

С.Н. Гукова

БОГОМАТЕРЬ С СИМВОЛАМИ ЕВАНГЕЛИСТОВ*

В греческом пергаменном Четвероевангелии Национальной библиотеки Бреши в Италии (А.VI.26) сохранилась интереснейшая миниатюра Богоматери, с символами евангелистов. Рукопись датируется исследователями X–XII вв.¹ Миниатюры выполнены в разное время, и их можно разделить на две группы: портрет Епифания и Богоматери с Младенцем, современные исполнению рукописи, и портреты евангелистов, выполненные в середине XIV в. армянским мастером крымской школы².

Изображение Богоматери вместе с расположенным рядом портретом Епифания иллюстрирует пролог – традиционную вводную часть, которая следует за письмом Евсевия Кесарийского Карпиану. На л. XIV в большом медальоне, на золотом фоне, изображена прямолично Богоматерь с Младенцем на левой руке типа Одигитрия (рис. 1). На Марии синее платье с пурпурным мафорием. Младенец благословляет правой рукой, в левой же держит свиток над коленом, одет в синий хитон с клавом и гиматий темной охры. В малых медальонах, по углам, расположены погрудные изображения символов евангелистов. Все медальоны объединены переплетающимися между собой жгутами, подчеркивая единство композиции и неразрывную связь центрального изображения с угловыми.

Атрибуция символов евангелистов соответствует тексту пролога, как об этом свидетельствуют надписи: в верхнем левом углу изображен ангел – ΜΑΤΘΑΙΟΣ (Матфей), единственная сохранившаяся оригинальная надпись, справа от него – лев (от поновленной надписи сохранились лишь буквы *κα*, по которым можем догадываться, что речь идет о Луке), в нижнем левом углу изображен бык, символ Марка (от имени сохранилась лишь буква *Μ*), справа от него – орел, символ Иоанна.

Образ Богоматери в окружении символов евангелистов принадлежит к числу уникальных миниатюр (нам неизвестны другие греческие рукописи с подобным изображением), исследователи до сих пор не уделяли ей должного внимания. Редкость сюжета создает определенные трудности в его интер-

* Мы признательны Э.А. Гордиенко, Н.В. Пивоваровой и Ю.А. Пятницкому, прочитавшим работу и сделавшим полезные замечания.

¹ Е. Мартини, впервые опубликовавший рукопись, относит ее к X в. (*Martini E. Catalogo di manoscritti greci esistenti nelle biblioteche italiane. Vol. I. Pt. II. Milano, 1896. P. 259*). Эту датировку поддерживает Г. Галаварис (*Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels // Byzantina Vindobonensia. Vol. II. Wien, 1979. P. 110*). Б.Л. Фонкич полагает, что рукопись должна быть отнесена к началу X в. (мы признательны Борису Львовичу за консультацию). А. Муньос в исследовании, посвященном миниатюрам рукописи, относит ее к концу XI – началу XII в. (*Munoz A. Miniature bizantine nella biblioteca Queriniana di Brescia // Miscellanea Ceriani. Milano, 1910. P. 173*). Датировку XII в. поддерживает Р. Нельсон (*Nelson R. The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. N.Y., 1980. P. 60*).

² *Gukova S.N. Miniature del manoscritto Queriniano VI.26 // Annali Queriniani. 2002. Vol. III. P. 7–46.*

претации и в поисках аналогий, поэтому мы сосредоточим наше внимание на двух направлениях: традиции иконографических схем, включающих символы евангелистов, и литургический контекст и среда, в которых могла появиться эта композиция.

Прежде чем обратиться к анализу этой редкой иконографической схемы, напомним, что она представляет собой, вместе с портретом Епифания, епископа Саламины на Кипре (IV в.), иллюстрацию пролога и тесно связана с его текстом. Речь идет о выходных миниатюрах, имеющих целью раскрыть содержание рукописи и дать ключ к ее символической и идейной интерпретации. Образ Епифания, и в еще большей степени текст, который его сопровождает, подсказывают интерпретацию символов евангелистов, окружающих Богоматерь, поэтому обратимся к миниатюре с его изображением (рис. 2).

На л. XIIIv мы видим два медальона, в верхнем, малом, на золотом фоне предстает св. Епифаний с книгой в руке. В нижнем, большом, медальоне заключен текст: “*παρασημείωσις ἰ τοῦ ἁγίου ἐπιφανίου ἰ περὶ τῶν τεσσάρων εὐαγγελίων ὅτι τὸ μὲν κατὰ ματθαῖον ἐγράφη ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπου ἰ τῶν χαιρουβὶμ τὸ κατὰ μάρκον ἰ ἐν ὁμοιώματι μόσχου τὸ κατὰ ἰ λουκάν, ἐν ὁμοιώματι λέοντος ἰ τὸ κατὰ ἰωάννην εἰς ὁμοίωμα ἀετοῦ ΑΔΟΝΤΑ ἰ ΒΟΩΝΤΑ ΚΡΑΥΓΑΙΖΟΝΤΑ· ΚΑΙ ΛΕΓΟΝΤΑ*”. (Заметки св. Епифания о четырех Евангелиях, о том, что [Евангелие] от Матфея написано в образе человека из херувимов, [Евангелие] от Марка [написано] в образе быка, от Луки – в образе льва, от Иоанна – в образе орла. [Они есть] ПОЮЩИЙ, ВОПИЮЩИЙ, ВЗЫВАЮЩИЙ, ГЛАГОЛЮЩИЙ). Заметим, что согласно тексту, символом Луки является лев, а символом Марка – бык. Текст пролога достаточно лаконичен по сравнению с другими рукописями³. Писец придает особое значение последним четырем словам и выделяет их унциалом.

Вопрос о символах евангелистов Епифаний рассматривает в сочинении “О размерах и протяженности”, написанном в 392 г.⁴ Автор подчеркивает особое значение числа 4 в космологической перспективе: подобно тому как Господь создал 4 реки Эдема, 4 страны света, 4 времени года, в этот ряд входят и 4 херувима-тетраморфа, которые предстают Иезекиилю в видении (1, 4–26). Таким образом, 4 херувима, которые в Апокалипсисе (4, 6–7) трансформируются в четыре разных существа с одной головой, интерпретируются Епифанием как часть божественного плана космоса, как пророческие фигуры, которые появляются в Ветхом Завете, предвещая приход Мессии. Епифаний здесь не оригинален, повторяя основные положения Иринея Лионского (II в.), первого христианского автора, отождествившего апокалипсические существа с символами евангелистов⁵.

В раннем средневековье интерпретация “живых существ” Иезекиеля, которая была затем перенесена и на символы евангелистов, была весьма

³ Cp. Soden H. Die Schriften des Neuen Testaments in ihrer ältesten erreichbaren Textgestalt. B., 1902. T. 1. Abt. I. S. 303 ff.

⁴ Это сочинение дошло до нас лишь в сирийском переводе: Dean J.E. Epiphanius' Treatise on Weights and Measures, the Syriac Version. Chicago, 1935.

⁵ О возникновении символов евангелистов и их интерпретации в христианской традиции существует обширная литература. Сошлемся здесь лишь на одно из последних исследований, в котором можно найти ссылки на основные работы: Подосинов А.В. Символы четырех евангелистов. Их происхождение и значение. М., 2000.

многозначной. Истоки ее восходят к древней иудейской традиции, перенятой христианскими богословами. Важным свидетельством того, как понимались “животные” Иезекиеля в русле иудейской традиции, служит последующая апокалиптическая литература, в большинстве своем не попавшая в библейский канон, но имевшая большое распространение в иудейской, эллинистическо-римской и раннехристианской среде и оказавшая заметное влияние на сложение христианского богословия. Такова, например, судьба апокрифической Книги Еноха, в которой содержится развитое учение об ангелах⁶. Четыре “животных”, поддерживающих небесный свод, идентифицировались и с четырьмя странами света и с четырьмя ветрами. Это подчеркивало их “космическую” значимость, что отразилось и в иконографии. Возвращаясь к сочинению Епифания, заметим, что идентификация евангелистов здесь не соответствуют ни тексту приписываемого ему пролога рукописи, ни изображениям символов евангелистов на миниатюре. В самом деле, в христианской экзегезе и в иконографии существовали разные традиции в атрибуции символов евангелистам в зависимости от толкования этих символов. Иреней Лионский толкует их так: Матфей – ангел, Марк – орел, Лука – бык, Иоанн – лев. Этого толкования придерживаются Анастасий Синайский, Софроний Иерусалимский и другие авторы. Ипполит Римский приписывает Матфею льва, Марку ангела, Луке быка и орла Иоанну. Псевдо-Афанасий определяет Матфея, как ангела, Луку, как льва, Марка, как быка, Иоанна, как орла⁷. Именно эту атрибуцию находим в нашей рукописи, что кажется парадоксальным, поскольку портрет Епифания, как автора пролога, представлен в выходной миниатюре и дает иную атрибуцию: Матфей – ангел, Лука – бык, Марк – лев, Иоанн – орел. Такое толкование, поддержанное Иеронимом, становится впоследствии наиболее распространенным как на Западе, так и на Востоке. Трудно сказать, с чем связана эта непоследовательность брешанской рукописи, и чем мотивировался обычно выбор того или иного толкования⁸.

Слова пролога, выделенные писцом, – “поющий, вопиющий, взывающий, глаголющий” – сразу же обращают наше внимание на Трисвятое (“Святыи Боже, Святыи Крепкий, Святыи Бессмертныи, помилуй нас”): евхаристическую молитву анафоры, главной части евхаристического богослужения⁹. В первой части евхаристического канона, *praefatio*, священник обращается к Богу с благодарением за все благодеяния, и в особенности за творение мира, за помышление о нем, за милосердие к роду человеческому, за искупительный подвиг его Сына. Священник завершает молитву возгласом: “Победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще”. Эта молитва *praefatio* заканчивается почти во всех восточных литургиях упоминанием ангельских воинств, стоящих вокруг Престола Господня и славословящих его величие. Следующая за ней молитва *sanctus*’а прославляет искупительный подвиг воплощенного Слова Божия. После нее и так называемой молитвы *anamnesis*’а, говорящей о все том же искупительном подвиге, следует молит-

⁶ Там же. С. 26.

⁷ Эта традиция восходит к сочинению, приписываемому св. Афанасию. См.: PG. 28. Col. 432.

⁸ Списки рукописей, следующих разным традициям, приводит Г. Галаварис. См.: *Galavaris G.* Op. cit. P. 21–22.

⁹ Об анафоре см.: Успенский Н.Д. Анафора (опыт историко-литургического анализа // Богословские труды. 1975. XIII. С. 40–147.

ва призвания Святого Духа, *epiclesis*. Переходным, связующим возгласом между первой и второй молитвой евхаристического канона являются слова священника “победную песнь поюще, вопиюще, взывающе и глаголюще”, на что певцы отвечают: “Свят, Свят, Свят Господь Саваоф...”. Этот возглас тесно связан с предыдущей и с последующей молитвой. Содержание молитвы ргеаfаtо одинаково во всех известных древних литургиях, документирована уже с IV в. и сохранилась таковой и в последующие времена¹⁰.

Принято считать, что слова “поющий, вопиющий, взывающий, глаголющий” в литургическом контексте относятся к ангельским воинствам, стоящим вокруг Престола Господня. Однако памятники, как письменные, так и иконографические, свидетельствуют о том, что с VIII–IX вв. эти причастия могли быть отнесены к символическим фигурам евангелистов. Так, соответствия этих причастий символам евангелистов были обнаружены G. de Jerphanion в интерполяции, находящейся в комментариях к литургии Псевдо-Германа: λέγοντα (глаголющий) для ангела, βοώντα (вопиющий) для быка, κειραύοτα или κραυγάζοντα (взывающий) для льва и ᾠδοντα (поющий) для орла. Свидетельством распространенности такого толкования являются фрески Каппадокии X в.¹¹, где в целой серии изображений Христа во славе, окруженного символами евангелистов, можно видеть надписи, представляющие указанные выше причастия, которые сопровождают каждый символ, например, в одной из капелл Хачли Килисе X в. (рис. 3.). Те же причастия мы находим в Айвали Килисе, где в абсиде, изображающей Христа во славе, рядом с сохранившимися фрагментами символов евангелистов читаем ᾠδοντα и βοώντα¹². G. de Jerphanion полагает, что древняя редакция этой интерполяции была написана в VIII или IX в. неизвестным каппадокийским монахом¹³.

Известно, что молитва анафоры нашла свое образное выражение в оформлении абсид еще в доиконоборческий период¹⁴. Речь идет о сложных двухчастных композициях, которые иллюстрируют посредством мистических откровений пророкам Исае, Иезекиилю и Иоанну Богослову, видевших страшный Престол Господней славы и внимавших ангельскому слово-словию, Второе Пришествие Господа. Христос на троне, в центре ореола, и четыре живых существа изображены вокруг трона либо вокруг ореола. Подобные композиции, которые F. van der Meer назвал “теофанией Трисвятого” представляют Христа в момент высшего триумфа, который реализуется во Втором Пришествии¹⁵. Эта сложная композиция, расположенная в

¹⁰ Киприан (Керн), архим. Евхаристия. М., 1999. С. 188 сл.

¹¹ Jolivet-Lévy C. Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside e de ses abords. P., 1991; Velmans T., Korač V., Suput M. Bisanzio: lo splendore dell'arte monumentale. Milano, 1999. P. 46–56.

¹² Thierry N. et M. Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere. Église inédite de Cappadoce // CA. 1965. 15. P. 116–117.

¹³ Jerphanion G. de. Les noms des quatre animaux et le commentaire liturgique du Pseudo-Germain // Voix de monuments. P., 1930. P. 259. См. также: Bornet R. Les commentaires byzantines de la Divine Liturgie du VII au XV s. P., 1966. P. 164.

¹⁴ Ihm Ch. Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden, 1960; Velmans T. La koine grecque et les regions peripheriques orientales du monde byzantin // JÖB. 1981. Bd. 31. II. 2. S. 677–723.

¹⁵ Meer F. van der. Maiestas Domini. Theophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ. Roma; Paris, 1938. P. 255.

алтарной части, образно представляет слова священника, скандируемые в анафоре в торжественный момент евхаристической молитвы и объединяет основные темы: евхаристию и спасение, вознесение Христа и его славу во Втором Пришествии¹⁶. “Теофания Трисвятого” была наиболее распространенной иконографической схемой украшений абсид в доиконоборческий период (Хосиос Давид в Фессалониках, фрески Бауита и др.) По сути дела, речь идет о сложных композициях Вознесения Господня.

Исследователи полагают, что такие композиции появляются в Египте, но не в монастырской среде, а в городе Александрии¹⁷, откуда затем распространяются как в самом Египте (Бауит, Сахара), так и в других регионах (Фессалоники), а позже и в Эфиопии, где эта иконографическая схема сохранилась надолго. Изображения Христа в ореоле, поддерживаемом четырьмя “живыми существами” была в Эфиопии устойчивым элементом композиции Вознесения Господня, заимствованным из коптской живописи¹⁸.

Подытоживая вышеизложенное, мы можем заключить, что символы евангелистов, как правило, сопровождают изображение Христа во славе, которое появилось в искусстве коптского Египта в контексте композиции Вознесения Господня. По подобию этой схемы, по всей вероятности, возникла и композиция Вознесения Богородицы. Это предположение подтверждается и сравнением схемы пяти медальонов нашей миниатюры с аналогичной композицией, где в центральном медальоне предстает не Богородица, а Христос, как можно видеть, например, в выходной миниатюре известного манускрипта второй половины XI в. из Палатинской библиотеки Пармы (cod. gr. 5, f. 5a) (рис. 4). Художник использует здесь схему пяти медальонов, как и в рукописи библиотеки Бреши. Интересно отметить, что и порядок расположения символов евангелистов здесь такой же, как и в нашей рукописи.

Подобные аналогии находим и в памятниках западного искусства. Так, Евангелиарий Гудохинуса из библиотеки Autun (cod. 3, f. 12b), исполненный между 751 и 753 гг., имеет композицию аналогичную брешанской, состоящую из пяти медальонов с символами евангелистов по углам вокруг центрального медальона с той лишь разницей, что вместо изображения Богоматери предстает образ тронного Христа, даже расположение символов аналогично брешанскому (лев в правом верхнем углу, а бык в левом нижнем), но меровингская миниатюра следует традиции Епифания в отождествлении символов (рис. 5). Несомненно, это изображение восходит к *Maiestas Domini* восточнохристианских абсид. Таким образом, композиции пяти медальонов с Христом в центре представляют pendant брешанской миниатюры, где в центральном медальоне изображена Богоматерь.

¹⁶ Эта композиция лежит в основе *Maiestas Domini*, получившей широкое распространение на Западе, а также иконографической схемы “Спаса в силах”, см.: Луцко В.Г. Византийское наследие в искусстве Московской Руси (“Спас в силах” в русской живописи XIV–XV вв. // ВВ. 1995. Т. 56. С. 266–282; 1997. Т. 57. С. 234–245.

¹⁷ *Iacobini A. Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bawit. Roma, 2000. P. 196, 179.*

¹⁸ Странно, но не сохранилось ни одного изображения Вознесения Господня ни в ранней монументальной живописи Эфиопии, ни в иконах. Лишь эфиопские рукописи стабильно удержали эту иконографическую схему начиная от конца XIII в. См.: *Chojnacki S. The Four Living Creatures of the Apocalypse and the Imagery of the Ascension in Ethiopia // Bulletin de la Société d'archéologie copte. 1976–1978. 23. P. 159–181.*

Что касается прямых аналогий изображений Богородицы с символами евангелистов в византийском искусстве, то их немного, и, к сожалению, они не всегда надежны. В левой абсиде северной церкви Al Chohada в Египте, датирующейся XII–XIII вв., от которой осталась лишь нижняя часть живописи, сохранились элементы теофании – часть ореола с “живыми существами”, два архангела, солнце и луна. Центральная фигура, представленная лишь фрагментом от колен и ниже, по предположению Леруа, должна изображать Богородицу¹⁹. Леруа, понимая, что речь идет о lectio difficilior, приводит в поддержку такой возможности абсиду патриаршей базилики в Аквилее. Действительно, подобная иконографическая схема встречается настолько редко, что исследователи а priori ставят под сомнение самую возможность ее существования, так А. Иакобини кажется маловероятным такое прочтение египетского фрагмента, аквилейская же абсида, по его мнению, представляет собой *unicum*, который вряд ли может быть привлечен для анализа коптского памятника²⁰ (ниже мы вернемся к этой проблеме.) Другое изображение Богородицы с символами евангелистов, относящееся, однако, к более позднему периоду, описывает Петкович²¹. Оно находится в Сербии, в церкви св. Николы в Люботене близ Скопий и датируется XIV в. Речь идет о верхней части композиции Успения – Вознесения Богородицы. Мария предстает в круглом ореоле, поддерживаемом ангелами, рядом с ангелами изображены орел и голова льва. Н. Окунев, однако, считает последнее изображение плодом фантазии В. Петковича. Плохая сохранность фресок оставляет этот вопрос открытым.

Иконографическая схема Богородицы с символами евангелистов появляется вновь в памятниках византийского круга в XV в., продолжая традицию ранних изображений. Среди них можно назвать двухстороннюю новгородскую икону 1491 г. из частной коллекции²²; два панагиара XV в.²³; медную нагрудную икону того же периода из Новгорода²⁴; нагрудный деревянный резной крест того же периода, который воспроизводит схему панагиара²⁵.

Изображения Богородицы с символами евангелистов сохранились и в поствизантийской греческой живописи; отметим икону из собрания греческого института в Венеции “Богородица во славе с пророками” критской школы первой половины XVI в.²⁶ и некоторые поздние панагиары²⁷.

¹⁹ Leroy J. Les peintures des couvents du désert d’Esna // La peinture murale chez les Coptes. I. Le Caire, 1975. P. 11–12. Tav. 30–31.

²⁰ Iacobini A. Visioni dipinte... P. 191.

²¹ Петкович В. Живопис цркве у Љуботену // Гласник Скопског Научног Друштва. 1927. II. 1–2. С. 110–112. Эта работа осталась нам недоступной, ссылаемся по: *Wratislaw-Mitrovic L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe // BS. 1931. Vol. III. Fasc. 2. P. 159.*

²² Novgorod Icons 12th–17th Century. Leningrad, 1980. N 200.

²³ Смирнова Э., Лаурина В., Гордиенко Э. Живопись Великого Новгорода, XV век. М., 1982. С. 260–261.

²⁴ Гнутова С.В. Каталог // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. М., 1996. № 115. С. 389.

²⁵ “Пречистому образу твоему преклоняемся...” // Образ Богородицы в произведениях из собраний Русского музея. СПб., 1995. С. 311.

²⁶ *Bandera Viani M.C. Museo delle icone bizantine e postbizantine e chiesa di S. Giorgio dei Greci. Bologna, 1988. P. 7.*

²⁷ Один из них опубликован Н.П. Кондаковым в: Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. Табл. XXXII.

Более интересные и надежные аналогии мы находим в западных памятниках, иконография которых восходит к восточнохристианским образцам. Известно, что искусство коптского Египта, Сирии и Палестины оказало значительное влияние на искусство Испании, Франции и Британских островов в докаролингский период, в особенности в выборе иконографических моделей и формировании стиля²⁸.

Иконографическая схема Богоматери с символами евангелистов известна по французским памятникам²⁹. Ш. Гроссе приводит целый ряд памятников X–XIII вв., воспроизводящих эту иконографическую схему, – речь идет главным образом о каменной пластике (фрагменты алтарных украшений), окладах евангелий, имитирующих византийские образцы. Возможно, к тем же восточным образцам восходит и другой памятник, имеющий удивительное сходство с нашей миниатюрой – крышка саркофага Фридриха II в Палермо (XIII в.) (рис. 6). По углам каждой части двускатной крышки изображены в медальонах символы евангелистов. В двух центральных медальонах предстают, с одной стороны, погрудный Христос, а с другой – Богоматерь Одигитрия³⁰, что лишней раз подтверждает параллельное бытование пяти-медальонной композиции с Христом и с Богоматерью.

Рассматриваемый сюжет представлен и в каталанском искусстве: картина XIII в. Барселонского музея изображает Богоматерь с младенцем в мандорле с символами евангелистов по углам³¹. Аналогичное изображение находим и в станковой живописи раннего итальянского Возрождения – картине Маргарито (или Маргаритоне, как его называет Вазари) д'Ареццо, художника XIII в. (рис. 7). Богоматерь с Младенцем на коленях изображена внутри мандорлы, вокруг которой видим маленькие фигуры символов евангелистов. Исследователи отмечают связь этой иконографической схемы, как и стиля Маргарито в целом, с коптскими и сирийскими моделями³².

Но самую интересную аналогию представляет абсида патриаршей базилики в Аквилее, исполненная (1031)³³ с изображением тронной Богоматери в мандорле, сопровождаемой символами евангелистов. Именно на эту абсиду ссылается Леруа, как пример возможного отождествления разрушенной коптской фрески с изображением Богоматери на троне, окруженной “живыми существами”. По мнению исследователей, иконография абсиды представляет собой во всех отношениях *unicum* для венецианского искусства, пример импорта искусства Райхенау³⁴. Иконографическая схема ак-

²⁸ *Rosenthal E.* Some Observations on Coptic Influence in Western Early Medieval Manuscripts // *H. Lehmann-Haupt. Homage to a Bookman: Essays on Manuscripts, Books and Printing written for Hans P. Kraus on his 60 th. Birthday.* B., 1967. P. 51–74; *Franco G. de.* L'arte siriana e il suo influsso sulla pittura medievale nell'Oriente e nell'Occidente // *Commentari.* 1951. 2. P. 2–16, 75–92, 143–151; *Werner M.* The Madonna and Child in the Book of Kells // *Art Bulletin.* 1972. 54. P. 1–23.

²⁹ *Grosset Ch.* La Vierge et le tétramorphe. Étude d'iconographie médiévale // *Mélanges René Crozet.* Poitiers, 1966. P. 549–555.

³⁰ *Bottari S.* La tomba di Federico II // *Commentari.* 1951. 2. P. 162–168.

³¹ *Cook W.* La pintura romanica sobre tabla en Cataluña. Madrid, 1960. P. 25. Lam. 42.

³² *Longhi R.* Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale. Firenze, 1975. P. 10, 21, 31, 34–35.

³³ Мы признательны Э.А. Гордиенко, указавшей нам на эту параллель.

³⁴ *Dalla Barba Brusin-Lorenzoni.* L'arte del patriarcato di Aquileia dal secolo XI al secolo XIII. Padova, 1968. P. 43–48.

вилейской базилики могла быть подсказана и иконографическими моделями отгонского искусства, поскольку в Италии нет аналогичных схем для этого периода. Отгонское искусство испытало, в свою очередь, значительное влияние христианского Востока. В этой перспективе вполне возможно допустить, что изображение Богоматери с символами евангелистов проникло в Аквилею через Райхенау.

Пример Аквилеи особенно важен для сравнения с нашей миниатюрой, поскольку здесь мы видим ту же иконографическую программу в качестве украшения абсиды. Этот факт подтверждает нашу гипотезу о том, что брешанская миниатюра воспроизводит древнюю схему конхи абсиды, не дошедшую до нас в византийских памятниках монументального искусства. Миниатюра повторяет лаконичную формулу этой схемы: Богоматерь изображена погрудно и мандорла превращается в медальон, который семантически сохраняет значение ореола. Таким образом, речь идет о мощном койнэ, включающем многие памятники западного искусства, которые обнаруживают общие восточнохристианские корни, удерживая иконографические схемы, восходящие к доиконоборческому периоду и не сохранившиеся в византийском искусстве³⁵.

И здесь встает вопрос о времени, месте и среде, в которых могла появиться эта схема, восходящая, полагаем, к древним образцам коптского искусства. Попытаемся обосновать наше предположение. Культ Богоматери и богородичная литургия имели несколько важных особенностей в Египте, связанных с очень ранней, по сравнению с другими восточными провинциями Римской империи, выработкой догматического учения о Богоматери, которое находит свое зрелое выражение в Александрии уже в III в. Именно здесь, раньше чем где бы то ни было, был выработан и широко употреблялся по отношению к Марии термин “Богородица” (Θεοτόκος), который впоследствии благодаря деятельности св. Кирилла Александрийского был утвержден в качестве догмата на Эфесском соборе в 431 г.³⁶ Сравнительный анализ коптской и византийской литургии выявляет много общего, в особенности в литургии часов, с вероятной зависимостью византийских текстов от александрийских. И это показатель их древности: они восходят к периоду до отделения коптской церкви от византийской (VI–VII вв.)³⁷.

Копты праздновали Успение и Вознесение Богородицы как два праздника, отделенных друг от друга периодом в 206 дней. Феофил Александрийский (ум. в 412 г.) в одной из гомилий говорит, что праздник Вознесения Богородицы празднуется ежегодно и имеет древнюю традицию³⁸. Напомним, что в Иерусалиме в этот период праздновался лишь так называемый “день Богоматери”, учрежденный между 431 и 434 гг., сразу же после Эфесского собора, который имел своим единственным объектом божественное мате-

³⁵ *Thiery A.* L’Orient e le origini delle miniature precarolinghe // *Commentari.* 1967. 18. P. 110–111.

³⁶ *Giamberardini G.* Il culto mariano in Egitto. Vol. I. Gerusalemme, 1975. P. 15. В этом ценном трехтомном исследовании опубликованы многочисленные документы, главным образом литургического характера, которые значительно расширяют наши представления о богородичном культе в Египте и очень важны с точки зрения формирования многих концепций, которые позже находят широкое распространение в Византии.

³⁷ *Toniolo E.* La genesi dei testi liturgico-mariani in rapporto ai Padri // *Liturgie dell’Oriente cristiano a Roma nell’anno Mariano 1987–1988.* Roma, 1990. P. 973.

³⁸ *Giamberardini G.* Op. cit. I. P. 175.

ринство Девы Марии³⁹. В 590 г. император Маврикий повелел праздновать во всей империи Успение Богородицы по иерусалимскому обычаю, 15 августа⁴⁰.

В Египте же еще до Эфесского собора праздновались Успение и Вознесение Богоматери и, как свидетельствуют документы, в V в. имели уже литургическую традицию⁴¹. Можно предположить, что в этом литургическом контексте и возникли изолированные изображения Вознесения Богоматери, которые следовали иконографической схеме Вознесения Христа – параллелизм между Христом и Марией можно проследить уже в литургических текстах и в гомелетике. Смерть Марии уподоблялась смерти Христа, и подобно телу Сына, тело Матери не подверглось разложению. По истечении 206 дней после смерти, как было обещано Христом, Мария познала радость воскресения, ее тело и душа соединились, и она была вознесена на огненной колеснице света в сопровождении ангелов. Ее прибытие в небесное царство было встречено “тем же славословием ангелов, которым сопровождалось Вознесение Сына”⁴². Описание этих событий, ведущих свое происхождение из апокрифов, было широко распространено в коптской литературе.

Один из лейтмотивов коптской богородичной литургии – идея возвышения Марии над ангельскими хорами херувимов и серафимов, (позже она становится одной из важнейших и в византийской литургии). Мария торжествует во славе, рядом со своим Сыном: “Подобно тому, о Мария, о Дева Мать моя, как ты сажала меня на твои колени, так и я посажу тебя на колесницу херувимов, чтобы сопроводить тебя ко мне и к Отцу моему на небеса”, – гласит текст литургии⁴³.

Копты посвящают Богоматери месяц *kiahk* (май). В литургических текстах этого месяца можно найти немало эпитетов Богородицы во славе. Вот некоторые выдержки из многочисленных текстов, опубликованных G. Giamberardini: “Трон Всевышнего, колесница херувимов, сияющее созвездие: это Дева Мария”⁴⁴; “Все имена бестелесных существ наверху, тысячи ангелов и архангелов не достигли высоты твоих добродетелей, о Ты, что облачена во славу Господа Саваофа. Ты ослепительна более солнца и сияешь более херувимов! Шестикрылые серафимы кружатся вокруг тебя в ликованиях”⁴⁵.

Иконография Вознесения Богородицы и ее славы на небесах развивается, таким образом, опираясь на литургическую практику, в тесном параллелиз-

³⁹ *Montagna D.* La liturgia mariana primitiva // *Marianum.* 1962. XXIV. P. 113; *Capelle B.* La Fête de la Vierge à Jérusalem au Ve siècle // *Museon.* 1943. 56. P. 1–33.

⁴⁰ Этот праздник по существу объединил три различные монофизитские традиции, существовавшие до сих пор в самом Иерусалиме: праздник Успения иоаннитов (ιοαννης), Перенесения тела Богородицы (μετάθεσις) эбонитов и Вознесение (ἀνάληψις) халкедонитов, см.: *Testa E.* Lo sviluppo della “Dormitio Mariae” nella letteratura, nella teologia e nell’archeologia // *Marianum.* 1982. XLIV. P. 389; *Capelle B.* L’Assunzione e la liturgia // *Marianum.* 1953. XV. P. 251 ff.

⁴¹ *Giamberardini G.* Op. cit. I. P. 290.

⁴² *Ibid.* II. P. 363. О параллелизме смерти Христа и Богородицы в святоотеческой литературе см.: *Scelzi G.* La morte della Vergine in conformità con Cristo nel pensiero della Chiesa Greca // *Marianum.* 1957. XIX. P. 90–114.

⁴³ *Giamberardini G.* Op.cit. II. P. 364.

⁴⁴ *Ibid.* I. P. 293.

⁴⁵ *Ibid.* P. 330.

ме, который объединяет Сына и Мать: Богоматерь изображается в ореоле славы, сидящей на дуге радуги, как это было обычно для иконографии Вознесения Христа⁴⁶.

Подтверждением нашего предположения о коптском происхождении Вознесения Богородицы могли бы послужить некоторые миниатюры оттонских рукописей, где Успение и Вознесение Богородицы представлены как отдельные сюжеты. Об этом свидетельствует и широкое распространение Вознесения Марии в западном искусстве раннего средневековья. Так, например, в витражах домского собора в Сиене, выполненных по рисункам Дуччо в 1287–1288 гг., тема смерти Богоматери представлена в трех частях: Успение, Вознесение и Коронация Марии на небесах. В сцене Вознесения она изображена в ореоле славы, несомом четырьмя ангелами. Иконографические элементы раннего изображения Вознесения постепенно фиксируются в определенной иконографической модели, где главной темой становится слава Богоматери на небесах.

Самым древним известным нам памятником, изображающим Вознесение Богородицы является ткань из кафедрального собора Санса (Франция)⁴⁷. Речь идет о фрагменте льняной ткани, украшенной медальонами, воспроизводящими сцену Вознесения Богоматери. Мария Оранта запечатлена в верхней части композиции, окруженная двумя ангелами с одним поднятым крылом над головой Богоматери – жест очень характерный для коптских богородичных изображений. В руках у ангелов пальмовая ветвь. В нижней части композиции изображены апостолы, причем двое предстают в горизонтальном положении над головами других. В руках у каждого по кресту. По двойному борту медальона идет надпись: “Cum transisset Maria mater domini de apostolis” (“Когда вознеслась Мария, мать Господа, от апостолов...”). Надпись, по всей вероятности, воспроизводит incipit какого-то литургического текста. Исследователи датируют ее по палеографическим признакам VII или VIII в.

К XI в. относится другой памятник – миниатюра известной Библии, исполненной в аббатстве Фарфа в Каталании, которая хранится в Ватиканской библиотеке под названием Библии Риполл (рис. 8). Богоматерь Оранта предстает здесь в ореоле, несомом четырьмя архангелами. Важно отметить, что последние могли заменять четырех апокалипсических существ вокруг ореола, что можно наблюдать и в изображениях Вознесения Господня. Истоки такой взаимозаменяемости находим в древней иудейской традиции, где херувимы Иезекииля отождествлялись с четырьмя архангелами – Михаилом, Гавриилом, Рафаилом и Фануилом (или Уриилом)⁴⁸. В Книге Еноха (21.1; 26.9) четыре живых существа вокруг трона Господня оказываются архангелами.

В коптской среде, учитывая популярность Книги Еноха, не должна удивлять взаимозаменяемость ангельских чинов “живыми существами”. Культ

⁴⁶ *Duhr J.* L'évolution iconographique de l'Assomption // *Nouvelle revue théologique.* 1946. 6. P. 671–683.

⁴⁷ Воспроизведена в: *Chartraire E.* // *Revue de l'art chrétien.* 4. 1897. P. 228; *Cabrol F., Leclercq H.* Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. P., 1924. Vol. 1/2. Col. 2983. Ткани с воспроизведением сцены Вознесения Богородицы не раз упоминаются в *Liber Pontificalis* в качестве подношений пап различным соборам Рима.

⁴⁸ *Глаголев А.* Ветхозаветное библейское учение об ангелах. Киев, 1900. С. 443.

архангелов, связанный с апокрифическими Книгами Еноха и Ездры, которые копты и эфиопы считали каноническими, занимал совершенно особое место в литургической практике христианского Египта. Возглас, произносимый в заключении эфиопской литургии, ставит верных под особое покровительство четырех архангелов Еноха и четырех апокалипсических существ⁴⁹. Очень показательна в этом смысле миниатюра XIII в. Статуа Санто Доминго де Таррега из Барселоны, восходящая к коптским образцам: вокруг тронной Богоматери млекопитательницы изображены четыре архангела, а по углам расположены символы евангелистов. Это изображение представляет особый интерес, поскольку архангелы идентифицированы надписями: речь идет о Михаиле, Гаврииле, Рафаиле и Урииле⁵⁰. Известно, что в Египте предметом особого культа были и апокалипсические животные – коптская литургия до сих пор сохраняет восклицания, обращенные к четырем бестелесным огненным существам, которым посвящен праздник 18 хатур и которым посвящались церкви⁵¹. Эта особенность коптской литургии также связана с тем особым местом, которое отводилось Откровению Иоанна и апокрифическим Книгам Еноха и Ездры в коптской литургии. Если на Западе Апокалипсис был признан каноническим уже в конце IV в., отношение к нему на Востоке было разным. Некоторые отцы церкви включали его в канон Нового Завета, как, например, Афанасий Александрийский (в 367 г.) или отцы Карфагенского собора (419); другие его комментировали (Арефа Кесарийский), третьи относились к нему весьма осторожно, во всяком случае этот текст не употреблялся в литургических чтениях. Лишь в середине XIV в. Откровение Иоанна было включено в список канонических книг Никифором Каллистом, патриархом Константинополя. Эта ситуация отразилась и на византийской иконографии, в которой практически нет иллюстраций Апокалипсиса⁵². В Египте же, где Апокалипсис вошел в канон очень рано, он оказал значительное влияние не только на народное благочестие, но и на культ, на церковную литературу и на искусство. Однако в Египте “живые существа” не связывались с фигурами евангелистов, что является существенной особенностью коптской традиции. Они изображались вне мандорлы и без книги.

На формирование иконографии Богоматери с символами евангелистов, как впрочем, и на развитие богородичной иконографии в целом, на наш взгляд, оказала большое влияние роль Богородицы в литургической практике, ее участие в евхаристической жертве. В самом деле, эта роль Марии проходит красной нитью уже в первых богородичных праздниках, отмечающих начало ее служения Богу: во Введении во храм, родители приводят трехлетнюю дочь, “рожденную ими, как жертву в дом Божий”⁵³; “Непорочная агница Божия, чистая голубица, вместившая Бога скиния, святыня славы...”⁵⁴;

⁴⁹ М. Вернер полагает, что четыре ангела вокруг Богоматери в Евангелии Келл имеют то же самое происхождение: *Werner M. Op. cit. P. 10–11.*

⁵⁰ Миниатюра воспроизведена в исследовании: *Ibid. P. 9.*

⁵¹ *Baumstark A. Die karolingisch-romanische Majestas Domini und ihre orientalischen Parallelen // Oriens Christianus. 1927. 3. P. 258.*

⁵² *Thierry N. L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine // L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. Genève, 1979. P. 319.*

⁵³ Канон на Введение Богородицы во храм Василия монаха, песнь 4, тропарь // Богослужбные каноны на греческом, славянском и русском языках. СПб., 1855. Кн. 2. С. 113.

⁵⁴ Там же. Песнь 3, тропарь, книга 2. С. 111.

“она приносится ныне Господу, как благоприятная жертва” (Песнь 5, тропарь, с. 114) “Радуйся агница, носившая во чреве агнца Божия...”⁵⁵.

Может удивить как часто дева Мария называется в литургических текстах “агница”. Этот термин очень древний, мы находим его уже у Мелитона Сардийского (II в.). Согласно Исходу, пасхальный агнец должен быть без порока (Ис. 12, 5), и литургические тексты настойчиво подчеркивают чистоту агницы⁵⁶.

Мария, мать мистического тела Христа, участвует в распятии как жертва: “Когда агница увидела на древе агнца и пастыря, которого она породила...” (из службы Страстной пятницы). Копье, пронзившее бок ее сына, вонзилось и в ее сердце, по предсказанию Симеона Богоприимца. У подножия креста она приносит себя в жертву как непорочная агница. В конце своего земного пути, в сцене Успения, мы видим Богородицу на смертном ложе, которое обычно изображается подобно алтарю.

Наконец, извлечение богородичной частицы из жертвенного хлеба, один из кульминационных моментов евхаристии, документированный в литургической практике уже в конце XI в., не мог не отразиться на формировании богородичной иконографии. Сам жертвенный хлеб, из которого изымается агнец, означает девственное тело Марии – такое толкование можно найти в церковной истории (коней VII – начало VIII в.), приписываемой патриарху Герману⁵⁷. Эта толкование было общепринятым, как свидетельствует и икос 11 Акафиста: “Χαῖρε τράλεξα βαοτάξουσα ἄρτων τρέφοντα λιτούς.”

С этой точки зрения особый интерес представляет обряд вознесения панагии – обычай освящать песнопениями и служением богородичную частицу артоса. История его изучена мало. Обряд имеет много общего с евхаристией и имитирует вознесение священником агнца⁵⁸. Легендарная история его возникновения связана с апостольской традицией, с историей успения Богородицы⁵⁹. Исследователи полагают, что корни его восходят к раннехристианским агапам, общим трапезам. Позже, возможно, в начале IV в., во время появления киновийного монашества, в обряде вознесения евхаристического хлеба акцент переместился с Христа на Богородицу. Приведем здесь интереснейший текст Трисвятого, в котором, несмотря на его христологическую направленность, присутствует и богородичная тема. Он относится к началу VII в. и входит в один из Рождественских гимнов коптской церкви:

[Слава тебе, Христе!]

Святый Боже: Ты снизошел родиться Младенцем от Девы!

Святый крепкий: в руках Марии захотел Ты почить!

Святый Бессмертный: Ты пришел, чтобы вырвать Адама из Ада!

Христе, Боже наш, помилуй нас!⁶⁰

Йаннис считает, что между раннехристианской евхаристической трапезой и обрядом вознесения панагии существует органический континуитет.

⁵⁵ Канон Божией Матери Иосифа Песнописца, Тропарь песни 3 // Богослужебные каноны... Кн. 3. С. 67.

⁵⁶ *Ledit J. Marie dans la liturgie de Byzanz*. P., 1976. P. 194–195.

⁵⁷ *Yiannis J. The Elevation of the Panaghia* // *DOP*. 1972. Vol. 26. P. 227.

⁵⁸ *Ibid.* P. 233 f.

⁵⁹ Йаннис приводит ее в своей статье. *Ibid.* P. 234–235.

⁶⁰ *Giamberardini G. Op. cit.* II. P. 164.

Самым ранним документом, содержащим прямое указание на вознесение панагии он считает евхологий X в., включенный Гоаром в евхологий 1647 г.⁶¹

Особый интерес с точки зрения иконографии представляют для нас панагиары или артосные панагии – литургические блюда, употреблявшиеся в чине вознесения панагии⁶². Богоматерь обычно изображалась на них в медальоне, в виде Оранты с Младенцем и без него (как на исследованном Ф.И. Успенским равенском панагиаре⁶³), т.е. в том иконографическом типе Богоматери во славе, который характерен для иконографии Вознесения. Приведем здесь наблюдения Ф.И. Успенского, который пришел к заключению, что все изображения Богоматери без Младенца имеют своим предметом явление ее во славе после земной жизни и успения и представляют собой медальонные изображения⁶⁴. Это наблюдение лишний раз подтверждает наше предположение о том, что иконография Богородицы в ореоле восходит к изображениям ее вознесения (ниже мы вернемся к этому вопросу). Интересно, что на некоторых парагиарах присутствуют по углам изображения символов евангелистов – один из них из монастыря Дионисиат на Афоне опубликован, но не прокомментирован Н.П. Кондаковым⁶⁵. Другие, русского происхождения, указаны нами выше (примеч. 22). Эти изображения позволяют предположить определенную связь изображений на литургических блюдах с нашей миниатюрой. В контексте чина вознесения панагии особенно наглядно выступает роль Богоматери как евхаристической жертвы, как матери мистического тела Христа. Это подчеркивают и тексты на панагиарах: “*ἡ ἑορτή ἐστὶν ἡ κοιλία σου ἀγία τράπεζα ἔχουσα τὸν οὐράνιον ἄρτον*”. Тайнство воплощения связано с особой привилегией Марии – ее божественным материнством, которое обусловило и ее особое место, и славу на небесах, рядом с Сыном, где она предстает как царица небесная и заступница. Именно эта ее роль, как нам кажется, отражена и в абсидальных украшениях, изображающих ее в виде Панагии. Это изображение представляет прообраз таинства евхаристии, где жертвенный хлеб является символическим изображением Богоматери, принявшей во чреве Сына божия, как это и толковали византийские литургисты⁶⁶.

Мы снова возвращаемся к проблеме ореола славы вокруг Богоматери – интереснейшего иконографического элемента, прошедшего различные этапы эволюции в византийском искусстве. К этой проблеме обращался в свое время А. Грабар⁶⁷, высказав предположение, что изображение тронной Богоматери в ореоле славы восходит к древним образцам восточнохристианского искусства. Автор предположил, что прототипом этого изображения могла быть сцена поклонения волхвов, возможно, украшавшая один из храмов Вифлиема не позже VII в., описанная в письменных источниках и разру-

⁶¹ Yiannis J. Op. cit. P. 231 f.

⁶² Некоторые из них описаны Н.П. Кондаковым в: Памятники христианского искусства на Афоне. С. 222–233. О панагиарах см. также: *Троицкий Н.И.* Артосная панагия молдавского воеводы и господаря Стефана Томши 1623 года // Древности: Труды Московского археологического общества. М., 1900. Т. XXI. Вып. 2. С. 43–52.

⁶³ *Успенский Ф.И.* Артосная панагия // ИРАИК. 1903. VIII. Вып. 3. С. 249–263.

⁶⁴ Там же. С. 262.

⁶⁵ Там же. Табл. XXXII.

⁶⁶ *Xyngopoulos A.* Une icône byzantine à Thessalonique / CA. 1948. 3. P. 125.

⁶⁷ *Grabar A.* The Virgin in a Mandorla of Light // L'art de la fin de l'Antiquité e du Moyen Âge. Vol. 1. P., 1968. P. 535–541.

шенная впоследствии персами. Ореол славы должен был выражать идею Θεοτόκος, Девы, родившей Бога. Мать, таким образом, была поглощена ореолом Сына. Эта гипотеза, однако, не подтверждается памятниками раннего периода. До нас не дошло ни одного изображения Поклонения волхвов с Богородицею во славе. Сохранившиеся документы подтверждают скорее иное толкование. В сцене Поклонения волхвов эчмиадзинского Евангелия (989 г.) в ореоле предстает лишь Младенец, в то время как Богородица не имеет такового. В известной фреске Санта Мария Антиква, которая представляет трех святых жен, Елизавету, Анну и Марию с детьми на руках, ореолом окружено лишь изображение Христа Младенца. Более того, в крипте церкви св. Винченцо в Вольтурно IX в. Находим изображение тронной Богородицы в ореоле, которая, в свою очередь, держит Младенца, изображенного внутри своего собственного ореола⁶⁸. Этот перечень можно было бы продолжить.

Не представляется нам убедительной и точка зрения М. Сакопуло относительно мозаики церкви Панагии Канакарии на Кипре (VI в.), где Богородица изображена в огромном ореоле. Исследовательница объясняет этот атрибут, свойственный обычно Христу, желанием выразить таинство ипостасного единения двух природ Христа – божественной и человеческой⁶⁹. Мы попытались показать, что ореол славы Богородицы восходит к изображениям ее вознесения и славы. Он исчезает после иконоборчества – будучи знаком божественной природы и символом теофании, ореол сохранился только для изображений Христа, ибо Богородица не имела божественной природы. Ореол Богородицы появляется вновь в византийском искусстве уже в палеологовскую эпоху в сценах Успения Богородицы⁷⁰ и в сложных композициях, посвященных похвале Богородицы.

Проблемы, связанные с возникновением и бытованием иконографической схемы Богородицы с символами евангелистов достаточно сложны, некоторые из них еще малоизучены, и мы попытались лишь наметить некоторые аспекты исследования. Существуют вопросы, на которые мы не можем пока дать исчерпывающих ответов. Когда и в какой среде “живые существа” вокруг ореола, которых копты не отождествляли с евангелистами, превращаются в их символы, как это можно наблюдать в нашей миниатюре и в монументальной живописи капподокийских пещерных храмов? Мы можем лишь предполагать, что определенную роль в этом отождествлении могла сыграть традиция сирийского богословия, где уже в V–VI вв. Иаков Саругский понимал четырех херувимов, поддерживающих трон господень, как евангелистов⁷¹.

И все-таки подведем некоторые итоги. Приведенные памятники, как нам кажется, позволяют высказать предположение, что брешанская миниатюра Богородицы с символами евангелистов воспроизводит древнюю иконографическую программу, появившуюся в литургическом контексте праздника Вознесения Богородицы в коптском Египте. Богородица в этих изображени-

⁶⁸ *Belting H.* Studien zur Beneventischen Malerei. Wiesbaden, 1968. P. 35. Fig. 9.

⁶⁹ *Sakopoulo M.* La Theotokos à la mandorle de Lythrankomi. P., 1975.

⁷⁰ *Wratistlaw-Mitrovic L., Okunev N.* La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe // BS. 1931. Vol. III. Fasc. 2. P. 135–176.

⁷¹ *De Grooth M., Moorse P. van.* The Lion, the Calf, the Man and the Eagle in Early Christian and Coptic Art // Babesch Bulletin Antieke Beschaving. 1977–1978. 52–53. P. 233–241.

ях предстает в иконографическом типе Оранты, наиболее точно отражающем идею ее небесного заступничества и славы. Помимо иконографического типа Оранты в окружении символов евангелистов появляется и Богоматерь с Младенцем типа Одигитрия. Такое сочетание, помимо темы славы, выраженной ореолом и символами евангелистов, должно было ввести и тему Воплощения, как об этом свидетельствует брешанская миниатюра. Распространение этих двух вариантов иконографической модели в западных памятниках раннего средневековья, восходящих к восточнохристианским образцам, кажется, подтверждает наше предположение, а пример аквилейской базилики указывает на то, что эта иконографическая схема существовала и в качестве украшения абсиды.