

Э.С. Смирнова

ЛИТУРГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ (на примере иконы начала XIII в.)

На протяжении последних десятилетий исследователям удалось показать, что интерес византийской теологии XII в. к теме Воплощения Логоса, смыслу евхаристической жертвы, единству божественной и человеческой природы Спасителя получил живой отклик в искусстве и что образы гимнографии и литургии нашли отражение в образах зримых¹. Однако при изучении искусства эпохи Комнинов недостаточно учитываются памятники из русских художественных центров, как относящиеся к XII в., так и исполненные уже в начале XIII в., но продолжающие и обогащающие традицию. Между тем привлечение русских произведений, входивших в широкий круг культуры византийского мира, способно внести в тему новые акценты.

“Богоматерь Влахернитисса”, хранящаяся сейчас в Третьяковской галерее в Москве², происходит из Ярославля, значительного города в составе Ростовской епархии, иерархи которой издавна поддерживали связи с Византией. Икона была найдена в Спасо-Преображенском монастыре в Ярославле, где каменный собор строился с 1216 по 1224 г.³ К его окончанию, вероятно, и была исполнена икона.

После раскрытия первоначальной живописи в 1925–1929 гг. историки искусства стали называть икону то “Орантой” (характеристика позы), то “Великой Панагией” (эпитет Богоматери). Название “Влахернитисса” кажется более верным, хотя тоже условным. *Есть предположение, что два чудотворных образа Богородицы, издавна хранившихся во Влахернском храме в Константинополе, а именно Богоматерь в позе оранты, с молитвенно поднятыми руками, и Богоматерь Никопея, держащая ле-*

См. например: *Pallas D.J.* Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz: der Ritus – das Bild. München, 1965; *Бабий Г.* Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава: Архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом // ЗЛУ. Нови Сад, 1966. Т. 2. С. 9–31; *Belting H.* An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrow in Byzantium // DOP. Wash., 1980/1981. Vol. 34/35. P. 1–16; *Idem.* Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. В., 1981; *Idem.* Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990; *Maguire H.* The Iconography of Symeon with the Christ in Byzantine Art // DOP. Wash., 1980/1981. Vol. 34/35. P. 261–269; *Idem.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981; *Ševčenko N.P.* Icons in the Liturgy // DOP. Wash., 1991. Vol. 45. P. 44–57.

Антонова В.И., Мнева Н.Е. Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи. М., 1962. Т. 1. Кат. № 3. С. 52–54 (с библи.); *Масленицын С.И.* Ярославская иконопись. М., 1973. С. 7–9. Табл. 1–5; *Луцко В.* Богоматерь Великая Панагия // ЗРВИ. Београд, 1978. Т. XVIII. С. 245–256; *Брюсова В.Г.* К атрибуции произведений живописи домонгольского времени: “Ярославская Оранта” (“Богоматерь Знамение”) // Русское искусство XI–XIII веков: Сб. ст. М., 1986. С. 73–99; *Масленицын С.И.* Богоматерь “Великая Панагия” (“Ярославская Оранта”) // Там же. С. 100–107; *Лазарев В.Н.* Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., 1983. С. 42–43. Табл. 21.

ПСРЛ. Т. I. С. 439, 447; *Воронин Н.Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков. М., 1962. Т. 2. С. 65–66.

ред собой щит с изображением Христа Эммануила, послужили во второй половине XI в. основой для формирования нового иконографического типа: изображения Богоматери с молитвенно поднятыми руками и с медальоном на груди, внутри которого помещено изображение Эммануила⁴. Изображение Богоматери с подобной иконографией, чаще поясные, но иногда и в рост, начинают распространяться с конца XI в., на монетах, печатях⁵, затем в монументальной живописи⁶. Ранним примером в иконописи является “Богоматерь Знамение” на двусторонней чудотворной иконе середины XII в. в Новгороде⁷. Распространение этого иконографического типа объясняется тем, что он как нельзя лучше иллюстрировал чудо Воплощения и свидетельствовал истинность принесения Логоса в мир Богородицей. Предполагается, что импульсом для распространения этой иконографии было строительство во Влахернах императорского дворца, в период правления Комнинов, и как результат – особое почитание Влахернских святых. Зародившись в Константинополе, оно пришло и на окраины православного мира⁸. Во второй половине XII – начале XIII в. изображения Богоматери именно в полный рост, с Эммануилом в медальоне, встречаются достаточно часто в росписи конхи алтарной апсиды⁹, известны и в других видах искусства¹⁰.

Икона из Ярославля выделяется своим выдающимся художественным качеством и огромными размерами: 194 x 120 см. Этому произведению придавалось первостепенное значение в интерьере новопостроенного храма. Икона обладает редкими особенностями в иконографии, композиции, цвете, которые говорят об актуальности иконографического типа “Влахернитиссы” в XIII в., о живом интересе к его смысловым оттенкам.

⁴ Ševčenko N.P. Virgin Blachernitissa // The Oxford Dictionary of Byzantium. N.Y.; Oxford, 1991. Vol. 3. P. 2170–2171 (bibl.). Об интерпретации иконографического типа см.: Lechner M. Zur Ikonographie der “Gottesmutter des Zeichens” // Kunst der Ostkirche: Ikonen, Handschriften, Kultgeräte. Astellung des Landes Niederösterreich. Stift Herzogenburg, Wien, 1977. S. 77–90; Тамуль-Һупух М. Икона Богородице Знамень а // ЗЛТУ. Нови Сад. 1977. Т. 13. С. 3–23.

⁵ Seibt W. Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11. Jahrhundert // Studies in Byzantine Sigillography / Ed. N. Oikonomides. Wash., 1987. P. 53–55.

⁶ Первый датированный пример – фреска в Асину, Кипр, около 1105–1106 гг., правд, поновленная в XIV в. по старым контурам. См.: Stylianos A. and J. The Painted Churches of Cyprus. L., 1985. P. 134.

⁷ Лазарев В.Н. Указ. соч. С. 38, 166. Табл. 12.

⁸ Megaw A.H.S., Hawkins E.J.W. The Church of the Holy Apostles at Perachoroi, Cyprus, and Its Frescoes // DOP. Wash., 1965. Vol. 16. P. 298–299.

⁹ Мозаика в базилике Рождества Христова в Вифлееме, до 1187 г. См.: Kühnel G. Das Ausschmücksprogramm der Geburtsbasilika in Bethlehem: Byzanz und Abendland in Königreich Jerusalem // Boreas. Münster, 1987. Bd. 10. S. 138. Abb. 2; фреска в церкви Св. Апостолов в Перахорио, Кипр, около 1160–1180 гг. (Megaw A.H.S., Hawkins E.J.W. Op. cit. P. 297–299. Fig. 2, 12. Schema 4); возможно, в церкви св. Мавры в Ризокарпасо, Кипр (Ibid. P. 299. Not. 42); в церкви Христа Антифонита близ Калогреа, Кипр (Stylianos A. and J. Op. cit. P. 472); в церкви Спаса Преображения на Нередице, Новгород, 1199 г. (Мясоедов В.К. Фрески Спасо-Нередицы. Л., 1925. Табл. IV-16 № 2; IV-2, № 2); в церкви Богородицы в Студенице, Сербия, 1208–1209 гг., где первоначальная композиция повторена в живописи XVI в. (Цирковић С., Кораћ В., Бабић Г. Манастир Студеница. Београд, 1986. С. 64–65. Табл. 49). Более полный перечень примеров, а также наблюдения над иконографией, приводимые А. Вейл Карр, см.: Weyl Carr A., Morocco L.J., Davezac B. A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus. Austin, 1991. P. 43–44, 57–58.

¹⁰ Две иконы в монастыре св. Екатерины на Синае – с изображением Богоматери и св. отцов Раифского монастыря (Mouriki D. Icons from the 12th to the 15th Century // Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine / Ed. K.A. Manafis. Athens. 1990. P. 112. Fig. 47), и “Богоматерь Влахернитисса с Моисеем и иерусалимским патриархом Евфимием, 1224 г., мастер Петр (Ibid. P. 112–113, Fig. 48, с библи.); мраморный византийский рельеф начала XIII в. в церкви Санта Мария Матер Домини, Венеция (Demus O. The Church of San Marco in Venice: History, Architecture, Sculpture. Wash., 1960. P. 121, 125; Lange R. Die byzantinische Reliefkone. Recklinghausen, 1964. № 6); рельеф в тимпане южного притвора Георгиевского собора в Юрьеве Польском, 1233 г. (Вагнер Г.К. Мастера древнерусской скульптуры: рельефы Юрьева Польского. М., 1966. Табл. 49).

Первая особенность – широкие золотые полосы, пятна и штрихи на синем хитоне и вишневом мафории Богородицы. Золотые линии то идут параллельно друг другу, разделенные лишь узенькими интервалами, то сливаются в сплошные участки золота – ленту или пятно. Такой прием создает впечатление, что фигура пронизана светом, отражает и излучает свет. Уникальность ярославской иконы в том, что для иконографии Богородицы отнюдь не характерно изображение таких золоченых, святающихся одежд. Тема света выражена в этой иконе сильнее, чем в тех произведениях, где золото наложено в виде традиционного тонкого ассиста.

“Светолитие”, которое словно исходит от этой иконы, – зримое воплощение тех образов гимнографии, где Богородица, являющая миру Логос, уподобляется свету. Этих образов очень много, и мы укажем лишь некоторые, чтобы наметить направленность интерпретации. Так, в Акафисте Богородицы мы встречаем следующие уподобления: ἀστὴρ ἐμφαίνων τὸν ἥλιον (“звезда, являющая солнце”, икос 1); φῶς ἀρρήτως γεννήσασα (“свет неизречно родившая”, икос 2); ἀστὲρος ἀδύτου Μῆτηρ (“ἀγῆ μυστικῆς ἡμέρας”) (“звезды незаходимая мати, заре таинственного дне, икос 5), πύρινε στύλε ὀδηγῶν τοὺς ἐν σκότει (“огненный столпе, насталяяй сущия во тьме”, икос 6); φωτοδόχων λαμπάδα τοῖς ἐν σκότει φανεῖσαν (“светоприимная свеща, сущим во тьме явившаяся”, кондак 11); ἀκτὺς νοητοῦ ἡλίου λαμπτή τοῦ ἄκτιστου φέγγους (“луче умного солнца, светило незаходимого света”, икос 11)¹¹.

Обилие золота, сияющего в комниновских иконах, как замечено, бывает метафорой “света, который струится из эфира” φῶς ἡστραψενας αἰθέρος и символизирует чудо Воплощения, согласно тексту Иоанна Евхаита на икону Рождества Христова¹². Иоанн Дамаскин в Гомилии на Рождество Богородицы писал о Богородице как о “вратах света” (πύλη φωτός), а в Гомилии на Успение – как об “обиталище Божественного огня” (πυρὸς θεῖον κατοικητήριον)¹³. В известной иконе “Благовещение” конца XII в. с Синяя золотой свет, интерпретированный как тонкий золотой ассист, пронизывает фигуру архангела, тогда как Богородица, которая только еще должна дать в будущем плоть “Бесплотному Слову”, облачена в одежды плотных синего и вишневого оттенков¹⁴. Между тем в ярославской “Влахернитиссе”, где представлено Воплощенное Слово, свет озарил все изображение.

Изображение пурпурного мафория Богородицы, переливающегося золотыми отблесками, символично. В тексте, написанном от имени “Георгия Палеолога, Дукаса Комнина, севаста по должности”, анонимный автор подносит Богородице “золото-пурпурную одежду” (χρυσοπύρφυρον πέπλον), причем пурпур он преподносит ей как царице, а золото – как Пресвятой Деве (Ὡς γὰρ ἀνάσσει προσφέρω τὴν πορφύραν ὡς δὲ ὑπεράγνη παρθένω τὸ χρυσοῖον)¹⁵.

Образ Богородицы Влахернитиссы, несущей в мир свет, нашел отражение в византийском искусстве уже в начале XII в. В росписи церкви Панагии Теотокос в Трикомо, Кипр, стилистически близкой к фрескам Асину 1105–1106 гг., в конхе апсиды по сторонам фигуры Влахернитиссы написан текст, являющийся парафразом на строки икоса 2 Акафиста, о рождении света (см. выше): Χαῖρε, ἣ τεκοῦσα τὸ φῶς καὶ μὴ γνοῦσα τὸ πῶς¹⁶.

Второе отличие иконы из Ярославля – контуры фигуры Богородицы. Привлекает внимание не только ее необычайно широко раскинутый мафорий, заставляющий

¹¹ Греческий текст Акафиста и русский перевод приводятся по изд.: *Ловягин Е.* Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1875.

¹² PG. T. 120. Col. 1123; *Belting H.* Bild und Kult. S. 311.

¹³ *Homélie sur la Nativité et la Dormition / Ed. P. Voulet. P., 1961. P. 68, 194.*

¹⁴ *Belting H. Op. cit. S. 311.*

¹⁵ Νέος Ἑλληνομνήμων / Ἐκδ. Σπ. Λάμπρος. Αθήναι, 1911. Τομ. 8. Σελ. 151.

¹⁶ *Stylianou A. and J. Op. cit. P. 488; воспр.: Тамш-хуруш М.* Указ. соч. Сл. 6. Об идейном сходстве фрески в Трикомо и ярославской иконы см.: *Lechner M. Op. cit. S. 81.*

вспомнить о влахернском культе ризы Богородицы, но и рисунок рук. В отличие от распространенной традиции ее поднятые в позе моления руки изображены без локтевого сустава и без изгиба на запястьях. Рисунок стилизован, контуры придана форма дуги, полукруга. Благодаря этому фигура Богоматери напоминает литургическую чашу, потир, в котором покоится медальон с Логосом. Византийская гимнография знает много сравнений Богородицы со священным сосудом: Κρατήρ κερών ἀγαλλίασιν (“чаша, черпающая радость”, Акафист, икос 11), ἀλάβαστρον φρικτὸν τοῦ μύρου τῆς χάριτος (“алавастр, полный благодатного мира”, Митрофан Смирнский)¹⁷, Μαννώφορος στάμνος χρυσοῦ (“золотой сосуд, несущий манну”, Иоанн Дамаскин, Гомилия на Рождество Богоматери)¹⁸. Встречается много уподоблений чаше-кратуру¹⁹, сосуду-стамносу²⁰.

Образ Богоматери Влахернитиссы как евхаристической чаши дал о себе знать в композициях на панагиях и панагиарах, например на знаменитом стеатитовом панагиаре из монастыря Ксиропотам на Афоне, XIV в.²¹, где профиль чаши образован контуром рук и складкой мафория. Для толкования образа евхаристической чаши в иконе Преображенного собора могло иметь значение и то обстоятельство, что на праздник Преображения, 6 августа, было установлено еще апостольскими правилами и VI Вселенским собором благословлять виноградные гроздья и хлебные семена в знак того, что евхаристическое вино и евхаристический хлеб, приготовляемые из тех же плодов, должны быть и будут приносимы во весь год²².

Образ Богоматери “Ζωοδόχος Πηγή”, “Живоносный источник” – один из древнейших в византийской гимнографии. Однако его отчетливая изобразительная формула появляется лишь в XIV в., в связи с особой славой одноименного константинопольского монастыря, его целебного водного источника и иконы, на которой Богоматерь с Эммануилом на груди была, видимо, изображена помещенной в чашу²³. Некоторые композиции XIV в. особенно ясно показывают, что иконография “Живоносный источник” произошла от иконографии “Влахернитиссы”, где тема “Чаши Спасения” присутствовала в завуалированной форме. Во фреске храма Афеандико (Бронтохион) в Мистре (Греция) около 1310 г. дано поясное изображение именно “Блахернитиссы”, но с надписью “Ζοοδόχος Πιγι”²⁴, а во фреске церкви св. Димитрия в Пече (Сербия) около 1330 г. представлена тоже “Богоматерь Влахернитисса” в рост, но Эммануил – не в медальоне, а в роскошном сосуде или, скорее, в раковине, инкрустированной золотом. Голубые блики света на мафории Богоматери в этой фреске спускаются книзу словно вода, пропитавшая ткань, а длинная бахрома похожа на золотые струи с крестообразными капельками на концах²⁵.

Смысловые ассоциации и образы, совпадающие с теми, которые содержатся в иконе 1224 г., стали особенно характерны для византийской поэзии в XIV в. В одной из эпиграмм Мануила Фила, обращенной к иконе Богородицы, присутствуют одновременно мотивы и жизни, и света, и светоносного сосуда, и живительной влаги²⁶.

¹⁷ *Εὐστρατιάδης Σ. Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ Ἑμνογραφίᾳ*. Ρ., 1930. Ρ. 3.

¹⁸ *Homélie sur la Nativité et la Domition*. Ρ. 62.

¹⁹ *Εὐστρατιάδης Σ. Op. cit.* Ρ. 38.

²⁰ *Ibid.* Ρ. 73.

²¹ *Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite*. Wien, 1985. N 131.

²² *Вениамин (Румовский-Краснопевков)*. Новая Скрижаль. СПб., 1899. С. 469–470.

²³ *Velmans T. Iconographie de la “Fontaine de Vie” dans la tradition Byzantine à la fin du Moyen Age // Synthronon*. Ρ., 1968. Ρ. 128–134; *Πάλλας Δ. Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή // Ἀρχαιολ. Δελτίον. Ἀθήναι*, 1971. Том 26. Σελ. 201–224.

²⁴ *Dufrenne S. Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*. Ρ., 1970. Ρ. 41–42.

²⁵ *Ђурић В., Ђирковић С., Кораћ В. Пећка Патриаршија*. Београд, 1990. С. 140 (с библи.). Табл. 76.

²⁶ *Manuelis Philae Carminae / Ed. E. Miller*. Ρ., 1857. Vol. 2. Ρ. 237. N 228. На эту эпigramму обратили мое внимание участники семинара “Византийские эпigramмы о произведениях искусства”, проводившегося в июне–июле 1993 г. в Думбартон Окс, Вашингтон, под руководством И. Шевченко и А.М. Талбот.

Но иконографическая тема Богоматери как источника живоносных струй начала складываться в искусстве задолго до XIV в. На ладонях Богоматери Влахернитиссы в византийском мраморном рельефе начала XIII в. в церкви Санта Мариа Матер Домини в Венеции²⁷ (рельеф, отметим, с вызолоченным, светоносным фоном) были отверстия, откуда реально текла вода. Ярославская икона 1224 г. с образом Богоматери – евхаристической чаши – содержит иную, более опосредствованную, более поэтически емкую трактовку той же темы.

Жест Эммануила в ярославской иконе, благословляющего двуперстно обеими руками, имеет, безусловно, литургический смысл и требует отдельного рассмотрения. Согласно святоотеческим толкованиям, жест Спасителя, благословляющего обеими приподнятыми руками, означает его обращение ко всему человеческому роду, несущее спасение каждому, кто верует²⁸.

Исключительно редкими особенностями наделены изображения архангелов в медальонах. Они слегка откинулись, словно пораженные явлением перед ними Богоматери и зрелищем Божественного Воплощения, и устремили взоры чуть вверх, где парит, быть может, риза Богоматери, чудесно являющаяся во Влахернском храме²⁹. На плечах архангелов – белые омофоры с крестами, а на круглых зеркалах, которые архангелы держат в руках, – знаки креста. Эти детали намекают на литургический, евхаристический смысл композиции. В построении иконы большое значение имеют четыре круга: медальон с Эммануилом, нимб Богоматери и два медальона с архангелами. Медальоны с архангелами расположены над кистями рук Богоматери, и тем самым намек на евхаристическую чашу соотнесен с намеком на литургическую службу.

Большую роль в приобщении Руси к общеправославной культурной традиции продолжала в начале XIII в. играть кафедра русского митрополита в Киеве. Весьма возможно, что через это звено Русь приобщалась и к тонкой интерпретации мариологической тематики в иконографии. На печати киевского митрополита Кирилла, грека по происхождению, известного своей образованностью (интронизован 6 января 1224 г., скончался в 1233 г.) было изображение именно Богоматери Влахернитиссы, как на ярославской иконе³⁰. В композиции подчеркнуты широкие складки мафория – чудодейственной ризы Богородицы, крупные ладони поднятых и осеняющих словно весь мир рук. На фоне – надпись “НІЕРА”, видимо, фрагмент слово “ПЛАТНТЕРА” (“ширшая”), греческого эпитета Богородицы, восходящего к поэтическому образу из Литургии Василия Великого (“*πλατύτερα τῶν οὐρανῶν*” – “ширшая небес”).

По обилию символических деталей, аллюзий на те или иные гимнографические образы русская икона 1224 г. находит себе аналогию в византийской фреске 1192 г. в церкви Богоматери Аракиотиссы в Лагудера (Кипр), где в огромной фресковой “иконе” изображена стоящая Богоматерь, которая держит в особым образом сложенных руках Христа Эммануила, символизируя своим образом и своим жестом священную лжицу, ложку, “Божественную ручку”, согласно пророчеству Исайи и его толкованиям³¹.

²⁷ См. примеч. 10.

²⁸ A Patristic Greek Lexicon / Ed. G.W. Lampe. Oxford, 1968. P. 1520, 6.

²⁹ См. текст Л.И. Лифшица в кн.: Алленов М.М., Евангулова О.С., Лифшиц Л.И. Русское искусство X – начала XX века. М., 1989. С. 46, 48.

³⁰ Soloviev A.V. Metropolitensiegel des Kiewer Ruslands // BZ. München, 1962. Bd. 55. N 11, pl. V; S. 298; Laurent V. Le corpus des sceaux de l'Empire byzantin. P., 1963. Vol. V-1, Not. 792; Янин В.Л. Актовые печати древней Руси X–XV вв. М., 1970. Т. 1. № 53.

³¹ Belling H. An Image and Its Function in the Liturgy. P. 10.

Ассоциативный ряд фрески в Лагудера, включая изображения ангелов с орудиями Страстей, подчеркивает тему крестной жертвы Спасителя. В иконе из Ярославля больше выявлен другой аспект: благодать Евхаристии, триумф Логоса и Богородицы, “Чаша Спасения”, вмещающей весь мир и, по выражению 6-го икоса Акафиста, являющейся “покровом мира, более широким, чем облака” (ὁκέλε τοῦ κόσμου Πλατυτέρα νεφέλης)³². Этот смысловой оттенок во многом зависит от своеобразия русской духовной традиции, где почитание Богородицы-заступницы, культ Покрова Богородицы были особенно распространены.

³² Weis A. Die Madonna Platytera. Königstein im Taunus, 1983.