубины, оправленные в золото камни. В этой детали сказалась любовь художника к драгоценным реалиям; самый цвет понимается им как драгоценность. В отличие от ангелов, Эммануил одет в приличествующий герою скромный коричневый хитон, складки которого прорисованы крупным ассистом. Светлые розовые нимбы и золотой фон, ныне почти утраченные, воспринимаются как некая идеальная среда, «небесное» окружение юного Христа и архангелов. Облик Эммануила передает обаяние молодости, красоты человеческого тела, его физического совершенства. Взгляд отведенных в сторону от зрителя миндалевидных глаз спокоен и благожелателен. Эммануил предстает здесь как прекрасный юный герой с «совершенным телом», «позлащенным чистым золотом»; «мышцы его... подобны меди блестящей»; «лице же его аки зрение молнии, очи же его аки свечи огненные»⁴⁰.

Сопутствующие Эммануилу архангелы пребывают в печали. Их лики выражают скорбную нежность. Они призваны сопровождать героя в его подвиге и полны предчувствия близящейся трагедии. Но сам герой идет на добровольный «смертный» подвиг с «легким сердцем». Его пример служил постоянным образцом для подражания, он вдохновлял русских воинов «приятн страсть»⁴¹.

По замыслу художника Эммануил предстает как высшая «разумная сила», подвергающая человека испытаниям и помогающая ему в их преодолении. Образ Эммануила, «подателя победы» владими́ро-суздальской иконы, соответствовал идеалам княжеско-дружинной среды домон-

Легенда о святом Георгии и драконе в византийской и славянорусской литературах. Одесса, 1909.

³⁹ *M. Rosenberg. Op. cit., S. 37, Abb. 47; A. Goldschmidt. Elfenbeinskulpturen, Bd. I. Berlin, 1914, S. 9, Fig. 5.*

⁴⁰ «Творения св. Ипполита, епископа Римского», вып. 1. Толкования на книгу пророка Даниила. Казань, 1898, стр. 134, 148—149.

⁴¹ *Д. И. Абрамович. Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916, стр. 34.*

гольской Руси, той среды, из которой вышли «Поучение» Владимира Мономаха и «Слово о полку Игореве».

В свете изложенного можно предположить, что «Эммануильский чин» размещался не на алтарной преграде, как это принято считать, а в ином, отвечавшем его назначению месте. Таким местом мог быть южный, обычно княжеский, вход в церковь. Находясь здесь, рассматриваемый памятник как бы служил постоянным напоминанием о высшем долге воина. В таком случае само положение иконы еще определеннее выявляло характер культа юного Христа.

Было бы неверно думать, что воинский аспект в трактовке образа Эммануила в данном памятнике был единственным. Юный Христос выступает здесь, как и в остальных разбираемых ниже произведениях, в первую очередь в своем апокалиптическом значении. Именно превалирующий апокалиптический смысл изображения Эммануила позволял, по-видимому, воспринимать его в качестве победного символа (в смысле победы жизни над смертью), который теснейшим образом смыкался с символикой «второго пришествия» и «воскресения». В условиях понимания ратного подвига как подвига по преимуществу «смертного» характер трактовки победы приобретал специфически воинский оттенок. В таком случае идея, что Эммануил «всех людей возродит... в воскресении»⁴², играла первостепенную роль.

Исходя из этого, вполне возможно предположить также, что чин из ГТГ размещался на западной стене храма в месте, обычно отводившемся для цикла «Страшного суда» и «Апокалипсиса».

Наличие в росписи алтарной преграды пещерного храма в Давид-Гареджи ярусом Деисуса и «Эммануильского чина», естественно, в значительной степени повышает гипотетичность выдвинутых предположений⁴³. Важно другое — маловероятность использования рассматриваемого чина в качестве собственно деисуса. По-видимому, в тех случаях, когда он устанавливался на архитрав (или изображался на преграде), он появлялся там в паре с обычным деисусом⁴⁴.

Уточнение местоположения «Эммануильского чина» в храме составляет предмет особого исследования. И хотя от решения данного вопроса в конечном счете зависит его смысловая трактовка, эсхатологическое (а не моленное — деисусное) содержание чина очевидно.

В древней Руси, как и в византийском искусстве, наиболее широкое распространение в качестве победного символа получил медальон с Эммануилом (*imago clipeata*). Константин Порфирородный в «Книге о церемониях» называл медальон (или овал) «непреоборимым щитом»⁴⁵. Возникновение иконографии медальона с поясным или полнофигурным изображением юного Христа Н. П. Кондаков связывал с обычаем «высших

⁴² «Творения Ефрема Сирина». — «Творения святых отцов», т. XV, ч. 4. М., 1850, стр. 191.

⁴³ См. примеч. 13.

⁴⁴ Трудно предположить, что чин из ГТГ мог являться символом Троицы (ср.: В. И. Антонова и Н. Е. Мневая. Указ. соч., т. I, стр. 65, примеч. 2).

⁴⁵ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II. Пг., 1915, стр. 127. Характер почитания медальона с Эммануилом нередко связывают с тем, что с IX в. он стал символом победы над иконоборцами (см.: Н. П. Кондаков. Миниатюры греческой рукописи Псалтири IX века из собрания А. И. Хлудова в Москве. — «Древности. Труды Московского археологического общества», т. VII, вып. 3. М., 1878, стр. 169; Е. К. Редин. Христианская Топография Козьмы Индикоплова. Ч. I, стр. 7 сл.; Н. П. Кондаков. Русская икона, т. IV, ч. 2. Текст. Прага, 1933, стр. 296). Символом торжества иконопочитателей являлась иконография Собора архангелов. Позднее, в конце XIV в., изображения Эммануила в Хлудовской Псалтири почти полностью были заменены так называемым «историческим типом» Христа (см. указ. статью Н. П. Кондакова, табл. I, 1, 2; XI, 2); это обстоятельство было отмечено М. В. Щепкиной (М. В. Щепкина. Происхождение и история греческого иллюстрированного кодекса из собрания Хлудова № 129/д. — «Седьмая Всесоюзная конференция византистов в Тбилиси. Тезисы докладов», стр. 87).

чиновников» Византии носить на «придворных мундирах» пожалованные им «эмалевые и живописные портреты императоров»⁴⁶. Победный смысл придавался медальону в многочисленных изображениях Богоматери Никопей и на появившихся с X в. печатах императоров⁴⁷. Медальон сопровождали портреты императоров и сановников, что наряду с печатами говорит о распространенности культа Эммануила в высших кругах Византии и связанных с нею стран⁴⁸. Многочисленные изображения святых воинов с аналогичными медальонами на панцирях так же, по видимому, отражают бытовавший в Византийской империи обычай⁴⁹.

В отличие от Византии, изображение Эммануила на русских княжеских печатах домонгольского и позднейшего времени не получило распространения. Единственным примером здесь может явиться лишь печать Феофано Музалон, жены князя Олега-Михаила Святославовича (последняя треть XI—начало XII в.), восходящая к византийской иконографической традиции и, вероятнее всего, изготовленная непосредственно в Византии⁵⁰. На оборотной стороне печати изображены в молитвенной позе Богоматерь и патронесса княгини — святая Феофания. Над ними в диске помещена полуфигура Эммануила. Богоматерь выступает здесь в роли предстательницы за покровительницу княгини и, следовательно, за Феофано Музалон непосредственно. Лицевая сторона печати занята обращенной к Эммануилу обычной для этих случаев молитвой⁵¹.

⁴⁶ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II, стр. 108.

⁴⁷ Н. Лихачев. Некоторые старейшие типы печати византийских императоров, стр. 42; Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II, стр. 128—135; А. Grabar. L'icônoclasmе byzantin, p. 35, fig. 53—58; K. Regling. Byzantinische Münzen, kunstgeschichtlich betrachtet. — «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», Bd. 37, 1916, Hf. I und II, S. 118, Abb. 11. Изображение Эммануила, держащего Евангелие, имеется на монетах царя Уроша (XIV в.); см.: С. Дмитриевич. Нове врсте Српског средњовековог новца. — «Старинар», нова серија, кн. IX—X, 1958—1959. Београд, 1959, стр. 147—148, рис. 31—34.

⁴⁸ G. Millet. La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro). Album présenté par A. Frolov. Fasc. II. Paris, 1957, tabl. 97, fig. 3; C. Nicolescu. Mănăstires Slatina. București, 1966, ill. 14; D. Talbot Rice. The Art of Byzantium. London, 1959, p. 79, pl. XL (миниатюра Типика позднего XIV в. из Линкольн-колледжа — Ms. Gr. 35 — портрет Константина Комнина и Евфросинии Дуки с благословляющим Эммануилом); В. J. Буриш. Портреты на повелема византийских и српских владара. — «Зборник Филозофског факултета. Београдски универзитет», кн. VII-1. Београд, 1963, стр. 253 и сл. 15—16 (изображение сербского деспота Джурджа Бранковича с семьей с благословляющим Эммануилом на грамоте 1429 г.). Медальон с Эммануилом сопровождает многочисленные изображения Квирика (Кирика), почитавшегося в Грузии (особенно в Сванетии) в качестве покровителя охоты; см.: Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство. Иллюстрации. Тбилиси, 1959, табл. 218, 219, 408. В росписи Георгиевской церкви в с. Адыш (XI в., Верхняя Сванетия) на западной стене имеется изображение Георгия и Федора в воинском одеянии с Эммануилом над ними. Эммануилом же открывается «Лоза Неманьина» в сербских росписях (Dečani, vol. II. Beograd, 1941; pl. LXXIII). См. также: P. A. Underwood. The Kariye Djami. N. Y., [1966], vol. I, p. 249—259, 270—280; vol. III, pl. 474—475, 488—520, 533—539. Традиция увенчания Эммануилом правителей получила место и в западном искусстве; см.: С. R. Dodwell. Op. cit., p. 86.

⁴⁹ См., например, изображение Прокопия в Ресаве (нач. XV в.); В. J. Буриш. Ресавя. — «Уметнички споменици у Југославији». Београд, 1963, илл. 22—23. С. Радойчиц связывает появление подобных изображений на воинских панцирях (сюда входит не только Спас Эммануил) с возросшим в XIV столетии интересом к античности; см.: С. Радойчиц. Текстови и фреске. Матица Српска, [1965], стр. 26, сл. 3, 8. См. также реалии византийского происхождения: Н. П. Кондаков. Византийские эмалы собрания А. Звенигородского. СПб., 1894, стр. 888, табл. 14; R. H. Randall. Jewellery Through the Ages. «Apollo», 1966, December, p. 496, fig. 6, с; А. В. Банк. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.—М., 1966, табл. 108.

⁵⁰ Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. 1 («Труды Музея палеографии», т. I). Л., 1928, стр. 136—138; В. Л. Янин. Печати Феофано Музалон. — «Нумизматика и сфрагистика», сб. 2. Киев, 1965, стр. 76—90.

⁵¹ Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. 1, стр. 138; В. Л. Янин. Указ. соч., стр. 76.

Более широкое распространение на русской почве получил, по-видимому, медальон в качестве деталей воинского — княжеского одеяния. О заимствовании этого обычая из Византии говорит серебряный медальон из Рязанского клада 1868 г. с полуфигурой благословляющего Эммануила (ГРМ) ⁵². Относящееся к домонгольскому времени изображение являлось одной из центральных деталей княжеского украшения и служило наряду с архангелом Михаилом, Борисом и Глебом (чьи полуфигуры также встречаются на колтах и медальонах) символом покровительства. Аналогичные функции выполняла наперсная позолоченная «литиковая» иконка византийской работы с поясным изображением Эммануила XII в. из Новгорода и недавно обнаруженная в Пинске серпентиновая иконка того же времени с остатками позолоты ⁵³.

В качестве «Ангела великого совета» и предводителя небесного воинства изображение Эммануила заняло центральное место в композиции Собора архангелов. Иконография Собора, как считают, сложилась после IX в. в связи с восстановлением иконопочитания. Символом победы над иконоборцами служил медальон с Эммануилом. Смысл Собора прекрасно иллюстрирует Слово Евсевия Памфила, произнесенное по случаю тридцатилетия царствования Константина: «Его (Эммануила. — Г. П.) окружают небесные воинства, ему служат тьмы ангелов, бесчисленные сонмы надмирных полков и невидимых в небе духов, которые подчинены порядку целого мира. Всеми ими как некий вождь великого царя предводительствует слово (т. е. Эммануил. — Г. П.), . . . нарицаемый архистратигом и великим архиереем, пророком отца, ангелом великого совета, отражением отеческого сияния, единородным сыном . . .» ⁵⁴

Первые композиции Собора известны с XI в. ⁵⁵ Древнейшим же русским памятником является «Собор архангела Михаила» XIII в., происходящий из основанного в 1216 г. Михайло-Архангельского монастыря в Великом Устюге ⁵⁶. В сохранившем величественную торжественность и чисто домонгольскую по своей сути декоративность, явившуюся несомненным отзвуком вкусов аристократической среды Владимиро-Суздальской Руси, произведении из Устюга нашла отражение, по-видимому, не только и не столько первоначальная узкобогословская идея победы над ересью, сколько характерная для Древней Руси мысль о заступничестве архангелов (в первую очередь Михаила) — покровителей воинов и князей. Архангелы выступают здесь в своей извечной роли стражей народов и царств ⁵⁷, являя миру «надежду» и «спасение» — «непреоборимый щит».

Аналогичное звучание приобретал медальон в иконе так называемого «лоратного» «Архангела Михаила» рубежа XIII—XIV вв. из Ярославля (ГТГ), на зеркале которого прослеживаются остатки полуфигуры Эммануила (рис. 3) ⁵⁸. Несмотря на то, что архангел изображен здесь не в воинском, а в парадном одеянии, в лорах, он воспринимался в первую очередь как патрон ратников, «воевода совершенного полка». Он предстает перед

⁵² И. Толстой, Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. V. СПб., 1897, стр. 110—111, рис. 160. Тонкие параллельные штрихи на шее Эммануила являются светотеневой моделировкой.

⁵³ М. В. Седова. Каменные иконки древнего Новгорода. — СА, 1965, № 3, стр. 264, рис. 1, 2; П. Ф. Лысенко. Каменная иконка из Пинска. — СА, 1968, № 2, стр. 295—297.

⁵⁴ «Сочинения Евсевия Памфила», т. II. СПб., 1849, стр. 356. Ср. с I Посл. к коринф. (I, 24), где Иисус Христос назван «божьей силой».

⁵⁵ Древнейшими композициями являются чеканные иконы «Собора архангела Михаила» XI в. из Пхотрера и Ани в Грузии. См.: Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство. Иллюстрации, табл. 377—382, 384.

⁵⁶ IV выставка «Реставрация и консервация произведений искусства», стр. 7—8, 11, табл. 2—3; С. Ямщиков. Древнерусская живопись. Новые открытия. М., 1965, табл. 1; В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. I, стр. 363; см. также статью Г. И. Вздорнова в настоящем томе ВВ.

⁵⁷ Е. К. Редин. Христианская Топография Козьмы Индикоплова, стр. 42.

⁵⁸ В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. I, стр. 204—205, табл. 126—127.

зрителем как воин, возглавляющий торжественную церемонию моления о даровании победы и облаченный по этому случаю в парадное одеяние. Происшедшая в иконе замена обычной надписи на зеркале полуфигурой Эммануила, по-видимому, не случайна. Известно, что посредством зеркала архангел «обретает повеление ему от господа. . . написано, яко кто пишет на воде перстом»⁵⁹. Таким образом, изображение «непреоборимого щита» в руке архангела можно трактовать как знак особой благожелательности, дарования будущих побед⁶⁰. Вместе с тем здесь особенно отчетливо выступает апокалиптическая символика Эммануила. Пример юного героя помогал «приятю страсть», совершить мученический подвиг. Погибший геройской смертью обретал «царствие небесное». Эта мысль вложена летописцем в слова жителей Козельска во время осады татар: «Козляне же съвет створиша не вдатися Батыевы, рекше себе: «аще князь наш млад естъ, но положим живот свой на нь; и зде славу сего света приемше, и тамо небесныя венца от Христа Бога приимем»⁶¹. Далее следует рассказ о падении города, гибели всех его защитников и жителей («до отрочате ссуших млеко»).

Крайне любопытным в связи со сказанным представляется бытовавшее во времена создания иконы сравнение татарского ига с наступлением «Страшного суда»⁶². Трактовка изображения Эммануила на зеркале (imago clipeata) в византийском искусстве в качестве «Логоса»⁶³ получала в ярославской иконе вполне определенное воинское — победное звучание.

Ярко выраженный воинский оттенок приобретала широко распространенная в домонгольской Руси композиция «Знамение Богоматери», восходящая к иконографиям Николеи и Влахернитиссы, почитавшихся в Византии как реликвии, дарующие победу⁶⁴. Появившись на русской почве «Знамение» также в свою очередь получило значение святыни, защищающей от «нашедшего на град». По выражению Н. П. Кондакова, образ «Знамения» превратился в палладий Новгорода, «подобно византийским святыням Богоматери, особенно ее ризе, поборовшей врага со стен Цареграда»⁶⁵. Иконе «Знамение» приписывалась основная роль в победе новгородцев над владими́ро-суздальскими воинами в битве 1169 г.⁶⁶ Обстоятельства «Чуда от иконы Знамение» зафиксированы в позднем памятнике, основанном на летописных источниках и устных преданиях, — «Повести о победе новгородцев над суздальцами»⁶⁷. В ней рассказывается, как новгородский архиепископ Иоанн, молясь «об избавлении от нашедшего

⁵⁹ В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. I, стр. 66.

⁶⁰ Ср. с полуфигурой архангела Михаила-воина, держащего медальон с Эммануилом, на южной апсиде церкви в Воронце (XV—XVI вв.); см.: «Воронец. Фрески XV—XVI вв.» Альбом. Вступ. статья Петру Комарнеску. Бухарест, 1959, табл. 138. Наличие изображения лоратного архангела Михаила с мечом в росписи Сопочанской церкви (XIII в.) в приделе св. Стефана подтверждает предположение, что и в ярославской иконе, несмотря на парадное одеяние, образ архангела мог восприниматься в воинском аспекте.

⁶¹ Суздальская летопись (под 1238 г.). — ПСРЛ, т. I, стб. 522.

⁶² Н. Демина. Фрески Андрея Рублева во Владимире. — «Декоративное искусство», 1960, № 8 (33), стр. 7. В Рязанском художественном музее хранится икона «Чудо архангела Михаила в Хонех» XVI в. с изображением «Душ праведных в руке божьей» в зеркале. В ГТГ имеется произведение того же времени с аналогичным сюжетом: здесь в зеркале помещен Иисус Христос, «ветхий деньми», и архангел, низвергающий сатану и «ангелов его» (В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. I, стр. 224—225; датировано XV в.). Оба произведения восходят к ныне утраченным древним оригиналам (XIII—XIV вв.). Их символика теснейшим образом связана с темой «Страшного суда». Сопоставление этих икон с произведением из Ярославля подтверждает апокалиптическую природу зеркала с Эммануилом.

⁶³ А. Grabar. L'iconoclasme byzantin, p. 41 sv., tabl. 138.

⁶⁴ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II, стр. 103—151; А. Grabar. Op. cit., p. 35 sv., 253 sv.

⁶⁵ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II, стр. 116.

⁶⁶ «Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов». Под ред. и с предисл. А. Н. Насонова. М.—Л., 1950, стр. 33, 221.

⁶⁷ В сб.: «Памятники старинной русской литературы», вып. I. СПб., 1860.

на град», услышал голос, приказавший взять икону «Знамение» и вынести ее на крепостные стены, и как икона «отвортилась» от суздальцев, потерпевших в результате поражение. Во второй половине XV в., в период постепенной утраты Новгородом независимости, рассказ о битве 1169 г. сделался особенно популярным и послужил основой для самостоятельного сюжета в иконописи. Древняя икона «Знамение» сохранилась до нашего времени в переработке XVI в.⁶⁸ В собрании же П. Д. Корина имеется памятник XIII в., являющийся, по-видимому, копией новгородской святыни⁶⁹.

Наиболее ярко мысль о заступничестве «непреборимого щита», подерживаемого Богоматерью, выражена в Нередицкой росписи 1199 г. В конхе церкви помещена композиция «Знамение Богоматери» (в рост) с предстоящими ей святыми. Во главе процессии по сторонам Марии стоят князья Борис и Глеб, мученики, войны и покровители князя и его дружины⁷⁰. Необходимо напомнить, что, по преданию, оба русских князя наряду с Георгием помогли новгородцам одержать победу в битве 1169 г., как это можно видеть в поздних иллюстрациях сражения⁷¹.

О широком воинском почитании «Знамения Богоматери», символизирующего воплощение Эммануила, свидетельствует и так называемая «Мирожская Оранта» с предстоящим в моленной позе псковским князем Довмонтом в княжеском одеянии, с мечом, символом власти и воинской доблести (Псковский музей). До недавнего времени этот памятник относили к XIII в.⁷² Как показал Ф. А. Каликин, «Мирожская Оранта» является лишь копией с древней иконы и выполнена не ранее XVI в.⁷³ В данном случае для нас представляет интерес самый факт появления композиции с ярко выраженным патрональным воинским значением в столь раннее время (может быть, при княжении Довмонта, 1275—1299). Композиция «Мирожской Оранты» и сцена в конхе Нередицкой церкви, без сомнения, восходят к соответствующим византийским произведениям с изображением императора (или его семьи), получающего благословение юного Христа, которого держит на руках Богоматерь⁷⁴.

«Знамение» заняло одно из центральных мест среди рельефов Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (1230—1234). Оно было помещено на южном притворе, над традиционным княжеским входом⁷⁵. Вмонтированные ниже, на уровне капителей (как и в остальных притворах), парные рельефы львов могли получить здесь особый смысл, если вспомнить о безграничной власти над животным миром, приписываемой Эммануилу. По одному из апокрифических Евангелий, ему принадлежат следующие слова: «Я совершенный муж, и надлежит всем диким зверям сделаться ручными предо мною»⁷⁶. Трактовка образа Эммануила как «творца всей твари»

⁶⁸ К. Onasch. Ikonen. Berlin, 1961, S. 352.

⁶⁹ Ibid., S. 352, Taf. 18; В. И. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1967, стр. 25—28 (датируется XII в.).

⁷⁰ «Фрески Спаса Нередицы». Подг. и вступ. статья В. Мясоедова и Н. Сычева. Л., 1925, стр. 12—14, табл. XXIII, XXIV.

⁷¹ В. Н. Лазарев. Искусство Новгорода. М.—Л., 1947, табл. 112, 114; К. Onasch. Op. cit., Taf. 41—43.

⁷² К. Onasch. Op. cit., Taf. 68.

⁷³ Ф. А. Каликин. Портретное изображение псковского князя Довмонта. — ТОДРЛ, т. XVIII, 1962, стр. 272—276, рис. 1. По-видимому, статья Ф. А. Каликина осталась неизвестной К. Онашу. О распространенности подобного понимания «Знамения» говорит также икона конца XV—начала XVI в. «Богоматерь Великая Панагия, Георгий (в воинском одеянии) и Никола»; см.: В. И. Антонова и Н. Е. Мисса. Указ. соч., т. I, стр. 195.

⁷⁴ Ср.: D. Talbot Rice. Art of the Byzantine Era, ill. 108; J. Beckwith. The Art of Constantinople. 2 ed. London—N. Y., 1968, fig. 200.

⁷⁵ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси. Юрьев-Польской. М., 1964, стр. 149, рис. 40; его же. Мастера древнерусской скульптуры. Рельефы Юрьева-Польского. М., 1966, табл. 49.

⁷⁶ Vega. Апокрифические сказания о Христе, т. II. СПб., 1912, стр. 103. Любо-

укладывается в рамки общего замысла скульптурной системы Георгиевского собора, символизировавшей процветание Владимиро-Суздальской земли⁷⁷. По-видимому, та же мысль о заступничестве Эммануила положена в основу «Ярославской Оранты», или «Богоматери Великая Панагия», датируемой XII—началом XIII в. (ГТГ)⁷⁸. Не случайно облику благословляющего юного Христа придана здесь столь сильная напряженность и энергия, почти воинственность. Богоматерь, поддерживая медальон, не только прославляла Эммануила, но и устрашала «непреоборимым щитом» врагов⁷⁹.

Несмотря на то, что культ «Знамения» был особенно развит в Новгороде и нашел отражение в произведениях искусства XII—начала XIII в. Северо-Восточной Руси⁸⁰, его зарождение на русской почве следует относить к более раннему времени. Особый, княжеский, характер он получил уже в XI в. в Киевской Руси, о чем говорят относящиеся к этому периоду печати, иконография которых, несомненно, заимствована из Византии⁸¹.

Одной из самых любопытных и сложных символических композиций со Спасом Эммануилом домонгольского периода является реконструированная Г. К. Вагнером группа рельефов, помещавшихся некогда на фасаде западного притвора упомянутого Георгиевского собора (рис. 4)⁸². Центральной фигурой группы является Оранта. Ей предстоит четыре воина с нимбами в молитвенных позах (сохранились только три рельефа). Позади каждого из них стоит копьё с прислоненным к нему щитом. Как доказал Г. К. Вагнер, фигуры воинов изображают патронов князей владимиросуздальского дома — Георгия, Димитрия Солунского, Феодора Тирона и Феодора Стратилата⁸³. Композиция западного притвора представляет пространственную сцену моления об освящении оружия⁸⁴ и примыкает по замыслу к изображению в конхе Нередицкой церкви. Аналогичная по иконографии сцена имеется в росписях церкви Георгия в Павниси третьей четверти XII в.⁸⁵

В Оранте собора Г. К. Вагнер видит «своеобразную интерпретацию образа Богоматери — «взбранной воеводы» — темы первого кондака «Акафиста Богоматери», а также воздействие образов Киево-Печерского Патерика, оказавшего «заметное влияние на сложение владимиросуздальского богородичного культа»⁸⁶. В последнем рассказывается о явлении «царицы», т. е. Богоматери, и «множества» воинов при ней будущим строителям «Великой Успенской церкви» Печерского монастыря.

пытно, что изображение зверя перед Эммануилом (его идентификация не бесспорна) имеется в резьбе Дмитриевского собора во Владимире (1194—1197); см.: Г. К. Вагнер. Скульптура Древней Руси. Владимир. Боголюбово. М., 1969, стр. 262, илл. 192. Показательно, что он размещен в паре с так называемым портретом Всеволода III, между ними в центральной закомаре фасада изображен Давид (Г. К. Вагнер видит в нем Соломона; там же, стр. 250—254).

⁷⁷ Г. К. Вагнер. «Моление Даниила Заточника» — скульптура Георгиевского собора — «Слово о погибели Руския земли». — ТОДРЛ, т. XXII, 1966, стр. 48.

⁷⁸ В. Н. Лазарев. Живопись Владимиро-Суздальской Руси, стр. 490—491; В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. I, стр. 51—54, табл. 3—6.

⁷⁹ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. II, стр. 133.

⁸⁰ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 157, 158; *его же*. «Моление Даниила Заточника» — скульптура Георгиевского собора — «Слово о погибели Руския земли», стр. 52.

⁸¹ Н. П. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, стр. 162—164.

⁸² Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 43—46, рис. 38.

⁸³ Там же, стр. 46.

⁸⁴ Там же; Л. А. Шервашидзе. К вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре. Миниатюры батальной тематики в Джручской псалтыри. Тбилиси, 1964, стр. 33—34, табл. 37, 38; А. Грабар. Погановский монастырь. — «Известия на Българския археологически институтъ», т. IV, 1926/27. София, 1927, стр. 172—210.

⁸⁵ Указано Э. Л. Прivalовой.

⁸⁶ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 46; см. также: «Художественная проза Киевской Руси XI—XIII вв.» М., 1957, стр. 175—176.

Фигура Богоматери дана в широко распространенной в домонгольской Руси иконографии «Нерушимой стены» — Влахернитиссы, являющейся символом покровительства и защиты от врагов. Богоматерь предстает покровительницей владими́ро-суздальских князей и заступницей всего народа; она молит о даровании победы, о благословении оружия владими́рской дружины ⁸⁷.

По реконструкции Г. К. Вагнера, уточненной А. В. Столетовым, группа западного притвора завершается килевидным рельефом с поясным благословляющим Эммануилом ⁸⁸. Указанная композиция имеет аналогичную в виде креста-энколпиона киевского происхождения, датируемого XII—первой третью XIII в., т. е. временем, близким к годам создания резьбы Георгиевского собора (ГИМ) ⁸⁹. На лицевой стороне креста помещена фигура Эммануила, на оборотной — Богоматери Оранты. Над ними расположены медальоны с архангелами Михаилом и Гавриилом. Боковые ветви креста занимают медальоны со святыми, вероятно, соименными членам семьи заказчика ⁹⁰. Принцип подбора изображений на кресте сходен с рассматриваемой группой с той разницей, что сцена Георгиевского собора носит определенное воинское звучание ⁹¹. Еще большее значение для уяснения символики рельефов имеет следующее обстоятельство. Группа западного притвора представляет вариант рассмотренной выше печати Феофано Музалон. Различия типов Богоматери не играют в данном случае существенной роли. Наиболее важным здесь является то, что в обоих случаях она выступает предстательницей перед юным Христом ⁹².

Благословляющий Эммануил, Оранта и предстоящие ей воины являются центром сложной композиции, входящей в состав общей системы убранства Георгиевского собора. Ниже, по реконструкции Г. К. Вагнера, как уже отмечалось, должны размещаться фигуры пророков. Под ними некогда находился ряд медальонов с полуфигурами целителей, в число которых включены князья Борис и Глеб. Под оконным проемом «княжеской лодки» были вставлены рельефы с парными изображениями львов и слонов. Появление животных в данной композиции также, по-видимому, можно связать с особой охранительной ролью Эммануила и его властью над животным миром ⁹³. Он выступает в роли «творца всей твари», как одно из лиц Троицы, символ «второго пришествия» и торжества жизни над смертью.

Резьба собора в Юрьеве-Польском должна была наглядно иллюстрировать небесное покровительство Владимиро-Суздальской земле и ее князьям. Замысел создателей рельефов раскрывался размещением Оранты,

⁸⁷ Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 149.

⁸⁸ Там же, примеч. 78 на стр. 104; *его же*. Мастера древнерусской скульптуры, стр. 10, рис. на стр. 16; см. также его доклад: «Некоторые «ретроспективные» черты во владими́ро-суздальской скульптуре начала XIII в. и их значение», прочитанный на заседании древнерусской группы Института истории искусств 8 февраля 1966 г.

⁸⁹ ГИМ, Отдел археологии, инв. № 36548 (по описи 1898/1); Б. А. Рыбаков. Ремесло Древней Руси. М., 1948, рис. 83, е; *его же*. Прикладное искусство Киевской Руси IX—XI веков и южнорусских княжеств XII—XIII веков. — В кн.: «История русского искусства», т. I, стр. 280, 291.

⁹⁰ Б. А. Рыбаков неверно определяет их как евангелистов. Прототипом подобной иконографии могли послужить кресты восточнохристианского происхождения; см.: Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. I, стр. 258—266; т. II, стр. 104—105; Выставка «Великая Моравия». [Каталог]. Прага, 1964, № XLV; Х. Буюклиев, М. Димитров, Д. Никонов. Окружен народен музей Стара Загора. София, 1956, № 93 и сл.

⁹¹ Фигура Оранты сопровождает медальон с Эммануилом на чеканной иконе Георгия из Шемокеди; см.: Н. П. Кондаков, Д. Бахрадзе. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб., 1890, стр. 124, рис. 61.

⁹² Аналогичная композиция с заменой Феофании Димитрием Солунским имеется на булде Иакова, архиепископа Фессалоник (1300—1322); см.: G. Schlumberger. Sigillographie de l'Empire Byzantin. Paris, 1884, p. 105—106; В. Л. Янин. Указ. соч., стр. 78.

⁹³ Теме охранительной божественной силы в рельефах Георгиевского собора уделено значительное место; см.: Г. К. Вагнер. Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, стр. 148—149.

ассоциировавшейся с «Нерушимой стеной» Киева и Влахернитиссой Константинополя⁹⁴. Предстоящие ей фигуры воинов-патронов как бы подчеркивали причастность происходящего к судьбам Владимиро-Суздальского княжества. Благословляющий жест Эммануила превращался в знак особого благоволения к владими́ро-суздальским князьям.

Размещение полуфигуры юного Христа в щипцовом завершении, подчеркнутость вертикальных членений и симметричность сцены делали ее центром западного фасада. Строгие, торжественные фигуры Оранты, воинов и пророков, четко выделяясь на фоне растительной орнаментации, передавали значительность происходящего. Спокойствие предстоящих усиливало церемониальный характер композиции. Отведение рассмотренной сцене места не над южным, княжеским, а над центральным входом в собор объясняется общим идейным замыслом резного убранства и вместе с тем, вероятно, может служить подтверждением существования более широкого воинского почитания Спаса Эммануила.

Следует отметить, что культ Эммануила в качестве символа победы жизни над смертью на протяжении XII—XIII вв. по сравнению с другими воинскими культами не получил особого распространения. Его изображения фактически отсутствуют в мелкой пластике, наиболее объективно отражающей популярность того или иного сюжета либо святого⁹⁵. Не случайно рассмотренные выше памятники домонгольского и более позднего времени, связанные с воинской тематикой, вышли из непосредственно княжеско-дружинного окружения. Причины такой ограниченности можно видеть в сложности богословского истолкования значения Эммануила, в его опосредствованной связи с воинской практикой, в чистой умозрительности его апокалиптической символики. Образ Эммануила лишен наглядности и конкретности, отличающей образы «Спаса Нерукотворного» или архангела Михаила, «участника» и помощника в битвах.

Вместе с тем идеал юного прекрасного героя — Христа был созвучен домонгольской эпохе, важнейшей темой искусства которой являлся образ бесстрашного воина, полного обаяния молодости, совершенного физически и духовно. Воин домонгольского искусства был идеалом дружинника и князя. Не случайно столь созвучны между собой летописные и литературные характеристики князей этого времени и образы воинов монументальной и станковой живописи. В свете этических и эстетических норм домонгольского периода Эммануил воспринимался как предводитель небесных воинов, патронов русских князей, как высший идеал героя, погибшего добровольной смертью («нас ради»), символ «воскресения» и возрождения к вечной жизни, даруемой за бесстрашие и мужество, иными словами, как символ победы жизни над смертью.

* * *

Вслед за домонгольским периодом и XIV столетием обращение к образу Спаса Эммануила прослеживается в русском искусстве XVI в., в обстановке обостренного интереса к политическим идеям и культурному наследию предшествующих эпох, в частности киевского и владими́ро-суздальского времени. Следует отметить, что в XVI в. образ Эммануила в произведениях воинского жанра находит едва ли не наиболее широкое распространение. Изображения Эммануила можно встретить в памятниках различного происхождения как столичных, так и провинциальных. Причины повышенного интереса к образу юного Христа в искусстве XVI столетия

⁹⁴ Там же, стр. 149—150.

⁹⁵ По данным, полученным от Т. В. Николаевой, изображения Эммануила в мелкой пластике (единоличные или в сопровождении воинов) не встречаются. Исключение составляют две упомянутые выше домонгольские иконки и стеатитовый медальон XVI в. (см. примеч. 103).

кроются в особенностях общественно-политической жизни тех лет, в увлечении эсхатологической тематикой, в бурных спорах о «втором пришествии», ознаменовавших рубеж XV—XVI вв. И если все домонгольское искусство можно рассматривать под углом зрения основного идеала той эпохи — идеала воина, то искусство XVI в. (в первую очередь живопись), несмотря на рост элементов светскости и жанровости, едва ли не определяет идея «второго пришествия». В данной обстановке образ Эммануила приобретал преимущественно апокалиптическое звучание, превращаясь из знамения конкретной победы в символ победы «мысленной».

В XVI в. иконографический тип Эммануила в медальоне вызывал, по-прежнему, наибольший интерес. Вполне традиционной в этом смысле является небольшая по размерам икона «Георгий» середины века из ГТГ (рис. 5)⁹⁶. Пластинчатая кольчуга воина украшена «непреодолимым щитом» в виде розовой звезды, в центре которой четко выделяется оглавный Эммануил. Оформление медальона, как и геральдический барс на круглом щите, напоминает аналогичные мотивы более раннего времени, в частности XIV в.⁹⁷ Самый же характер юного воина, несмотря на отдельные использованные здесь традиционные детали, резко отличается от предшествующего времени. Сдержанность и величественность уступили место нарочитой грациозности и камерности. Наблюдаемая в предшествующие эпохи любовь к воинским реалиям переходит в подчеркнутую их демонстрацию, перекликающуюся с литературными приемами тех лет. Образ воина складывается из обильного «списка» деталей: копьё с красным «прапором», меча, щита, киноварного плаща, любовно украшенной кольчуги, венчающей голову драгоценной стеммы. За ними блекнет самый характер героя. Художник не стремится к его точной передаче. Не случайно центром тонко организованной композиции становится медальон с Эммануилом, «подателем победы», выступающим в данном случае как символ провидения, как портрет подлинного героя и победителя.

Аналогично изображение архангела Михаила в виде воина с медальоном на панцире в Егоровском сборнике XVI в. из собрания ГБЛ⁹⁸. Вокруг величественной фигуры архангела, представленного готовым отразить любое нападение, помещено молитвенное обращение к «всечестному, и преславному, и благому божию дерзностному архистратигу», перекликающееся с текстом девяностого псалма. К XVI в. относится икона «Феодор Стратилат (или Тирон)» с традиционным медальоном на перевязи из Новгородского музея⁹⁹. К середине столетия восходит фигура Георгия на северо-западном столбе Архангельского собора, медальон на кольчуге которого полностью сохраняет иконографические особенности перечисленных выше памятников¹⁰⁰. Попутно отметим, что данный тип изображений удерживается в древнерусском искусстве до XVII в.¹⁰¹ Одним из наиболее

⁹⁶ В. И. Антонова и Н. Е. Мнева. Указ. соч., т. II, стр. 143, табл. 46. Надпись на иконе поздняя. Вполне вероятно, что это Димитрий, так как именно он чаще всего изображался с диадемой или венцом на голове.

⁹⁷ См. примеч. 49.

⁹⁸ ГБЛ, ф. 98, № 1844, л. 234.

⁹⁹ Инв. № 1120.

¹⁰⁰ О принципах «возобновления» росписи и ее датировке см.: Е. С. Сизов. Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов. — В сб.: «Древнерусское искусство. XVII век». М., 1964, стр. 160—174.

¹⁰¹ Фигуры воинов с медальонами имелись на столбах Троицкого собора Калязинского монастыря 1654 г. На одной из икон первой половины XVII в. помимо медальона на панцире архангела Михаила на верхнем поле изображен «Спас Нерукотворный», что свидетельствует об устойчивости воинской победной символики и в этот период; см.: «Ikonenmuseum Recklinghausen». Recklinghausen, 1965, N 74. См. также икону «Христорофор» XVI в. с Эммануилом на перевязи панциря из бывш. собр. Н. П. Лихачева (Н. П. Лихачев. Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков, ч. 1, табл. XXIII, № 48).

любопытных памятников XVI столетия является «Георгий» из Новгорода, в котором обычная фибула (или перевязь) плаща заменена медальоном с погрудным изображением Эммануила, что, по всей вероятности, есть также отражение древней бытовавшей традиции (особенность, характерная для XVI в.)¹⁰².

Следует отметить, однако, что в рассматриваемый период, как и ранее, тема Эммануила в мелкой пластике не получила распространения. Можно указать лишь на один стеатитовый наперсный образок из частной коллекции в виде медальона с погрудным изображением юного Христа¹⁰³.

Среди многочисленных примеров, свидетельствующих о распространении воинского почитания Спаса Эммануила и связанной с ним символики девяностого псалма, одно из центральных мест занимают изображения воинов, попирающих аспида, василиска, льва и змия. Классическими примерами указанного типа могут служить «Димитрий Солунский» в рост из Музея древнерусского искусства имени Андрея Рублева и две житийные иконы с восседающим в среднике Димитрием, попирающим в первом случае льва, лижущего ему ноги, а во втором — аспида (хранятся соответственно в Покровском соборе Рогожского кладбища и Гос. Эрмитаже)¹⁰⁴. Многочисленность подобных изображений следует объяснять не только широкой популярностью Псалтыри, но также извечной для феодального общества актуальностью данной темы и устойчивой традицией образного сопоставления врагов с различными представителями животного мира, враждебными человеческому существу.

Значительный материал для понимания трактовки образа Эммануила в этот период дает житийная икона «Владимир, Борис и Глеб» первой трети XVI в., происходящая из Московского Кремля (ГТГ)¹⁰⁵. Шестнадцать клейм памятника иллюстрируют относящееся к XI столетию «Чтение о житии и о погублении блаженную страсотерпца Бориса и Глеба»¹⁰⁶. Характер отдельных клейм (преставление Владимира) и их подбор (принесение Мстислава Черниговского к гробу Бориса и Глеба) свидетельствуют о том, что при работе над иконой были использованы более древние художественные и литературные источники¹⁰⁷. О том же, по-видимому, говорят и два интересующих нас клейма, 4-е и 5-е, связанные с моментом убийства Бориса. Первое из них (рис. 6) изображает князя молящимся, второе — последовавшее за этим событие. В обоих случаях действие происходит на фоне походного шатра Бориса, украшенного орнаментом и драгоценными тканями. На шатре висит икона Эммануила с островерхим завершением, как бы специально обусловленным отведенным для нее местом. Благословляющий Эммануил выступает в роли символического центра обеих композиций.

Отдельные детали позволяют связать клейма с текстом «Чтения», «Сказания» и летописной записи. Слова молитвенного обращения Бориса

¹⁰² Памятник любезно указан Н. А. Маясовой.

¹⁰³ Принадлежит А. А. Клименко; приобретен в Старой Ладого. Размер 2,9×2 см. По мнению Т. В. Николаевой, относится к первой половине XVI в. Образок имеет в оглавии позднюю надпись IC XC. Он, несомненно, русского происхождения (по наблюдению М. М. Постниковой-Лосевой, русские стеатитовые иконки ранее XV в. не встречаются).

¹⁰⁴ Музей Рублева, инв. № 121 врем. пост.; «Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве». М., 1956, табл. 10 (дагир. XV в.). Житийная икона Димитрия Солунского в Гос. Эрмитаже происходит из Новгородского древлехранилища.

¹⁰⁵ В. И. Антонова и Н. Е. Мневса. Указ. соч., т. II, стр. 60—61, табл. 17—20.

¹⁰⁶ Д. И. Абрамович. Указ. соч., стр. I—VIII, 1—26.

¹⁰⁷ Н. П. Лихачев. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба. По рукописи XV столетия. СПб., 1907, стр. 34—36; Э. С. Смирнова. Отражение литературных произведений о Борисе и Глебе в древнерусской станковой живописи. — ТОДРЛ, т. XV, 1958, стр. 321—323; В. И. Антонова и Н. Е. Мневса. Указ. соч., т. II, примеч. 1 и 6 на стр. 61; А. В. Поплз. О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе. — ТОДРЛ, т. XXII, 1966, стр. 35.

к походной иконе — «иже сим образом явися на земли» — могли иметь в данном случае конкретный узкий смысл. Их с долей вероятия можно отнести непосредственно к юному Христу¹⁰⁸. Идея «принятия страсти», как уже отмечалось, тесно связывалась с его образом. В добровольности подвига Эммануила, лежавшего в основе мироздания, заключалась, по понятиям средневековья, мера его героизма. Обращенные к иконе слова Бориса с просьбой дать ему мужество умереть достойной смертью приобретали в таком случае особый смысл. Определенная связь князей Бориса и Глеба с образом Эммануила, возможно, зафиксированная в преданиях либо устных легендах, отразилась в нескольких памятниках XVI—XVII вв., где фигуры братьев в княжеском одеянии, с мечами сопровождаются его медальоном или поясным изображением¹⁰⁹.

Житийная икона «Владимир, Борис и Глеб» была создана в великокняжеском окружении для одной из церквей Московского Кремля, в той среде, где строго хранили предания, связанные с важнейшими моментами из жизни своих предков, князей киевских и владимирских, среди которых особым почетом пользовались Владимир и его сыновья, служившие образцом верности своему долгу и единству Русской земли. Этим, вероятно, следует объяснять необычный характер походной иконы Бориса в рассмотренных клеймах¹¹⁰.

Сцена убийства, как и остальные эпизоды из истории о «погублении» братьев, не нарушает общего «безмятежного» повествования, созданного московским последователем художника Дионисия. Трагические моменты жизни Бориса и Глеба отступают на второй план перед конечным торжеством их идей, перед приобретенной ими «славой» и «радостью многой», говоря словами Афанасия Александрийского. И в этом конечном результате их жизни немалую роль играет, по представлению автора иконы, вмешательство высших разумных сил, покровительство Эммануила, отпускающего каждому человеку соразмерно его достоинствам страдания на жизненном пути и вознаграждающего его за это в «горнем мире».

Вторым важным для нас памятником XVI в. является икона «Битва суздальцев с новгородцами» из бывшего собрания В. М. Васнецова (рис. 7)¹¹¹. От других произведений, иллюстрирующих это событие 1169 г., она отличается краткостью редакции. В нижнем ряду двухъярусной сцены изображена сама битва. Ее верхнюю часть занимает предшествующее этому событие — перенос иконы «Знамение» из церкви Спаса на Ильине улице через Волхов на Софийскую сторону в Новгородский детинец. Слева (от зрителя) представлен момент выноса: впереди идут дьяконы, несущие крест и икону, за ними следуют новгородский архиепископ Иоанн, священники и горожане. Справа из ворот детинца навстречу «Знамению» выходят новгородцы. Шествие возглавляет священник с выносной иконой «Эммануил», которая наряду со «Знамением» выступает в качестве святыни, охраняющей город. Здесь ее роль, по-видимому,

¹⁰⁸ Можно предположить, что походной была миниатюрная мозаическая икона XIII—начала XIV в. с поясным изображением Эммануила из ГИМ (ВВ, ХХVIII, 1969, стр. 208—209).

¹⁰⁹ Икона «Никола, Борис и Глеб» с Эммануилом XVI в. хранится в Гос. Горьковском художественном музее (ГХМ, Ж 39); см. также: *Н. П. Лихачев*. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба, стр. 39, рис. 10; «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911—январь 1912», т. III, б. г., табл. IX; «Ikonenmuseum Recklinghausen», N 302; *D. Talbot Rice*. A Concise History of Russian Art. London, 1963, ill. 42.

¹¹⁰ На соответствующей миниатюре Сильвестровского сборника XIV в. Борис молится перед выносной иконой «Спаса» (*И. И. Срезневский*. Сказания о св. Борисе и Глебе. СПб., 1860, стр. 69), в сборнике из бывш. собр. Н. П. Лихачева конца XV в. походной иконой Бориса являются «Никола» и «Одигитрия» (*Н. П. Лихачев*. Лицевое житие святых благоверных князей русских Бориса и Глеба, стр. 27, миниатюры 5, 6).

¹¹¹ «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде», табл. XV. В настоящее время икона находится в собрании Т. А. Мавриной (указано М. А. Реформатской).

приближается к значению походной иконы Бориса. В обоих памятниках юный Христос выступает в качестве существа, дарующего силу «приятно страсть» или победить.

Фигура священника с иконой «Эммануил» не встречается ни в одной из известных в настоящее время иллюстраций битвы 1169 г. Вполне возможно, что ее появление в иконографически устойчивом изображении навеяно несохранившимися устными преданиями. Созданная в обстановке повышенного интереса жителей Новгорода к героическим событиям из истории родного города, «Битва суздальцев с новгородцами» из бывшего собрания В. М. Васнецова, как и житийная икона «Владимир, Борис и Глеб», несмотря на относительно позднее происхождение, помогает полнее раскрыть наиболее ранний этап в истории воинского почитания Эммануила на русской почве.

В целом же искусство XVI в. и последующего времени при его неослабевающем интересе к воинской тематике не выработало кардинально новых и оригинальных решений в этой области. Эсхатологическое восприятие образа Эммануила целиком базировалось на традиционном понимании его роли и значения. Причины отсутствия новшеств в трактовке рассматриваемой темы объясняются, возможно, тем, что пристальное внимание людей той эпохи было обращено на разрешение более сложных мировоззренческих вопросов. Воинский же «жанр» лежал в стороне от них. Однако, несмотря на, казалось бы, наибольшую традиционность, понимание образа воина в XVI в. существенно отличается от предшествующего времени. Воинский, рыцарский подвиг становится для людей XVI столетия (особенно времени Ивана Грозного) подвигом духовным по преимуществу, а сам герой-победитель превращается в увенчанного славой жителя «горного Иерусалима». Такая умозрительность восприятия не меняла основного значения этого образа. Вместе с тем повышенный рационализм мышления, перенос акцента с мира внутреннего на мир внешний, характерный для XVI в., требовал от художников большей наглядности и назидательности. Эти тенденции ярко отразились в программном памятнике эпохи — «Церкви воинствующей»¹¹², где сидящий на коленях Богоматери Эммануил передает «венцы славы» ангелам, которые в свою очередь вручают их небесному воинству, предводительствуемому архангелом Михаилом и Иваном Грозным. Над последним из них, как бы отмечая заслуги и достоинства русского самодержца, парят три ангела, поддерживающие корону. В этом произведении с особенной ясностью выразились представления о значении Эммануила в воинском мире. По замыслу создателей иконы, юный Христос играет ту же роль по отношению к небесному воинству, архангелу Михаилу, Георгию, Димитрию Солунскому, Борису и Глебу и т. д., какую последние играют по отношению к русским земным воинам.

Выразительность памятника заставляет вспомнить две синайские иконы XI—XII вв., опубликованные Г. и М. Сотириу, с изображением Георгия и Димитрия, поражающих дракона в первом случае и «игемона» — во втором¹¹³. На каждой из них в верхнем правом углу изображена фигура Эммануила со свитком, указывающего воинам правой рукой на небесную сферу, как бы обещающая будущее блаженство, «радость и славу», по выражению Афанасия Великого¹¹⁴.

Интерес к «реализации» подвига, наглядному воздаянию за него вносит в рассматриваемый памятник известную долю прозаизма, свойственного мировоззрению XVI в. Между трактовкой образа юного Христа в «Эммануильском чине» XII в. и в «Церкви воинствующей» лежит пропасть,

¹¹² В. И. Антонова и Н. Е. Мневя. Указ. соч., т. II, стр. 128—134, табл. 37—41.

¹¹³ G. et M. Sotiriou. Icônes du Mont Sinai. T. I. Athènes, 1956, tabl. 30, 31.

¹¹⁴ Толковая Псалтырь Евфимия Зигабена, стр. 90.

разделяющая два этапа в истории древнерусской культуры. Из высшего идеала нравственной и физической красоты Эммануил превратился в повседневного судию, взвешивающего поступки и доблесть воинов, что придавало «практический» оттенок его образу, снижало его поэтическую и отчасти символическую природу. Военский подвиг в XVI в. стал рассматриваться как одно из деяний, призванных утвердить торжество православия. Понимание победы и подвига, получив умозрительный характер, не могло не привести к более абстрагированному восприятию рассматриваемого изображения.

* * *

Подводя некоторые итоги, невозможно не остановиться на отдельных вопросах истории формирования воинского аспекта восприятия образа Спаса Эммануила.

Уже на раннем этапе развития христианства понимание роли юного Христа как «творца всей твари» привело к мысли о его особой власти над враждебными человеку силами природы. Это нашло отражение в различных апокрифических сочинениях и с особой ясностью проявилось в миниатюрах опубликованного Е. К. Рединым арабского «Евангелия детства Христа» 1299 г. из Лауренцианской библиотеки (№ 32)¹¹⁵. Вмешательству Эммануила приписывалось спасение Даниила «во рву львином», трех отроков «в печи огненной» и Ионы из пасти кита¹¹⁶. С его же помощью Даниил умерщвляет вавилонского дракона (рис. 8)¹¹⁷. Такое понимание значения Эммануила в ветхозаветных событиях нашло отражение в толкованиях издавна связываемого с ним девяностого псалма¹¹⁸. Этими же причинами объясняется появление юного Христа в целом ряде воинских композиций уже в эпоху ранневизантийского искусства (см., например, луврский «Диптих Барберини» VI в. с изображением триумфа императора¹¹⁹), что, несмотря на длительность раннехристианских традиций и отсутствие «историзма» в передаче облика Христа, говорит о зарождении воинского оттенка в трактовке роли Эммануила. Окончательное формирование воинского аспекта культа юного Христа падает, по-видимому, на значительно более поздний период, XI—XII века, время, когда в искусстве Византии и связанных с нею стран складываются представления об идеальном воине-защитнике, страже рубежей и мира¹²⁰. Параллельно

¹¹⁵ Е. К. Редин. Миниатюры апокрифического арабского Евангелия детства Христа Лауренцианской библиотеки во Флоренции. — «Записки имп. Русского археологического общества», т. VII, 1895, стр. 59—69.

¹¹⁶ Христовор, архим. Древнехристианская иконография как выражение древнецерковного веросознания, стр. 165—167, 272, 276—277; Н. В. Покровский. Указ. соч., стр. 24—26; Е. К. Редин. Христианская Топография Козьмы Индикоплова, стр. 39—40; G. Garrucci. Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimimeri dei cristiani primitivi di Roma. Roma, 1858, tav. I, 1; III, 12; O. M. Dalton. Op. cit., p. 240; «Творения св. Ипполита, епископа Римского», вып. I. Толкования на Книгу пророка Даниила. Казань, 1898, стр. 50—75.

¹¹⁷ R. Garrucci. Vetri ornati di figure in oro, tav. III, 12.

¹¹⁸ «Творения блаженного Феодорита, епископа Кирского», ч. III. М., 1856, стр. 138. В наиболее ранней лицевой Псалтири из собр. Хлудова IX в. (ГИМ, Хлуд. № 129/Д) среди иллюстраций псалма имелось в настоящее время утраченное изображение «Даниила во рву львином». Приношу глубокую благодарность М. В. Щепкиной за указание этого факта.

¹¹⁹ И. Стржиговский, Н. В. Покровский. Византийский памятник, найденный в Керчи в 1891 г. — «Материалы по археологии России, изд. Археологической комиссией», № 8. СПб., 1892, табл. IV; Ch. Diehl. Op. cit., p. 275, fig. 141; A. Grabar. L'iconoclasme byzantin, tabl. 72.

¹²⁰ См. разбор воинской темы в средневековом искусстве в статье В. Н. Лазарева: «Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве». — ВВ, VI, 1953, стр. 186—212.

с этим, но несколько опережая развитие воинского культа, оформлялись идеи об эсхатологической роли Эммануила.

Приведенные в работе в качестве примеров произведения искусства Византии, южнославянских стран, средневековой Грузии и Древней Руси можно классифицировать в соответствии с характером изображений («портреты» воинов, батальные сцены) и по отведенному в них Эммануилу месту. В одних произведениях он предстает в качестве «бесстрастного» символа, в других его вмешательство более активно (синайские иконы Георгия и Димитрия, «Церковь воинствующая»).

Некоторые из рассмотренных воинских композиций достигают значительной сложности, что свидетельствует о развитии связанной со Спасом Эммануилом символики (рельефы Георгиевского собора в Юрьеве-Польском). Но, вероятно, наиболее полным и многогранным по составу среди памятников, возникших на византийской почве, является триптих из Джумати с ктиторскими фигурами Георгия Гуриели и его супруги Елены, датированный XVI в.¹²¹ Центральную часть складня занимает архангел Михаил в воинском одеянии с поднятым обнаженным мечом. На левой створке триптиха помещена композиция Собора архангелов. Нижняя часть правой отведена под сцену «Прославление креста» с надписью: «Крест Христов победа над врагами»¹²². Композиции объединены с необычной группой в верхнем ряду створок, состоящей из ангела с «орудиями страстей» и юного Христа с обращенным к архангелу ликом. Эта группа является ключом к пониманию складня. Эммануил предстает здесь одновременно в двух аспектах: как идеальная личность, герой, добровольно пожертвовавший своей жизнью и прославляемый за свой подвиг «в веках», и как предводитель «надмирных полков», возглавляемых архангелом Михаилом. Таким образом, триптих Гуриели дает возможность наиболее полно представить характер воинского почитания Эммануила на византийской почве. По-видимому, он восходит к древнему произведению, что объясняет его значительный, многообразный по составу характер, несмотря на возникновение в период заката средневекового грузинского искусства.

Изменения в понимании образа Эммануила, как это было показано в основном на примере памятников древнерусского искусства XII—XVI вв., достаточно определенно связываются с переменами средневекового мировоззрения в целом. Правильное истолкование его роли и значения может оказать помощь в изучении одной из центральных тем средневекового искусства и литературы (особенно первого) и внести ряд уточнений в историю ее развития.

¹²¹ Н. П. Кондаков, Д. Бакрадзе. *Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии*, стр. 109—110; Г. Н. Чубинашвили. *Грузинское чеканное искусство*. Текст, стр. 632; Иллюстрации, табл. 537. В настоящее время местонахождение триптиха неизвестно.

¹²² Н. П. Кондаков, Д. Бакрадзе. *Указ. соч.*, стр. 110. Смысл текста схож со словами Афанасия Александрийского: «Оружие Христово есть крест, которым, будучи окружаемы, мы бываем отважны на всякую брань, побеждаем всякого врага» (Толковая Псалтирь Евфимия Зигабена, стр. 86, примеч. 3). Крест издавна был символом мученической, героической смерти, символом верности долгу.