

В.Г. Пуцко

ВИЗАНТИЙСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ИСКУССТВЕ МОСКОВСКОЙ РУСИ (“СПАС В СИЛАХ” В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ XIV–XV вв.)

Распространение иконографической композиции, известной в специальной литературе под названием “Спас в силах”, имеет свою сложную предысторию. Она возникла в восточнохристианском искусстве раннего средневековья и затем сделалась весьма популярной на Западе. В Византии, и особенно в Константинополе, эта тема развития не получила: известные нам памятники можно рассматривать не иначе, как ряд эпизодических разрозненных явлений.

Вопросы генезиса иконографической схемы икон “Спас в силах” не служили предметом специальных разысканий¹. Между тем их освещение проливает свет как на непосредственные источники иконографии московского искусства XIV—XV вв., так и на методы их усвоения и разработки. Для уяснения эволюции интересующей нас иконографической схемы необходимо хотя бы в самых общих чертах представить развитие композиции *Maiestas Domini* — изображений Христа во славе с поклоняющимися ему четырьмя живыми существами.

* * *

В основе изображений Христа во славе находится обобщенный образ, созданный под воздействием библейских текстов, описывающих видения пророков Исаии, Иезекииля и Даниила, дополненных концепцией апокалиптического видения Иоанна Богослова². На формирование иконографии Христа-Царя сильнейшее влияние оказала идеология Римской империи и

¹ В основе ст. текст нашего докл.: “Спас в силах” в русской живописи конца XIV – начала XV в. (Конф. “Искусство и культура эпохи Куликовской битвы”, М., 24–25 сентября, 1980) Замечания о структуре иконографической схемы и её истоках см.: *Буслаев Ф.И.* Русский лицевой Апокалипсис. М., 1984. С. 79, 191–204, 299; *Didron M.* Iconographe chrétienne. P., 1843. P. 117–119; *Scheffer N.* Symbolis of the Russian Icon // *Gazette des beaux-arts*, 1944. N 1. P. 82–84, fig. 9; *Ouspensky L., Lossky V.* The Meaning of Icon. Olten; Boston, 1952. P. 73–74; Каталог древнерусской живописи / Антонова В.И., Мнева К.Е. М., 1963. Т. 1. С. 229; *Алпатов М.* Андрей Рублев. М., 1972. С. 155–156; *Pucko M.N., Pucko V.G.* Zwei Denkmäler der rostover Ikonmalerei des 16. Jahrhunderts // *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte*. В., 1975. Bd. 21. S. 7–11. Abb. 1, 2.

² Основы композиции и ее иконографическая традиция наиболее тщательно прослежены в исслед.: *Dobrzeński T.* *Maiestas Domini w zabytkach polskich i obcych z Polska związanych* // *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*. 1973. Т. XVII; 1974. Т. XVIII; 1975. Т. XIX.

особенно императорская иконография с её многочисленными атрибутами. Литургия, совершавшаяся в базилике в присутствии невидимого Царя Славы и по своей торжественности приближавшаяся к придворному церемониалу, во многих отношениях обусловила характер изображений Христа и их связь с программой росписей алтарной апсиды. Один из самых ранних примеров — мозаика в римском храме св. Пуденцианы (402—417). Здесь наряду с изображением тронного Христа среди апостолов присутствует мотив из Апокалипсиса: среди города вознесен утвержденный на горе большой геммированный крест, а по его сторонам представлены четыре живых существа³. Таким образом, уже на ранней стадии развития иконографии композиции заметно органическое соединение античной схемы, теофании, описанной пророками Исаией и Иезекииелем, и апокалиптических видений.

На христианском Востоке наиболее раннее аллегорическое истолкование четырех живых существ в христологическом смысле было предложено Ефремом Сирином (ум. 343 г.), интерпретировавшим сидящего на троне в видении Иезекииля как Христа и, соответственно, ассоциировавшим их с колесницей херувимов⁴. На Западе символическое объяснение живых существ видения Иезекииля первым дал Иринея, епископ Лиона (ум. около 202 г.), согласно которому лев символизирует Христа как царя, телец — его жертвенность, человек — воплощение, а орел — присутствие Св. Духа. Одновременно Иринея Лионский связал эти аллегории с четырьмя евангелистами, причем лев был воспринят как символ Иоанна, телец — Луки, человек — Матвея, а орел — Марка⁵. Существует четыре варианта истолкования указанных символов, выражающие мнения Иринея, Епифания Кипрского (около 315—403), Псевдо-Афанасия и Ипполита Римского⁶. Наиболее устойчивой является версия, идентифицирующая человека с Матфеем, льва с Марком, тельца с Лукой, а орла с Иоанном. Однако все эти варианты, хотя и в неодинаковой мере, получили отражение в изобразительном искусстве, в основном в иллюстрациях византийских рукописей Четвероевангелия.

Одним из древнейших памятников, представляющих композицию *Maiestas Domini* в той редакции, которая обнаруживает наиболее явную связь с описанием теофании в книге пророка Иезекииля (I. 1—28)⁷, является абсидальная мозаика церкви Хозиос Давид в Салониках, датируемая V в.⁸ В круглом ареоле на радуге изображен юный Христос в пурпурном одеянии, с поднятой правой

³Ibid. 1973. Т. XVII. С. 29-32. II. 6.

⁴Cramer W. Die Engelvorstellungen bei Ephräm dem Syrer. Roma, 1965. S. 99-107.

⁵Dobrzyniecki T. Op. cit. 1973. Т. XVII. С. 35-38.

⁶Подробнее см.: Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 36-49; Nelson R.S. The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. N. Y., 1980. P. 15-53.

⁷Лучший анализ этого текста см.: Скабалланович М.Н. Первая глава книги пророка Иезекииля: Опыт изъяснения. Мариуполь, 1904; Он же. Комментарий на книгу пророка Иезекииля. СПб., 1909

⁸Композиция солунской мозаики имеет несколько позднейших реплик. Одной из них является миниатюра греческой Четвероевангелия XII в. в библиотеке Марчиана в Венеции, № 540 (Galavaris G. The Illustrations... P. 101-102. Fig. 79; Nelson R.S. Op. cit. P. 63. Fig. 42). Наиболее близко основная схема воспроизведена в иконе конца XIV в. из Погановского монастыря (Gerasimov T. L' icône bilatérale de Poganovo au Musée archéologique de Sophia // Cahiers archéologiques. P., 1959. Т. X. P. 279-288. Fig. 1-7; Grabar A. A propos d' une icône byzantine du XIV^e siècle au Musée de Sophia // Ibid. P. 289-304. Fig. 1-3; Хунгопулос А. Sur l' icône bilatérale de Poganovo // Ibid. 1962. Т. XII. P. 341-350; Grabar A. Sur les sources des peintures byzantines des XIII^e- XIV^e siècles // Ibid. P. 363-372). Эта иконографическая схема использована также в иллюстрации второго Слова Григория Назанзиня, изображающей видение пророка Аввакума (Galavaris G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969. P. 120-122. Fig. 379).

рукой, держащий в левой раскрытый свиток с текстом, представляющим парафраз цитаты из книги пророка Исаии (XXV.9); из ореола выходят четыре живых существа, держащие книги: человек и лев с правой стороны от Христа и телец с орлом — с левой, имеющие покрытые глазами крылья. Внизу открывается панорамный пейзаж с возвышающейся посередине горкой с текущими четырьмя ручьями; слева фигура Иезекииля, справа — сидящего пророка Исаии. Благодаря тексту на свитке эту композицию рассматривают не только как иллюстрацию ветхозаветной теофании и отражение относящихся к этой тематике библейских текстов, но и как связанную с эсхатологическим пророчеством⁹. Следовательно, мысль о втором пришествии Христа, красной нитью проходящая через раннехристианские апсидальные композиции¹⁰, здесь находит свое яркое выражение. Солунскую мозаику нельзя с полной определенностью отнести ни к Риму, ни к восточнохристианскому кругу памятников, поскольку ее иконография и художественные формы сочетают элементы различных традиций. Кроме того к числу ее литературных источников принадлежит наряду с ветхозаветными книгами Апокалипсис — книга, которая на Востоке редко признавалась канонической и, как известно, в православной церкви не была введена в литургическую практику наравне с Деяниями и Посланиями апостольскими.

Для понимания новых мотивов, вошедших в иконографию раннесредневековых памятников восточнохристианского происхождения, изображающих Христа во славе, важна концепция Ефрема Сирина, которая, однако, не имеет непосредственных оснований в библейских текстах. Она в качестве одного из назначений херувимов предусматривает возношение Христа, хотя этот элемент ветхозаветной теофании не упомянут в повествовании о вознесении-восхождении (Деян. 1.9-10)¹¹. Между тем ее отражение налицо уже в миниатюре с изображением Вознесения в сирийском Евангелии Рабулы, переписанном в 586 г. в месопотамском монастыре Загба¹². Связь видения Иезекииля с Вознесением определяет также основную иконографическую схему росписей в алтарных нишах капелл VI в. коптского монастыря в Бауите¹³. Композиция в капелле XXVI представляет окруженного светлым ореолом круглой формы юного Христа, сидящего на геммированном троне, с раскрытым кодексом в левой руке; из ореола выходят четыре живых существа, внизу — колеса¹⁴. В деталях бауитские фрески лишены абсолютного иконографического соответствия. Если сопоставить фреску капеллы XVII¹⁵, росписи капелл XLVI и XLV¹⁶, в которых изображение Христа во славе включено в иконографическую схему Вознесения, с фреской капеллы XXVI,

⁹*Dobrzaniecki T.* Op. cit. 1973. T. XVII. S. 38-45 (с указ. обширной лит. и с изложением взглядов различных исследователей на содержание мозаики). См. также: *Ihm C.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960. S. 182-184, Taf. XIII.

¹⁰*Ibid.* S. 5 ff; *Van Der Meer F.* Majestas Domini: Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Roma; P., 1938. P. 255 ff.; *Christe Y.* Apocalypse et interprétation iconographique: Quelques remarques préliminaires sur les images du Règne de Dieu et de l'Eglise à l'époque paléo-chrétienne // *BZ.* 1974. Bd. 67. P. 92-100.

¹¹См.: *Жебелёв С.* Иконографические схемы Вознесения Христового и источники их возникновения // *Сб. ст., посвященных пам. Н.П.Кондакова.* Пр., 1926. С. 1-14.

¹²*Cecchelli C., Furnani I., Salmi M.* The Rabbula Gospels. Olten; Lausanne, 1959. P. 78. Fig. f. 13b.

¹³*Grabar A.* Martyrium. P., 1946. T. II. P. 129-233; *Sauer J.* Bawit // *Lexicon für Theologie und Kirche.* Bd. II. Col. 58-59.

¹⁴*Ihm C.* Op. cit. S. 202-203. Taf. XIII, 2.

¹⁵*Ibid.* S. 201. Taf. XXIII, 1.

¹⁶*Ibid.* S. 204. Taf. XXIV, 1-2.

можно заметить, что здесь варьируются несколько вариантов. Особенностью одного из них являются колеса под мандорлой (ореолом), как это имеет место и в фрагментарно сохранившейся росписи капеллы LI¹⁷, тогда как для другого характерно колесовидное представление многоочитых тел животных с маленькими головами. Здесь также введены фланкирующие композицию фигуры ангелов. В фреске капеллы VI, кроме того, надо отметить изображение тронного Христа в "историческом типе", а в нижнем регистре — тронную Богоматерь с младенцем, среди апостолов¹⁸, как и в капелле XLII, где Богоматерь лишь в ином иконографическом типе¹⁹. Эти примеры отражают различные тенденции в развитии изображений Христа во славе в том варианте, который получил отражение и на иерусалимских ампулах, хранящихся в Монце и Боббио²⁰. К указанным схемам в сущности немного нового может прибавить фреска VII в. в Латмосе близ Гераклеи, с возносящими ореол с тронным Христом ангелами²¹. Однако она вместе с ее грузинским вариантом (в алтарной апсиде пещерного храма Додо в Давид-Гередже)²², а также с позднейшими малоазийскими²³, дает представление о различных национальных вариантах в широких рамках восточнохристианского искусства. Армянская апсидальная фреска VII в. церкви св. Степаноса в Лмбате, на которой композиция "Христос во славе" объединена с Вознесением и также инспирирована ветхозаветными текстами книг Исаии и Иезекииля, равно как и Апокалипсисом (изображение радуги, на которой утверждён трон)²⁴.

Названные памятники свидетельствуют о том, что сирийцы и копты на основе литературного источника — видения Иезекииля — выработали наиболее ранние формы изображения Христа, носимого четырьмя живыми существами. Х.П. Л'Оранж проследил генезис колесницы, выводя её непресекающиеся традиции из искусства Древнего Востока²⁵. Основные мотивы трона — живые существа и круги — составляют неотъемлемый элемент сидящего на престоле Христа²⁶. Из искусства Римской империи мотив медальона с изображением императора переходит в христианское искусство, трансформируясь в образ Христа, помещаемый в перекрестье креста. Этот мотив после победы иконопочитателей над иконоборцами в Византии в 843 г. как выражающий двойственность и взаимоподобие Христа и императора становится излюбленным в византийской иконографии²⁷. Крест с *Imago Clipeata* Христа уже в раннехристианский период приходит в искусство средиземноморских

¹⁷Ibid. S. 204-205. Taf. XIV, 1.

¹⁸Ibid. S. 200-201. Taf. XXV, 1.

¹⁹Ibid. S. 203-204. Taf. XXV, 2.

²⁰Grabar A. Les ampoules de Terre Sainte: Monza-Bobbio. P., 1958. Pl. III, XIX, XXVII, XXIX, XLIV; Weitzmann K. "Loca Sancta" and Representational Arts of Palestine // DOP. 1974. Vol. 28. P. 42-44.

²¹Rademacher F. Der thronende Christus der Chorschanken aus Gutorf. Köln; Graz, 1963. S. 85-86, Abb. 49.

²²Аминаршвили Ш.Я. История грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1957. Т. 1. С. 30-35. Табл. 18-23.

²³Lafontain-Dosogne J. Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images // Synthronon: Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du Moyen âge. P., 1968. P. 68-74. Fig. 1-3.

²⁴Луцко В.Г. Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII века (исток и параллели) // Ист.-филолог. журн. 1980. № 3. С. 141-150. Рис. 1-3; см. также: Pucko V.G. Das Apsisfresko der Karmavor-Kirche in Aštarak (Armenien) // BZ. 1984. Bd. 77. S. 38-41.

²⁵L'Orange H.P. Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World. Oslo, 1953. P. 124-133.

²⁶Подробнее см.: Dobrzeński T. Op. cit. 1973. Т. XVII. S. 47-51.

²⁷Deer J. Das Kaiserbild im Kreuz: Ein Beitrag zur politischen Theologie des früheren Mittelalters // Schweizer Beiträge zur allgemeinen Geschichte. 1955. Bd. XIII. S. 48-110.

стран, о чем свидетельствует миниатюра сирийского Евангелия, датированного 634 г.²⁸ Позднее указанный мотив переходит в иллюминацию латинских рукописей²⁹. Его византийскую рецепцию представляет миниатюра первой четверти XIII в. в греческом кодексе Нового Завета с Псалтирью в парижской Национальной библиотеке (Suppl. 1335)³⁰.

Весь длительный предшествующий этап развития композиции *Maiestas Domini* позволяет понять элементы её иконографии в сложившемся виде, когда фигура Христа окружена мандорлой, имеющей геометрическую форму круга, овала, квадрата, ромба; иногда она миндалевидная³¹. Этот светящийся ореол, символизирующий славу Христа, появляется уже в изображении олицетворяющего Логос ангела на мозаике главного нефа римского храма Санта Мария Маджоре (начало V в.)³². На Востоке мандорла (глория) круглой либо овальной формы прослеживается с VI в. (Евангелие Рабулы, палестинские ампулы). Со временем представление славы с тронным Христом — этот восточный по своему происхождению мотив, предполагающий также присутствие двух или четырех поддерживающих мандорлу ангелов, получает широкое распространение на Западе, где начинают изображать и геммированный трон с подножием. Византийское искусство, усвоившее многие восточнохристианские схемы, заимствовало и известное по ранним коптским памятникам представление Христа сидящего на усыпанном драгоценными камнями престоле, и мотив, который объединяет элементы, почерпнутые из ветхозаветных теофаний (видения Исайи и Даниила) и Апокалипсиса, что можно видеть уже на иконе VII в. с изображением Христа-Эммануила в образе Ветхого Деняи, в монастыре св. Екатерины на Синае³³. Этот вариант композиции положен в основу многочисленных западных памятников, среди которых наиболее ранней является миниатюра Комментария диакона Павла на Устав св. Бенедикта, выполненного в Капуе (915—934)³⁴.

Начиная с XI в. мотив арки как трона становится повсеместно распространенной особенностью композиции *Maiestas Domini* в искусстве Запада³⁵. Новые иконографические типы, получающие распространение в искусстве Каролингов, не могли совершенно вытеснить меровингскую иконографическую схему, которая продолжала существовать и в IX в., а в наиболее консервативных западноевропейских художественных центрах и длительное время спустя³⁶. Между тем в каролингских скрипториях в ходе копирования восточных оригиналов происходит соединение элементов восточнохристианской иконографии Христа во славе с западными, приведшее к образованию нового иконографического типа, положенного затем в основу программы,

²⁸Dobrzaniecki T. Op. cit. 1974. T. XVIII. S. 227. Il. 1.

²⁹Ibid. S. 231, 236, Il. 7, 8.

³⁰Galavaris G. The Illustrations... P. 126. Fig. 101.

³¹Brendel O. Origin and Meaning of the Mandorla // Gazette des beaux-arts. 1944. № 1. P. 5-24; Dobrzaniecki T. Op. cit. 1975. T. XIX. S. 9-74; Cp.: Messerer W. Mandorla // Lexicon der christlichen Ikonographie. 1971. Bd. 3. S. 147-149.

³²Oakeshott W. Die Mosaiken von Rom vom dritten bis zum vierzehnten Jahrhundert. Leipzig. 1967. S. 36. Taf. 24.

³³Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons. Princeton, 1976. Vol. 1. Pl. XII.

³⁴Dobrzaniecki T. Op. cit. 1975. T. XIX. S. 31. Il. 22.

³⁵Van Der Meer F. *Maiestas Domini* // Lexicon der christlichen Ikonographie. 1971. Bd. 3. S. 136-142; *Maiestas Domini* // Lexikon christlicher Kunst: Themen-Gestalten-Symbole. Freiburg, 1980. S. 211-212; Onasch K. Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten. Leipzig, 1981. S. 255.

³⁶Dobrzaniecki T. Op. cit. 1975. T. XIX. S. 37-45.

выработанной в аббатстве Сен-Дени³⁷. Лишь на последней стадии эволюции мандорлы-сферы в Сен-Дени была найдена её окончательная форма (пересечение сферы с мандорлой). Отсюда оставался один шаг до схемы, предполагающей изображение тронного Христа, вписанное в глорию миндалевидной формы, в сопровождении четырех живых существ. Средневековым мастерам, по-видимому, было нелегко отрешиться от усложненной различными символами композиции и найти ясную форму выражения. Эта задача была решена в конце X в., о чем говорит рельеф из слоновой кости, украшающий переплет Евангелия в Библиотеке Моргана в Нью-Йорке (№ 319)³⁸.

Начиная с XI в. указанная схема, уже в книжной миниатюре, сосуществует со старыми, о чем дают представление Эммерамское Евангелие в Кракове (XI в.)³⁹, Сакраментарий в Галерее Уолтерса в Балтиморе (XII в.)⁴⁰, Миссал № 193 в Муниципальной библиотеке в Туре (1183 г.)⁴¹, Вестминстерская Псалтирь в Британском музее в Лондоне (около 1200 г.)⁴². Последняя миниатюра (рис. 1) почти вплотную подводит к наиболее раннему варианту композиции "Спас в силах", представленному изображением конца XIV в в Четвероевангелии из Переславля-Залесского⁴³ (рис. 4).

В миниатюрах с изображением Христа во славе, украшающих средневековые латинские рукописи, преобладает иконографический тип юного Христа, благословляющего отведенной в сторону рукой, и только к XII в. "исторический тип" получает большее распространение, чем в предшествующий период. Связь композиции *maiestas Domini* с программой апсидальных росписей, наметившаяся на христианском Востоке уже в период раннего средневековья, становится характерной для романского храма⁴⁴. Её своеобразной проекцией в клюнийских и норбертанских храмах служат рельефы тимпанов⁴⁵. Следует заметить, что в фресках капелл Бауита нет явно обозначенного различия между двумя иконографическими образами Христа. Но в миниатюрах византийских рукописей XII—XIII вв. оно уже существует, причем окруженная мандорлой фигура юного Христа встречается преимущественно в иллюстрациях ветхозаветной теофании. Кроме выходной миниатюры греческого Четвероевангелия в венецианской библиотеке Марциана (№ 540), служащей репликой солунской мозаики V в., следует упомянуть миниатюру в греческом Четвероевангелии рубежа XI—XII вв. в библиотеке Лауренциана во Флоренции (Plut. VI.32), с изображением Христа в миндалевидной мандорле⁴⁶ (рис. 1), а также уже названную миниатюру парижского кодекса, содержащего Новый Завет с Псалтирью⁴⁷. Особенностью двух последних памятников книжного искусства служит дополнение изображения

³⁷ Ibid. S. 48-63.

³⁸ Swarzenski H. *Monuments of Romanesque Art*. Chicago, 1954. Fig. 122.

³⁹ Malik-Guminska B. *Kodeks emmeramski // Folia historiae artium*. Kraków, 1972. T. VIII. S. 5-40. II. 6.

⁴⁰ Wixom W.D. *Treasures from Medieval France*. Cleveland, 1967. P. 86-87.

⁴¹ The Year 1200. N. Y., 1970. Vol. II. Fig. 181.

⁴² Ibid. Fig. 177.

⁴³ Пуцко В. *Maiestas Domini в русской миниатюре конца XIV века // BS*. 1979. Т. XL. S. 199-203; Вздорнов Г.И. *Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков*. М., 1980. С. 116-117. Описание, № 86.

⁴⁴ Demus O. *Romanische Wandmalerei*. München, 1968. Taf. 84-85, 127, 132, 133, 149, 158, 162-163, 167, 176, 195, 199, 207, 213, 222; Abb. 27.

⁴⁵ Baum J. *Romanische Baukunst in Frankreich*. Stuttgart, 1910. Taf. 11, 55, 78, 80, 87-89, 149. См. также: Christe Y. *Les grands portails romans. Études sur l'iconologie des théophanies romanes*. Genève, 1969.

⁴⁶ Galavaris G. *The Illustration...* P. 125. Fig. 99; Nelson R.S. *Op. cit.* P. 66. Fig. 46-47,

⁴⁷ Galavaris G. *The Illustrations...* Fig. 100-101.

Христа во славе фигурой Моисея, получающего Закон⁴⁸. В сочетании обоих сюжетов сказывается воздействие евангельского текста, говорящего о том, что "закон дан через Моисея: благодать же и истина произошли через Иисуса Христа" (Ин. I, № 17)⁴⁹. Разворот с двумя заглавными миниатюрами Никомидийского Четвероевангелия, рубежа XII—XIII вв. (Киев, Библиотека АН Украины, № ДА 25 л.)⁵⁰, имеет ту особенность, что объединяет изображения Христа во славе и Богородицы с младенцем, сидящей на троне, служа репликой росписей алтарных ниш в капеллах Бауита⁵¹. Отмеченные реминисценции раннесредневековых моделей в византийской книжной иллюстрации находят объяснение в характерной для европейского искусства рубежа XII—XIII вв. в целом известной ориентации на раннехристианское наследие, преимущественно в плане иконографии. В частности, это явление оставило свои следы и в искусстве Древней Руси⁵².

Исследуя иконографическую традицию *Maiestas Domini* в средневековом искусстве Запада, Т. Добженецкий различает 18 схем с разнообразным расположением живых существ⁵³. Византийская иконография более стабильна; большинство композиций относится к первому типу, предполагающему помещение человека и льва слева, а орла и тельца — справа (как и на русских иконах "Спаса в силах"), хотя встречаются и иные варианты. Вообще же число известных византийских памятников с изображением Христа во славе в сопровождении символов евангелистов количественно невелико. Еще меньше примеров, когда общая иконографическая схема соответствует русским иконам "Спаса в силах".

* * *

Крайне ограниченный и случайный материал, на основании которого приходится характеризовать древнейший период истории русского искусства, в основном на протяжении длительного периода рассматривали изолированно от культуры европейского средневековья. Лишь В.Н.Лазарев впервые объективно определил отношение искусства средневековой Руси к Византии и Западу⁵⁴. Спорадически проникавшие в архитектуру и монументальную живопись западные влияния, как выясняется, коснулись также иконописи⁵⁵.

Среди обращавшихся на Руси произведений западного художественного ремесла выделяются высоким уровнем исполнения украшенные выемчатой эмалью, гравировкой и позолотой шесть медных досок книжных складов

⁴⁸В некоторых рукописях представлено Отослание учеников на проповедь.

⁴⁹*Galavaris G. The Illustrations...* P. 124-127.

⁵⁰Петров Н.И. Миниатюры и заставки греческого Евангелия XIII века // Искусство. [Киев], 1911 № 1. С. 117-130, Рис. 1-2.

⁵¹*Jhm C. Op. cit. Taf. XXV, 1-2.*

⁵²См.: Вагнер Г.К. Древние черты во владими́ро-суздальской скульптуре XIII века как элементы нового стиля // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 162-197.

⁵³*Dobrzaniecki T. Op. cit. 1975. T. XIX. S. 92-101.*

⁵⁴См.: Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство: Ст. и мат. М., 1978. С. 211-296

⁵⁵*Pucko W. O tendencjach zachodnich w malarstwie ikonowym Rusi XII-XIII w. // Bioletyn historii sztuki. 1979. Pr. XLI. S. 327-336; Он же. Крестоносцы и западные тенденции в искусстве Руси XII - начала XIV в. // Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines. Athènes - 1976. Athènes, 1981. T. II. P. 953-972.*

с изображениями Распятия и Христа во славе лиможского происхождения середины XIII в.⁵⁶ Нашли ли отклик в искусстве новгородских мастеров иконографические черты последней композиции, представленной на хранящихся в ризнице Антониева монастыря окладах, — остается неизвестным. Но подобная композиция, необычная для росписей алтарной апсиды в Византии и на Руси, оказалась в фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода, выполненных в 1189 г.⁵⁷ В пространстве между верхним и нижним окнами представлен тронный Христос в голубой мандорле с выходящими из нее четырьмя живыми существами, держащими кодексы: по сторонам были изображены херувимы⁵⁸. Христос правой рукой благословляет, левой поддерживает стоящий на колене кодекс Евангелия. Отличительной чертой композиции является её соединение с процессиями святителей, держащих в руках раскрытые свитки, как в "Поклонении жертве"⁵⁹. Мандорла миндалевидной формы типична для монументального искусства Запада. Однако на рубеже XII—XIII вв. она проникает и в византийское, и в древнерусское искусство, доказательством чего служит изображение Христа в композиции "Страшный суд" на западной стене новгородской церкви Спаса на Нередице (1199 г.)⁶⁰.

В отличие от романских памятников, в программу которых входит занимающая конху апсиды композиция *Maiestas Domini*, новгородская церковь Благовещения на Мячине не обнаруживает черт преемственности по отношению к росписям ранних восточнохристианских храмов. В последних ведь изображение Христа во славе, инспирированное ветхозаветной теофанией, чаще всего представлено в соединении с Вознесением, что вызвано трактовкой последнего как прообраза Второго пришествия. Иконографическая схема изображения Христа во славе новгородской фрески принципиально сопоставима с росписями некоторых каппадокийских пещерных храмов⁶¹, прежде всего с фреской в церкви Трех Крестов в *Güllü Dere*, несмотря на то, что последняя обнаруживает несоответствия в деталях⁶². В данном случае важным является сходство общего решения. В стилистическом отношении фрески церкви Благовещения на Мячине из всех новгородских стенописей XII в. наиболее близки романским и не исключено даже участие в их выполнении западных мастеров⁶³.

В византийской живописи комниновского периода известен лишь единственный случай представления Христа во славе с четырьмя живыми существами (символами евангелистов) и херувимами в иконописи: на обрамлении иконы

⁵⁶ Даркевич В.П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе (X—XIV вв.) М., 1966 С. 31-32 Табл. 23.

⁵⁷ Бутхель Г.С. Новые данные о фресках церкви Благовещения на Мячине близ Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси С. 252-253, схема на С. 246; Лазарев В.Н. Древнерусские мозаики и фрески. XI-XV вв. М., 1973 С. 47 Ил. 231 По предположению Г.С. Бутхеля, Христос был представлен в образе Эммануила, по новым наблюдениям — в типе средовека.

⁵⁸ В схеме Г.С. Бахтеля есть неточность: справа внизу вместо льва изображен орел

⁵⁹ См.: Бабий Г. Христошопке распрне у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских црква // Зборник заликоне уметности. Нови Сад, 1966. Књ. 2. С. 9-29. Сл. 1-15

⁶⁰ Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925. Табл. LXVII-LXVIII.

⁶¹ Lafontaine-Dosogne J. *Théophanies-v visions...* P. 138-143.

⁶² *Idem.* L'église aux Trois-Croix de Güllü Dere en Cappadoce, et le problème du passage du décor "iconoclaste" au décor figuré // *Byz.* 1965. T. XXXV. P. 175-207.

⁶³ Подробнее см.: Пуцко В. Новгородские фрески XII-XIII вв. // *Wandmalerei des Hochfeudalismus im europäisch-byzantinischen Spannungsfeld* (12. und 13. Jahrhundert). Halle, 1983. С. 200-201.

Богоматери с младенцем и пророками на полях и в монастыре св. Екатерины на Синае⁶⁴. Эта изящная икона, как и широко известный панагиар из афонского монастыря св. Пантелеймона с именем императора Алексея Комнина Ангела (1195—1203)⁶⁵, изображает Богоматерь с младенцем в окружении пророков, и, следовательно, образ Христа во славе здесь непосредственно связан с темой ветхозаветных теофаний. Окружающий фигуру Христа круглый ореол с мотивом арки или радуги сочетает элементы восточно-христианской и западной схем, которые на рубеже XII—XIII вв. все активнее проникают и в византийскую миниатюру. Все это, думается, не позволяет трактовать новгородскую фреску 1189 г. исключительно как отражение западной модели, отрицая тем самым роль получивших окцидентальную окраску византийских образов.

Сопоставляя византийскую миниатюру, украшающую Четвероевангелие в флорентийской библиотеке Лауренциана (рис. 1), и миниатюру латинской Вестминстерской Псалтири в Британском музее в Лондоне (рис. 2), невозможно не заметить сходства их композиционной схемы. Но в то же время прослеживаются различия, как не подлежащие строгой регламентации, так и имеющие более принципиальное значение. Мандорла в обоих случаях миндалевидной формы, кроме того, она с декоративным оформлением. Византийские художники чаще всего представляют тронного Христа с благословляющей рукой на уровне груди, тогда как в западной традиции более обычен жест поднятой, либо отведенной руки. Существенно положение изображений четырех живых существ, трактованных как символы евангелистов: об этом в греческом кодексе говорят сопроводительные надписи, а на миниатюре Вестминстерской Псалтири — тексты на свитках у орла, льва и тельца. Поскольку западная иконография, как было уже сказано, знает большее число типов размещения символов и отсутствует их унификация в практике византийских мастеров, — нет смысла обсуждать этот вопрос и применительно к отмеченным миниатюрам. Но в том и другом случаях в расположении символов евангелистов существует определенная закономерность: в византийском памятнике они выходят лишь наполовину из ореола (согласно ранней восточнохристианской традиции), тогда как на Западе уже с каролингской эпохи широко распространены различные и ранее символы евангелистов "сопровождающие" мандорлу. Это различие устойчиво сохраняется на протяжении всего средневекового периода, даже тогда, когда композиция с явными признаками византийского стиля, ярким примером чего служит небольшая икона с *Maiestas Domini* в монастыре св. Екатерины на Синае⁶⁶ (рис. 3). Ее происхождение связано с деятельностью греческих живописцев, обслуживавших крестоносцев. Изображая тронного Христа по византийскому обычаю, художник XIII в., как это было принято на Западе, представляет живые существа с заполненными латинскими надписями свит-

⁶⁴ *Sotiriou G. et M. Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1956. T. I. Fig. 54; 1958. T. II. P. 73-75; Der Nersessian S. Program and Iconography of the Frescoes of the Paraclesion // The Kariye Djami. Princeton, 1975. Vol. 4. P. 313. Fig. 1.*

⁶⁵ *Айналов Д. Византийские памятники Афона // ВВ. 1899. Т. VI. С. 73-75, Табл. X; Кондаков Н.П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 222-225. Табл. XXXI; Kalavrezou-Maxeiner I. Byzantine Icons in Steatite. Wien, 1985. P. 83-84 206-208. Pl. 65 (N 132).*

⁶⁶ *Wietzmann K. Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art // JÖB. 1972. Bd. 21. P. 291. Fig. 11. Исследователь справедливо сопоставляет этот памятник с фрагментом Деисуса в том же монастыре.*

ками (с именами евангелистов), "сопровождающие" миндалевидную мандорлу с орнаментированным бордюром. Уделить внимание указанной синайской иконе было необходимо, поскольку ее общее композиционное построение находит отголоски в иконографии Переяславского Евангелия (С.-Петербург, РНБ. Ф. № I 21).

Происхождение этого кодекса Четвероевангелия удостоверяет запись писца, диакона Зиновия, переписавшего книгу по распоряжению игумена переяславского монастыря Введения Саввы, в годы княжения Василия Дмитриевича (1389—1425). Вследствие этого, датировка рукописи, принятая в литературе, оказывается слишком широкой, может быть, даже несколько неоправданно. Заглавная миниатюра с изображением Христа во славе занимает лицевую сторону л. 6 (рис. 4). Изображению предшествует толкование Феодилакта, архиепископа Болгарского, разъясняющее символику композиции, а, соответственно, и животных из видения Иезекииля. В сущности, это изложение толкования Иринея Лионского⁶⁷.

Христос на миниатюре Переяславского Евангелия представлен одетым в синий хитон и оливково-коричневый гиматий, сидящим на престоле с высокой закругленной спинкой. Хитон почти черный в тенях, а его освещенные места имеют вид небольших светло-синих пятен; на плече золотой клав, разделенный тонкими продольными линиями черного цвета на три равные части. Гиматий собран в дробящиеся складки, переданные тонкими белильными движками, нанесенными по еще непросохшему основному тону, отчего они приобрели нежный зеленовато-фисташковый оттенок. Мелкие паутинообразные линии имитируют ассист. Расположение этих тончайших пробелов подчинено определенной схеме: они то проходят параллельно, местами сливаясь друг с другом, то образуют острые углы либо небольшие светлые пятна, то в беспокойном движении переходят в изломы. Хитон, в отличие от гиматия, передан более плоскостно, причем конец его подола низко свисает. Трон, на котором восседает Вседержитель, с резными ножками. Его цвет не везде одинаков и зависит от колорита составных частей ореола, окружающего фигуру Христа. К иконографическим особенностям композиции относится тускло-красный ромб с вогнутыми сторонами: он не равносторонний, как в позднейших иконах "Спаса в силах", но с более протяженными нижними сторонами. Миндалевидная, стрельчатая мандорла, в которую вписан ромб, — явление достаточно редкое в византийской иконографии, где примеры этого единичны. Заполнение внешней сферы мандорлы изображениями бесплотных Сил и глубинно-изумрудная зелень пространства усиливают цветовое звучание более ярких деталей, в том числе и выступающих острых углов большого четырехугольника с сильно вогнутыми боковыми гранями. В этих углах, залитых яркой киноварью, помещены символы евангелистов, выполненные черной графической линией, а выпуклые части изображений обозначены легкими белильными движками. Нимбы золотые, у Христа с обычным крестчатым делением. Обрамление киноварного четырехугольника прорезает изумрудно-зеленую мандорлу. Вся композиция вписана в синее обрамление с зеленоватым оттенком, не совсем аккуратно, и в этом явно сказывается непривычность иконографической схемы для выполнившего ми-

⁶⁷Текст приведен в нашей статье об этой миниатюре (см. примеч. 43). Ср.: Творения св. Иринея, епископа Лионского. М., 1871. С. 311-313.

стве Руси XI—XIII вв., поскольку кроме фрески церкви Спаса на Нередице неизвестно ни одной целостной композиции Страшного суда, сохранившейся на русской почве. Но те немногие иконы Спаса, которые уцелели, говорят о том, что к началу XIII в. заметно изменяется восприятие этого образа, и эпитет ΕΛΕΗΜΩΝ (Милостивый) все чаще находит реальное отражение в живописи. Таким образом, рассматриваемая заглавная миниатюра русского Четвероевангелия, с одной стороны, всецело связана с местной иконописной традицией, с другой — представляет один из первых известных опытов перенесения на русскую почву, вероятнее всего при посредничестве византийских образцов, классической схемы композиции *Maiestas Domini*, получившей здесь качественно новое осмысление.

Типологическую классификацию русских памятников с изображением Христа во славе, думается, наиболее логично поставить в зависимость от формы мандорлы, поскольку иные элементы композиции не являются в такой мере определяющими. Различные типы мандорлы, унаследованные русской живописью, имели широкое распространение в христианском искусстве и соответственно символическое значение⁷⁰. О том, насколько последнее было осознано во всех тонкостях на Руси, мы не имеем иных свидетельств кроме упомянутого толкования Феофилакта Болгарского, и поэтому можно говорить преимущественно об усвоении различных вариантов иконографической схемы композиции "Христос во славе". Их неизменными составными частями кроме изображения тронного Христа служат круглая либо овальная мандорла, ромб и изображения четырех живых существ в значении символов евангелистов. При этом мандорла — кристаллический небосклон, сферический свод неба, понимаемый как символическое пространство, и плотный тон цвета морской воды, усиливающий ощущение его безбрежности, при которой обрамление мандорлы представляет лишь условное ограничение, не идущее в ущерб смыслу композиции, ибо слава Вседержителя объемлет весь космос. Варианты мандорлы, представленные в русских памятниках, в большинстве случаев находят аналогии в византийских, где эта тема становится популярной с XII в.

Миниатюрист Переяславского Евангелия, копируя более ранний оригинал, явно не понял символики его иконографических деталей, и поэтому слишком высоко поднял фигуру Христа, которая оказалась недостаточно масштабной для того, чтобы заполнить пространство мандорлы: этого удалось добиться лишь благодаря широкому трону и подножию на высоких ножках. Трон не опирается на "престолы" в виде покрытых глазами круглых крылатых колес: лишь один из них, маленький и удаленный от трона, художник механически воспроизвел в левой части композиции, забыв даже изобразить другой для симметрии. Рисунок миниатюры явно неуверенный, особенно в тех частях схемы, которые были новы и непривычны для художника. Здесь буквально везде проявляются следы радикальной переработки какого-то недавно занесенного на Русь образца. Наиболее близкой параллелью для переяславской миниатюры (рис. 4), при наличии даже всех расхождений, служит датированная началом XIII в. икона в монастыре св. Екатерины на Синае (рис. 3), обнаруживающая точки соприкосновения с итальянской группой памятников⁷¹. Между

⁷⁰Dobrzeński T. Op. cit. 1975. T. XIX. S. 83-91.

⁷¹См.: Weitzmann K. Icon Painting in the Crusader Kingdom // DOP. 1966. Vol. 20. P. 61-83; *Idem*. Three Painted Crosses at Sinai // *Kunsthistorische Forschungen* O. Pächt. Wien, 1972. P. 23-35.

названными произведениями, разделенными слишком большими временем и пространством, должны были существовать соединительные звенья, роль которых естественнее всего приписать византийским изображениям эпохи Палеологов. Однако обосновать этот тезис пока можно лишь отчасти, опираясь на миниатюру ватиканского кодекса Псалтири с Новым Заветом (gr. 1210), добавленную в XIV—XV вв.⁷²

Вопрос о художнике миниатюры Переяславского Евангелия и её отношении к памятникам московской живописи раннего XV в. занимал различных исследователей. В.И. Антонова полагала, что изображение создано под непосредственным влиянием произведений Феофана Грека, исполненных в Переяславле-Залесском в 1403 г.⁷³ Ю.А. Лебедева пыталась приписать миниатюру кисти Андрея Рублева⁷⁴. Г.И. Вздорнов справедливо подчеркивает, что иконографической близости миниатюры с работами Феофана Грека и Андрея Рублева недостаточно, чтобы делать выводы о зависимости от них переяславского мастера, поскольку "здесь очевидны вялость формы, беспомощное расположение складок, недооценка плавного контура, неумение придать образу духовную содержательность"⁷⁵. По мнению того же автора, "миниатюра — вещь не первого сорта, и прямой связи с искусством Феофана и Рублева она не имеет", но большие иконы с изображением Спаса первой четверти XV в. мастер знал⁷⁶. На этом основании Г.И. Вздорнов решает отнести появление миниатюры ко времени не ранее чем к 1399—1405 гг. и не позднее чем к 1425 г.⁷⁷ Мы склоняемся к датированию временем около 1400 г. на том основании, что в иконографии миниатюры более явственно проступают рудименты византийско-западного источника: слишком неестественно предполагать их в творчестве провинциального миниатюриста уже видевшего произведения двух прославленных мастеров, создавших столь гармоничные композиции. Характерно, что дальнейшее развитие изображения "Спаса в силах" пошло именно по тому пути, который намечен произведением Феофана Грека.

(Окончание следует)

⁷² Galavaris G. The Illustrations... P. 103-107. Fig. 82; Nelson R.S. Op. cit. P. 64, 66. Fig. 43.

⁷³ Антонова В.И. О Феофане Греке в Коломне, в Переяславле-Залесском и Серпухове // Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования М., 1958. Т. II. С. 25. Примеч. 6.

⁷⁴ Lebedewa J.A. Andrej Rubljow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962. S. 38-39.

⁷⁵ Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. С. 117.

⁷⁶ Как считает И.А. Кочетков, любезно ознакомивший меня со своей статьей: "Спас в силах": развитие иконографии и смысл", когда эта работа уже находилась в печати, миндалевидная форма мандорлы могла появиться в результате упрощения формы овала. Автор предполагает воздействие на миниатюриста иконы Феофана, в частности в приемах письма.

⁷⁷ Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. С. 117.



Рис. 1. Христос во славе. Миниатюра греческого Четвероевангелия. Флоренция, Лауренциана.



Рис. 2. Maiestas Domini. Миниатюра Ветминстерской псалтири. Лондон, Британский музей.



Рис. 3. Maiestas Domini. Икона. Синай, монастырь св. Екатерины



*Рис. 4. Спас в силах. Миниатюра Четвероевангелия из Переславля-Залесского.
С.-Петербург, Российская Национальная библиотека.*