

## ИКОНА ИЗ РИМСКОЙ БАЗИЛИКИ САНТА МАРИЯ В ТРАСТЕВЕРЕ В КОНТЕКСТЕ РАННЕВИЗАНТИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Величественный образ Марии Регины из церкви Санта Мария в Трастевере (рис. 1), как и другие сохранившиеся в Риме ранние иконы<sup>1</sup>, является важнейшим художественным свидетельством, дошедшим до нас от ранневизантийского времени<sup>2</sup>. Согласно сообщениям источников, эта икона на протяжении многих столетий почиталась как одна из главных святынь Рима. Все это время она находилась в церкви “за Тибром”, основанной в IV в. папой Юлием I (337–352) и, по-видимому, в конце VI в. заново освященной в честь “святой, мощи которой не могли быть увидены в алтарной части храма, а именно Деве Марии<sup>3</sup>”, что сделало эту базилику древнейшей наряду с Санта Мария Маджоре, Богородичной церковью Рима. В конце XVI в., когда икону стали именовать Мадонна делла Клеменца, или Богоматерь Милостивая, слева от алтаря базилики специально для нее была воздвигнута барочная капелла<sup>4</sup>, где чтимый образ Богоматери хранится до сих пор.

<sup>1</sup> Речь идет о следующих иконах: темперном изображении Марии, происходящим из Пантеона и созданном до 609 г., иконе из Санта Мария Нуова (ныне Санта Франческа Романа), датируемой второй половиной VI – первой половиной VII в., образе “Салюс Попули Романи” из базилики Санта Мария Маджоре и иконе Сан Систо, именуемой также “дель Монастериум Темпули” и появившейся в Риме в период иконоборчества. Помимо этих Богородичных образов следует также отметить икону Спасителя из Санкта-Санкторум в Латеране, упоминаемую в источниках VIII в., и два небольших энкаустических образа святых Петра и Павла, хранящихся в музеях Ватикана.

<sup>2</sup> В данном случае под ранневизантийским временем подразумевается период между смертью императора Юстиниана (565) и началом иконоборчества (730). Не все перечисленные иконы строго укладываются в эти временные рамки. Не до конца ясна датировка иконы Сан Систо. Сложным является вопрос о времени создания иконы из базилики Санта Мария Маджоре, в основе которой предположительно лежит икона VI в., в то время как существующий живописный слой относится к XII или XIII столетию. Подробнее об этом см.: *Wolf G. Salus populi romani: die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim, 1990; *Idem. Alexifarmaka. Aspetti del culto e della teoria delle immagini a Roma tra Bizanzio e terra Santa nell'Alto Medioevo // Roma fra Oriente e Occidente. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XLIX*. Spoleto, 2002. P. 756–796.

<sup>3</sup> См.: *Kinney D. S. Maria in Trastevere from its Founding to 1215*. Phil. Diss. New York University 1975. Ann Arbor, 1982. P. 60–61.

<sup>4</sup> Эта капелла была сооружена по заказу кардинала Марко Ситтико Альтемпс. О ней см.: *Bertelli C. Di un cardinale dell'Impero e di un canonico polacco in Santa Maria in Trastevere // Paragone*. 1977. XXVIII. N 327. P. 89–107; *Friedel H. Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*. 1978. N 17. P. 89–123; *Weißberger J. Römische Mariengnadenbilder 1473–1590: Neue Altäre für alte Bilder. Zur Vorgeschichte der barocken Inszenierungen*. Diss. Phil. Ruprecht-Karls Universität Heidelberg, 2007. S. 175–202.

Икона написана энкаустическими красками на ткани, прикрепленной к трем вертикальным деревянным доскам. Она обладает значительными размерами (153 × 105 см без рамы и 164 × 116 см с обрамлением), являясь самой большой иконой, дошедшей до нас от доиконоборческого времени. В центре иконы изображена Богоматерь на троне с младенцем Христом на коленях. Богоматерь представлена в образе византийской императрицы в полном царском облачении. Поверх хитона, спускающегося до самого низа, на ней одета *туника-далматика* пурпурного цвета<sup>5</sup>, широкие рукава которой свисают на уровне локтей. Выглядывающий из-под них хитон имеет тот же оттенок и завершается на запястьях широкими манжетами, украшенными драгоценными камнями. Тяжеловесный *маниакон*, орнаментированный жемчужным обрамлением и тремя большими трапециевидными камнями (зеленым в центре и красными по сторонам), украшает плечи Марии. В верхней части рукавов видны большие медальоны, также являвшиеся неотъемлемой частью парадного византийского костюма. Верхняя туника заканчивается внизу косым срезом, обрамленным, как и другие части одеяния (*маниакон*, полоса на груди, плат внизу), золотой полосой с лентой из зеленых камней, фланкированной жемчугом с двух сторон.

Ничто так не свидетельствует об императорском статусе Богоматери на иконе из Трастевере, как царский венец с подвесками<sup>6</sup>, свисающими в виде трех жемчужных нитей с каждой стороны. Мерный ритм арочных завершений (видны только три) подчеркивается полосой жемчужин. Самая высокая, центральная арочка этой короны украшена крестом из жемчуга.

Под косым срезом *далматике* просматривается вертикальная полоса от ниспадающей вниз широкой ленты с красным рубином по центру, выделенным опоясывающим его рядом жемчуга. Определенная итальянским исследователем К. Бертелли<sup>7</sup> как *лор*<sup>8</sup>, она, по своему расположению и форме, скорее соответствует другой детали священнического облачения – *епитрахили*<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Пурпур был цветом императорской власти в Византии. Одежды этого оттенка можно видеть также на изображениях Христа и Богоматери в церквях Равенны – Сан Витале, Сант-Аполлинаре Нуово и др.

<sup>6</sup> В Восточной Римской империи их именовали *пропендулиями* и использовали исключительно в императорском облачении.

<sup>7</sup> См.: Bertelli C. La Madonna di Santa Maria in Trastevere: storia, iconografia, stile di un dipinto romano dell'ottavo secolo. Roma, 1961. P. 70.

<sup>8</sup> *Лором* в Византии именовалась широкая лента, завязывавшаяся перекрестием на плечах и на груди и ниспадавшая вниз, однако всегда одеваемая поверх наряда. Изображенная на иконе деталь одеяния выглядит иначе, что ставит под сомнение мнение Бертелли.

<sup>9</sup> Напоминающая епитрахиль полоса ткани под верхним одеянием (*мафорием* или *далматикой*) регулярно встречается в изображениях Богоматери, однако значение этой детали облачения не до конца понятно. Помимо анализируемой иконы можно указать на образ Марии Регины из капеллы Теодота в церкви Санта Мария Антиква, тронное изображение Марии в конхе базилики св. Ефрасия в Порече, на мозаичное изображение Богоматери XII в. из собрания Равеннского музея и ряд других. На рассматриваемой иконе правый край ленты не сохранился вследствие утрат, из-за чего может создаться впечатление, что данный фрагмент является лишь частью каймы нижнего края туники. Однако, как справедливо заметил Бертелли, в монументальной копии с иконы из Трастевере, существовавшей в капелле св. Николая в Латеранском дворце (XII в.), Богоматерь была также представлена в одеяниях с ясно видной полосой-*епитрахилью*, украшенной аналогичным круглым камнем по центру.

В высоко поднятой правой руке Богоматерь держит драгоценный крест. Тот, что сегодня виден на иконе, представляет собой написанное темперой воспроизведение первоначального металлического креста, о чем свидетельствуют следы от гвоздей. До конца непонятно, когда и в связи с чем крест был снят с иконы и заменен темперным изображением<sup>10</sup>, а также являлся ли он частью первоначального замысла.

Левая рука Богоматери опущена к Младенцу Христу в как бы оберегающем жесте. Вокруг ее большого пальца обмотан и спускается вниз платочек (*мантула*), являющийся традиционным мотивом для многих Богородичных образов. Христос, восседающий на коленях Девы Марии как на троне, одет в золотой хитон, украшенный двумя параллельными черными *клавами* на правом рукаве. Он держит в левой руке свиток, а правой, по-видимому, благословляет (утверждать это наверняка достаточно сложно, поскольку в этом месте находятся очень сильные утраты).

Нимбы Христа и Богоматери имеют необычную, слегка удлиненную форму. Обманчивое впечатление крещатого нимба Младенца возникает за счет пояса Богородицы, который, как и крест в ее руке, выполнен темперой и, скорее всего, является более поздней вставкой. Возможно, первоначально пояс также был выполнен из металла. Живопись нимбов в целом представляет собой поздние поновления, хотя очерчивающий их зеленый контур, несомненно, относится к первоначальному энкаустическому слою.

Богоматерь с Христом восседает на роскошном троне, украшенном большим количеством драгоценных камней. Поверх трона лежит огромная яркочерная подушка, перетянутая с двух сторон широкой зеленой лентой, оканчивающейся круглыми кисточками по краям.

По сторонам от центральной группы расположены две фигуры архангелов, представляющих собой небесную свиту Богоматери. Они одеты в белые хитоны с голубыми, имитирующими тень рефлексами и наброшенными поверх накидками-паллиумами светло-желтого цвета. В их одеяниях также присутствуют *клавы*. Пышные кудри их золотистых волос завязаны белыми лентами. Ангелы несут длинные жезлы, заканчивающиеся тремя жемчужинами. Широко раскрытые ладони рук находятся на уровне груди.

В самом низу у ног Богоматери изображена коленопреклоненная мужская фигура. От первоначального портрета этого ктитора сохранились лишь правый глаз и часть высокого морщинистого лба, выполненных, как и основная часть иконы, в технике энкаустики. По едва прослеживаемому контуру можно восстановить его первоначальное положение. Он стоял на коленях с лицом, развернутым в сторону зрителя, в то время как его руки (сейчас видны лишь два пальца) прикасались к покоящейся на золотой подставке пурпурной туфельке Богоматери. Все одеяния этого человека – и квадратный нимб, и вы-

<sup>10</sup> Норвежский ученый Джонас Пер Нордхаген выявляет целую традицию дополнения ряда важнейших римских образов ранневизантийского времени металлическими вставками (часто выполненными из золота) и указывает на вотивный характер многих из них. См. *Nordhagen J. Icons Designed for the Display of Sumptuous Votive Gifts // DOP, 1987. Vol. 41. P. 453–560.*

сокая папская тиара, и священнические богослужебные одеяния, в том виде, в котором они дошли до нас, – выполнены темперой<sup>11</sup>.

Вся эта торжественная сцена представлена на голубом фоне, верхняя часть которого была переписана в связи с переделкой ангельских нимбов. Первоначальный фон, по-видимому, состоял из двух зон – более темной, цвета морской волны в нижней части иконы и небесно-голубой в верхней (остатки голубого фона сохранились в области ангельских фигур и над плечами Богоматери). Любопытно, что близкое, двухцветное решение сохранилось и в ряде знаменитых синайских икон (Пантократора, Сергия и Вакха и других) и, возможно, отражает раннюю традицию в оформлении фона.

С синайскими образами икону из Трастевере роднит и почти полностью сохранившаяся рама, по оранжевому фону которой идет выполненная черными буквами латинская надпись. Эта надпись, фрагмент которой утрачен вместе с нижней частью рамы, состоит из двух частей. Тот текст, который идет от креста направо читается следующим образом: ASTANT STYPENTES ANGELORYM PRINCIPES – GESTARE NATYM. Вторая часть надписи – DS QYOD IPSE FACTYS EST идет по левой кромке рамы. Бертелли различил еще несколько букв после этой фразы, которые, по его мнению, являются частью слова YTERO (tuo). Таким образом, на русский язык этот латинский текст можно перевести так: “Архистратиги онемевши предстоят [пред Тобою] даровавшей Рожденного...”, “Бог, он же сам себя создал от чрева [Твоего]”<sup>12</sup>. Иконы с рамами, по-видимому, были традиционным явлением в ранневизантийской иконописи. Как показал К. Вайцман, большинство синайских икон имеют следы от утраченных обрамлений. Неизвестно, всегда ли рамы дополнялись надписями, однако в ряде икон, сохранивших свое первоначальное обрамление, надписи присутствуют. В качестве примера можно привести изображение “Трех отроков в печи огненной” и икону Христа Вётхого Деньми. Обе иконы происходят из коллекции Синайского монастыря. Таким образом, наличие массивной рамы на римской иконе можно считать данью времени и отражением традиции, существовавшей на разных территориях византийского мира.

За века своего существования икона Санта Мария в Трастевере неоднократно подвергалась записям и поновлениям, существенно изменившим вид памятника. В середине XX столетия образ был раскрыт от поздних записей и обнаружился первоначальный энкаустический слой живописи<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Отметим, что все главные темперные вставки на поверхности иконы, к числу которых относятся крест, пояс Марии и одеяния коленопреклоненной фигуры, хотя и являются более поздними вмешательствами в первоначальную красочную поверхность, относятся тем не менее к весьма раннему слою живописи, определить точное время появления которого пока не представляется возможным.

<sup>12</sup> За помощь в нахождении адекватного перевода хочу поблагодарить Александру Никифорову.

<sup>13</sup> См.: Il restauro della Madonna della Clemenza. Bolletino dell’Istituto Centrale del Restauro. Roma, 1964. N 41–44. В центральный римский институт реставрации икона была передана в 1953 г. Полная реставрация иконы потребовала от исследователей нескольких десятилетий. Икона была возвращена в церковь в 1991 г., однако большая влажность капеллы Альтемпс заставила реставраторов на время поместить образ в примыкающую к ней сакристию. На прежнее место над алтарем капеллы икону вернули лишь в марте 2000 г., поместив ее при этом в особый футляр со стеклом и оборудовав инженерные конструкции, позволяющие опускать икону на уровень пола. Подробнее об этом см.: *Leardi G. Il ritorno della Madonna*

В реставрационных отчетах значилось, что икона написана на ткани, прикрепленной к трем доскам из кипарисового дерева, в то время как рама выполнена из каштана. Тканевая основа средней части иконы, которую условно можно назвать паволокой, на плоскость рамы не распространялась. При этом краски, использованные для рамы, имели то же происхождение, что и пигменты на иконе, что свидетельствует об одновременности их появления.

Чрезвычайно интересным оказалось изучение дерева, находящегося под тканью иконы. Реставрационные отчеты кратко указывали, что три вертикальные доски представляют собой кипарис. Однако в 1970-е годы появилась статья Елио Корона, сообщавшая о результатах дендрохронологического анализа дерева<sup>14</sup>. Исследователю удалось выяснить важную информацию о регионе произрастания этого типа кипариса. Корона утверждал, что по совокупности климатических условий и ряду других объективных показателей, использованное в иконе дерево ни при каких обстоятельствах не могло быть выращено на территории Италии (более того, по-видимому, в VI–VII вв. этот вид кипариса там вообще не произрастал). По своему характеру оно не соответствует также климату Греции и Крита. Наиболее вероятным местом произрастания данного вида кипариса Корона считал Кипр, а также средиземноморское побережье Малой Азии, включавшее, как известно, Константинополь и центральные регионы Византийской империи. Из этого следуют только две возможности: либо икона Санта Мария в Трастевере была столь значительным памятником, что специально для нее в Рим привезли особый и редкий тип дерева с Востока, либо три кипарисовые доски оказались в папской столице уже вместе с написанным на них образом Богоматери.

Реставрация 1950-х годов вызвала к жизни публикации не только описательного (в виде реставрационных отчетов), но и исследовательского характера, основной темой которых стала проблема датировки. Было высказано два основных мнения о времени создания образа.

Первое из них, долгое время доминировавшее в научных кругах, принадлежало итальянскому ученому Карло Бертелли. Помимо нескольких статей<sup>15</sup> Бертелли написал об иконе Санта Мария в Трастевере обобщающую монографию 1961 г.<sup>16</sup>, содержащую детальный анализ памятника. Он стремился показать, что икона создана в начале VIII в. и относится к периоду правления папы Иоанна VII (705–707)<sup>17</sup>. Он высказал предположение, что именно этот

---

della Clemenza nella cappella Altamps in S.Maria in Trastevere // Studi Romani. Roma, 2000. Anno XLVIII. N 3–4. P. 502–503.

<sup>14</sup> См.: Corona E. Note dendrocronologiche sul quadro di S. Maria della Clemenza in Roma // Studi Trentini di Scienze Naturali. Sez. B, 47/2. 1970. P. 133–140.

<sup>15</sup> По результатам реставрации Бертелли написал статью: Bertelli C. Osservazioni sulla Madonna della Clemenza // Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti 1957–1959. Vol. XXX–XXXI. P. 141–152.

<sup>16</sup> См.: Bertelli C. La Madonna di S. Maria in Trastevere...

<sup>17</sup> Справедливости ради необходимо отметить, что первым, кто датировал икону Санта Мария в Трастевере временем правления папы Иоанна VII, был Карло Чеккелли. Датировка появилась еще в 1930-е годы, т.е. задолго до реставрации иконы. Исследователь уже тогда обратил внимание на очень ранний иконографический извод изображения. Хотя впоследствии точка зрения Чеккелли несколько раз менялась, и он сам предлагал более ранние датировки (в частности VI и VII вв.), однако принадлежность иконы к доиконоборческому времени никогда не вызывала у него сомнения. Подробнее об этом см.: Cecchelli C. Santa Maria in Trastevere. Roma, 1933.

папа выступил заказчиком образа Марии Регины, приказав поместить свое изображение в нижней части иконы. По мнению Бертелли, имя папы могло находиться на нижней, безвозвратно утерянной части обрамления иконы.

Однако крайне маловероятно, что эта надпись носила посвяtitельный характер. Ни логика текста, ни его содержание не предполагают имени ктитора. Не похожа она и на традиционные для посвяtitельных надписей просьбы о милости или покровительстве какому-либо слуге Господнему. По своему содержанию эта двухчастная надпись действительно более всего напоминает молитву. Вопрос лишь в том, была ли в данном случае воспроизведена известная литургическая молитва или уникальный, созданный специально для этой иконы молитвенный текст.

Определяющее значение для обоснования датировки Бертелли имело палеографическое сопоставление этой надписи с эпитафиями VIII в. Итальянский исследователь сравнивал ее с текстом в виме церкви Санта Мария Антиква, роспись которой была выполнена по заказу папы Иоанна VII. Выводы палеографических данных позволили Бертелли искать параллели между иконографией и стилем иконы Санта Мария в Трастевере и живописью, созданной по заказу папы Иоанна VII. Иконографическую параллель Бертелли увидел в образе Царственной Богоматери, украшавшей некогда ораторий Иоанна VII в соборе св. Петра<sup>18</sup>, а стилистическую – в стиле живописной программы этого же папы в церкви Санта Мария Антиква.

В настоящее время палеографические выводы Бертелли подвергаются серьезным сомнениям. Крупнейший специалист по латинской палеографии Армандо Петруччи, в сделанном по моей просьбе заключении указывает, что датировка надписи на иконе из Трастевере крайне затруднена, поскольку, с одной стороны, она не имеет очевидных аналогов, а с другой – по своему уровню, содержанию и каллиграфической утонченности далеко отстоит от всех сохранившихся эпитафий раннесредневекового Рима. Что же касается сделанных Бертелли сопоставлений этой надписи с эпитафиями VIII в., включая текст Иоанна VII, то они, по мнению Петруччи, не являются полностью убедительными. Исследователь при этом не исключает возможности, что данный текст мог быть создан и ранее.

Вторая датировка иконы Санта Мария в Трастевере принадлежала Марии Андалоро<sup>19</sup>. Предлагаемая ею, она опиралась на источник первой половины VII в. – “Итинерарий” из Зальцбурга<sup>20</sup>, упоминавший о том, что в римской

<sup>18</sup> В начале XVII в. ораторий был разобран в связи с перестройкой собора. От огромной мозаичной программы, некогда украшавшей в эту капеллу, остались одни лишь фрагменты. Самой большой из них, с Богоматерью в царских одеяниях, был прислан в качестве подарка в монастырь Сан Марко во Флоренции, где он хранится до сих пор. Другие фрагменты находятся в разных местах – в Санта Мария ин Космедин, гротах Ватикана, в ГМИИ и т.д. Подробный список сохранившихся фрагментов см.: *Nordhagen J.* The Mosaics of John VII (705–707 A.D.) // *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae.* 1965. N 2. P. 121–166 (rpt.: *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting.* L., 1990. P. 58–130); см. также: *Andaloro M.* I mosaici dell’Oratorio di Giovanni VII // *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici del Medioevo romano.* Roma, 1995. P. 169–177.

<sup>19</sup> См.: *Andaloro M.* La datazione della tavola di S. Maria in Trastevere // *Rivista dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte.* N.S. 1972–1973. XIX–XX. Roma, 1975. P. 139–215.

<sup>20</sup> Данный текст был известен Бертелли, однако он оставил его без внимания в связи с двумя главными соображениями. Первое из них было связано с сомнениями в подлинности

церкви в Трастевере находится нерукотворная икона Богоматери. Внимательно проанализировав данный текст и подкрепив свои выводы сложными стилистическими и иконографическими сопоставлениями с более ранними памятниками, Андалоро датировала икону второй половиной VI в.<sup>21</sup>

Датировку Андалоро<sup>22</sup>, представляющуюся мне более правильной, подтверждает еще один ранний текст. Речь идет о недавно открытой рукописи Греческая 573 из библиотеки Марчиана. Один из листов этой рукописи, созданной греками и относящейся к концу IX – началу X в., посвящен девяти важнейшим нерукотворным образам<sup>23</sup>. Все девять перечисленных икон (икона из Трастевере стоит на четвертом месте, после описания образа из Эдессы, иконы Вероники и иконы Христа из Камулиан Кесарийских) предстают как единый пласт памятников, ценных для всего христианского мира. Этот лист является частью *флорилегиума*, или сборника цитат в поддержку почитания икон, вероятнее всего, составленного греками по заказу папы римского. Характер текста и его содержание, типичное для периода иконоборческих споров, заставило исследователя А. Алексакиса, впервые опубликовавшего этот источник, предположить существование более ранней версии, созданной в Риме в 770 г. в связи с обсуждениями проблем иконопочитания.

Об интересующем нас изображении Богоматери в тексте рукописи сообщается следующее: “Поклоняемый и почитаемый [образ] в церкви Трастевере в Риме, поистине нерукотворный. О нем говорят, что Сама Госпожа в строящемся храме мучеников поспешила явиться нерукописанно, с Сыном и Богом на чреве. И, ничего не сделав руками, возвела храм [и] удалилась, господски и с рабским почтением совершив. Ведь в чести и раб, когда Господь изберет устроить поистине его жилище”<sup>24</sup>.

---

данного свидетельства, которое, по его мнению, могло быть позднейшей вставкой. Второй аргумент заключался в предположении, что речь идет о более раннем прототипе, позднее скопированном в иконе из Трастевере.

<sup>21</sup> Точку зрения Андалоро поддержал в своем исследовании Е. Руссо. Полностью принимая датировку Андалоро, исследователь пошел еще дальше, пытаясь связать появление этого памятника с правлением одного из двух пап, занимавших престол во второй половине VI в., – папы Иоанна III (561–574) или папы Бенедикта (575–579). Подробнее см.: *Russo E. L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma // Bolletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo. Archivio Muratoriano. 1979. N 88. P. 35–85; 1980–1981. N 89. P. 71–150.*

<sup>22</sup> Существует еще одна, третья датировка иконы, принадлежащая американской исследовательнице Дейл Кинней (*Kinney D. S. Maria in Trastevere...*). По мнению Кинней, икона по стилю не может быть датирована ни началом VIII, ни тем более второй половиной VI в. На основании косвенного свидетельства, сохранившегося в источнике под названием “Либер Понтификалис”, и более позднего, по мнению исследовательницы, стиля иконы, Кинней датировала ее серединой IX в., считая, что Мадонна делла Клеменца была написана по заказу папы Григория IV (827–844).

<sup>23</sup> Впервые этот текст был опубликован в исследовании А. Алексакиса (*Alexakis A. Codex Parisinus Graecus 1115 and Its Archetype. Washington, D.C., 1996. P. 107–108, 348–350*). Недавно список девяти нерукотворных образов, входящий в состав рукописи из библиотеки Марчиана, был воспроизведен и проанализирован с точки зрения значения этого текста для понимания культа и теории ранних образов в статье Г. Вольфа; см.: *Wolf G. Alexifarmaka... P. 756–796.*

<sup>24</sup> В русском переводе текст опубликован в книге: *Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006. С. 282–286.*

Данный текст очень важен для уточнения времени создания иконы. Если Алексакис прав, и он был действительно составлен в VIII в., то мы располагаем двумя независимыми источниками – греческой рукописью и “Итинерарием” из Зальцбурга, созданными с разницей в столетие и сообщающими идентичную информацию о почитаемом нерукотворном образе Богоматери, хранящемся в базилике Санта Мария в Трастевере. Достоверность каждого из них могла бы быть оспорена, но наличие двух свидетельств, служивших для разных целей и созданных на разных языках, практически исключает вероятность ошибки.

Датируя икону Санта Мария в Трастевере ранним временем, мне не хотелось бы ограничивать время ее создания узкими рамками конца VI в. На мой взгляд, более правильным было бы датировать ее второй половиной VI – началом VII в. Это время является не самым артикулированным периодом византийского искусства (практически нет памятников этой эпохи в самом Константинополе<sup>25</sup>). Лишь два центра – Синай и Рим – сохранили ценнейшие примеры ранней иконописи<sup>26</sup>. Однако если синайские иконы общепризнаны в качестве важнейших ранних образцов иконописного искусства, то римские энкаустические образы находятся как бы в тени. Их изучают преимущественно исследователи западного средневековья, в то время как византилисты продолжают уделять им несправедливо мало внимания<sup>27</sup>.

В данной статье мне хотелось бы предложить новый взгляд на икону Санта Мария в Трастевере и проанализировать ее в контексте ранневизантийской культуры, некогда объединявшей Константинополь, Палестину, Александрию, Рим, Сирию и Синай. Речь при этом идет не о доказательстве того, что икона была написана греческим мастером. Это было бы, как минимум, спорным. Принципиальной является сама возможность появления этого памятника в контексте восточного искусства, тем более, что эта римская икона во многом созвучна тем художественным поискам, которые вели византийские художники на протяжении VI–VII вв.

Проявление общевизантийских тенденций в анализируемой римской иконе совсем не удивительно. Сохранилось немало свидетельств присутствия византийских мастеров в Риме в VI–VII вв. В это же время в Риме активно формировались греческие кварталы, возникали греческие и сиро-палестинские монастыри, открывались греческие скриптории<sup>28</sup>. Вместе с беженцами из Сирии и Палестины, спасающимися от арабского нашествия, в Рим попадали реликвии святых, новые восточные традиции и произведения искусства. Кроме того, период конца VI – начала VII в. продолжал оставаться временем

<sup>25</sup> Исключение составляют фрагмент сцены Сретения из Календархане, хранящийся теперь в Археологическом музее Стамбула, и голова ангела, происходившая из церкви св. Николая в Фанаре, ныне известная исключительно по фотографиям.

<sup>26</sup> Я оставляю в стороне несколько коптских икон, происходящих из Египта и сейчас хранящихся в разных музеях мира.

<sup>27</sup> Важным исключением является упоминание этих икон в каталоге выставки, посвященной теме Богоматери в византийском искусстве и прошедшей несколько лет назад в Афинах: *Barber Ch. Early Representations of the Mother of God // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Athens; Milan, 2000. P. 253–279.*

<sup>28</sup> См.: *Ekonomou A.J. Byzantium on the Palatine: Eastern Influences on Rome and the Papacy, 590–752 A.D. Phil. Diss. Ermory University, 2000; Sansterre J.-M. Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques Byzantine et carolingienne (milieu du VIe s. – fin du IXe s.). Bruxelles, 1983.*



активного влияния Византии на западную столицу. Подавляющее большинство понтификов, занимавших папский престол на протяжении VII в., имели греческое или восточное происхождение. Византийский император продолжал оставаться главным правителем этих территорий, а периодически происходившие столкновения политических интересов византийского правителя и папской власти еще не начали распространяться на развитие художественных процессов. В культурологическом, богословском и художественном отношении Рим продолжал сохранять свое единство с Восточной Римской империей. Именно поэтому, вне зависимости от места создания иконы Санта Мария в Трастевере, ее следует оценивать как важнейший памятник, способный существенно обогатить наши знания о византийском искусстве конца VI – начала VII в.

Созданная, как и ранние синайские иконы в технике энкаустики, и совпадая с ними по ряду технических характеристик, икона Санта Мария в Трастевере воплощает иное художественное решение. В научной литературе устоялось мнение, что стиль иконы имеет “римское” происхождение. Более того, в иконе видели предвестие каролингской живописи, сравнивая ее с миниатюрами средневековых западных кодексов 800-х годов и оттоновского времени<sup>29</sup>. Основанием для подобных выводов служили монументальность и условность образа Богоматери, подчеркнутая замкнутость композиции, ясно прочерченный рисунок, жесткая внутренняя структура, а главное – отличие от икон, сохранившихся на Синайском полуострове.

Вместе с тем ученые отмечали присутствие на иконе эллинистического начала. Примером обычно служил ангел справа (рис. 2). Удивительная свобода, с которой он написан, живое выражение лица, сложнейшая моделировка и тончайшие колористические переходы контрастируют с более сдержанным и схематичным решением не только образа Богоматери, но и лика второго ангела. Пользуясь терминологией Э. Китцингера можно сказать, что “абстрактное” начало в иконе Санта Мария из Трастевере сосуществует с “эллинистическим”. Как известно, Китцингер использовал эти понятия для обозначения двух основополагающих и параллельно развивавшихся линий византийского искусства VII в.<sup>30</sup> При всем их различии эти линии были так тесно связаны, что не раз соединялись в одном произведении. Примером может служить икона Богоматери на троне со святыми по сторонам из коллекции Синайского монастыря.

Фигура Младенца Христа также несет на себе отпечаток более свободного понимания формы. В отличие от вытянутых овальных ликов ангелов и Богоматери Его лицо обладает младенческой округлостью, а обращенный в правую сторону взгляд, за счет небольшого смещения оси симметрии лика, создает впечатление живого, открытого выражения (рис. 3).

Центральным образом иконы является Мария Регина (рис. 4). Устойчивость ее позы и монументальность пропорций придают изображению Бого-

<sup>29</sup> См.: Bertelli C. La Madonna di S.Maria in Trastevere... P. 90–94.

<sup>30</sup> См.: Kitzinger E. Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3<sup>rd</sup>–7<sup>th</sup> Century. L., 1977; *Idem*. Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm // Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München, 1958. IV/1. S. 1–50.

матери почти статуарный характер. При этом образ трактован так, что приобретает характер иератического знака, условной формулы, выражающей ясно прочитываемую идею царской власти и божественного величия. Несмотря на большие размеры и несколько жесткую композиционную структуру, в реальности Мадонна делла Клеменца не производит того подавляющего впечатления, которое часто возникает при знакомстве с репродукцией. Напротив, она поражает соразмерностью и целостностью решения, где все фигуры гармонично вписаны в отведенное им живописное пространство.

Образу Санта Мария в Трастевере близка другая римская энкаустическая икона – Санта Мария Нуова (ныне Санта Франческа Романа)<sup>31</sup> (рис. 5). От огромного образа Богоматери с младенцем сохранилось лишь два лика, в Средние века перенесенные на новую доску (при этом их наклон был слегка изменен по отношению к первоначальной композиции)<sup>32</sup>. Лик Богоматери обладает более монументальными пропорциями, что отличает его от образа на исследуемой иконе. Огромные глаза Девы Марии очерчены черным контуром и так же, как на иконе из Трастевере, различаются между собой по форме. Под ними полукругом идут тени. Округлый овал лица, рисунок губ, тень под подбородком, жесткая прямая линия носа, плавно переходящая в дугообразный рисунок бровей – все эти особенности близки решению Богородичного лика на иконе из Трастевере<sup>33</sup>.

Икона Санта Мария Нуова часто сопоставляется с так называемым “вторым слоем” стены палимпсест церкви Санта Мария Антиква<sup>34</sup>, где некогда была представлена сцена “Благовещения”. От него сохранились два небольших фрагмента фигур Богоматери и архангела Гавриила, отмеченных классической красотой образов. У исследователей не возникало сомнений по поводу того, что “Благовещение” в базилике на римском форуме было выполнено греческими мастерами. Достаточно часто его появление связывают с перестройкой храма в последней трети VI в., вследствие чего этот самый известный и интригующий слой живописи на стене палимпсест получил в литературе

<sup>31</sup> Об иконе Санта Мария Нуова см.: *Amato P. De vera effigie Mariae. Antique icone romane. Roma, 1988. P. 18–24; Kitzinger E. On Some Icons of the Seventh Century // Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend. Princeton, 1955. P. 132–150; Andaloro M. L'icona cristiana e gli artisti // Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana. Roma Palazzo delle Esposizioni 22 dicembre 2000 – 20 aprile 2001. Catalogo della mostra a cura di S. Ensoli / Ed. E. La Rocca. Roma, 2000. P. 660–661; Guarducci M. La più antica icone di Maria: un prodigioso vincolo fra Oriente e Occidente. Roma, 1989; Dotzer K. Die Rekonstruktion der Marien tafel aus Santa Maria Antiqua und ihre Aufstellung im Kirchenraum // Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte. 2000. N 2. S. 53–80.*

<sup>32</sup> Реконструкция первоначального расположения ликов по отношению друг к другу была представлена в статье Андалоро: см.: *Andaloro M. Le icone a Roma in età preiconoclasta // Roma fra Oriente e Occidente. Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo XLIX. Spoleto, 2002. P. 748–749. Tav. 5.*

<sup>33</sup> Принципиальным отличием можно считать использование моделировок. Удивительная проработанность лика, преобладание нежно-розовых тонов, приглушенность контурных и линейных очертаний, не раз ставила в тупик исследователей иконы Санта Мария Нуова. Однако, как показала Мария Андалоро, столь необычным решением живописной поверхности икона обязана не художественным экспериментам мастера, а утратам верхних слоев, формировавших в свое время светотеневое решение (Ibid.).

<sup>34</sup> Первым на близость этой иконы и Благовещения из церкви Санта Мария Антиква указал Китцингер (*Kitzinger E. On Some Icons... P. 132–150*).

широкую датировку второй половины VI – первой половины VII в.<sup>35</sup> К этому времени относят и икону Санта Мария Нуова, служившую храмовым образом той же базилики.

Сравним Мадонну делла Клеменца с другим римским памятником – иконой Санта Мария дель Пантеон<sup>36</sup> (рис. 6), обычно датируемую 609 г., временем освящения Пантеона (вполне вероятно, что она была прислана с Востока специально для этого события). Лик Богоматери на этой иконе относится к иному художественному направлению, о чем свидетельствуют крупные черты лица с тяжелым подбородком, довольно грубое решение носа и губ, усиленный линейный рисунок и полное отсутствие моделировок. Тем поразительней оказывается типологическое сходство младенческих ликов Христа (рис. 7). Их изображения на обеих иконах роднит круглый абрис лиц с полными детскими щечками и необычное решение глаз.

Подчеркнутая монументальность иконы Санта Мария в Трастевере позволяет сравнить ее с памятниками настенных росписей конца VI – начала VII в. В самом Константинополе практически ничего не осталось от тех живописных программ, которые некогда украшали церкви восточной столицы, а сегодня известны нам только по письменным источникам. Исследователи пытаются реконструировать эту живопись на основе памятников, сохранившихся за пределами Константинополя, на территориях современной Греции, Кипра и Италии, однако подавляющее большинство из этих памятников не имеют точной даты создания. Особое значение в этой связи приобретает базилика св. Дмитрия в Фессалониках.

Среди прочего в ней сохранилась и мозаичная программа первой половины VII в., частью которой являются расположенные на предалтарных столбах огромные образы святых со стоящими рядом ктиторами. Наиболее близким к нашей иконе является находящееся на правом столбе изображение св. Дмитрия с дьяконом (рис. 8). Создавая его, мастер уделил особое внимание глазам, которые так же, как на иконе из Трастевере, имеют удлиненную, подчеркнута неправильную и почти полностью заполненную крупным зрачком форму. Перекликается также темный контур губ, акцентированный красными тессерами по центру, и ясно прочерченная вертикаль носа. По-видимому, близким в обоих рассматриваемых памятниках было и решение складок одеяния, прорисованных ясными прямыми линиями.

Помимо церкви св. Дмитрия в Фессалониках существует еще целый ряд памятников как на греческих территориях, так и в самом Риме, близких анализируемой иконе по стилю. Одним из них является мозаичная декорация конхи апсиды кипрской церкви Панагия Ангелоктиста (VII в.) (рис. 9). Монументальная программа этой церкви представляет Богоматерь, стоящую с Христом на руках между двумя ангелами, изображенными в шаге и несущими в своих руках сферы и жезлы. Несомненно, что лики ангелов (правого на

<sup>35</sup> Верхняя граница этой даты обуславливается следующим слоем на этой же стене. Чуть ниже Благовещения и Марии Регины сохранились святые отцы со свитками. Тексты свитков связаны с решениями Латеранского собора 649 г.

<sup>36</sup> Об иконе Санта Мария дель Пантеон см.: *Amato P. De vera effigie Mariae...* P. 34–39 (см. библиографию на p. 34), а также: *Bertelli C. La Madonna del Pantheon // Bollettino d'Arte. 1961. Vol. XLVI. N 1–2. P. 24–32; Andaloro M. La datazione...* P. 190–192; *Eadem. L'icona cristiana e gli artisti. P. 661–662.*

мозаике и левого на иконе) исходят из одних и тех же законов построения формы, следуют общему живописному канону. Образ Богоматери из кипрской церкви также обладает многими, уже охарактеризованными в связи с Марией Региной признаками, совокупность которых свидетельствует о существовании определенного типа образности, получившего распространение в конце VI – начале VII в.

Памятники того же стиля существуют и в самом Риме. Наиболее показательны в этом смысле росписи церкви Санта Мария Антикава. Расположенная на римском форуме эта базилика украшалась на протяжении VI–VIII вв.<sup>37</sup>, поскольку многие папы считали необходимым внести свой вклад в живописную декорацию этого древнейшего сооружения. Помимо Благовещения с ангелом на стене палимпсест, чуть ниже, на слое, относящемся к следующему периоду (а именно ко времени пребывания на престоле папы Мартина I (649–655)), сохранились изображения отцов церкви, принадлежавшие к обширной декорации, некогда украшавшей стены храма. Хотя вопрос о происхождении стиля этих росписей продолжает оставаться открытым, тем не менее доминирует мнение, что они в полной мере отражают магистральную линию развития византийского стиля в раннесредневековый период.

К этому же периоду относится еще целый ряд сцен из церкви Санта Марии Антикава. Среди них два женских образа – святая Анна с Марией на руках и святая Варвара. Образ святой Анны по своему стилю весьма близок “эллинистическому” ангелу на иконе. Такой же, как у него, плавный ясный контур очерчивает овал ее лица. Похожий, крупной лепки нос формируется широкой линией тени, с одной стороны, и высветляется, с другой, так что лицо пластически воссоздается благодаря сложному светотеневому решению. Изящный, почти каллиграфический рисунок глаз, присущий ангелу, выявляет самое характерное и в лице святой Анны. При этом оба образа отличает свободное владение мазком.

Все эти особенности присутствуют и в изображении святой Варвары, представленной в полный рост, фронтально, с крестом в руках. Взгляд святой мученицы, резко направленный в сторону, изогнутый рисунок губ, подчеркнута прямой, чуть вытянутый нос, формируемый светотеневыми контрастами, и выразительные, асимметричные глаза перекликаются с ангельскими ликами на иконе. Святую, как и ангелов, отличает ясно читаемый абрис фигуры при гармоничном и пропорциональном решении целого.

Икону Санта Мария в Трастевере отличает весьма необычная иконография. Богоматерь представлена как Царица в венце, пурпурных одеяниях и с

<sup>37</sup> О декорации церкви Санта Мария Антикава см.: *Tea E.* La basilica di Santa Maria Antiqua. Milan, 1937; *Nordhagen J. S.* Maria Antiqua: The Frescoes of the Seventh Century // *Acta archaeologica et artium historiam pertinentia, Institutum Romanum Norvegiae.* 1978. N 8. P. 89–142 (rpt.: *Studies in Byzantine and Early Medieval Painting.* L., 1990. P. 177–230); *Idem:* The Frescoes of John VII (705–707 A.D.) in S. Maria Antiqua in Rome. Spoleto, 1968; *The Earliest Decorations in Santa Maria Antiqua and their Date // Studies in Byzantine and Early Medieval Painting.* L., 1990. P. 156–176; *Santa Maria Antiqua Revisited // Studies in Byzantine and Early Medieval Painting.* L., 1990. P. 307–311; *Romanelli P., Nordhagen J.* Santa Maria Antiqua. Roma, 1964; *Matthiae G.* Pittura romana del Medioevo. Secoli IV–X. Vol. I (con aggiornamento di Maria Andaloro). Roma, 1987. P. 93–116, 138–147, 154–156, 187–192.

драгоценным крестом в руке. Широкое распространение данного иконографического типа на территориях западного мира, при его практически полном отсутствии в памятниках византийского искусства, дало повод рассматривать Марию Регину как специфически западный вариант богородичного изображения. Наибольшее число ранних образов Богоматери Царицы сохранилось в Риме. Например, изображение Марии Регины из оратория Иоанна VII в соборе св. Петра<sup>38</sup> (рис. 10), недавно открытую фреску в церкви Санта Сюзанна<sup>39</sup>, образ Царственной Богоматери в нижней церкви храма Сан Клементе<sup>40</sup>, а также ее изображения из атриума церкви Санта Мария Антиква. Сосредоточение столь значительного числа памятников в одном городе дало все основания полагать, что данная иконография возникла именно в Риме, причем, скорее всего, под непосредственным влиянием идеологии папской власти.

Истоки данной иконографии традиционно связывают с монументальной программой церкви Санта Мария Маджоре, созданной в V в. и теснейшим образом связанной с решениями Эфесского собора 431 г. (рис. 11). Это было первое официальное изображение Богоматери после признания ее Богородичного статуса. На триумфальной арке этой церкви образ Марии возникает четыре раза, и каждый раз она предстает в одеяниях высокопоставленной византийской дамы: в венце на голове, жемчужных серьгах, золотой тунике и *маниаконе*. (Аналогичное раннее изображение Богоматери существует на окладе Евангелия из слоновой кости, происходящего из сокровищницы Миланского собора) (рис. 12).

Самый ранний пример уже полностью сложившегося изобразительного типа также находится в Риме. Речь идет о нижней фреске на стене палимпсест в церкви Санта Мария Антиква, которую на основании истории храма и изучения последовательности слоев обычно датируют первой половиной VI в. (рис. 13). В этой росписи Богоматерь представлена в парадных одеяниях, с венцом на голове, царским *лором* на плечах и драгоценными манжетами на запястьях. Она восседает на роскошном троне, спинка которого имеет лироподобный абрис. На коленях Девы Марии изображен Младенец Христос с кодексом в руках. Крест в руке Богоматери отсутствует. По сторонам от нее некогда находились два ангела, чуть склоненные в ее сторону и подносящие

<sup>38</sup> Выполненный в технике мозаики лик Богоматери, очевидно, воспроизводит рисунок анализируемого энкаустического образа. Это проявляется как в общей трактовке лика, так и в мельчайших деталях (примером может служить пятнышко красного цвета, акцентирующее кончик носа). Несомненно, два эти изображения Марии Регины тесным образом связаны друг с другом, причем одно из них, скорее всего, воспроизводит другое, сохраняя при этом индивидуальный подход к образному решению.

<sup>39</sup> Данная фреска, относящаяся ко времени правления папы Адриана I (772–795), выполнена крайне схематично и в другой цветовой гамме, нежели икона Марии Регины из Трастевере, так что их сходство определяется почти исключительно иконографическим решением. На этой фреске Богоматерь в полном императорском облачении восседает на троне с крестом в правой руке и Младенцем Христом на коленях, только по сторонам от нее вместо ангелов изображены святые жены.

<sup>40</sup> Здесь также представлена тронная Богоматерь в царских одеяниях с Младенцем Христом на коленях. Подобно фреске из церкви Санта Сюзанна она располагается в прямоугольной нише, на боковых сторонах которой изображены две святые жены в богато украшенных одеяниях. Подробнее см.: Osborne J. Early Medieval Painting in S. Clemente, Rome: the Madonna and Child in the Niche // Gesta. 1981. N 20. P. 299–310.

ей венцы. Важно отметить, что здание церкви Санта Мария Антиква было тесным образом связано с императорским дворцом на Палатине, служившего римской резиденцией византийского правителя и его чиновников<sup>41</sup>.

Новым этапом в изучении иконографии Марии Регины стало открытие этого образа за пределами Рима. Несколько десятилетий назад в Албании, в городке, именуемом Дуррес, был найден небольшой храм, точнее ораторий, вмонтированный в конструкцию античного амфитеатра<sup>42</sup>. На южной стене этого храма, сохранившего исключительно интересную мозаичную программу, находится изображение фигуры в царском одеянии, которую ряд исследователей датируют VI в. (рис. 14). По сторонам от нее стоят ангелы с жезлами, а у ног видны две небольшие фигуры ктиторов.

Первоначально предполагалось, что фигура изображает молодого Христа или, как вариант, портрет одного из императоров. Однако впоследствии было доказано, что на мозаике представлен совсем не мужской, а женский образ, который по многим своим особенностям соответствует иконографии Марии Регины. Введение в науку этого памятника заставило ученых иначе взглянуть на проблему происхождения данной иконографии. Большую роль в этом сыграла статья М. Андалоро<sup>43</sup>, в которой она не только подробно проанализировала албанский памятник, но и постаралась показать его греческое происхождение, что, в свою очередь, позволило ей сформулировать гипотезу о возможных греческих истоках иконографии Марии Регины. Проанализировав письменные и изобразительные источники, Андалоро показала, что эта иконография могла возникнуть в придворном кругу Константинополя.

Андалоро является едва ли не единственным исследователем, считающим, что представления о Богородице как царице и, следовательно, иконография Марии Регины, были совсем не чужеродны византийской культуре. Подавляющее же большинство продолжают рассматривать Марию Регину как специфически западный вариант богородичного изображения и, более того, объясняют его возникновение сугубо политическими причинами. Связь пап с ранними образами Богородицы Царицы, многие из которых создавались, по-видимому, по прямому папскому заказу, интерпретируется как стремление продемонстрировать политическую независимость священной власти Рима от светской власти Константинополя и указать на подчинение римской церкви непосредственно небесной правительнице.

<sup>41</sup> См.: *Krautheimer R. Rome. Profile of a City, 321–1308.* Princeton, 1980. P. 71.

<sup>42</sup> Об этом храме см.: *Thierry N. Une mosaïque a Durrachium // Cahiers archéologiques.* 1968. Vol. XVIII. P. 227; *Dhamo D. Les mosaïque paleochrétiennes en Albanie // XL Corso di cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina.* Ravenna, 1993. P. 491–504; *Gega R. La chapelle de l'Amphithéâtre de Durres // Ibid.* P. 527–550; *Buschhausen Heide und Helmut.* Durazzo und die Anfänge des Christentums in Albanien. Zeitschrift der österreichischen Gesellschaft für Denkmal – und Ortsbildpflege. N 120. XL/1 (Juli). Wien, 2001; *Miraj L. The Chapel in the Amphitheater of Durrachium and its Mosaics // Progetto Durrës. L'indagine sui Beni Culturali albanesi dell'antichità e del Medioevo: tradizioni di studio a confronto. Atti del primo incontro scientifico (Parma-Udine 2002) / A cura di M. Buora e S. Santoro.* Trieste, 2003. P. 245–290; *Pace V. Mosaici e pittura nell'Albania (VI–XIV secolo). Stato degli studi e prospettive di ricerca // Ibid.* P. 93–128.

<sup>43</sup> См.: *Andaloro M. I mosaici parietali di Durazzo o dell'origine constantinopolitana del tema iconografico di Maria Regina // Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst.* Bd. III. Bonn, 1986. S. 103–112.

Однако политические причины вряд ли могут служить достаточным объяснением для возникновения столь сложной иконографии. Трудно себе представить, что существовавшие политические разногласия могли являться единственной причиной, по которой был создан новый и, следуя логике, специфически римский Богородичный образ. Это кажется особенно маловероятным, если вспомнить, что в случае Санта Мария в Трастевере речь идет о чудотворной иконе, имевшей статус важнейшей реликвии. Сводить значение этого образа и его иконографии к прямой пропаганде или своеобразной папской декларации было бы, как минимум, несправедливо, равно как и рассматривать эту икону в исключительно римском контексте.

Существует еще одна проблема, которая, насколько мне известно, никогда не обсуждалась в научной литературе. До конца не ясно, существовали ли уже в ранний период сложившаяся иконография Марии Регины, или же следует говорить лишь об особом типе Богородичного изображения, а именно “Богоматери в царских одеждах”, который использовался в самых разных традиционных иконографических схемах, в том числе Богоматери на троне и в позе Оранты.

Важно, что все существующие образы Марии Регины не имитируют, а непосредственно цитируют официальные изображения императоров и императриц, которые были некогда широко распространены, а сейчас сохранились на мозаиках, изделиях из слоновой кости и монетах. Близость этих иконографических решений столь велика, что некоторые образы Марии Регины, например, фреска в нижней церкви Сан Клементе и мозаика из Дуррес в Албании, первоначально воспринимались исследователями как императорские портреты.

Важно отметить, что образы царственной Богоматери сосуществовали с близкими по форме портретами императриц, таких, как портрет Феодоры в базилике Сан Витале, изображение Пульхерии с крестом в руке на кости из Трира, Ариадны из музея Барджелло во Флоренции (рис. 15), Аникии Юлии в миниатюре Диоскорида<sup>44</sup> и многих других. Аналогичные императорские изображения сохранились и на монетах (рис. 16). Вполне возможно, что обращение к императорской иконографии в образе Марии Регины следует рассматривать как указание на Константинополь, где собственно и формировалось официальное изображение правителя.

Столь прямое заимствование иконографии не христианского по своему происхождению императорского культа для Богородичных изображений требует дополнительного осмысления. Несомненно, оно влекло за собой перенесение многих смысловых и иерархических акцентов из светской иконографии в изображение Девы Марии, однако, безусловно, ими не исчерпывалось. Мы вправе предположить, что образ Марии Царицы актуализировал целый ряд важнейших богословских ассоциаций, первой из которых, несомненно, являлась тема Небесной Царицы, являющейся матерью Небесного Царя.

---

<sup>44</sup> На одном из листов этой рукописи, датируемой началом VI в. Аникия Юлия представлена сидящей на троне, по сторонам от которого располагаются две фигуры Великодушия и Мудрости. Данное изображение композиционно удивительно близко иконе Санта Мария из Трастевере, подтверждением чему служит коленопреклоненная фигура, склонившаяся у ног Аникии Юлии и целующая ее туфельку (иногда ее считают олицетворением еще одной добродетели).

Царственный статус Марии был оправдан и историческими причинами – она происходит из рода Давидова.

Важное значение для ранневизантийского культа Богоматери имело и представление о ней как первой из “невест Христовых”. Как известно, идея прославления девственного статуса Богородицы получила самое широкое распространение в ранневизантийский период, когда Мария стала примером для подражания, а идеал девства оказался в центре христианского благочестия. Любопытно, что своеобразное прославление “невест Христовых” происходило путем придания им царственного статуса, приобретаемого на небесах. Данная концепция нашла отражение как в письменных источниках, в которых отцы церкви обещали царский венец на небесах тем, кто избрал путь воздержания на земле, так и в целом ряде произведений ранневизантийской живописи. В последних святые девы часто изображались одетыми в платья принцесс или придворных дам, причем даже тогда, когда никакого исторического основания для этого в их жизнеописаниях не было (примером могут служить мозаичные программы Сант-Аполлинаре Нуово в Равенне и Сант-Аньезе фуори ле мур в Риме).

В заключение мне хочется еще раз вернуться к вопросу о том, насколько несправедливо исключать икону Санта Мария в Трастевере из общего процесса развития раннего византийского искусства, от которого до нашего времени дошло крайне мало. Все, что осталось – это несколько памятников монументальной живописи, ряд произведений декоративного искусства и, наконец, иконописные сокровища Синайского монастыря, которые, к сожалению, оказались навсегда вычеркнуты из своего первоначального культурного и исторического контекста. Вследствие этого мы практически ничего не знаем о назначении и истории почитания этих образов, о той роли, которую они могли, а возможно, и должны были играть внутри городской или монастырской среды в период до начала иконоборчества. Напротив, римские иконы, почти не уступающие по своему художественному и техническому уровню знаменитым синайским образам, сохранились в своем первоначальном историческом контексте. Практически не перемещаясь, они в течение столетий оставались чтимыми образами важнейших римских церквей, создавая ту неповторимую топографию религиозного центра, которая некогда была присуща многим византийским городам, в том числе важнейшему среди них – Константинополю.