

К. ЖОЛИВЕ-ЛЕВИ

ОБРАЗ ВЛАСТИ В ИСКУССТВЕ ЭПОХИ МАКЕДОНСКОЙ ДИНАСТИИ (867—1056)

Во «Флоридах», этом сборнике речей, произнесенных в Карфагене около 160 г. н. э., ритор и философ Апулей рассказывает любопытный анекдот об Александре Македонском. Для того, чтобы его образ был верно передан потомкам, Александр не хотел, чтобы какой попало художник изображал его и тем самым получал возможность исказить. Поэтому он издал указ, запрещающий кому бы то ни было пытаться воспроизводить образ повелителя в бронзе, красках или резьбе. Он позволил воплощать себя в бронзе только Поликлету, в красках только Апеллесу и с помощью резца только Пирготелу. И если кто-нибудь, кроме этих трех художников, наиболее блестящих в своем жанре, попытается прикоснуться своей рукой к священному образу повелителя, он будет наказан как за святотатство. Из-за страха, который вызвал этот указ, Александр на всех своих изображениях удивительно одинаков. Будь то статуи, картины, резьба — всюду его образу свойственна пылкая энергия воителя, благородство царственной души, привлекательность молодости, чистота мысли¹. Конечно, эта история не отличается правдивостью, но ее можно рассматривать как своего рода притчу о заботе властелина о своем царственном облике, о свойственной ему самовлюбленности и, наконец, о неистовой силе, с которой он стремился сам определить свой образ в сознании и памяти людей. Но отношения между властью и искусством не всегда характеризуются той грубой простотой, о которой мы узнаем из приведенного выше отрывка².

Образ власти в искусстве Византии в эпоху македонской династии (867—1056) в своих наиболее характерных чертах тесно связан с концепцией императора, уже не человека-бога, но божьего избранника, единственного представителя бога на земле, который правит империей, считавшейся земным воплощением божественного царства³. В государстве, которое после эпохи иконоборчества находилось в апогее своего могущества, искусство должно было служить притязаниям императора на высшую власть и всеобщее господство, подчеркивая божественное

¹ *Apulée. Apologie. Florides / Ed. P. Vallette. P., 1924. P. 133.*

² Возможно, что и в Византии создание и использование официальных портретов подчинялось строгим правилам, точно так же, как строго регламентировались здесь костюм и инсигнии императора. См.: *Grabar A. Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine // L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. P., 1968. I. P. 260.*

³ О трансформации римской доктрины императора-бога в христианскую концепцию императора — помазанника божьего см.: *Karayannopoulos J. Der frühbyzantinische Kaiser // BZ. 1956. 49. S. 372 f. Об императорской идеологии в Византии см.: Dölger F. Die Kaiserurkunde der Byzantiner als Ausdruck ihren politischen Anschauungen // Byzanz und Europäische Staatenwelt. Ettal, 1953. P. 10—23; Treitinger O. Vom Oströmischen Staats und Reichsgedanken // Die Oströmische Kaiser — und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell. Darmstadt, 1956. P. 247—274; Ahrweiler H. L'idéologie politique de l'Empire byzantin. P., 1975. См. также: *Hunger H. Prooimion: Elemente der Byzantinischen Kaiseridee in den Anreden der Urkunde. Vienne, 1964.**

происхождение его власти и представляя его как помазанника божьего, избранного, направляемого и защищаемого богом с тем, чтобы вести новоизбранный народ к спасению⁴.

* * *

Напомним вкратце основные хорошо известные характерные черты официальных портретов (большая часть которых не сохранилась до нашего времени), представляющих наиболее распространенный символ императорской власти⁵. Недоступность сана, сверхчеловеческое величие и священная суть василевса подчеркиваются фронтальностью, суровостью и иератичностью позы, стилизацией черт лица, тяжелым и бесстрастным выражением, пышностью официального одеяния и инсигниями, символизирующими его власть⁶. Подобная трактовка официального портрета, известная нам в первую очередь благодаря монетам и в меньшей степени печатям, может быть проиллюстрирована на примере мозаики св. Софии, где представлен император Александр⁷ (рис. 1). В эпоху македонской династии мысль об императорском величии обычно сочеталась с напоминанием о подчиненности василевса бесному порядку. причем иерархия этих двух властей передавалась посредством различных иконографических типов и разных стилей⁸. Соответственно, за несколькими исключениями, вместо исчезнувшего типа императора на троне появляется (на солидах Василия I) Христос на троне, изображенный на аверсе монеты с надписью *Rex Regnatum*, что подчеркивает первенство божественного правителя, который один имел право пользоваться этой привилегией; император чеканился на реверсе монеты либо в рост, либо погрудно⁹.

⁴ Об императорской иконографии см.: *Grabar A. L'Empereur dans l'art byzantin*. Strassbourg, 1936 (первое и до сих пор сохраняющее свое значение фундаментальное исследование); *Wessel K. Kaiserbild // Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. 1976. 3. Sp. 722—853. Серию письменных источников в английском переводе см.: *Mango C. The Art of the Byzantine Empire, 312—1453. Sources and Documents*. N. Y., 1972; для XII века (которого мы не будем касаться) эта серия пополнена изданием: *Magdalino P., Nelson R. The Emperor in Byzantine Art of the twelfth century // Byzantinische Forschungen*. 1982. 8. P. 123—183.

⁵ О различных видах императорских портретов см.: *Grabar A. L'Empereur*. . . P. 4—30.

⁶ О «родовом» характере этих портретов, где физическая личность отступает перед функцией, см.: *Grabar A. L'Empereur*. . . P. 8—10; *Wessel K. Kaiserbild*. Sp. 736—737. Переход от индивидуального портрета к иератическому совершился в эпоху Поздней империи, но тогда акцент делался на победоносной силе императора и триумфальной символике, что не было больше характерно для эпохи македонской династии. Относительно более или менее индивидуализированных портретов (Льва VI и Константина VII) на монетах этого времени см.: *Grierson P. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection*. Wash., 1973. III. 1. P. 142—145. Примечательно, что они не меняются с годами в противоположность тому, что можно наблюдать, например, в эпоху Ираклия. О костюме императора, императорских инсигниях и их символической значимости см.: *Wessel K., Piltz E., Nicolescu C. Insignien // Reallexikon zur byzantinischen Kunst*. 1978. 3. Sp. 369—498; *Galavaris G. P. The Symbolism of the Imperial Costume as displayed on Byzantine Coins // The American Numismatic Society. Museum Notes*. 1958. 8. P. 99—117; *Grierson P. Catalogue*. . . P. 116—145; *Pertusi A. Insigne del potere sovrano delegato a Bisanzio nei paesi di influenza bizantina // Simboli e simbologia nell'alto medioevo*. Spoleto, 1976. II. P. 481—563.

⁷ На северных хорах. Ср.: *Underwood P. A., Hawkins E. J. E. The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. The Portrait of the Emperor Alexander: A Report of Work done by the Byzantine Institut in 1959 and 1960 // DOP*. 1961. 15. P. 191—199. О символической значимости изображений на печатях см.: *Dölger F. Die Kaiserurkunde*. . . P. 19—20. О важности данных нумизматики см.: *Wessel K. Kaiserbild*. Sp. 735—736.

⁸ О других видах императорских портретов и их значимости см.: *Ibid.* Sp. 737—745.

⁹ О различии стиля индивидуальных и религиозных портретов см.: *Kitzinger E. Some reflections on portraiture in Byzantine Art // ЗРВИ*. 1963. 8. P. 185—193. Более абстрактная и стилизованная манера, характерная для изображений монархов, в сравнении с более рельефными лицами священными персонажами может быть прекрасно проиллюстрирована на примере мозаики нартекса св. Софии, представляющей императора, распростертого ниц у ног Христа (см. ниже, с. 150).

⁹ Уже при Юстиниане II изображение императора перешло на реверс монет, в то время как преимущество было отдано Христу (*Breckenridge J. D. The Numismatic Iconography*

Что касается фамильных (или групповых) портретов, то их продолжали заказывать и василевсы македонской династии, главным образом в целях ее пропаганды¹⁰. Особую склонность к ним проявлял основатель нового царствующего рода — Василий I. Взяв за образец фамильные изображения Феофила и представителей исаврийской династии, Василий велит представлять себя на монетах со своими поочередными соправителями — Константином, Львом VI, Александром, а иногда и со своей женой Евдокией¹¹. Аналогичные портреты украшали и его дворец Кенургий¹², другие — начало ценного кодекса гомилий Григория Назианзиана, хранящегося в Парижской национальной библиотеке¹³ (рис. 2, 3). Монеты времени Константина VII Багрянородного дают нам другие любопытные примеры использования групповых портретов. Перемены в иконографии отражают сложность положения на престоле, вызванную вступлением на трон Романа Лакапина, борьбу за власть и соперничество между членами его семьи и несчастным отпрыском македонской династии Константином VII¹⁴.

Помимо этих в высшей степени иератических портретов монархов, официальное искусство эпохи македонской династии благоприятствовало развитию одной, очень показательной для интересов того времени темы — символической коронации императора Христом или другой важ-

of Justinian II. N. Y., 1959). О монетах Василия I с образом Христа, уравнивающим императора, характерном для солидов македонской династии, см.: *Grabar A. L'Empereur*. . . P. 25—26; *Idem. L'Iconoclisme byzantin: Dossier archéologique*. P., 1957. P. 210; *Morrison C. Catalogue des monnaies byzantines de la Bibliothèque Nationale*. P., 1970. II. P. 538—539; *Grierson P. Catalogue*. . . III, 1, P. 106.

¹⁰ О фамильных и групповых портретах см.: *Grabar A. L'Empereur*. . . P. 26—30; *Wessel K. Kaiserbild*. Sp. 779—784. О важности династического чувства со времени македонской династии см.: *Svoronos N. Le serment de fidélité à l'empereur byzantin et sa signification constitutionnelle* // *REB*. 1951. T. 9. P. 120 et suiv.

¹¹ Cf.: *Morrison C. Catalogue*. . . II. P. 538, 541 et suiv.; *Grierson P. Catalogue*. . . P. 473—506.

¹² *Vita Basilii*. 89 // *Theophanes Continuatus*. V / Ed. J. Bekker. Bonn, 1938. P. 333—334; *Mango C. Op. cit.* P. 197—198. Василий I, сидящий на троне, представлен вместе со своей женой Евдокией и их детьми, которые держат книги божественных наставлений. На потолке вновь помещена императорская семья вокруг креста, на этот раз в молитве.

¹³ Здесь на двух листах (C^v et B^r) можно видеть Василия I (коронованного Михаилом архангелом) и Евдокию между сыновьями, Львом и Александром: все трое в нимбах, в торжественном одеянии, стоят в ряд на почетном подножии, расположены фронтально на золотом фоне. Они держат атрибуты власти: Евдокия — «державу» и скипетр, сыновья — «державу» и «акакию» (неоспоримую только для Льва). Репродукцию этих миниатюр см. в: *Omont H. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, du VI^e au XIV^e siècle*. P., 1929. Pl. XVI, XIX. Об этой важной для изучения нашей темы рукописи, см. в первую очередь: *Der Nersessian S. The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*. Paris. gr. 510. A Study of the Connection between Text and Images // *DOP*. 1962. 16. P. 197—228 (Reed.: *Etudes byzantines et arméniennes*. Louvain, 1973. P. 77—107). Об императорских портретах см.: *Spatharakis I. The Portraits and the Date of the Codex Paris. gr. 510* // *Cahiers Archéologiques*. 1974. 23. P. 97—105; *Idem. The Portraits in Byzantine Illuminated Manuscripts*. Leiden, 1976. P. 96—99. Выводы И. Спатаракиса относительно идентификации монарха, изображенного на fol. B^v, и о датировке рукописи представляются непримлемыми. Критику см.: *Kalavrezou-Maxeiner I. The portrait of Basil I in* Paris. gr. 510 // *JÖB*. 1978. 27. P. 19—24.

¹⁴ Ср.: *Bellinger A. R. The Coins and Byzantine Imperial Policy* // *Speculum*. 1956. 31. P. 76—77; *Morrison C. Catalogue*. . . II. P. 561—579; *Grierson P. Catalogue*. . . III. 2. P. 526—573. Pl. XXXVI—XXXVII. Групповой портрет использовался также для того, чтобы передать византийскую концепцию иерархии народов и «царской фамилии», как об этом свидетельствует декор так называемой короны св. Стефана или святой венгерской короны. Фигура Христа на троне на переднем плане соответствует погрудному изображению на заднем плане императора Михаила VII Дуки (1071—1078), расположенного между двумя более мелкими образами его сына и соправителя Константина (направо) и венгерского короля Гезы I (1074—1077). Более низкое и подчиненное положение последнего подчеркивается отсутствием нимба, направлением его взгляда в сторону византийских императоров, костюмом и атрибутами, которые соответствуют атрибутам высокого византийского чиновника. Ср.: *Wessel K. Byzantine Enamels* // *Shannon*. 1969. N 37. P. 111—115 (там же и библиография вопроса).

ной персоной (девой Марией, ангелом или «святым»¹⁵). Невозможно было более четко выразить божественную природу высшей власти — фундамент легитимности запечатленного василевса¹⁶. Наиболее ранний по времени пример изображения на подобную тему связан с основателем династии — Василием I. Он находится в рукописи религиозного содержания Paris. gr. 510, посвященной императору (рис. 2). «Архистратиг» архангел Михаил возлагает диадему на голову того, кого надпись именует «защитником мира»¹⁷. Пророк Илья, стоящий с другой стороны, вручает ему *labarum* — инсигний, связанный с константиновой традицией, который гарантирует василевсу победу над врагами. Выбор Михаила и Илья отражал в первую очередь пристрастие, которое питал к ним Василий I¹⁸.

Верхняя часть скипетра слоновой кости, хранящегося в Национальном берлинском музее, являет собой самый ранний пример другой иконографической формулы, которая выглядит так: инвеститура василевса совершается девой Марией в присутствии (в данном случае) архангела Гавриила¹⁹ (рис. 4). Относительно идентификации личности императора, названного Львом, нет единодушного мнения. Не ясно, идет ли речь о Льве V, и тогда предмет следует датировать временем, предшествующим иконоборческому собору 815 г., или Льве VI, преемнике Василия I и его соправителе с 870 г. Вторая гипотеза нам представляется более вероятной. Кроме того, она хорошо сочетается с тем благоговением, которое испытывал Лев VI перед богородицей: он повелел изобразить ее как оранту на аверсе своих золотых монет²⁰. Мария действует здесь как уполномоченное лицо, от имени Христа, истинного источника власти, помещенного на другой стороне скипетра между Петром и Павлом²¹. Иконография передает языком художественных средств часто употреблявшуюся тему обрядовых аккламаций, многочисленные примеры которых содержатся в книге «*De serimoniis*»: «Пусть наш всемогущий бог... венчавший на царство при заступничестве своей непорочной матери, твое величество, дарует нам милость праздновать в мире в течение долгих

¹⁵ О теме символической инвеституры монарха см.: *Grabar A. L'Empereur...* P. 112—122.

¹⁶ Смысл подобных изображений по существу является символическим, без какого-либо намека на реальную церемонию инвеституры, даже в том случае, когда их выполняли по случаю коронации. Тема коронации монарха персонификацией Ника или божественной рукой восходит к первым векам империи, но тогда она использовалась скорее для подчеркивания победоносности и благочестивости монарха, чем для указания на божественную природу его власти.

¹⁷ *Fol. C^v*. См. выше, примеч. 13. Относительно темы коронации ангелом и архангелом см.: *Wessel K. Kaiserbild*. Sp. 751—752.

¹⁸ Каждый день, сообщает «Житие Василия» (*Vita Basilii*. 41 // *Theophanes Continuatus*. V. P. 271), император ходил молиться господа, прося успехов в его предприятиях и зывая к посредничеству св. Михаила и пророка Илью, предсказавшего его матери восшествие его на престол (*Ibid.* P. 235). Новая Церковь, построенная при Василии, была посвящена им (так же, как деве Марии и св. Николаю) (*Ibid.* P. 319, 325. Cf.: *Cedrenus. Ioannis Scylitze ore. Vopnae*, 1839. II. P. 233), а многие другие церкви, возведенные или реставрированные в его правление, — Илье (*Ibid.* P. 308, 319, 337). О других свидетельствах благоговения императора перед Ильей см.: *Kalavrezou-Maxeiner I. Op. cit.* P. 22—23. Выбор архангела для коронации Василия напоминает легенду, согласно которой первая императорская диадема была послана ангелом Константину Великому (*Constantine Porphyrogenitus. De Administrando Imperio* / Ed. G. Moravcsik, R. J. H. Jenkins. Wash., 1967. P. 66—67).

¹⁹ Об этой теме см.: *Wessel K. Kaiserbild*. Sp. 750—751. Из последних работ по изделию слоновой кости, хранящемуся в Берлине, см.: *Corrigan K. The Ivory Scepter of Leo VI: A Statement of Posticonoclastic Imperial Ideology* // *Art Bulletin*. 1978. 60. P. 407—416 (там же библиография вопроса).

²⁰ Идентификацию императора со Львом V предложил К. Вайтцман (*Weitzmann K. Ivory Sculpture of the Macodonian Renaissance // Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*. Mainz, 1970. II. P. 10—11). Эту гипотезу (в устном выступлении) поддержал И. Шевченко, в то время как искусствоведы отождествляют этого императора со Львом VI. Об изображении девы Марии на солидах Льва VI см., например: *Morrisson C. Catalogue...* P. 538—539.

²¹ Их присутствие напоминает, что император — преемник апостолов (см. ниже, с. 154).

лет эти счастливые дни»²². Или еще: «Ты источник жизни ромеев, дева-мать бога-логоса, одна сражаешься вместе с властелинами, облеченными в пурпур, с теми, кто получает из твоих рук корону, поскольку сами они всегда полагаются на тебя как на неодолимый щит»²³. По всей видимости, именно той ролью, которую играла в сознании жителей Константинополя их главная покровительница — богородица, можно объяснить успех темы коронации богородицей, присутствующей, в частности, на монетах Иоанна Цимисхия, Романа III Аргири, Михаила VI и т. д.²⁴ Любопытный вариант этой темы сохранился на монетах узурпатора Иоанна Цимисхия: Дева, коронующая императора, здесь представлена рядом с рукой Бога, благославляющего его. Вероятно, это было сделано для того, чтобы подчеркнуть, что Иоанн всего лишь орудие неба в совершении убийства, которое привело его к трону²⁵.

Солиды Александра, единодержавного властителя 912—913 гг., дают другой вариант символической коронации²⁶, оставшийся единственным (рис. 5). Здесь не дева, но бородатый «святой» в длинной тунике и плаще, скрепленном на груди, держащий крест в левой руке. венчает на царство императора. Иконографический тип (лицо, костюм. атрибут) позволяет идентифицировать его с Иоанном Крестителем, а не со «святым», носившим то же имя, что и василевс, — епископом Константинополя Александром, как это делалось до сих пор. Выбор данного типа коронации объясняется, на наш взгляд, не только заступнической функцией предтечи, который действует от имени Христа, как раньше дева Мария. Он скорее вызывает ассоциацию между крещением Христа и коронацией василевса, причем она мыслится как «эпифания», раскрывающая высшую власть и божественную сущность василевса, так же как некогда крещение впервые открыло божественную сущность Христа. Иконографическое отображение этого параллелизма подчеркивало уподобление императора Александра, имевшего, впрочем, жалкую известность, Христу²⁷. Достигший реальной власти после тридцати трех лет соправительства, он был первым императором, который повелел изобразить на монетах — т. е. особо официальных памятниках — свое коронование священным лицом. Он также был первым, кто использовал на своих милиарисиях титул «автократор», что отражало его стремление к единовластию, желание быть самодержцем, представляющим на земле Христа Пантократора. Все это, по-видимому, подтверждает символическое содержание и пропагандистский характер, свойственный, по нашему мнению, изображению коронации Александра.

Опять-таки на монетной легенде, на солида, выпущенного Романом Лакапином, появляется в первый раз тип коронации, которому суждено было стать обычным атрибутом божественной природы императорской власти — венчание на царство императора самим Христом²⁸ (рис. 6). Возможно, не случайно, что этот «взрыв» в изображении коронации произошел при амбициозном Романи Лакапине, стремившемся отстранить

²² *Constantin Porphyrogénète. Le livre des Cérémonies* / Ed. A. Vogt. P., 1939. II. P. 92.

²³ *Constantin Porphyrogénète. Op. cit.* P. 50.

²⁴ См., например: *Morrisson C. Catalogue. . .* Pl. LXXX (Иоанн Цимисхий), LXXXIV (Роман III); *Grierson P. Catalogue. . .* III, 2. Pl. XLII (Иоанн Цимисхий), LVI (Роман III), LXII (Михаил VI).

²⁵ Ср.: *Wessel K. Kaiserbild. Sp. 755.*

²⁶ *Morrisson C. Catalogue. . .* II. P. 558, Pl. LXXVI; *Grierson P. Catalogue. . .* III. 2. P. 523—524, Pl. XXXV.

²⁷ О понятии $\epsilon\pi\iota\phi\alpha\lambda\iota\alpha$ или $\mu\epsilon\tau\alpha\tau\epsilon\lambda\epsilon\upsilon\sigma\iota\varsigma$ см., например: *Hunger H. Op. cit.* P. 58—63. Об ассоциации «коронация—крещение» см.: *Wenger A. Notes inédites sur les empereurs* // *REB.* 1952. 10. P. 51—54; *Grierson P. The Date of the Dumbarton Oaks Epiphany Medaillon* // *DOP.* 1961. 15. P. 223—224; *Hoffmann K. Taufsymbolik im Mittelalterlichen Herrscherbild. Düsseldorf, 1968.* P. 10—11. См. также аккламации во время праздника Эпифании: *Constantin Porphyrogénète. Op. cit.* I. P. 36.

²⁸ Ср.: *Wessel K. Kaiserbild. Sp. 747—750.* Упоминание об этом типе коронации в связи с монетами Василия I (Sp. 747) ошибочно. О солиде Романа Лакапина см., например: *Grierson P. Catalogue. . .* III. 2. Pl. XXX, N 5, 1.

от власти представителя македонской династии и основать свою собственную. Как бы то ни было, оно является лишь образчиком передачи художественными средствами прежней концепции образа императора Θεόστυπος, которая присутствует во многих пассажах книги «De segetoniis»: «ὁ Θεός ὁ στέφας αὐτοχείρως τὴν κορυφὴν ὑμῶν ἀξίωση», «Δόξα Θεῷ τῷ στέφανι τὴν κορυφὴν σου» etc.²⁹ К этой теме возвратился затем император Константин, по всей видимости, Константин VII Багрянородный, что явствует из изделия слоновой кости, хранящегося в Историческом музее в Москве³⁰ (рис. 7). Подчиненное положение земного правителя «ἐν Θεῷ αυτοκράτωρ βασιλεὺς Ῥωμαίων» небесному пантократору подчеркивается тем, что василевс находится ниже его в молитвенной позе со слегка наклоненной головой и руками, поднятыми к Христу, который, стоя на особом возвышении, венчает его на царство. На более поздних изображениях вместе с императором иногда присутствует императрица в симметрической композиции двойной коронации или (двойного благословения) Христом³¹. Этот сюжет был специально создан для того, чтобы подчеркнуть династическую роль императрицы; к нему прибегали в особых обстоятельствах³². Об этом свидетельствует изделие слоновой кости, хранящееся в парижском Кабинете медалей. Его долгое время датировали эпохой македонской династии, но более вероятная датировка — период между 1068 и 1071 г.; при этом запечатленным императором был не Роман II, а Роман IV Диоген, а императрицей — Евдокия Макремволитисса³³. Именно выдающаяся роль Евдокии, которой Роман IV был обязан императорским саном, оправдывала ее присутствие в символической композиции, подчеркивающей легитимность ее нового супруга³⁴.

Небесной инвеституре василевса сопутствуют другие темы в несколько более усложненных иконографических композициях. Приведем два примера. Первый — это портрет Василия II в Библиотеке Марчиано в Венеции (Marc. gr. Z 17)³⁵ (рис. 8). Император, коронованный Хри-

²⁹ *Constantin Porphyrogénète*. Op. cit. I. P. 56; II. P. 4; см. также: I. P. 54. Другие примеры см. в кн.: *Hunger H.* Op. cit. P. 56; «... καὶ τὸν στέφος ἡμῖν δωρησάμενον μεγαλοκράτορα βασιλέα...» (Лев IV); P. 62: «... καὶ τὸν περιστέφαντα ἡμᾶς Χριστὸν αὐτὸν ἐκμιμούμε νοί» (Константин IV).

³⁰ Оно восходит тогда к 945 г., когда Константин VII начал править единолично. Об этом изделии см.: *Goldschmidt A., Weitzmann K.* Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen. II. Reliefs. В., 1934. N 35. Pl. XIV. См. также: *Weitzmann K.* The Mandyllion and Constantine Porphyrogenetos // *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. Chicago; L., 1971. P. 243—244.

³¹ Эти две темы (коронация / благословение) трудно разграничить, поскольку они так тесно связаны между собой, что стали почти синонимами. Ср.: *Grabar A.* L'Empereur... P. 118.

³² Ср.: *Kalavrezou-Maxeiner I.* Eudokia Makrembolitissa and the Romanos Ivory // *DOP*. 1977. 31. P. 317—325.

³³ Как это убедительно показало И. Калаврецу-Максейнер (*Kalavrezou-Maxeiner I.* Eudokia... P. 305—325).

³⁴ Как пропаганда это проявилось на реверсе монет времени правления Романа IV и Евдокии, так же как и на некоторых печатях: *Kalavrezou-Maxeiner I.* Eudokia... P. 314—315. Изображение Христа в рост, держащего руки на коронах благославляемой императорской четы (о чем свидетельствует надпись), находится на крышке ларца слоновой кости, хранящегося в Палаццо Венеция в Риме (*Goldschmidt A., Weitzmann K.* Op. cit. I. N 123. Pl. LXX; *Wessel K.* Kaiserbild. Sp. 755—756). Но более распространено погрудное изображение Христа и в маленьком масштабе как своего рода «атрибут» императорских портретов. Серебряный реликварий из Москвы с изображениями Константина X Дуки и Евдокии (из последних работ об этом см.: *Искусство Византии в собраниях СССР*. М., 1977. II. № 547), триптих Хакули из музея Тбилиси с изображениями Михаила VII Дуки и Марии Аланской (*Wessel K.* Byzantine Enampels... P. 115—119, № 38) и, наконец, миниатюра рукописи Paris. Coislin 79 дают примеры этого иконографического типа. В последнем случае речь шла о Михаиле VII и Марии Аланской, но затем изображенным императором был признан Никифор III Вотаниат (*Spatharakis I.* Portrait... P. 108—110). Очень эффектная миниатюра рукописи Paris. gr. 922, принадлежавшей Евдокии Макремволитиссе, изображает коронацию императрицы и ее первого мужа, Константина X, девой Марией, стоящей под бюстом Христа в медальоне (*Spatharakis I.* Portrait... P. 102—106).

³⁵ Из последних работ см.: *Cutler A.* The Aristocratic Psalters in Byzantium. P., 1984. P. 115—119 (там же и библиография вопроса).

стом, представлен воином-победителем, подобно воинам-«святым», изображенным в его знаменитом Менологе (Vat. gr. 1613); от архангела Михаила он получает копьё, в то время, как Гавриил возлагает на его голову золотую стемму. У его ног — персонажи распростертые ниц: побежденные враги или пленные, присутствие которых усиливает триумфальный характер образа. С той и другой стороны от императора — святые-воины, изображенные погрудно. Это союзники и небесные защитники василевса в его победоносных сражениях. Вся композиция, следовательно, скорее подчеркивает божественное происхождение императорской победы, нежели говорит о военном таланте Василия II, и ничто не свидетельствует о том, что она повествует о триумфе над болгарями в 1018 г., как это обычно интерпретируется³⁶. Второй пример — еще одна миниатюра, лишенная всякого намека на военную тему, которая находится в начале гомилий Иоанна Златоуста в рукописи Sinait. gr. 364³⁷ (рис. 9). Император Константин IX Мономах (1042—1055) представлен в нижней части миниатюры между порфирородными императрицами Зоей и Феодорой. Наверху в несколько меньшем масштабе виден Христос на троне. Его распростертые руки разъединяют лучи, которые падают на императриц, в то время как другие лучи, исходящие от его ног, проникают сквозь маленькую корону, подвешенную в воздухе над головой василевса. Два летающих ангела, каждый с короной в руке, парят над Зоей и Феодорой. Вокруг рамки миниатюры начерчена надпись, взывающая к защите со стороны Пантократора «блестящей троицы земных правителей — могущественного императора Мономаха и порфирородных сестер». Изображение подчеркивает здесь помимо божественного происхождения императорской власти политическую роль дочерей последнего представителя македонской династии, поскольку Константин IX достиг трона лишь благодаря своей женитьбе на Зое. Светящееся излучение, которое исходит от Христа и падает на императора, свидетельствует, с другой стороны, о параллели между Христом-светом и императором, часто встречающейся в панегириках и обрядовых аккламациях; передача высшей власти повелителям сопровождается здесь озарением их божественной мудростью³⁸.

Для большей выразительности темы символической инвеституры были добавлены композиции, которые изображают вручение императору других инсигний, помимо короны: лабарума, креста и копьё. Эти орудия военной победы никогда не жаловались самим Христом, но только архангелами, архистратигами небесного войска, или богородицей, главной покровительницей Константинополя³⁹. Миниатюра Paris. gr. 510, на которой Илья, покровитель Василия I, вручает ему лабарум⁴⁰ (рис. 2), является исключением. В триумфальной композиции псалтыри Василия II архангел Михаил передает копьё императору⁴¹ (рис. 8). Эта тема главным образом встречается на монетных легендах. На редком золотом гистамене, отчеканенном в Фессалонике, император (Михаил IV Пафла-

³⁶ Иная интерпретация в кн.: Cutler A. A Psalter of Basil II (Pt. II) // *Arte Veneta*. 1977. 31. P. 10—12. Этот образец императорского триумфа, представляющего императора-победителя пассивным, неподвижным и изображенным en face, контрастирует с более «динамичными» образцами протовизантийской эпохи. Он очень показателен для духа, который превалирует в официальной иконографии эпохи македонской династии. Относительно темы победы над варварами см. также: Wessel K. Kaiserbild. Sp. 786—787.

³⁷ Fol. 3r. *Spatharakis I. Portrait*. . . P. 99—102; Fig. 66. Об интерпретации этого изображения см. также: Wessel K. Kaiserbild. Sp. 748—749.

³⁸ О параллели Христос-свет/император-свет и о символикe света в имперской идеологии см.: Grabar A. L'Empereur. . . P. 103—105; Cameron A. Flavius Cresconius Corippus. In *Laudem Justinii Augusti Minoris, Libri IV. L.*, 1976. P. 135—136, 161—162; *Gabrilović Z. Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology // Zograf*. 1980. 11. P. 44—52.

³⁹ Об этой теме см.: Wessel K. Kaiserbild. Sp. 752—754. К ней стали чаще прибегать в эпоху Комнинов, когда инсигнии стали более разнообразными.

⁴⁰ Ср. выше: С. 146.

⁴¹ См. выше: С. 146.

гонца?) получает лабарум от архангела Михаила, в то время как рука божья его коронует⁴². То же самый атрибут вручается богородицей Феодоре и Константину X Дуке⁴³, которая опять-таки держит крест с Никифором Фокой на изображении императора-воина, выполненном на гистамене⁴⁴ (рис. 10). Впрочем, священное лицо и василевс везде совладеют символической инсигнией. Это — формула, которая выражает одновременно и инвеституру и ее результат: союз двух властей, земной и небесной, в военных предприятиях повелителя. Нам кажется весьма примечательным тот факт, что эти изображения, прославляющие военную победу, достигнутую благодаря помощи неба, встречаются весьма редко в эпоху македонской династии, в то время как при Комнинах им суждено было получить более широкое распространение.

После описания этих сюжетов божественного избрания василевса (Θεοφιλιῆς), обычно пассивно реагирующего на божественную инвеституру, необходимо вспомнить о тех изображениях, где показана реакция императора на божественный выбор: его благочестивость (εὐσεβεία) и его подчинение божественному порядку — залог процветания империи и главные качества императора-ортодокса⁴⁵.

Императорская семья за молитвой представлена на мозаике, находящейся в спальне Василия I во дворце Кенургий: император, его жена и их дети протянули руки к богу и животоврящему знаку победоносного креста, благодаря господа за его благодеяния⁴⁶. Подобные сюжеты встречаются в разных случаях и нередко в сочетании с другими темами: символической коронацией (изделия из слоновой кости Московского Исторического музея и Кабинета медалей Парижа) или прославлением победоносного креста⁴⁷. Более исключительный характер носит мозаика нартекса собора св. Софии в Константинополе, подчеркивающая идею подчиненности василевса небесному порядку, — т. е. его смирение — посредством позы проскинесиса у ног Христа, который его благословляет⁴⁸

⁴² Grierson P. Catalogue. . . III. 2. P. 721—722 et Pl. LVIII. С. Моррисон предпочитает идентифицировать этого императора с Михаилом V (Morrison C. Catalogue. . . II. P. 615, 630).

⁴³ Феодора: Grierson P. Catalogue. . . III. 2. LXII; Morrison C. Catalogue. . . II. P. 636. Pl. LXXXVI. Константин X Дука: Hendy M. F. Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081—1261. Wash., 1969. Pl. 9, 1—3.

⁴⁴ Grierson P. Catalogue. . . III. 2. Pl. XLI; Morrison C. Catalogue. . . II. P. 583, 590, Pl. LXXIX.

⁴⁵ Об императоре Θεοφιλιῆς и отплате за эту божественную милость (εὐσεβεία, φιλαθροπία) см., например: Hunger H. Op. cit. P. 63—73.

⁴⁶ Vita Basilii, 89 // Theophanes Continuatus. P. 334—335. Mango C. The Art. . . P. 198; О молитвенном сюжете см.: Grabar A. L'Empereur. . . P. 98—106; Wessel K. Kaiserbild. Sp. 756—757.

⁴⁷ Створка изделий из слоновой кости из собрания Думбартон Окс содержит на перекрестии украшенного драгоценными камнями креста фигуру неизвестного молодого императора (Романа II ?) в молитве Христу Пантократору, помещенному симметрично на другой створке, хранящейся в Готе: Weitzmann K. Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Wash., 1972. N 24. P. 55—58. Pl. XXXII—XXXIII; Grabar A. La précieuse croix de la Lavra Saint-Anthanase // Cahiers Archéologiques. 1969. T. 19. P. 120. Иконографический тип изображения императора на перекрестии имеется на монетах Романа I Лакапина, Никифора Фоки и Иоанна Цимисхия. Образец триумфального характера прославляет символ спасения, орудие императорской победы, при этом четко подчеркивая благочестивость монарха (δουλος του σταυρου) и его подчинение божественному порядку. Существуют различные интерпретации этой темы. См.: Wessel K. Kaiserbild. Sp. 777—779; Deer J. Das Kaiserbild im Kreuz // Schweizer Beiträge zur allgemeine Geschichte. 1955. 13. P. 48—110; Idem. Der Kaiser und das Kreuz // Jahrb. Röm.-Germ. Zent. Mus. Mainz. 1965. 12. P. 167—180; Calavaris G. P. The Symbolism. . . P. 112—113; Grabar A. La précieuse croix. . . P. 117—120.

⁴⁸ Из последних работ об этой мозаике см.: Oikonomides N. Leo VI and the narthex mosaic of Saint Sophia // DOP. 1976. 30. P. 151—172; Gabrielović Z. A. The Humiliation of Leo VI the Wise: The Mosaic of the Narthex at Saint Sophia, Istanbul // Cahiers Archéologiques. 1979. 28. P. 87—94. Хотя и не слишком часто, изображение императора в проскинесисе встречается; много примеров этого приведено в главе о проскинесисе, работы А. Катлер (Cutler A. Transfiguration: Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography. Pennsylvania State University, 1975. P. 53 et suiv.). Можно

(рис. 11). Несмотря на остроумность доказательства Н. Икономидиса, мы не думаем, что это изображение можно связывать с раскаянием Льва VI в деле тетрагамии. Особое место, отведенное ему на мозаике, имеет более общий символический смысл: таким образом провозглашается благочестивость обладателя верховной власти (причем не важно, кто он), молящего при заступничестве богородицы (изображенной в медальоне над ним) господина вселенной, смиренным представителем которого на земле он является, Христа, божественную мудрость, носителя «мира» и «света мира», как гласит надпись его кодекса⁴⁹.

Есть другая более традиционная тема для изображения императорской благочестивости: его приношение, дар⁵⁰. Приведем один пример — мозаику южных хор собора св. Софии⁵¹ (рис. 12). Хотя она, по всей видимости, изображает вполне реальный дар Романа III Аргира, а затем Константина IX Мономаха и их супруги Зои клиру св. Софии, она демонстрирует в более общем смысле долг благочестия и верности императора Христу, а следовательно, и церкви, и патриарху. Господь их благословляет, что является признаком божественной защиты, которую императоры получают в результате этого акта благочестия⁵².

С другой стороны, официальное искусство македонской династии практически не использовало тему императорской филантропии, традиционной и особенно культивируемой василевсами IX—XI вв. (в первую очередь Василием I, Львом VI, Константином VII, Романом Лакапином и Константином IX Мономахом) добродетели⁵³. Можно лишь назвать краткое упоминание в «Житии Василия» о заботе Василия I о благе подданных как об одной из тем, представленных на изображениях в Кенургии⁵⁴, и возможный намек на благотворительную деятельность того же самого императора на миниатюре рукописи Paris. gr. 510, которая показывает, как святой Василий и Григорий Назианзин ухаживают за больными в богоугодном заведении, построенном Василием в Кесарии⁵⁵. Почти полное отсутствие данной тематики в императорском

вспомнить здесь стихотворение Иоанна Мавропода, описывающее императора, распростертого у ног Христа-Судьи, в композиции Деисус (*Mango C. The Art. . . P. 220*). Новую интерпретацию этой мозаики св. Софии, которая нам представляется неубедительной, предложил недавно А. Шминк (*Schminck A. Rota tu volubilis: Kaisermacht und Patriarchenmacht in Mosaiken // Cupido legum. Frankfurt am Mein, 1985. P. 218—224*). Я выражаю благодарность С. Трояносу, который обратил мое внимание и сделал для меня доступной эту статью.

⁴⁹ Император получает благодаря этой инвеституре добродетели Христа: он сопричастен божественной мудрости, он также «Свет» и носитель мира (*ειρηνοποιος*).

⁵⁰ *Grabar A. L'Empereur. . . P. 106—111*.

⁵¹ Из последних работ см.: *Oikonomides N. The Mosaic Panel of Constantine IX and Zoe in Saint Sophia // REB. 1978. 36. P. 219—232*. См. также: *Schminck A. Op. cit. P. 224—226*.

⁵² Можно также вспомнить о символическом даре Константина и Юстиниана богородице, изображенном на мозаике юго-западного преддверия св. Софии (X в.). Идеальный образец христианских монархов, они преподносят даре и младенцу модель города Константинополя и церкви св. Софии, для которых испрашивают божественного покровительства. Cf.: *Whittemore T. The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Mosaics of the Southern Vestibule. Oxford, 1936*. Напомним о гипотезе И. Д. Паласа, которая представляется нам малообоснованной. Согласно ей, эта мозаика связывается с посольством, отправленным в Константинополь Оттоном I в 968 г. И. Д. Палас видит в ней своего рода провозглашение прав византийских императоров в связи с притязаниями западных монархов (*Pallas I. D. 'Архаίολογικά' Αναλίσκτα ἐξ Αθηνών. 1968. P. 90—91*). Об этой мозаике см. также: *Schminck A. Op. cit. P. 229—234*.

⁵³ О филантропии как императорской добродетели см.: *Hunger H. Θιλανθρωπία: Eine griechische Wortsprägung auf ihrem Wege von Aischylos bis Theodoros Metochites // Anzeiger phil.-hist. Klasse österreich. Akademie der Wissenschaften. 1963. Bd. 100. P. 1—20* (Reed. in: *Byzantinische Grundlagenforschung. L., 1973. XIII*); *Constantelos D. J. Byzantine Philanthropy and Social Welfare. New Brunswick; N. Y., 1968* (особенно: P. 43—61).

⁵⁴ *Vita Basilii. 89 // Theophanes Continuatus. P. 332; Mango C. The Art. . . P. 197*.

⁵⁵ *Fol. 149: Omont H. Miniatures. . . Pl. XXXIV*. Иначе истолковано это изображение С. Дер Нерсея: *Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 207*. Если она прекращает связываться с проповедью любви к бедным, которую эта миниатюра иллюстрирует,

искусстве свидетельствует о низком интересе к драматическим сюжетам и бытовым реалиям своей эпохи, в то же время подтверждая склонность к иератическим, символическим и вневременным изображениям.

Также довольно мало данных относительно традиционных тем триумфального характера: император-победитель на войне, на охоте или на ипподроме⁵⁶. Во дворце Кенургий мозаики заполнены победоносными батальями Василия I и сценами, где император-триумфатор, восседает на троне, в окружении полководцев, передающих ему города, которые они завоевали⁵⁷. Некоторые вещи (шелковая ткань из Бамберга, ларец слоновой кости из Труа, фрески киевского собора св. Софии) говорят о сохранении в иконографии македонского периода традиционных тем, прославляющих, как и в предшествующие времена, победу императора, но, по всей видимости, не играющих существенной роли в официальной пропаганде⁵⁸.

* * *

Рассмотрев образ власти на примере немногочисленных и условных изображений правящего императора, мы переходим теперь к другой, более разнообразной категории материалов, которые воплощают императорскую власть посредством исторических и библейских аналогий⁵⁹. Способ, заключающийся в том, чтобы использовать прошлое для прославления настоящего, не был, разумеется, новым, но, по всей видимости, в эпоху македонской династии к нему прибегали более систематически. Было ли это потому, как предполагает А. Грабарь, что он особенно соответствовал вкусам этого периода, называемого «ренессансом», когда в моде было обращение к прошлому?⁶⁰ Во всяком случае, примечательно, что на фрагментах, о которых пойдет речь, очень редко встречаются заимствования из античности и что в них предпочитают уподоблять императора Константину Великому и особенно библейским героям — Давиду, Моисею, Иосифу⁶¹.

то она может также, учитывая посвящение рукописи императору и большую благотворительную деятельность, приписываемую Василию I, быть связана с императорской филантропией.

⁵⁶ О теме победоносных сражений см.: *Grabar A. L'Empereur*. . . P. 39—43, 83—84; *Wessel K. Kaiserbild*. Col. 788—789. Об императорской охоте см.: *Grabar A. L'Empereur*. . . P. 57—62, 133—144; *Wessel K. Kaiserbild*. Col. 802—807. О теме ипподрома см.: *Grabar A. L'Empereur*. . . P. 62—74, 144—147; *Wessel K. Kaiserbild*. Col. 809—814.

⁵⁷ *Vita Basilii*. 89 // *Theophanes Continuatus*. P. 332. *Mango C. The Art*. . . P. 197. Эти мозаики напоминают те, которые, по словам Прокопия, украшали вестибюль Халки дворца Юстиниана. Cf.: *Mango C. The Art*. . . P. 109. Тот же самый пассаж «Жития Василия» упоминает об изображенных на потолке «Геракловых трудах» Василия I, о его деяниях на благо подданных и победах, дарованных богом. Учитывая неясность сведений, нельзя ничего сказать об алтарном полотнище шелкового пурпура, где представлена история Иоанна Цимисхия (*Petit L. Le monastère de ND de Pitié en Macédoine* / ИРАИК. 1900. T. VI. P. 123.)

⁵⁸ Императора на коне с лабарумом в руках, изображенного на шелковой ткани из Бамберга между двумя персонализациями городов, протягивающих ему корону и шлем, обычно идентифицируют с Василием II, причем композиция эта связывается с триумфом в честь победы над болгарами, отпразднованным сначала в Афинах, а затем в Константинополе (*Grabar A. La soie de l'évêque Günther à la cathédral de Bamberg* // *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*. P., 1968. T. I. P. 213—227; *Wessel K. Kaiserbild*. Col. 793—795). Данную идентификацию оспаривает Х. Вентцель (*Wentzel H. Das byzantinische Erbe der Ottonischen Kaiser* // *Aachener Kunstblätter des Museumsvereins*. 1972. 43. P. 35). Об изделии слоновой кости, хранящемся в Труа, помимо общей библиографии, данной в сноске 56, см.: *De Francovich G. Il concetto della regalita nell'artesanide e l'interpretazione di due opere d'arte bizantine del periodo della dinastia macedone: La cassetta eburnea di Troyes e la corona di Constantino IX Monomaco di Budapest* // *Arte Lombarda*. 1964. 9. P. 1—48. О фресках киевского собора св. Софии см.: *Grabar A. L'Empereur*. . . P. 260.

⁵⁹ *Grabar A. L'Empereur*. . . P. 93—97; *Wessel K. Kaiserbild*. Col. 732—734.

⁶⁰ *Grabar A. La précieuse croix*. . . P. 116.

⁶¹ Ср. наблюдения К. Манго о важности библейской культуры и незначительном интересе к античности (*Mango C. Discontinuity with the Classical Past in Byzantium* // *Byzantium and the Classical Tradition*. Birmingham, 1981. P. 48—55. *Reed. in:*

Империя в эпоху македонской династии, в апогее своей экспансии, обращается к константиновой традиции для того, чтобы подтвердить свое превосходство над другими народами, и потому василевс рисуеться как преемник первого христианского императора, являвшегося идеальным образцом для средневековых государей⁶². Провозглашенный «новым Константином» на константинопольском соборе 869 г.⁶³ Василий получает от Ильи знамя Константина, лабарум, на уже упоминавшейся миниатюре рукописи Paris. gr. 510⁶⁴ (рис. 2). Другая миниатюра, находящаяся в конце кодекса, показывает в трех регистрах сон Константина, битву у Мульвийского моста (с явлением креста) и нахождение истинного креста Еленой⁶⁵ (рис. 13). Этот цикл, не связанный с текстом, где он помещен (метафраза Экклезиаста), объясняется лишь тем, что рукопись посвящена императору (Василию I). Он прославляет крест — знак, явившийся Константину (запечатленному с бородой, на манер средневековых василевсов), и с тех пор ставший одним из существенных атрибутов императоров, которые «правят и побеждают с ним»⁶⁶. Намек на Василия I и на его победы очевиден; равным образом изображение святой Елены имеет прямое отношение к императрице Евдокии, которая представлена в начале кодекса: она была провозглашена в 869 г. «новой Еленой»⁶⁷. И хотя других циклов, относящихся Константину и Елене, в искусстве IX—XI вв. не сохранилось, известно, что в эту эпоху в церквях и на предметах увеличилось число изображений, причисленных к лику святых государей, обычно расположенных по разные стороны креста, причем одетых в современный императорский костюм и иногда с чертами физического сходства с правящими императорами⁶⁸.

В скромном храме в Каппадокии, прозванном церковью Большой голубятни, сохранился пример росписи, особенно четко выражающий сопоставление правящих императоров с Константином и Еленой⁶⁹. Кон-

Byzantium and its Image. L., 1984. III). Вместе с тем античные герои (Ахилл, Агамемнон, Одиссей, Беллерофонт, Александр) также фигурируют среди изображений, украшавших дворец Дигениса Акрита (*Digenis Akrites* / Ed. J. Mavrogordato. Oxford, 1956. V. 3393—3402). Относительно иконографии вознесения Александра и его императорской символике см.: *Settis Frugoni Ch. Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem: Origine, iconografia e fortuna di un tema. Roma, 1973. P. 147—207.*

⁶² О важности отсылки к эпохе Константина в период македонской династии см.: *Ahrweiler H. Idéologie. . . P. 48—50; Grabar A. La précieuse croix. . . P. 113 et suiv.* См. также: *Winkelmann F. Das hagiographische Bild Konstantins I im Mittelbyzantinischer Zeit // Beiträge zur Byzantinische Geschichte im 9.—11. Jahrhundert. Pr., 1978. P. 179—203.*

⁶³ PL. T. 129. Col. 170 C. О других примерах прославления монарха как «нового Константина» см.: *Wessel K. Kaiserbild. Sp. 733—734.*

⁶⁴ См. выше: С. 149.

⁶⁵ Fol. 440. Cf.: *Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 219—221. Fig. 15.*

⁶⁶ О кресте — орудии императорской победы см.: *Grabar A. L'Empereur. . . P. 32—39; Wessel K. Kaiserbild. Col. 784—786. Σταυρός υψωτικός, хранящийся в часовне св. Стефана во дворце, играл важную роль в придворных церемониях, прекрасно отраженную в книге «De serimoniis».*

⁶⁷ PL. T. 129. Col. 170 C. По-видимому, именно посвящением императрице объясняется иконографический тип и то предпочтение, которое оказано св. Елене на миниатюре, иллюстрирующей вторую проповедь пасхи: *Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 202, 221. Fig. 3.*

⁶⁸ Константин Великий был изображен как средневековый монарх в Большом секрете патриархата св. Софии (ок. 869—870 г.) (*Cormack R., Hawkins E. J. W. The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Room above the South-West Vestibule and Ramp // DOP. 1977. 31. P. 240—241. Fig. C and 47*). На створке триптиха слоновой кости из собрания Думбартон Окс Константину Великому, по всей видимости, придали черты Константина VII; св. Елена, вероятно, была помещена на симметричной створке (которая не сохранилась) как прототип императрицы, жены Константина VII, которую также звали Еленой. См.: *Weitzmann K. Catalogue. . . N 25. Pl. 5 and XXXVI.* Назовем еще лист рукописи Cod. ass. 32.14, хранящейся в Музее искусств Принстона, где можно видеть Константина с чертами лица современного императора, идентификация которого спорна (*Spatharakis I. The Portraits. . . P. 70—74*).

⁶⁹ *De Jerphanion G. Une nouvelle province de l'art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce. P., 1932. I. 2. P. 522—524.* Об этом памятнике см. также: *Rodley L. The Pigeon House Church. Çavuşin // JÖB. 1983. 33. P. 301—339; Thierry N. Haut Moyen Age en Cappadoce. P., 1983. I. P. 43—57.*

стантин и Елена изображены в центральной апсиде, где они прерывают серию фигур епископов, размещенных на правой стороне (рис. 14). Из-за формы апсиды они не так хорошо видны, как если бы находились на левой стороне (перед северной апсидой), где представлены Никифор Фока, Феофано и три других члена императорской семьи (рис. 15 и 21). Параллелизм, который заметен уже в расположении изображений, подтверждается и сходством поз, а также, как нам представляется, и лиц, краски которых, по правде говоря, пострадали⁷⁰.

Преемник равноапостольного императора Константина Великого, василевс обязан был продолжать миссию, некогда возложенную на апостолов, по распространению и защите веры⁷¹. Эта тема апостольской миссии императоров, которая отчетливо выражена в аккламациях димов, произносимых на Троицын день, нашла отражение и в иконографии эпохи македонской династии. Увеличение числа иллюстраций миссии апостолов, по всей видимости, связано с важностью миссионерской деятельности современной художникам эпохи⁷². В рукописи Paris. gr. 510, столь богатой императорскими изображениями, есть миниатюры, где показано отправление апостолов с миссией, крещение языческих народов и, что более любопытно, мученичество апостолов. Характерно, что все эти сюжеты не имеют связи с текстом гомилий Григория Назианзина, который они иллюстрируют⁷³. В той же самой рукописи аналогия между иконографическими схемами Троицына дня и второго вселенского собора свидетельствует о возникновении параллелизма между миссией, возложенной на апостолов, и миссией императора-хранителя ортодоксии, председательствующего на соборе⁷⁴. Примечательное новшество проявляется, впрочем, в X в. в картинах Троицына дня: один или несколько императоров изображаются во главе народов, племен и языков. В «новой церкви» Токали в Гереме (Каппадокия), где подобная сцена, являясь частью небольшого цикла миссии апостолов, представляет даже четырех императоров, по два на каждой части свода, где расположена сцена Троицына дня. Они имеют нимбы как средневековые монархи, а также бороды, короны и лор (рис. 16). Их число напоминает древнюю теорию о четырех империях, расположенных в четырех главных пунктах, и подчеркивает универсализм миссии апостолов, на смену которым пришли византийские императоры, обязанные распространить христианскую веру по всей вселенной⁷⁵. Все эти изображения василевса как преемника

⁷⁰ Мы уже указывали на уподобление Никифора Фоки и Феофано Константину и Елене в нашей статье: *Jolivet-Levy C. La glorification de l'empereur à l'église du Grand pigeonier de Çavışın // Histoire et Archéologie. Les dossiers. 1982. 63. P. 73—77. Об императорских портретах и фресках северной стены нефа Меласа и Иоанна Цимисхия на коне см.: Thierry N. Un portrait de Jean Tzimishes en Cappadoce. TM. 1985. T. 9. P. 477—484.*

⁷¹ О равноапостольном императоре см.: *Wessel K. Kaiserbild. Col. 726—727; Treitinger O. Die Oströmische Kaiser- und Reichsidee. Darmstadt, 1956. P. 129f. См. также: Corrigan K. The Ivory Scepter. . . P. 411 suiv. К. Вессель видит иллюстрацию этой темы в декоре вотивной короны св. Марка в Венеции, на которой изображен Лев VI среди апостолов: Wessel K. Enamels. . . N 12. P. 57—58. Нам представляется, что император представлен здесь как Христос среди апостолов — мотив, встречающийся в двух пассажах De Cerimoniis (*Constantini Porphyrogeniti. De cerimoniis aulae Byzantinae. Bonnae, 1829. P. 638, 765—766*).*

⁷² Ср.: *Grabar A. L'Art religieux de l'Empire byzantin à l'époque des Macédoniens // L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. P., 1968. T. I. P. 160—163; Der Nersessian S. L'Illustration des sauteurs grecs du Moyen Age, Londres Add. 19.352. P., 1970. P. 83. О миссионерской роли императора см.: Christou P. The Missionary Activity of the Byzantine Emperor // Byzantina. 1971. T. 3. P. 277—286.*

⁷³ *Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 221.*

⁷⁴ *Gabrilović Z. A. The Humiliation. . . P. 91. Престолу гетимасии в композиции Троицына дня соответствует престол, где Евангелие — источник мудрости, позволяющий собору под председательством Феодосия судить еретиков. Увеличение после победы православия числа изображений подобных соборов является еще одним доказательством заботы о прославлении императора как хранителя официальной доктрины церкви и ответственного за ортодоксальность его подданных и всей империи. На эту тему см.: Grabar A. L'Empereur. . . P. 90—92; Wessel K. Kaiserbild. Sp. 815—818.*

⁷⁵ *Jerphanion de G. Une nouvelle province. . . P. 352—356. О царях Троицына дня см. Ibid. P. 353—354. P. 82, 1 et 2. О символическом числе «четыре» см.: Vier, Vierzahl //*

апостолов служили мистики, связанной с представлениями об императоре, и в то же время оправдывали универсалистские устремления Византии.

Но иконография македонского периода отражает также распространенное со времен Константина уподобление императора библейским героям, особенно Давиду⁷⁶. В качестве помазанника божьего царь-пророк, образец благочестивости, милосердия и мудрости считается идеальным образцом христианского монарха, прославляемого как «новый Давид». Миниатюры псалтырей и рельефы ларцов слоновой кости в первую очередь свидетельствуют о восхвалении Давида как прототипа императора в искусстве эпохи македонской династии⁷⁷. Частое уподобление Василия I Давиду, которое встречается в официальных текстах, и посвященные императору рукописи Paris. gr. 510 позволяют в этом же смысле истолковать сцену миропомазания Давида Самуилом, содержащуюся в ней. Следует отметить, что этот сюжет не упоминается в гомилии Григория Назианзина (*De Deo*), которую иллюстрирует миниатюра⁷⁸. Та же тема присутствует в начале Парижской псалтири (Paris. gr. 139), которая выполнена по заказу императора или является копией с него⁷⁹ (рис. 17). К группе Самуила и Давида присоединена персонификация, обозначающая царя, — кротость, милосердие, традиционная императорская добродетель⁸⁰. Немного дальше изображена коронация Давида на

Lexikon der Christlichen Ikonographie. 1972. T. 4. Col. 459—460; см. также: *Labande-Mailfert Y. Etudes d'iconographie romane et d'histoire de l'art // Poitiers. 1982. P. 255—256.*

⁷⁶ О Давиде как образце для средневековых монархов см.: *Steger H. David rex et propheta: König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bildarrstellungen des 8.—12. Jahrhunderts. Nürnberg, 1961. Vgl.: Wessel K. Kaiserbild. Sp. 733, 758—760.*

⁷⁷ Искусство отражало с давних пор отождествление императора с Давидом: по всей видимости, на мозаике синайского монастыря св. Екатерины (*Forsyth G. H., Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian. Michigan, 1973. P. 15*) и в первую очередь на серебряных блюдах из Кипра, связанных с Гераклом (*Alexander S. Sp. Heraclius, Byzantine Imperial Ideology and the David Plates // Speculum. 1977. 52. P. 213—237*). В эпоху македонской династии цикл жизни Давида получил особое развитие, будучи связан с императорской символикой, что проявилось на изображении ларца слоновой кости, хранящегося в Палаццо Венеция в Риме (*Grabar A. Les cycles d'images byzantines tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princiers // L'Art du Moyen Age en Occident. Influences byzantines et orientales. L., 1980. VIII. P. 136—137*). Сражение Давида с Голиафом являлось частью сюжетов декора дворца Дигениса Акриты: *Mavrogordato J. Op. cit. P. 220—221 (v. 3379—3392)*. Намек на Давида, прототипа императора, менее очевиден на изображении короны Константина IX Мономаха (Национальный музей Будапешта): он основывается на идентификации танцовщиц с молодыми еврейками, плясавшими перед Давидом-победителем: *Wessel K. Enamels. . . N 32. P. 96—104; Idem. Kaiserbild. Col. 758*. О других интерпретациях изображения на короне см.: *Grabar A. Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les Macédoniens // L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. P., 1968. T. I. P. 278—279; Francovich de G. Il concetto . . . P. 19 et suiv.*

⁷⁸ Fol. 174^v: *Omont H. Miniatures. . . Pl. XXXVII; Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 203—204, 222. Fig. 4*. Надпись, сопровождающая императорские портреты в спальне дворца Кенургий, напоминает, что император был возвышен из давидовской бедноты и помазан богом через миропомазание святого духа (*Mango C. The Art. . . P. 198*).

⁷⁹ Ср.: *Buchthal H. The Miniatures of the Paris Psalter. L., 1938; Idem. The Exaltation of David // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1974. 37. P. 330—332*. Исчерпывающую библиографию см.: *Cutler A. The Aristocratic Psalters. . . P. 63—71*.

⁸⁰ Fol. 3^v. С. Вальтер сомневается в том, что до XI в. сцена миропомазания Давида как ритуал, связанный с приходом к власти, заключала в себе императорскую символику (*Walter C. The Significance of Unction in Byzantine Iconography // Byzantine and Modern Greek Studies. 1976. 2. P. 53—73*). Между тем миниатюры рукописи Paris. gr. 510 и Парижской Псалтири свидетельствуют о том, что она могла ее заключать, причем намекала не на ритуал вступления на трон, а на божественное избрание. Наличие персонификации «кротость» в рукописи Paris. gr. 139, по всей видимости, подтверждает подобную интерпретацию. Действительно, Фемистий называет ее первой из добродетелей императора вместе с *ἡ δικαιοσύνη, ἡ εὐσέβεια* и *ἡ φιλανθρωπία* (*Themistii. Orationes / Ed. W. Dindorf. Hildesheim, 1961. P. 276 (Or. 19)*). Она также

большом щите — эпизод, который не соответствует библейскому тексту и который был, вероятно, помещен благодаря своему символическому смыслу⁸¹. Прославляя царствование Давида и подчеркивая легитимность его власти, она косвенным образом переносит эти качества на императора — «нового Давида». Следующая миниатюра еще более примечательна, поскольку она содержит торжественное, на золотом фоне, изображение Давида в пожилом возрасте, одетого как византийский император, стоящего на почетном возвышении и окруженного женскими персонализациями мудрости и пророчества (рис. 18). Последняя указывает на открытую книгу, которую держит царь. В ней написано начало 71-го псалма, посвященного «справедливому и миролюбивому царю Соломону»: «О господь, дай твои суждения царю и твою справедливость сыну царя». Голубь святого духа, символ божественного избрания и вдохновения, парит над Давидом⁸². Здесь на первый план выходят справедливость и мудрость помазанника божьего. Изображение Давида и текст, написанный на кодексе, позволяют предположить, что рукопись (или ее прототип) была заказана императором для своего сына, возможно, Константином VII для юного Романа, согласно гипотезе, выдвинутой Г. Бухталем⁸³.

Помимо Давида, наиболее часто используемым со времен Константина библейским образцом был Моисей, проводник и спаситель избранного народа⁸⁴. Переход Красного моря использовался с IV в. как прототип императорской победы с помощью божественной помощи⁸⁵, и, вероятно именно этим объясняется та важность, которая придается этой сцене в рукописи Paris. gr. 510⁸⁶. Другие эпизоды жизни Моисея, видимо, также являлись частью репертуара придворного искусства: по свидетельству эпоса о Дигенесе Акрите, чудеса Моисея (бедствия в Египте и исход евреев) среди других изображений украшали дворец Дигенеса⁸⁷.

названа в κεφάλαια παραίτητά, приписываемых Василию I и предназначенных для юного Льва (*Emminger K. Studien zu den griechischen Fürstenspiegeln. München, 1913. S. 26, 59; PG. T. 107. Col. XXXVI B*). Относительно этого же качества, приписываемого Льву VI, см.: *Kurtz E. Zwei griechische Texte über die heiligen Theophano, die Gemahlin Kaisers Leo VI // Mémoires de l'Acad. imper. des Sciences de St. Petersburg, 1898. VIII. 2. P. 7, 1.27; 8, 1.12*. О нем также говорится в речи Пселла, предназначенной Исааку Комнину (?) (*Gautier P. Basilikoi logoi inédits de Michéi Psellos // Siculorum Gymnasium. 1980. 33. 2. P. 754*), в конце XII века в речи Сергия Коливаса Исааку II Ангелу (*Regel W. Fontes rerum byzantinorum. Petropoli, 1892. P. 296*) и в речах Михаила Хонната (*Lambros Sp. Μιχαήλ Δορυνάτου, τοῦ Χωνιάτου, τὰ σωζόμενα. 1879. T. I. Σ. 215, 240*). На три последних случая мне указал Ж.-Кл. Чинет, за что я выражаю ему благодарность.

⁸¹ Fol. 6^v. В пользу символического значения миниатюры высказался С. Вальтер, который, в частности, сравнил ее с аналогичной миниатюрой Бристольской псалтири, где персонализация, коронующая Давида, названа «Basileia» (*Walter C. Raising on a Shield in Byzantine Iconography // REB. 1975. 23. P. 145—147*).

⁸² Fol. 7^v.

⁸³ *Buchthal H. Op. cit. P. 330—332*.

⁸⁴ *Wessel K. Kaiserbild. Col. 732; Hunger H. Prooimion. . . P. 201—202*. Относительно символической роли Моисеева жезла в придворных церемониях см.: *Treitinger O. Op. cit. P. 130^f*. В гомилии 18 Фотия с Моисеем сравниваются императоры Михаил III и Василий I, победители иконоборческой ереси (*Mango C. The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople. Cambridge (Mass.), 1958. P. 313*).

⁸⁵ Ср.: *Grabar A. L'Empereur. . . P. 95—96, 236—237; Dvornik F. Early Christian and Byzantine Political Philosophy. Wash., 1966. II. P. 644*.

⁸⁶ Fol. 264^v: *Omont H. Miniatures. . . Pl. XLII*. Этот сюжет не содержится в проповеди Григория Назианзина о Крещении, которую иллюстрирует миниатюра. С. Дер Нерсесян интерпретирует ее лишь как ветхозаветный тип Крещения (*Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 201*). На fol. 226^v можно видеть, как Моисей ударяет о скалу в пустыне и народ пьет воду, которая бьет оттуда ключом (*Omont H. Miniatures. . . Pl. XL*). Хотя эпизод упоминают в тексте, он, вероятно, содержит намек на роль императора, «нового Моисея», проводника «новоизбранного народа». Об этом говорит поза проскинесиса, в которой находятся перед Моисеем евреи, утоляющие жажду у источника, так же как и уподобление данной сцены эпизодам из жизни Иисуса Навина, которые, отсутствуя в тексте, добавлены для придания изображению императорской символики (см. ниже, примеч. 97).

⁸⁷ *Mavrogordato J. Op. cit. P. 222—223 (v. 3403—3405)*.

Но самыми интересными являются те, на которых имеются Моисей (как светский глава Израиля) и Аарон (духовный его глава) и которые можно связать с современными художнику теориями о двувластии и гармоничном сотрудничестве между императорской властью и властью главы церкви⁸⁸. Миниатюра псалтыри Феодора (London, Add. 19 352) содержит замечательный пример подобного рода⁸⁹ (рис. 19). Под образом Христа на троне можно видеть, как избранный народ, прототип идеального христианского государства, с которым отождествляется Византийская империя, ведут к спасению Моисей и Аарон, которые окружены нимбами, и каждый из них держит за руку человека⁹⁰. Пластинка слоновой кости от ларца, хранящаяся в музее средневековья в Болонье, по-видимому, также отражает это уподобление императора Моисею и патриарха Аарону⁹¹ (рис. 20). Как указывает надпись, заимствованная из Исхода (XXVIII, 4), сцена представляет Моисея, возлагающего на Аарона и его сыновей священническую одежду. Моисей и Аарон отличаются по нимбам и несколько более четкой акцентировке рельефа. Кроме того, более активная роль, приписываемая первому, противопоставляется более смиренной позе второго. Редкость сюжета, торжественность композиции и, наконец, тот факт, что она украшала ларец слоновой кости, датируемый X в., позволяют предположить, что его изготовление имеет связь с законодательством Никифора Фоки, относящимся к церковной сфере, и особенно с его стремлением передать в руки императорской власти дело назначения митрополитов и епископов (около 964 г.)⁹². Этим изображениям, для которых характерен показ управляющей империей двойной власти, соответствуют образы, где сосуществуют вместе император и патриарх. Так, в рукописи Paris. gr. 510 есть торжественная композиция, не имеющая прямого отношения к тексту, на которой Феодосий и Григорий Назианзин стоят рядом возле импозантного императорского трона⁹³. Даже по своему порядку идей, тут можно вспомнить о мозаике хрисотриклина Большого императорского дворца, представляющей рядом императора (Михаила III) и патриарха (Фотия)⁹⁴, победителей иконоборческой ереси, и особенно композицию, описанную Иоан-

⁸⁸ Эти теории особенно развиты в Эпанагоре (*Zepos J. et P. Jus graeco-romanum. Athènes, 1931. II. P. 236—238; cf.: Ahrweiler H. Op. cit. P. 129—133; Pertusi A. Storia del pensiero politico // Corsi di studi. 1976. Bari, 1977. I. P. 71—85; Grabar A. L'Empereur. . . P. 175—177*); их оспаривает, на наш взгляд, ошибочно, К. Вессель (*Wessel K. Kaiserbild. . . Col. 731, 839—842*).

⁸⁹ Fol. 99v: *Grabar A. L'art religieux. . . P. 166; Der Nersessian S. L'illustration des psautiers. . . P. 86*.

⁹⁰ Еще одна миниатюра на fol. 155r намекает на параллелизм светской и духовной власти, показывая Моисея и Аарона; оба они молятся перед церковью и их благословляет рука господня (*Der Nersessian S. L'illustration des psautiers. . . P. 86*). Та же тема присутствует в миниатюре Paris. gr. 74 (*Grabar A. L'art religieux. . . P. 163—164*). Возможно, что так называемая композиция «Дарохранительница свидетельства» была создана в эпоху македонской династии, но она известна лишь по более поздним памятникам. См.: *Belaev N. Le «Tabernacle du témoignage» dans la peinture balkanique du XIV^e siècle // L'Art byzantin chez les Slaves (Mél. Th. Uspenskiy). P., 1930. I. P. 315—324*.

⁹¹ *L'Art byzantin — art européen, 9e Exposition du Conseil de L'Europe. Athènes. 1964. P. 156—157. N 42*. Насколько нам известно, она никогда не интерпретировалась в подобном смысле.

⁹² *Cedrenus. II. P. 368; Zonaras. Epitome historiarum. Bonn, 1897. P. 505. Cf.: Schlumberger G. Un empereur byzantin au X^e siècle, Nicéphore Phocas. P., 1890. P. 535—536*.

⁹³ Fol. 239: *Omont H. Miniatures. . . Pl. XLI; Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 223. Fig. 12*. Миниатюра относится к речи прощания Григория Назианзина с епископами во время второго вселенского собора, но она иллюстрирует следующую за этим встречу Григория с императором Феодосием во дворце. Василий I, которому посвящена рукопись, как раз и был провозглашен отцами собора 869 г. «новым Феодосием» (PL. T. 129. Col. 170 C).

⁹⁴ *Mango C. The Art. . . P. 184. Cf.: Der Nersessian S. Le décor des églises du IX^e siècle // Byzantine and Armenian studies. Louvain, 1973. P. 38—39; Grabar A. L'Iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. P., 1957. P. 211; Gabrilovich Z. A. The Humiliation. . . P. 89—90*.

ном Мавроподом, где император мыслится как «властелин человеческих жизней» и патриарх — как «избранный пастырь человеческих душ» вместе с Христом, «источником их власти», который, по-видимому, их благословляет⁹⁵.

Возвращаясь к рассмотрению библейских прототипов императора в искусстве эпохи македонской династии, необходимо вспомнить о крупном изображении Иисуса Навина в виде полководца — победителя благодаря божественной помощи. Поэтому оно было одним из самых популярных⁹⁶. Уже в рукописи Paris. gr. 510 есть эпизоды истории Иисуса Навина, которые ставятся в связь с его царским предназначением⁹⁷, но эта аналогия получила особенное развитие в X в. в эпоху императоров-полководцев и в период отвоевания византийских территорий у арабов. Многие ларцы слоновой кости, хранящиеся в Метрополитенском музее Нью-Йорка, музее Виктории и Альберта в Лондоне, а также в Болонье, покрыты сценами истории Иисуса Навина⁹⁸. Его «славные деяния» равным образом украшали дворец Дигениса Акрита⁹⁹. Но самый важный цикл, дошедший до нас, — это ватиканский свиток Иисуса Навина (Palat. gr. 431), рукопись, по всей видимости, созданная в императорском скриптории и предназначенная для того, чтобы прославить императора¹⁰⁰. Интерпретируемый как победоносная эпопея библейской истории, которая привела к завоеванию обетованной земли, он, по-видимому, содержал намеки на отвоевание Сирии и Палестины при Никифоре Фоке и Иоанне Цимисхии¹⁰¹. Никифор Фока, впрочем, сравнивается с Иисусом Навином на изображении декора церкви Большой голубятни (Каппадокии), о котором упоминалось выше¹⁰². Прямо над портретом императора, помещенным в северной абсидиоли, представлено явление «архистратига небесных сил» Иисусу Навину перед взятием Иерихона. При этом сближение обоих изображений являлось намеком на божественную помощь, оказанную императору (как некогда Иисусу Навину) в борьбе с неверными¹⁰³.

⁹⁵ *Mango C. The Art. . .* P. 221. Мы не присоединяем сюда серебряный крест из собрания Думбартона Окс. Р. Дженкинс приписывает его Михаилу Керулярию (*Jenkins R. J. H. Kitzinger E. A Cross of the Patriarch of Michael Cerularius // DOP. 1967. N 21. P. 233—249*). Его иконография связывается с претензиями честолюбивого патриарха на первенство по отношению к императору: она демонстрирует подчинение императорской власти церковной. Эта интерпретация, хотя и весьма распространенная (см., например: *Wessel K. Kaiserbild. Sp. 825*), представляется маловероятной; см. замечания А. Грабаря в: *Cahiers Archéologiques. 1970. 20. P. 235—236*.

⁹⁶ Из последних работ см.: *Djurić V. J. Novi Iusus Navin // Zograf. 1983. 14. P. 5—16*, где даны памятники и наиболее важная библиография темы «император — «новый Иисус Навин».

⁹⁷ Fol. 226v: *Omont H. Miniatures. . .* Pl. XL. Речь идет об изображении (справа) Иисуса Навина, коленопреклоненного перед ангелом, перед взятием Иерихона (*Iesua. V. 13—15*) и Иисуса (налево) с поднятой рукой, остававливающего солнце, и в то время как его армия крушит неприятеля (*Iesua. X. 12—13*). Другие сцены из жизни Иисуса Навина представлены на Fol. 424v: *Omont H. Miniatures. . .* Pl. LV.

⁹⁸ L'Art byzantin — art européen. P. 155—156. N 39, 40, 41. Другое свидетельство популярности Иисуса Навина в X в. — это идентификация конной статуи на форуме Тавра (вероятно, Феодосия I) с Иисусом Навином, задерживающим солнце: *Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως. 47 // Scriptorum [originum] Constantinopolitanarum / Ed. Th. Preger. Leipzig, 1907. II. P. 176*.

⁹⁹ *Mavrogordato J. Op. cit. P. 222—223 (v. 3406)*.

¹⁰⁰ *Weitzmann K. The Joshua Roll: A Work of the Macedonian Renaissance. Princeton, 1948*.

¹⁰¹ Мы следуем вполне вероятной гипотезе М. Шапиро (*Schapiro M. The Place of the Joshua Roll in Byzantine History // Gazette des Beaux-Arts. 1949. 35. P. 161—176*).

¹⁰² См. выше. С. 153; *Jerphanion de G. Op. cit. P. 530—531*. См. также: *Thierry N. Haut Moyen Age. . . P. 47*.

¹⁰³ По мнению Л. Родли, выбор этой сцены, вероятно, объясняется также посвящением (предполагаемым) церкви архангелу Михаилу (*Rodley L. Op. cit. P. 322*). Именно этот эпизод жизни Иисуса Навина встречается чаще всего, чтобы напомнить о той помощи, которую бог оказал его солдатам. Другой ранний (но фрагментарный) пример — это изображение декора фасада церкви Панагии в Хосиос-Лукас. Ср.: *Thierry N. Haut Moyen Age. . . P. 47 et Not. 3* (там же основная библиография вопроса). Из последних работ см.: *Connor C. L. The Joshua Fresco at Hosios Loukas //*

Если Давид, Моисей и Иисус Навин являлись образами, наиболее часто используемыми для прославления тех или иных аспектов императорской власти, то сам этот типологический прием распространялся и на других библейских героев. Миниатюры рукописи гомилий Григория Назианзина (Paris. gr. 510) дают нам много подобных примеров. Так, цикл жизни Иосифа завершается как отметила С. Дер Нерсесян, двумя сценами, содержащими аллюзию на императора. Это — фараон, передевающийся в хламиду Иосифа в соответствии с ритуалом производства в сан цезаря, описанном в книге «О церемониях византийского двора», и триумф Иосифа. Последняя сцена особенно выразительна: она показывает Иосифа, одетого как византийский император, с «державой» и лабарумом в руке, на квадриге, изображенной en face; перед Иосифом маленькие люди распростерты в проскинесисе¹⁰⁴. Намек нам представляется особенно очевидным в торжественной композиции суда Соломона — сюжета, который не упоминается в гомилии, которую они иллюстрирует¹⁰⁵. Изображение библейского царя в качестве византийского императора, на троне, между двумя телохранителями должно было напоминать об обязанности василевса — «нового Соломона» — быть справедливым¹⁰⁶.

Немного дальше — эпизоды из жизни другого прототипа монарха — Самсона, исполненные в двух регистрах¹⁰⁷. Подвиги Самсона также являлись частью декора дворца Дигениса Акрита¹⁰⁸. Эти примеры не исчерпывают всех аллюзий на императора, его власть, его добродетели и его обязанности, которые содержатся в столь богатом оформлении рукописи Paris. gr. 510. Предназначенная Василию I (и Евдокии), задуманная во времена патриарха Фотия, а возможно, и им самим, она является

Byzantine Studies Conference: Abstracts of Papers. 1984. 10. P. 57—59. Эта же тема используется в XI в. в церкви св. Георгия Диасорита на Наксосе: *Achimastou-Potamianou* М. 'Ο ναός τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Διασορίτη ἐπὶ τῆς Νάξου: Παρατηρήσεις εἰς τοιογραφεῖς τοῦ 11^{ου} αἰώνος // IV^e Symposium d'archéologie et d'art byzantins et post-byzantins. Résumés. Athènes, 1984. P. 8—9.

¹⁰⁴ Fol. 69^v: *Omont H. Miniatures. . . Pl. XXVI; Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 223—224. Fig. 18.* Относительно других циклов Иосифа, содержащих императорскую символику, см.: *Ljubinković R. Sur le symbolisme de l'histoire de Joseph dans le narthex de Sopoćani // L'Art byzantin du XIII siècle: Symposium de Sopoćani 1965. Belgrade, 1967. P. 207—219; Grabar A. Les cycles d'images. . . P. 133—137; Gabrilović Z. A. Divine Wisdom. . . P. 49—50 et n. 25; Здесь говорится о других интерпретациях истории Иосифа как образца для епископов.*

¹⁰⁵ Fol. 215^v: *Omont H. Miniatures. . . Pl. XXXIX.* С. Дер Нерсесян не связывает это изображение с посвящением рукописи императору (*Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 207—208*). Провозглашение императора «новым Соломоном» восходит к Константину, а справедливость (ἡ δικαιοσύνη) является одной из первых добродетелей императора (*Hunger H. Prooimion. . . P. 114—117*). Василий I особенно заботился о своем изображении как ревнителя правосудия (*Vogt A. Basile Ier empereur de Byzance (867—886) et la civilisation byzantine à la fin du IX^e siècle. P., 1908. P. 53—55*). В прооимии Прохирона, законодательного свода Василия I, Константина и Льва VI мы читаем: ὁν πάντων ἐστὶ πρῶτον καὶ μεγίστον ἡ δικαιοσύνη, δι' ἣν ἔθνος ὀφείλει χάρι τὸν σοφὸν Σολομῶντα (Притчи. XIV. 34); см. также: *Hunger H. Prooimion. . . P. 115*).

¹⁰⁶ Даже если бы, как нам представляется, Соломон был изображен здесь не с бородой, как средневековый василевс, а без нее в соответствии с его иконографическим типом. Эта интерпретация позволяет объяснить две сцены нижнего регистра миниатюры — беседу Христа с самаритянкой и исцеление прокаженных, — связь которых с текстом, как признает это даже С. Дер Нерсесян, трудно установить. Возможно, целью этих изображений было напомнить о том внимании, с которым император, справедливый, как Соломон, должен, в уподобление Христу, относиться к униженным, презираемым и больным. По всей видимости, примером уподобления василевса Соломону является и мозаика «Воскресение храма» Неа Монн на Хиосе: библейский царь, с бородой, напоминает выражением лица императора-донатрра Константина IX Мономаха (*Mouriki Doula. Les mosaïques de la Néa Moni de Chios // Corsi Rav. 1984. 31. P. 371—372*).

¹⁰⁷ Fol. 347^v: *Omont H. Miniatures. . . Pl. XLIX; Der Nersessian S. The Illustrations. . . P. 248, 222. Fig. 14.*

¹⁰⁸ *Mavrogordato J. Op. cit. P. 220—221 (v. 3371—3378).*

одним из самых замечательных примеров того, каким образом в эпоху македонской династии искусство служило мистике, которой окутывали императорскую власть¹⁰⁹.

* * *

При изучении отображения императорской власти в искусстве эпохи македонской династии важно в первую очередь помнить о фрагментарном характере источников, поскольку большая часть памятников и произведений светского искусства погибла, а нарративные источники лишь отчасти компенсируют эту потерю. Поэтому, учитывая специфику источников информации, следует быть особенно осторожными в выводах.

Значительное число сохранившихся произведений, отражающих императорскую идеологию и пропаганду (золотые монеты, изделия слоновой кости, ювелирные изделия, иллюминированные рукописи) было предназначено для элитарной публики, причем сам материал соперничал с изображением, которое должно было вызывать восхищение тех, кто их видел, — подданных империи или чужеземцев.

Искусство официальной пропаганды скорее бедное. Формы изображения правящих императоров ограничиваются небольшим числом условных типов; при этом торжественный фронтальный портрет императора, лишенного всех своих регалий, остается наиболее распространенным отображением его священной власти. Этот условный характер официальной иконографии, воплощающий идеальный образ императора, тесно связан со стремлением укрепить стабильность власти, легитимность ее обладателя и континуитет самой империи.

Характерным для данной эпохи является стремление, ставшее отныне обычным, связать образ императора с образом Христа, девы Марии или святых. Официальное искусство отдает предпочтение сюжетам, которые показывают василевса в его отношении к богу и восхваляют его главное качество — благочестивость. Особенно примечательным является успех в изображениях эпохи македонской династии темы символической короны монарха как выражения божественного происхождения его власти. Как придворные церемонии этой эпохи имеют тенденцию к тому, чтобы превратиться в истинно литургическое действо, так и придворное искусство все больше пронизывается элементами религиозной иконографии¹¹⁰. Власть мыслится, в первую очередь, как эманация божественной власти; церемониал и искусство напоминают всем обо этом фундаменте императорской идеологии.

Репертуар сюжетов расширится, если принять во внимание произведения, которые на первый взгляд не связаны с политической мыслью, а косвенным образом прославляют императорскую власть, сравнивая правящего василевса с Константином Великим или с библейскими героями. Хотя сам по себе подобный способ не был новым, но в эпоху македонской династии к нему, по всей видимости, прибегали более систематически и более умело, в соответствии с оживлением Константиновых теорий о царстве идеальном, всемирном и вечном, с которым отождествляется Византийская империя, пользующаяся божественным покровительством и предназначенная для выполнения мистической и ниспосланной Провидением миссии¹¹¹.

¹⁰⁹ То, что рукопись и ее иллюстрирование было задумано Фотием, выдвинуто как гипотеза С. Дер Нерсисян (*Der Nersessian S. The Illustrations. . .* P. 227). Недавно этот факт был убедительно доказан Л. Брубейкер (*Brubaker L. Politics, Patronage and Art in ninth-century Byzantium: The Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris* (Paris. gr. 510) // *DOP*. 1985. N 39. P. 1—13).

¹¹⁰ А она, в свою очередь, испытывает влияние со стороны придворного искусства. См. *Grabar A. L'Empereur. . .* P. 224 et suiv.; *Idem. L'Art religieux. . .* P. 156 et suiv.

¹¹¹ В уточненной и изысканной форме, в какой он встречается в рукописи Paris. gr. 510, этот способ, по-видимому, использовался лишь в произведениях, предназначенных для элиты. Но живопись в Каппадокии показывает, что он был знаком и менее привилегированным кругам.

Что касается официальных портретов и типологии иконографии, то следует сказать, что образ власти остается условным и «всеобщим» поскольку он, за редким исключением, не относится к конкретным историческим событиям, личным подвигам и свершениям отдельных монархов даже и тогда, когда создание тех или иных произведений связано с конкретными фактами. Для этой эпохи характерно равнодушное отношение к событиям, безразличие к современным реалиям. Лишь позднее, начиная с XII в., начинает проявляться некоторый интерес к запечатлению конкретных исторических событий¹¹².

Вместе с тем иконография отражает, но на более широком уровне, интересы и заботы людей того времени. Она отличается от иконографии предшествующего и последующего времени подчеркнутым вниманием к темам, прославляющим религиозные и гражданские добродетели василевса в ущерб изображениям традиционного триумфального цикла. Военные качества императора даются на втором плане и, когда они присутствуют (особенно при изображении императоров-полководцев Никифора Фоки и Иоанна Цимисхия), они оказываются подчиненными теме божественного покровительства. Искусство подтверждает в данном случае прооимонию и «княжеские зеркала», т. е. другие памятники официальной идеологии. Лишь с конца XI в., при Комнинах, военные доблести василевса вновь начинают прославляться¹¹³. Далекая от того, чтобы быть неизменной, иконография, отражает изменения представлений об императоре, хотя делается это не путем создания новых сюжетов, а путем выбора из сравнительно устойчивого репертуара традиционных образов¹¹⁴.

¹¹² Magdalino P., Nelson R. Op. cit. P. 123 et suiv.

¹¹³ Ср.: Kazdan A. Certain Traits of Imperial Propaganda in the Byzantine Empire from the eighth to the fifteenth Centuries // *Prédication et propagande au Moyen Age. Islam. Byzance. Occident.* P., 1983. P. 13—28.

¹¹⁴ Это исследование отображения власти в Византии могло бы быть расширено за счет сопоставления византийских изображений с западными и мусульманскими. О пользе подобного метода см., например: Sourdel-Thomine J. L'expression symbolique de l'autorité dans l'art islamique // *La notion d'autorité au Moyen Age. Islam, Byzance, Occident.* P., 1982. P. 273—286.