

Ханс Бельтинг



ОБРАЗ И КУЛЬТ

история образа до эпохи искусства

Hans Belting

Bild und Kult
Eine Geschichte des Bildes
vor dem Zeitalter der Kunst

Verlag C.H. Beck
München

Ханс Бельтинг

Образ и культ

История образа до эпохи искусства

Перевод с немецкого К.А. Пиганович

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»
 № 1394



«Прогресс-Традиция»

Москва

УДК 7.0
ББК 85.1
Б 44

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
согласно проекту № 99-03-16050

Федеральная программа книгоиздания России

Перевод приложения *М.Н. Грацианский*
Консультант *Б.М. Олькина*
Научный редактор *О.Е. Этингоф*

Б 44 Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства. —
М.: Прогресс-Традиция, 2002. — 752 с.
ISBN 5-89826-105-2

Ханс Бельтинг (р. 1935) — ведущий немецкий культуролог и искусствовед, профессор истории искусств и теории арт-медиа в Государственной школе художественного творчества в Карлсруэ, автор книг «Конец истории искусства» (1985), «Немцы и их искусство. Тяжелое наследие» (1992) и других работ по культурологии, эстетике и искусствоведению. Византия, средневековый Запад, современная теория искусства — главные области его исследовательского интереса. Монография «Образ и культ. История образа до эпохи искусства» (1990) — его наиболее фундаментальное сочинение. Проводя работу, с одной стороны, культуролога-эстетика, а с другой — историка-медиевиста, он исследует проблему соотношения изотворчества с теологией и литургикой «до эпохи искусства» (то есть до окончательного обособления последнего от культа). В книге с разных точек зрения рассматривается значение средневекового религиозного образа, историческое развитие его смысла и роли в социальном контексте. Исследование профессора Бельтинга, сочетающее богатый философский материал с живописнейшей историко-художественной конкретикой, представляет значительный общегуманитарный интерес.

На русском языке издается впервые.

ББК 85.1

Данное издание выпущено в рамках проекта «Translation Project»
при поддержке Института «Открытое общество» (Фонд Сороса) — Россия
и Института «Открытое общество» — Будапешт

Издано при финансовой поддержке фонда
ИНСТИТУТ им. ГЁТЕ — ИНТЕР НАТИОНЕС, Бонн
Die Herausgabe dieses Werkes wurde aus Mitteln von
GOETHE-INSTITUT INTER NATIONES, Bonn, gefördert

© Verlag C.H. Beck, München 1991
© К.А. Пиганович, перевод, 2002
© М.Н.Грацианский,
перевод приложения, 2002
© А.Н. Мельников, оформление, 2002
© Прогресс-Традиция, 2002

ISBN 5-89826-105-2

Оглавление

1. Введение	13
а) Сила образов и бессилие теологов	13
б) Образ и воспоминание	22
в) «Захват власти» теологами и самопознание искусстве нового времени	28
2. Икона в современном восприятии и в зеркале ее истории	31
а) Афонское «Наставление в живописном искусстве» и романтизм	31
б) Новое открытие иконы в России	34
в) Итальянская станковая живопись как наследница восточной иконы	36
г) Открытия в Риме и на Синае	39
д) Проблемы, связанные с историей иконы. Пробелы в истории форм	40
3. Почему образы? Образ и религиозная практика в поздней античности	45
а) Образ Богородицы в Византии. Типы икон и их место в истории	45
б) Возникновение образа Девы Марии. Богородица и мать богов	48
в) Изображения богов и иконы	53
г) Почему образы?	58
4. Небесные чудотворные образы и земные портреты. Икона, писанная евангелистом Лукой, и «нерукотворный» образ в Риме и на Востоке	65
а) Нерукотворные образы Христа и «контактные» реликвии	69
б) Иконы, писанные евангелистом Лукой, и идея портрета	76
в) Реликвия и икона в частной и общественной жизни	78
г) Ранние культовые образы в папском Риме	82
д) Одигитрия в Константинополе	97
5. Погребальный портрет у римлян и портрет святых у христиан	99
а) Языческий и христианский культ образа	99
б) Происхождение образов святых	101
в) Культовый и вотивный образы	105

г) Погребальные портреты и иконы	110
д) Идеализм и реализм в античном портретном изображении	119
6. Античное изображение императора и проблема христианского культа образа	123
а) Почитание изображения императора	123
б) Личность императора и его право на изображение	126
в) Штандарт и крест как основание образа	128
г) Образ Христа в государственной иконографии	131
7. Почитание образа, пропаганда и теология в поздней античности	137
а) Настенные иконы в римской церкви Санта-Мария Антиква	138
б) Ранние иконы в Риме и проблема их стиля	145
в) Икона и политика при палском дворе	149
г) Каноны изображений и типы стиля на ранних иконах	152
д) Икона и политика при императорском дворе: монеты с изображением Христа	159
е) Иконы и теологические споры	164
8. Церковь и образ. Учение об образе в церковной традиции и иконоборчество (726–843)	169
а) Образ в христианстве	169
б) Византийское иконоборчество в VIII веке	171
в) Учение об образе и его традиция	176
г) Образ и знак, икона и крест	181
9. Церковное пространство по окончании иконоборчества. Новая политика в отношении образов и ее применение	191
а) Восстановление икон и роль императорского двора	191
б) Патриарх Фотий в церкви Св. Софии	194
в) Новые изобразительные программы в придворных церквях	198
г) Учение об образе и программы изображений	200
д) Литургия и образы в церковном пространстве	202
10. Паломники, императоры и братства. Места почитания икон в Византии и Венеции	213
а) Императоры	214
б) Братства и процессии	218
в) Паломничество и сакральная топография собора Св. Софии	222
г) Собор Сан-Марко в Венеции и его иконы	225

11. «Подлинный портрет» Христа. «Соревнование» легенд и образов	237
а) «Подлинник» нерукотворного образа, посланного царю Авгарю, и легенда о нем	239
б) Нерукотворный образ в Константинополе и новая эстетика идеального портрета	243
в) «Вероника» как его соперница в Риме	248
12. Иконостас и роль иконы в литургии и в личном благочестии	257
а) Церковное пространство и расположение образов	259
б) Крест, Евангелие и икона в церковном ритуале	262
в) Вкладные иконы как проявление личного благочестия ктитора и объекты его поминовения	264
г) Алтарные преграды как иконостас	271
д) Образ Церкви в зеркале минейных и житийных икон	284
13. «Вдохновенная живопись». Поэзия и риторика в «иконах нового типа» XI и XII веков	297
а) «Иконы нового типа»	297
б) Эстетика, этика и богословие	298
в) Константы в системе риторики и изменяющееся общество	303
г) Парадоксы Распятия и реальность изображения	307
д) Трактаты и поэзия, переданные средствами живописи. Повествовательная структура четырех праздничных икон	311
е) Новые изображения Богоматери и их повествовательное значение	320
14. Статуи, сосуды и знаки. Образ и реликвия в западном средневековье	337
а) Другие предпосылки на Западе	337
б) Распятие и тронные статуи как образцы пластического образа	339
в) Соединение реликвии с образом	343
г) Теологическая эстетика?	346
д) Легенды о «подлинниках» и различие между образом и личностью	348
15. Икона в городской жизни Рима	353
а) Икона и церковные учреждения в эпоху Высокого средневековья	353
б) Старая икона в новой роли: Мадонна как заступница римлян	357
в) Борьба за истинный образ Мадонны	362
г) Копирование «подлинника» и августовская процессия	366

16. «Маньера грека». Привозные иконы на Западе	371
а) Происхождение с Востока: идея и действительность	371
б) Императорский двор в Праге и его иконы	375
в) «Иммиграция» икон в Италию	381
г) Икона работы евангелиста Луки в исторических легендах эпохи Возрождения	384
17. Норма и свобода: итальянские иконы в эпоху коммун	391
а) Восток и Запад в сравнении: что есть образ?	391
б) Внедрение новых иконографических типов	398
в) Икона и моленный образ. Язык жестов	405
г) «Maniera greca» и «dolce stil nuovo». Дуччо и икона	412
18. Мадонны Сиены. Образ в городской жизни и в алтаре	421
а) Праздничные образы нищенствующих орденов в Пизе	422
б) Образы Девы Марии братств Сиены и Флоренции	429
в) Алтарный образ	444
г) Созданный Дуччо синтез двух типов образа в алтаре Сиенского собора	451
19. Диалог с образом. Эпоха частного образа в позднем средневековье	457
а) Мистика и образ в практике молитвы	459
б) Моленный образ и драгоценности в придворной культуре	468
в) Состязание изобразительных средств живописи и печатной графики	474
г) Архаизмы и цитирование форм в эстетике культового образа	484
д) Створчатый алтарь как «сцена» репрезентативного образа	494
е) Паломничество к «Прекрасной Марии» в Регенсбурге	503
20. Религия и искусство. Кризис образа на заре нового времени	509
а) Критика образа и иконоборчество в эпоху Реформации	511
б) Образ и слово в новой доктрине	516
в) Образ и искусство живописи в эпоху Возрождения	523
г) Спор вокруг «Сикстинской Мадонны» Рафаэля	532
д) Искусство как способ демонстрации образа в католической реформе	538

Слово к русскому читателю

С большой радостью откликаюсь на предложение обратиться к русским читателям моей книги и хочу вкратце представить ее.

Основная часть работы была написана в 80-е годы в Риме во время длительной научной командировки. Первое немецкое издание появилось в 1990 году. Успех в Германии был просто ошеломляющий. Примечательно, что книгу высоко оценили как деятели искусства, так и богословы. С тех пор она выдержала в Германии несколько изданий, в том числе в карманном формате.

Общество сейчас переживает всплеск интереса к образотворчеству, к эстетическому освоению действительности, и рассчитывать на то, что можно удовлетворить этот интерес, ставя перед собой лишь искусствоведческие задачи, — дело безнадежное. История образного освоения реальности — это нечто большее, чем традиционная история искусства, и по своим хронологическим рамкам не совпадает с ней. Собственно, предлагаемая вашему вниманию книга и является фрагментом фундаментальной истории образного отображения мира, которая гораздо шире исторического периода ограниченного античностью, с одной стороны, и эпохой Возрождения — с другой. Русскому читателю нетрудно заметить, что в своей периодизации я одновременно отталкиваюсь от принятой на Западе схемы истории искусства и радикально пересматриваю ее. Французские, итальянские и английские читатели уже получили возможность ознакомиться с моим подходом. Интересно, что в английском издании название книги переведено как «Подобие и присутствие».

В соответствии с первоначальным замыслом книга должна была получиться гораздо более объемной. Несколько глав в ней было посвящено русской иконе, которую я с большим увлечением изучал в свои ранние годы. Однако по размышлении я решил опустить эти главы, исходя из соображений удобства для западного читателя. Но справедливости ради следует сказать, что дело не только в объеме. Русская иконопись в сознании западной интеллигентной публики существует на уровне клише, а у меня не было ни малейшего желания потрафлять сложившимся представлениям. Сегодня совершенно неправильно связывать иконопись только с русской иконой. Это обстоятельство и обусловило мое решение привлечь внимание образованных читателей на Западе к факту своеобразного их восприятия и одновременно побудить их самостоятельно найти место для иконописи, имеющей гораздо более длительную, чем было принято считать до недавнего времени, историю. Если бы эта книга писалась в расчете на русского читателя, она была бы совершенно иной. Поэтому я рассматриваю свое произведение как трамплин для потенциального русскоязычного автора, который захочет создать подобную работу, но в ином ракурсе, с иных исходных позиций. Надеюсь, что настоящий перевод послужит для него хорошим стимулом. К сожалению, известие о выходе книги «Образ и культ» в переводе на русский язык окрашено для меня в трагические, скорбные тона, поскольку ее не суждено увидеть г-же Калерии Пиганович, переводчице из Москвы, которая всю свою душу вложила в воплощение в жизнь данного проекта. Ее светлой памяти я и хочу посвятить русское издание книги.

Ханс Бельтинг

Предисловие

История образа есть нечто иное, чем история искусства. Но что при этом имеется в виду? Понятие «образ» в общепринятом словоупотреблении включает в себе все и одновременно ничего; обычно мы это относим и к понятию «искусство». Поэтому нужно заранее оговорить, что в дальнейшем под образом преимущественно будем подразумевать портретное изображение (*imago*). Это изображение представляло ту или иную личность, поэтому с ним и обращались как с личностью. В этом смысле оно оказывалось в центре религиозного ритуала. Его почитали как культовый образ, в отличие от повествовательного изображения или *historia*, которое наглядно показывало священную историю созерцающему, как если бы он ее читал.

Понятие «искусство», как хотел бы здесь толковать его автор, предполагает кризис древнего образа и его новую оценку как произведения искусства в эпоху Возрождения. Эта оценка связана с представлением о самостоятельном художнике и с дискуссией о художественной природе его творения. В тот период, когда образы древних типов уничтожаются иконоборцами, появляются образы иного рода для собраний произведений искусства. Теперь можно уже говорить об *эпохе искусства*, продолжающейся донныне.

Ей предшествовала *эпоха образа*, которую автор впервые пытается описать в ее единстве. Выражение «история образа» является поэтому прежде всего практическим способом изложения для введения в предмет исследования. Возможно, однако, что эта форма пригодна также и для того, чтобы сделать наглядной саму действительную историю для ее дальнейшей разработки. Решить этот вопрос мы предоставляем читателю. Повествование этой книги начинается с эпохи поздней античности, т. е. с того времени, когда христианство впервые начинает использовать запретные ранее культовые образы «язычников». В центре повествования оказывается западное и восточное средневековье, когда статуя и икона вместе формировали облик культового образа. В третьей части этой книги рассматривается позднее средневековье с характерным для него повсеместным распространением станковой живописи, а также разнообразием новых изобразительных средств в создании образов и их функций. Эта часть книги завершается анализом кризиса старого образа на заре нового времени.

Восточная икона занимает в этом анализе, возможно, большее место, чем ожидает читатель. Однако она лишается того романтического ореола, в котором ее все еще видят любители иконы. Лишь в новом понимании ее роль в неискаженном виде вписывается в европейскую историю образа. Уже в XI веке в Византии существовала философская эстетика образа, какую Запад развил лишь в эпоху Возрождения. Эпоха общей для Востока и Запада истории образа после 1200 г. медленно приближалась к концу. Поэтому более

поздняя иконопись на Востоке здесь вообще не рассматривается. На Западе история образа, как я его понимаю, вступила с этих пор в новую фазу. Алтарные и моленные образы на Западе, если говорить только о них, являются нововведениями той эпохи, в конце которой возникло современное понятие искусства. Восточные же иконы в эпоху Возрождения стали темой ностальгических мифов и легенд.

Работа над этой книгой в течение многих лет активно поддерживалась в рамках проекта написания истории иконы на Западе Дамбартон Окс – научно-исследовательским институтом Гарвардского университета. За предоставленную мне уникальную возможность изучения источников я хотел бы в первую очередь сердечно поблагодарить тогдашнего директора Джайлза Констебля. Написание книги началось зимой 1985/86 г. при идеальных условиях работы в Библиотеке Эрциана в Риме. Обоим директорам, Кристофу Л. Фроммелю и Матиасу Виннеру, а также обществу Макса Планка приношу благодарность за приглашение работать в течение года в идеальных условиях.

Беседы и обсуждения постоянно стимулировали продолжение работы. Криста Бельтинг-Им, которая сама написала две аналогичные работы об образе Покрова Богоматери и об иконе, активным участием и критическими замечаниями способствовала моей работе над текстом. Виктор Стойхита, который подготовил обширный исторический труд о проблемах живописи нового времени, и Дэвид Фридберг, который в своей книге «Власть изображений» («The Power of Images») представил историю образа в совершенно ином свете, были наиболее авторитетными участниками обсуждения. Это относится также к Герхарду Вольфу, написавшему диссертацию об иконе Марии из церкви Санта-Мария Маджоре в Риме, и к Герберту С. Кесслеру, вместе с которым я вел в 1990 г. в Дамбартон Окс симпозиум по теме этой книги, а также к Клаусу Крюгеру. Встречи с многочисленными коллегами, в том числе с Йюли Калаврезу, Жоржем Диди-Хуберманом, Анной Карцонис, Валентино Паче, Рихардом Краутхаймером, Хенком ван Осом и Ненси П. Шевченко помогли мне уточнить мои идеи. Курт Вейцман открыл мне доступ к синаяским фотографиям Принстон-мигичанской экспедиции. Гордона Бабич, Ингеборг Бер, Г. Манчинелли, Ильзе фон цур Мюлен, Ионас Пер Нордхаген, Ральф Рейт, Хубертус фон Зонненбург, Эва Штан, Корнелия Сир и Дэвид Х. Райт, равно как и коллеги из Дамбартон Окс предоставили ценные фотографии. Ренату Прохно я благодарю за участие в завершении текста.

В Мюнхене я особенно признателен моей сотруднице Габриеле Копп-Шмит, а также Фридерике Вилле за личное участие и интерес к теме. Оформление рукописи осуществлено руками Герлинды Ленерт и Сони Науш. Габор Ференц предоставил некоторые фотографии и важные репродукции. Карин Бет, Вальтер Краус и Эрнст Петер Викенберг при выпуске этой книги в издательстве С.Х. Бек сделали намного больше того, чем мог бы ожидать автор.

Указание для читателя

Ссылки на иллюстрации помещены на полях. Цифры, выделенные полужирным шрифтом, означают подробное описание изображения. Цифры курсивом обозначают упоминаемое изображение.

1. Введение

а) Сила образов и бессилие теологов¹

Теологи постоянно пытались ограничить воздействие культовых образов, когда им казалось, что последние обретали слишком много власти в церкви. Образы становились нежелательными, как только они привлекали большее внимание, чем сами религиозные учреждения, и начинали действовать во имя Господа. Попытки регламентировать их словесно имели мало успеха, т.к. образы, подобно самим святым, обладали большей силой, ибо они, как и сами святые, затрагивали более глубокие чувства и выполняли иные желания верующих, чем те, что были доступны «живым служителям церкви». Поэтому теологи в вопросах иконопочитания могли создавать теорию только на базе уже существующей практики. Они никогда своей волей не вводили образы, они охотнее запрещали их. Лишь когда их начали запрещать, потерпев при этом неудачу, теологи снова выступили за иконопочитание, т.к. иконы были созвучны желаниям верующих. При создавшейся ситуации их почитание можно было бы тогда регламентировать. Если теологи могли «толковать» образы и регулировать доступ к ним, то это вселяло уверенность, что они вновь становились хозяевами положения.

Роль образов, о которых идет речь, проявляется через символические действия, которые совершали перед ними их приверженцы и противники с тех пор, как вообще стали создаваться изображения. Образы предназначены для их публичного почитания, но точно так же они могут быть преданы уничтожению и поруганию. Они просто созданы для публичного изъявления почтения к ним или отказа от них, и такого рода отношение к ним выказывалось попеременно. Демонстративное почитание образов служило для церкви поводом к регламентированию культа, чего каждая религия требует от своих последователей. Поэтому иудеи, еретики и неверующие часто «разоблачались» тем, что обвинялись в тайном осквернении изображений. «Поруганные культовые образы», как их называл Людвиг Кетценбахер, реагировали на это так же, как живые существа: они плакали и кровоточили. Оскорбляя действительные материальные символы веры (образы, реликвии и святые дары), нечестивцы оказывались в действительности разрушителями единства веры, в принципе не допускающего никаких ограничений. Так что эти меньшинства постоянно опасались обвинений в незаконных посягательствах, если в их местности начинал процветать культ какого-нибудь образа. Примеры такого ро-

да встречаются и после эпохи Реформации и описываются Иосифом Ротом в Галиции.

Споры по поводу образов были иного рода там, где те или иные стороны вообще выступали не *за* или *против* них, а спорили из-за «правильного» или «ошибочного» понимания одних и тех же образов. При этом речь шла не о *вере* как таковой, а о *чистоте* веры. Так, Восточная и Западная церкви полемизировали иногда из-за иконографии образов так же, как из-за знаменитой словесной формулировки *Filioque*. Папский легат, провозгласивший в 1054 г. в Константинополе разделение церквей [схизму], упрекал греков в том, что они на Распятии изображают смертного человека — мертвого Иисуса. С другой стороны, греки, приехавшие в 1438 г. в Италию на Вселенский Флорентийский собор, не могли молиться перед западными церковными образами, форма которых была для них чуждой. Так, патриарх Григорий Мелиссен, возражая против задуманного объединения церквей, заявил: «Когда я вхожу в латинскую церковь, я не могу поклониться ни одному изображенному там святому, т. к. я ни одного из них не узнаю. Пожалуй, я узнаю Христа, но и ему я не могу поклониться, т. к. я не знаю, какой надписью сопровождается его образ»². Эта боязнь контакта выражается в недоверии к образам, с которыми отождествляет себя сообщество верующих или с которыми их связывают другие.

Теологические споры эпохи Реформации сталкивались с трудными вопросами, когда кальвинисты упразднили образы, а лютеране их видоизменяли (гл. 20). Здесь, по существу, речь шла о той церковной традиции, которая еще в 787 г. в Никее проявилась под другим знаком, при обсуждении вопросов об образах. Напрашивалась также дилемма — принимать ли традиционные церковные изображения или отказаться от них. Как в VIII веке, так и в XVI веке обе стороны оспаривали друг у друга право на обладание истинной традицией, в чем, как известно, заключается подлинность той или иной религии. Так как ни в практике, ни в теории мы не обнаруживаем использования образов в древней церкви, то речь шла прежде всего о необходимости истолкования того, в чем же состояла эта традиция. В связи с вопросом об образах разгорелся также спор об истинной духовности, которой, казалось, угрожала сама «материальность» использования изображения. Позднее спорили об оправдании *верой* или *делами*, с чем были связаны также культ и вклады образов. Как известно, живописцы потеряли заказы, когда в Нюрнберге была введена Реформация.

С точки зрения католиков, турки, как и протестанты, были противниками образов, руки их оскверняли образы, служившие идентификации традиции. Опасались также утраты церковью власти, связанной с иконопочитанием. Так, противостояние альбигойцев и гуситов в самом деле было направлено против церковных учреждений, которые, по их мнению, злоупотребляли образами. Путем уничтожения образов надеялись сломить власть церкви, которой эти образы принадлежали. Наоборот, культ образов во время контрреформации был актом раскаяния и искуления по отношению к ним, и каждый новый образ должен был символически занять место, с которого был вытеснен другой. Эта полемика достигла кульминации в споре об изображе-

нии Девы Марии, так как именно здесь появлялась возможность выразить наглядно суть своей доктрины у протестантов. Старые иконы Девы Марии, которым вновь стали поклоняться, таким образом, благодаря их древности служили подтверждением традиции. Колонны Девы Марии, как и образы других времен, были одновременно памятниками церкви как института и ее триумфа. Государство, будучи покровителем религии, также связывало себя с образами и их культом. Так рассуждали революционеры в Праге, свергая в 1918 г. колонну Девы Марии, с которой они идентифицировали скорее власть Габсбургов, чем саму религию.

Таковы некоторые побочные соображения по поводу исторической роли образов, которую нельзя понять, исходя лишь из богословских определений. Итак, вопрос заключается в том, как следует говорить об образах и на что в них следует обращать внимание. Этот вопрос в большинстве случаев получает ответ с позиции того, кто избрал его своей темой. Образы становятся предметом исследования историков искусства лишь тогда, когда их начинают собирать как произведения живописи и рассматривать с точки зрения правил искусства. Пока вокруг образов идет религиозная борьба, критиков искусства не приглашают принять в ней участие. Лишь в наше время о культовых образах спорят, лишь когда они рассматриваются как произведения искусства. Однако историк искусства прошел бы мимо существа темы, если бы он основывал свое понимание предмета лишь на анализе живописи и стиля. Но и теологи не так компетентны, как кажется, поскольку они говорят о богословах ушедших эпох и об их отношении к образам, вместо того чтобы говорить о самих изображениях. Они считают, что их делом является изложение собственных соображений по данному вопросу, когда они берут слово. Наконец, историки охотнее работают с текстами и рассматривают политические и экономические обстоятельства, а не более глубокие пласты духовного опыта, содержащиеся в образах.

Так, для любой академической дисциплины недостаточно ее собственной компетентности; образы являются объектом исследования всех дисциплин, а не какой-нибудь одной. История религии, рассматриваемая в русле всеобщей истории, сфера не только теологии, способной создавать некие модели мышления, пригодные для ответа на вопросы, возникающие в опыте вероисповедания. Образы никогда не были делом одной только религии, но всегда также делом общества, не отделявшего себя от религии. Религия занимала центральное место в общественной жизни и потому не могла быть, как в наше время, делом только личным или только церковным. Поэтому действительную роль религиозных образов, которые долгое время были вообще единственными изображениями, нельзя понимать лишь с точки зрения их теологически трактуемого содержания.

Эта оценка подтверждается тем, как богословы говорили о культовых образах и все еще продолжают говорить о них. Они создают себе из зримого образа такое общее понятие, как если бы этот образ существовал только в идее, и рассуждают об образе вообще, потому что только так может быть дано убедительное определение его теологического содержания. Образы, которые на практике выполняли совершенно различные роли, в интересах теории приво-

дились к общему знаменателю и лишались следов их действительного использования. Каждая теология образов обладает мысленной красотой, которую превосходит только стремление теологов определять все содержание веры. Это притязание отличается также от философии образа, которая со времени Платона занимается феноменами видимого мира и истинности идей. Здесь каждый материальный образ является возможным объектом спекуляции, которая касается то языковых, то мысленных образов или же исходит прямо из них. Теология образа, принимая активное участие в этой дискуссии, также всегда преследовала определенную практическую цель. Она создавала единые формулы для разнородного и неконтролируемого использования образов. Если она достигала в этом успеха и могла обосновать какую-нибудь традицию, то полемика утихала, и найденный компромисс признавался истинным учением, в котором позже все в результате выглядит ясным и простым.

Лишь иногда, когда полемика была в разгаре, противники признавали, что они спорили из-за особого рода образов, и были озабочены их использованием, которое они называли «почитанием», отличая его от «поклонения» Богу. Это были не изображения, созданные на стенах храмов для напоминания, а портретные образы, которые использовались в процессиях и к которым шли паломники, приносящие им в дар ладан или свечи. Они были очень древними или имели небесное происхождение, творили чудеса, пророчествовали и помогали побеждать. Хотя они были камнем преткновения или становились испытанием веры, собственным статусом в учении об образах, однако, не обладали. Лишь культовые легенды создавали вокруг них ореол и почитание, на которые не могли претендовать другие изображения. Даже их противники могли лишь обсуждать их или теологически опровергать, если они, со своей стороны, говорили в общих чертах о сущности образов. Их аргументация неизбежно находилась также в другой плоскости и не была нацелена на то, чтобы называть вещи своими именами.

Об этих «holy images»*, как их называл Эдвин Бевен в своем одноименном труде, или о культовых образах можно говорить только в том случае, если пользоваться исторической аргументацией и проследить их в том контексте, в котором они исполняют предназначенную им функцию. Там они представляют местный культ или авторитет местных церковных институтов, а не общие верования вселенской Церкви. Статую Девы Марии в Оверни или ее икону на Афоне встречали и сопровождали как суверена, как местночтимую святую и покровительницу данной церковной общины, права которой она защищала и имуществом которой она управляла. Символы местного сообщества почти не утратили своего психологического воздействия и в новое время. Так, еще несколько лет тому назад венецианцы праздновали возвращение украденной из собора Сан-Марко иконы Богоматери Николеи, которая в старой республике публично почиталась как подлинный суверен государства. Предыстория ее венецианского культа восходит к Византии, где в 1203 г. икона

* «священных образах» (англ.). — Здесь и далее в основном тексте звездочкой обозначены примечания А.Г. Арзаканяна.



1. Икона «Богоматерь Никопея». Венеция, Сан-Марко

была найдена в повозке полководца армии противника. Там она была воплощением небесной Воеводы, которой императоры, празднуя военный триумф, уступали первое место. Венецианцы вернули домой этот Палладий*, который им достался в результате победы и который принес им эту победу, в ходе «перенесения культа», как некогда греки перенесли изображение Афины из Трои и теперь доверили ему свое сообщество.

Икона в Венеции стала вскоре считаться «Мадонной апостола Луки» и тем самым «подлинником» апостольских времен, когда при жизни Богоматери был написан ее портрет. «Подлинный» портрет, написанный с ее согласия и «правильно» ее изображавший, был ею, конечно, высоко оценен. Поэтому икону считали источником благодати, что обеспечило ей уникальное значение, что во время событий государственной важности и инсценировалось как явление самой Богоматери. Материальный образ как объект нуждался в защите, а как посредник изображенного лица был действенным заступником. Вмешательство художника было в таком случае, скорее, помехой, т. к. ему не доверяли аутентичную передачу изображаемого лица. Художника поэтому принимали всерьез лишь тогда, когда были уверены, что он может с точностью фотографии запечатлеть изображаемое лицо, как евангелист Лука или как тот художник, которого волхвы привели в Вифлеем, чтобы он написал портрет Матери и Младенца.

В этом истолковании подлинника содержится *доказательство традиции*, связанное в христианстве сначала лишь с подлинным *текстом* Откровения. *Легенды о возникновении* образов Христа либо приписывали им сверхъестественное происхождение в качестве упавшего с неба образа, либо видели в них механический отпечаток лика самого Христа. Обе легенды связывались иногда с одним и тем же образом. Отпечаток лика Христа на плате, сделавший сирийский город Эдессу неприступным, и плат Вероники в римском соборе Св. Петра, к которому устремились паломники с Запада в предвкушении грядущего созерцания Бога, убедительно подтверждают легендарное толкование. Наряду с легендой о происхождении существует также *легенда о видениях*, когда созерцающий узнает на изображении те лица, которые ему являлись во сне, как это было с императором Константином. Так, согласно легенде о Сильвестре, император узнает апостолов Петра и Павла, явленных ему во сне на иконе, которую хранил папа Сильвестр, одновременно он узнает папу, хранившего икону с изображением Петра и Павла, и признает папу их законным поверенным. В этом случае доказательство подлинности состоит в поразительном соответствии видения во сне и образа. Третий вид культовой легенды, *легенды о чудесах*, подчеркивает вневременное существование святого, который после своей земной смерти творит чудеса, являя их через свой образ, т. е. живет. Эти легенды посредством образов служат важным для религии доказательством прочности и неизменности жизни, истории и вечности.

Подлинные образы, казалось, были наделены способностью к действию, *Dynamis*, следовательно, обладали сверхъестественной силой. Бог и святые,

* Палладий — изображение покровительницы города Афин богини Афины Паллады во всеоружии, со щитом и поднятым копьём. Так же называли и иконы в средневековье в Византии и на Руси.

согласно ожиданиям, являлись в них и вещали через них. С этим связывалось непосредственное ожидание благодати, трогавшее верующего зачастую больше, чем внушавшиеся понятия о Боге или мысль о загробной жизни. Христиане потеряли многих заступников, когда христианское государство закрыло храмы и святилища Асклепия и Исиды. Идея религии, мысленные образы которой так любят теологи, значила для них меньше, чем непосредственная помощь от икон в случае личной нужды. Здесь новый, всеобщий материнский образ Богоматери вступает во владение многосторонним наследством. Когда в 609 г. Пантеон был в качестве церкви посвящен Богоматери и всем святым мученикам, в нем была установлена храмовая икона новой Покровительницы, позолоченная рука которой заменила славу древней целительной силы руки Асклепия. Как известно, с этой иконой было связано также право убежища.

Такие иконы обладали харизматическими свойствами, которые могли быть обращены против церковных организаций, если эти иконы еще не стали их собственностью. Они защищали меньшинства и становились покровителями народа, т. к. они изначально были вне власти церковной иерархии. Они говорили без ее посредничества, голосом неба, против которого любой официальный авторитет был бессилен. Другая икона Богоматери, которая позднее попала в церковь Св. Сикста (Сан-Систо), принудила папу к публичному покаянию, т. к. он хотел противозаконно переместить эту икону в свою резиденцию в Латеране. Она возвратилась во тьме ночной, тайком к бедным монахиням, у которых она была единственным сокровищем. И руки ее, поднятые в жесте заступничества, целиком покрытые золотым окладом, символизируют ожидание спасения. Многочисленные списки эпохи средневековья доказывают, что верующие, заказывая копии чудотворных икон, хотели благодаря их умножению удостовериться в действенной силе подлинника.

Таким иконам, слава которых слагалась из их истории и чудес, не нашлось места в теологии образа. Их история и творимые ими чудеса составляли сущность всех тех образов, к которым прикладывались и которым поклонялись. С ними обращались как с личностями, к которым устремлялись с просьбами в случае нужды. В Византии их отличали от всех остальных икон. В 824 г. императоры писали Каролингам, что они «убрали с нижних рядов иконы», перед которыми поклоняющиеся иконам на уровне своих глаз «ставят свечи и кадят». Значит, здесь во время второго периода иконоборчества верующих лишили всякой возможности поклоняться иконам. Однако «изображения были оставлены на более высоко расположенных местах церковей, где живопись повествует как Священное Писание [священную историю]». Франкские теологи не понимали тогда ни утонченности одной стороны, ни агрессивности другой, причем обе, каждая по-своему, были сосредоточены на проблеме иконопочитания. Поэтому они порицали как «суеверный культ», так и удаление икон от верующих. Но в позднее средневековье критики икон, даже из среды теологов, уже давно сталкивались с подобными проблемами и принимали всерьез различия, выходящие за рамки учения об образах.

Действительную власть могли приобретать только те иконы, которые своей сакральной аурой выделялись из материального мира, к которому они,

с другой стороны, сами же принадлежали. Что дало право иконе выделяться из обычного эмпирического мира и быть такой же «святой», как целительное средство в сверхъестественном смысле? Эти свойства сначала ведь приписывали не образам, пока они носили клеймо языческих, т. е. мертвых идолов, а таинствам. Однако таинства суть вещи (хлеб, вино, масло), которые пресуществляются священнослужителем через освящение. Любая вещь может быть в принципе освящена, вследствие чего образы утрачивали свой высокий статус. Если они нуждались в освящении, то они уступали свою власть церкви. Священники тогда становились не просто важнее, чем художники, но выступали истинными творцами икон. Однако святые чудотворцы также не были освящены, в отличие от представителей официальной церкви. Они становились гласом Божиим либо сами по себе, либо по благодати Божией. Правда, их заслуга состояла в их добродетели. В чем же заключалась ценность образов? Здесь приходили на помощь культовые легенды, которые все объясняют Божией волей. Если Бог сам был творцом образов, то Он не пользовался тогда установленной Им иерархией. Ясно, что в этом случае касались деликатной темы.

Теологи, не сумев добиться освящения, ссылались на «архетип», который почитался в его копии, и применяли таким образом философский аргумент. Однако одно дело, когда невидимого Бога хотели сделать в его образе видимым, и совсем другое — когда изображали святого, обладавшего все же видимым телом. Для решения этой проблемы годилась формула о двух природах Христа, из которых изобразима только человеческая. Стало быть, мы зрим косвенный образ Божий, изображая исторически засвидетельствованного человека, в котором незримо присутствует Бог. В этом случае было важно предполагать неделимое единство незримого Бога и зримого смертного человека в одном и том же лице. Если Бог, как человек, стал видимым, то можно создавать также и его образ и даже использовать его как теологическое оружие. Так, Анастасий Александрийский в VII веке с помощью изображения распятого Христа поставил коварный вопрос, кого и что видят на иконе. Смерть, свидетельством которой должен был бы служить образ, не может быть ни смертью Бога, ни, если верить в ее спасительное действие, смертью человека по имени Иисус (с. 165).

9 Таким образом, христиане прокладывали себе собственный путь между традицией изображения богов при политеизме и запретом образов у иудеев. Яхве присутствовал как зримый Бог только в Писании. Иудеи не смели делать его образов, похожих на человека, тем более что такие изображения походили бы на идолов соседних племен. В монотеизме атрибутом единого Бога является только его незримость. Его иконой было Священное Писание, ввиду чего свиток Торы почитался иудеями как культовый образ. Однако региональные условия Палестины нельзя было переносить на мировую Римскую империю. Конфликт с христианами-иудеями был решен в пользу язычества. С принятием образов возникшее когда-то на Востоке христианство добилось универсального признания своих притязаний в греко-римской культуре.

Однако здесь оно столкнулось с соперником в лице императорской власти, символизировавшей единство империи, которая была выше многообразия

религий и культов. Не случайно христианам была объявлена война лишь тогда, когда они отказались участвовать в государственном культе поклонения портрету императора. Император был живым образом единого Бога, бога Солнца, до того, как христианство стало государственной религией. Константин во сне увидел знак того Бога, от имени которого он смог бы победить. «Под этим знаком (*signum*) ты победишь». Император хотел победить сам, но не с помощью изображения Бога, а посредством знамени незримого Бога. Так он оставался его живым образом, но ввел вместе с тем в военный обиход крест как эмблему высшей власти христианского Бога. Это разделение знака и образа отражается в типах государственных монет. На лицевой стороне с VI века изображался император, на оборотной стороне — триумфальный знак Креста, как бы попавшего в руки императора и ставшего его знаком и оружием. Единственный публичный культовый образ, долгое время допускавшийся в христианской Римской империи, был культ изображения императора.

Поэтому в конце VII века очень важным поворотом была замена изображения императора на лицевой стороне монеты образом Христа. Император, величаемый теперь «слугою Христа», берет в руки крест, который до сих пор украшал оборотную сторону монеты и не имел другого места. Уже за несколько десятилетий до этого мы узнаем, что император заставляет свои войска в походе приносить присягу верности не своей персоне, а живописному образу Христа. Единство населения Римской империи в период поздней античности старались обрести уже не в личности императора, но в авторитете религии. Император отныне управлял от имени изображенного живописными средствами Бога.

Равным образом крест стал основанием образа, но не распятого Христа, а христианского Бога, помещенного в медальоне над крестом. В то время как в эпоху Константина на крестообразном штандарте укрепляли портрет императора, теперь крест увенчивали образом Христа. Во время иконоборчества императоры отменили это новшество повсюду. Это были те же самые императоры, которые теперь запретили христианские иконы от имени религии, хотя и в собственных интересах. Если *государственное единство* состояло в *единстве веры*, нужно было занимать позицию за или против икон, которые или способствовали единству, или подвергали его опасности.

Последующий спор происходил в связи с заменой образа Христа знаком креста, на котором не было изображения. При каждом изменении политики одно заменялось другим над входом в императорский дворец, причем это сопровождалось, в зависимости от обстоятельств, полемическими надписями. Можно было бы усмотреть в этом лишь смену церемониала. Однако здесь, на пороге средневековья, дает о себе знать конфликт, корни которого уходят в глубь античного обычая использования изображений. Христианский культовый образ проникал в резерват (двор и государство) — в среду со своими особыми обычаями и правовыми понятиями, — где еще сохранялся античный культ изображений и наследовались связанные с ним ритуалы. Лишь *один* Бог стал предметом изображения, как до того им был лишь *один* император. Но вместе с тем это коснулось также понимания образа и образности в целом. На изображении некто являет себя. Знаком можно пользоваться и со знаком появляться, но не с обра-

81

56

90

зом, который уже есть явление. Там, где Бог присутствует в образе, там император не может его заменять как личность. Тут проявляется древнее противоречие между представлением (кого-то) и присутствием, между опосредствованным (через замещение) и непосредственным (Эрхарт Кестнер). Ареной борьбы образа и знака не случайно оказываются дворцовые ворота, через которые император появляется публично и на глазах населения империи.

Конфликт по поводу образа трудно свести к простой формулировке. Безусловно, богословские споры на Никейском соборе имели второстепенное значение в конфликте. Как всякое сообщество экспертов, богословы могли изъясняться лишь на своем профессиональном языке, но они ратифицировали, по существу, теологическими средствами решения, принятые на другом уровне. Там также обсуждалась роль государства и идентичность общества еще античного, или уже более не античного, в зеркале религии и культуры образа.

б) Образ и воспоминание

Трудно переоценить значение образа в европейской культуре. Если мы остаемся в том тысячелетии, которому посвящена эта книга, то мы повсюду наталкиваемся на Писание, т. к. христианская религия — это религия Писания. Если же мы из этого тысячелетия перешагнем в новое время, тогда нам, напротив, мешает искусство, решительно преобразившее древний образ через его новую функцию. Мы в такой мере находимся во власти понятий «эпохи искусства», что можем лишь с трудом составить представление об «эпохе образа». История искусств сразу все отнесла к искусству с тем, чтобы заявить о своих притязаниях и таким образом уравнивать все различия, разъяснение которых было бы выигрышным для нашей темы.

И тем не менее, чтобы не оторваться от истории, можно цитировать древние источники, в которых идет речь об образах. Но их авторами были теологи, интересовавшиеся только тем, имели ли образы вообще право находиться в церкви. Они цитировали друг друга, и поэтому нам сегодня легко обнаружить путеводную нить в том, что называют «теорией образа». Современные гуманитарные науки и без того репродуктивны, то ли от самонадеянности, то ли от затруднительности своего положения: повторяя лишь старые аргументы, они полагают, что уже обладают необходимыми объяснениями. Отвергнув старые объяснения, они оказываются на зыбкой почве. Сохраняя им верность, они отказываются от основательного исследования предмета. Можно было бы пуститься в антропологию и исследовать характерные особенности поведения человека перед образом. Но мы обладаем такой твердо сложившейся исторической картиной собственной культуры, что антропологические попытки воспринимаются как произвольное вмешательство в безупречную систему. Данная книга следует поэтому испытанному средству изложения, чтобы собрать материал для анализа исторической картины. Я бы хотел предварить дальнейшее изложение некоторыми соображениями относительно тех проблем, которые нарушают рамки исторического повествования.

Во всех средневековых источниках то и дело встречается ключевое слово *Memoria*. Но о какой памяти идет речь? Уже Григорий Великий говорил, что

живопись подобно «Писанию» ведет нас к воспоминаниям. Вызывать воспоминания — это прежде всего задача Священного Писания. Изображение может при этом играть лишь второстепенную роль. Образ и Писание вместе напоминают о том, что зафиксировано в Священной истории, но что есть нечто большее, чем исторический факт. Тот же Григорий пишет в своем знаменитом девятом послании коротко и ясно: следует почитать того, кого икона напоминает, «как новорожденного или как усопшего, но также и в его небесной славе (*aut natum aut passum sed et in throno sedentem*)».

В этом высказывании сформулированы проблемы нашей темы. Следует поклоняться тому, что явно видишь глазами: но это не может быть повествование, а только личность. Изображения содержат повествовательные элементы, даже если они и не являются повествованием. Младенец на коленях у матери и мертвый человек на кресте напоминают два главных момента христианской истории. Различия между ними обусловлены историческими факторами и вызывают воспоминание в образе или воспоминание благодаря образу. Однако изображение понятно только тогда, когда его содержание узнают по Писанию. Оно напоминает о том, что рассказывает Писание и дополнительно способствует поклонению личности и памяти о ней.

Однако существуют не только образы Бога, но и образы святых, т. е. более простая тема воспоминаний. Примеры из их благочестивой жизни являются действительным предметом воспоминаний. Но это только одна часть истины. Святые становились известны не только через легенду о них, но также и через их изображение. Лишь образу можно поклоняться. Лишь образ создает необходимый для этого эффект присутствия, в то время как повествование относится лишь к прошлому. Кроме того, святой является не только этической моделью, но также небесной инстанцией, к которой обращаются за помощью в случае земной нужды.

В истории изображений Христа и святых образ, *Imago*, был всегда рангом выше, чем рассказ или *Historia*. Однако с помощью образа труднее понять значение воспоминания и всего с ним связанного, чем это делает библейское или агиографическое повествование. Недостаточно того, что культовый образ воспринимает как символ *присутствия*, а рассказ в изображении — как символ *истории*. Культовый образ также обладает силой благодаря своим притяжениям на историчность, благодаря существованию исторической личности. Воспоминание, можно так сказать, имело различные значения, которые сначала необходимо собрать, т. к. они нам не даны непосредственно.

Античная мнемотехника, которую разработали в эпоху средневековья, оказывает в этом случае слабую помощь. «Искусство памяти» (*ars memoriae*) было разработано в риторике, но в эпоху средневековья получило развитие с помощью упражнений в добродетели. Чтобы преподавать надежную технику памяти, это учение предусматривало использование памятных образов: это были внутренние или незримые образы, которые крепко запоминали, чтобы с их помощью сохранить нить воспоминаний. Правда, они дополнялись зримыми стимулами памяти, которые, в свою очередь, были лишь средствами в достижении определенной цели — тренировки памяти как таковой.

В области культа речь идет не об этом искусстве памяти, а о *содержании* воспоминаний. Настоящее время находится между реальностями значительно более высокого ранга: прошедшим и будущим самооткровением Бога в истории. Движение времени между этими двумя полюсами всегда присутствовало в сознании. Воспоминание имело поэтому *ретроспективный* и, как ни странно это звучит, также *перспективный* характер. Его предметом является не только то, что *произошло*, но также и то, что было *обещано*. Такое осознание времени вне религий нам не дано.

16 Образ был в этой связи наместником или символом того, что в настоящем могло быть познано лишь опосредствованно: бывшее и грядущее присутствие Бога в жизни человека. Образ вместе с созерцающим его существовал в настоящем, в котором происходило мало видимых деяний Бога. Вместе с тем образ проникал в прошлое и будущее: в историческое и в возведенное время непосредственного восприятия Бога. Так, одна молитва, которую цитирует Мэтью Пэрис, называет римскую икону Христа подарком на память (*memoriale*), который Иисус оставил, чтобы таким образом обещать вечное созерцание Бога (см. Приложение, текст 37Д).

Образ и воспоминание — тема, которую нельзя понять ни благодаря «мнезине» Аби Варбурга, ни благодаря «архетипам» К.Г. Юнга. Культурное воспоминание, включающее также произведения искусства и художников, имеет другой характер. Античные образы и символы в нашем культурном наследии были для Варбурга прежде всего свидетельствами продолжения жизни античности. Правда, тема непрерывности символов при прерывности их использования выходит за рамки предмета его исследования — эпохи Возрождения. В нашей связи употребление античных образных мотивов, не связанных более с религией, — в эпоху Возрождения, — быть может, было освобождением от образов, являющихся нашей темой. Зато сущность «архетипов» К.Г. Юнга состоит в коллективном бессознательном, и, таким образом, они не имеют отношения к тем сферам, которые касаются образа в нашей теме. Было бы, вероятно, возможно найти стереотипы в доступном нам фонде образов среди икон, принадлежащих официальной церкви (Мария как мать), однако мы вынуждены в этих рамках отказаться от подобной попытки.

Заманчивость нашей темы состоит в том, что она в качестве темы истории религии так же современна, как и неактуальна: современна, поскольку христианская религия дожила до нашего времени, а неактуальна, поскольку она занимает иное место в нашей культуре. Лишь при случае мы еще сегодня сталкиваемся в среде средиземноморского католицизма с такими фактами, которые на исходе средневековья утратили свою универсальную значимость. Таким случаем было обнародование в ноябре 1987 г. нового святого, который жил в Неаполе и там почитается в церкви Джезу Нуово. В Неаполе отмечали канонизацию врача Джузеппе Москати (умер в 1927 г.) праздничной литургией и монументальной фотографией — современной иконой у алтаря над гробницей.

2 Фотография больше натуральной величины, помещена в барочный киот, в котором прежде находился живописный алтарный образ. Светский костюм на фото указывает на то, что святой принадлежал к светскому сосло-



2. Алтарная фотография святого Джузеппе Москати. 1987. Неаполь, Иль-Джезу Нуово

вию. На других фотографиях, которые тогда раздавались, он одет в халат врача. Место, где помещен образ, указывает на то, что он предназначен для поклонения. Изначальная подлинность, которой обладает фотография, является ее преимуществом, когда речь идет о подлинности внешнего вида, что всегда было присуще иконе. Образ должен был воздействовать как личность и одновременно давать переживание личной встречи. Увеличение формата фото является, правда, лишь подсобным средством. Образ должен был соотноситься с размерами алтаря и отличаться от размера обычных фотографий. В древней иконе, напротив, соблюдались естественные размеры изображения. Ее возникновение было часто окутано легендами, так что она не всегда понималась как рукотворное произведение. Изображенный, как полагали, был больше причастен к созданию иконы, чем сам художник. В этом смысле фотография, если ей, как в Неаполе, сообщали ауру особого рода, была практическим решением проблемы. Образ на месте гробницы святого сохраняет его в народной памяти. Его видят, посещая гробницу и молясь святому: в этом случае не нужно молиться за него, как за обычного усопшего.

Пропаганда с помощью образа, дополнявшаяся в этой ситуации в Неаполе пропагандой словесной, соответствовала древней практике культа святых в двояком смысле. Напечатанные листовки содержали удивительную биографию, которая всегда считалась гарантией святости, а также молитву, просившую о милости дарования подобия святому. Святой как модель для подражания был, таким образом, одной темой. Другая тема, в ней заключенная, — святой как помощник, который еще при жизни бесплатно лечил больных. Из церкви брали с собой на память изображение, которое было копией официального фото.

Обычно исторические лица воплощают идеал святого, складывающийся уже заранее. Примером этого является и неаполитанский врач. Но иногда шли противоположным путем. Если личность святого не подходила под традиционный образец, то приходилось сначала формировать идеал, который этот святой воплощал. Это длительный процесс, что можно показать на одном знаменитом примере. Франциск Ассизский после смерти получает снова и снова новый «image», образ, т. к. он снова и снова должен представлять «in effigie»* новый уровень орденского идеала. Этому служил образ в соединении с житием (гл. 18а). Новые жизнеописания вносили в прежние такие поправки, что последние нужно было уничтожать, чтобы завуалировать возникающие расхождения между ними. Житийные образы также заменялись новыми, поскольку официальный идеал должен был быть безупречным. В конце концов, на образы нужно было не только *смотреть*, в них нужно было *верить*. Итак, «исправленный образ» есть следствие необходимости иметь «истинный» образ святого.

Отношения между написанным красками образом Франциска и нормативным представлением, которое возникло о его личности, обращает наше внимание на проблемы несколько неожиданные в отношении образа. К тому

* В изображении (лат.).

же существует современное понятие портрета, которое этому препятствует. Если внешность Франциска (с бородой или без бороды, стигматы, осанка, атрибуты и сходство с Христом) систематически изменяют, то при этом изменяют и «образ», составленный о его личности. Предназначение изображения для пропаганды определенного идеала личности становится при этом очевидным.

Правда, образ Франциска, как прежде византийские иконы, мог быть дополнен посредством изображения эпизодов из его жития, располагаемых вокруг как рама или живописный комментарий. Они дополняют *физическое этическое* изображением жития и *чудесами*, которые доказывают небесное благословение святому. Важным моментом в восприятии иконы являлась, наконец, ее специальная демонстрация для почитания. В праздничные дни ее выставляли, в эти дни слушали также чтения из жития святого. Праздник *поминовения* отмечался *упражнением* памяти благодаря чтению текстов, его кульминацией был *памятный образ*. Почитая образ, совершали упражнение памяти ритуального характера. Образ часто был доступен лишь в том случае, если имелся официальный повод для его почитания. Нельзя было его созерцать просто так, но следовало поклоняться ему вместе с общиной согласно предписанной программе и в установленный день. Такая практика называется культом.

Образ выполнял различные функции, а именно для узнавания святого, которого он изображает, и для его почитания в рамках культа. Однако он имел также функцию относительно того *места*, где образ святого был помещен. Здесь присутствие местночтимого святого как бы концентрировалось в материальности живописного образа или статуи, обладавших физическим бытием и как тип изображения имевших собственное лицо, отличавшее его от образов того же святого в других местах. Образы Девы Марии отличались всякий раз от образов той или иной местночтимой иконы Богоматери. Древние названия икон имеют также топонимический характер: они называют место культа. Связь образа и культа, как мы видим, осуществляется различными способами. Воспоминание, вызываемое образом, относилось как к его собственной истории, так и к истории места почитания. Смысл копирования состоял в распространении почитания образа за пределы места так, чтобы все списки воспроизводили лик одного, привязанного к данному месту подлинника. Воспоминание, связанное с подлинником, оставалось при этом всеобщим. Списки напоминают подлинник знаменитого местного образа, а тот, в свою очередь, — о преимуществах, которые он приобрел в своей истории благодаря этому месту и для этого места. Образ и воспоминание являются в этом смысле также темой истории права.

Легенды о происхождении знаменитых образов поясняют ценность воспоминаний, которую они приобрели благодаря своей истории. Они повествуют не только об исторических обстоятельствах, гарантирующих подлинность облика изображаемого персонажа. Миф о происхождении удостоверял также ранг определенного образа, который объяснял его древность (или сверхъестественным возникновением). Древность образа была качеством, которое следовало определить по его виду. Поэтому форма также имела (действитель-

ную или фиктивную) ценность для воспоминания. Архаизм как имитация древности относится к опознавательным признакам нового культового образа (гл. 19г).

в) «Захват власти» теологами и самопознание в искусстве нового времени

Характеристика силы образов, с которой начинается Введение, будет неполной до тех пор, пока не будет восстановлена в своих правах и другая сторона истории. Речь тут пойдет о том, что образы утрачивают свою силу в эпоху Реформации (гл. 20). Поскольку мы это еще подробно рассмотрим ниже, здесь достаточно высказать несколько общих соображений по этой теме. В успешном противостоянии реформаторов иконам можно усмотреть контраргумент против власти образов, которую эти последние уступили слову Писания и толкованиям проповедников. В действительности тот факт, что теологи впоследствии захватили власть, подтверждает тезис об их прежнем бессилии. Теперь кончилась терпимость в отношении образов, функция которых в учении теологов постоянно рационализировалась.

Многие обстоятельства сыграли здесь свою роль, прежде чем дело дошло до восстания теологов против культовых образов. Это затрудняет простое объяснение данного процесса. В том, что они говорят, теологи видят лишь принципы чистого учения и обходят молчанием такие обстоятельства, которые не вписываются в богословскую теорию. Но в том, что они делают, они намекают на мешавшие им привилегии религиозных изображений. На основе критики образов реформаторами можно судить о прежнем обычае их использования. Теперь же порицается как злоупотребление то, что прежде было обычаем.

Освобождение от старых церковных учреждений было одним из важнейших мотивов реформаторов, сделавших их противниками икон. Их программа предусматривала новую церковь, состоящую из проповедника и общины. В либеральной позиции Лютера было все же предусмотрено место для образов, а именно в качестве знакового изображения и дидактического образа при проповеди Слова Божьего (см. Приложение, текст 40). Образы при этом лишились своей ауры, являвшейся условием их почитания. Из этого следует, что они не должны и не могли более представлять церковные учреждения. Они были дискредитированы прежним оправданием христианина совершенными им делами. Новая доктрина оправдания верой делала излишними вклады образов или пожертвования на них. Все дело приношений по обету рухнуло, а заодно и статус римской церкви в качестве учреждения со святыми дарами и привилегиями, которые зримо воплощались в реликвиях и культовых образах. В новом учении остались лишь теологи без институциональной власти, проповедники слова, которые лишь с помощью своей лучшей теологии могли доказывать свою легитимность. Там, где все опиралось на истину и однозначность, не было места для различно толкуемого образа.

Традиция, которой всегда гордилась Римская церковь, теперь превратилась в свою противоположность. Она больше не сводилась лишь к древности

церкви и уже не связывалась с длительной историей истолкования Писания, а усматривалась в первоначальном состоянии церкви, которое хотели восстановить, устранив позднейшие изменения, и таким образом обрести его снова. Возрождение древней церкви после многих безуспешных попыток в эпоху средневековья, в эпоху возрождения античности создавало возможность ретроспективного обоснования современного религиозного опыта. При этом имелась в виду церковь без образов, которая в лице Павла оказывала сопротивление языческому использованию изображений.

Связь с древней церковью становится ясной при концентрации внимания на подлинном Слове Божием. Проповедник интерпретирует библейский текст, исходя только из веры, не будучи скованным церковным толкованием. В эпоху Гутенберга Слово Божие через Библию на народном языке было в принципе доступно каждому. Слово было постоянно перед глазами и позволяло также контролировать толкование. Проповеднику же наличие слова Библии позволяло осуществлять контроль за общиной, которая должна была жить, следуя истинному учению. Чистота учения определялась согласно букве текста, который понимался исходя из Духа Божьего. Образ не противоречил подлинному тексту, однако он таил в себе опасность противоречия, ложного или неточного понимания, если его использовали вместо Писания.

Слово воспринималось на слух и при чтении, но не посредством зрения. Единство внешнего и внутреннего опыта, которое руководило человеком в эпоху средневековья, разбивается о суровый дуализм духа и материи, а также субъекта и мира, получивший выражение в учении Кальвина (см. Приложение, текст 41). Взгляд не находит подтверждения присутствия Бога ни в образах, ни в мире, в котором Бог не оставил ничего, кроме своего Слова. Слово как носитель духа так же абстрактно, как новое понятие Бога, и религия — как этическая программа жизни. Слово ничего не описывает, а является знаком толкования. Удаленность Бога делает запретным его присутствие в написанном красками отображении для чувственного восприятия. Субъект нового времени, отчужденный от мира, видит мир расколотым на просто фактическое и на скрытый смысл метафор. Старый образ нельзя было свести к метафоре, но требовалось его непосредственное восприятие через зрение и понимание.

Теперь тот же самый культовый образ действует вдруг как символ архаичного чувства жизни, в котором еще содержалось обещание гармонии мира и субъекта. Его место занимает *искусство*, которое создает новую смысловую сферу между наглядностью образа и пониманием созерцающего: образ переходит в руки художника, который обращается с ним по своему усмотрению. Кризис старого образа и возникновение нового художественного строя обуславливают друг друга. В эстетическом воздействии таится иная возможность использования образа, о котором художник и зритель взаимно договариваются. Образ оказывается во власти субъекта, который ищет в искусстве применения своего метафорического понимания мира. Образ, отныне создаваемый согласно художественным законам и шифруемый с их помощью, предстает ныне перед созерцателем для размышления. Форма и содержание уступают свой непосредственный смысл опосредствованному смыслу эстетического опыта и невысказанной аргументации.

Передача образа зрителю очевидно выражается во вновь возникающих художественных собраниях, где изображения представляют гуманистические темы и собственно художественную красоту. Даже Кальвин снимает запрет с образов для выполнения этой задачи. Он, правда, полагает, что они могут изображать только видимое, однако это не исключает новую оценку видимого мира размышляющим субъектом. Реформаторы не изменили этого восприятия образа, в этом они, конечно, были детьми своего времени. То, что они отклоняли во имя религии, уже давно утратило прежнюю суть непосредственного изобразительного откровения. Я говорю это не с ностальгической целью, но только для того, чтобы описать захватывающий процесс, в ходе которого средневековый культовый образ превратился в произведение искусства нового времени.

Этот процесс имел место также и в католическом мире, и отнюдь не только как реакция на критику реформаторов. Нидерланды официально ввели Реформацию лишь в 1568 г. К этому времени описанная трансформация образа уже давно завершилась. Римская церковь была вынуждена искать новый способ обращения с изображениями, чтобы еще сохранить притязания культовых образов в эпоху искусства. Препятствия теперь приписываются преимущественно образам, существующим как реликвии прошедших времен. Они всегда понимались как образы времен раннего христианства и должны были поэтому служить наглядным опровержением реформаторского понятия традиции. Современное искусство в этих случаях оказывается перед необходимостью эффективно представить старые образы. Это было важным пунктом программы контрреформации.

В каждом подобном изложении истории содержится преувеличение, да иначе и не может быть. Человек никогда не был свободен от власти образов, однако он всегда испытывал ее от различных изображений и по-разному. Не существует цезур в истории, когда бы человек изменился до неузнаваемости. Но историю религии или историю субъекта, которые неразрывно связаны с историей образа, нельзя изложить без исторической схемы. Никто не может отрицать, что Реформация или возникновение художественных собраний изменили положение дел. Эстетическая область предлагает, если угодно, своего рода компромисс между утраченным и сохранившимся опытом обращения с культовыми изображениями. Игра восприятия и толкования, которая может быть открыта в изобразительном искусстве так же, как и в литературе, нуждается в знатоке, владеющем правилами игры.

2. Икона в современном восприятии и в зеркале ее истории

В этой книге речь идет не только об иконе, но также о статуях и реликвиях и о любом виде чтимого образа. Тем не менее икона, в отличие от западных культовых образов средневековья, занимает особое место в современном мышлении, происхождение которого можно обнаружить в своеобразной истории открытия икон заново, напоминающего, скорее, открытие археологическое. К этой «мистике икон» были причастны романтические утопии, и это прежде всего проблема идентичности Восточной Европы, адепты которой в целях самоутверждения отвергали принятые в Западной Европе культурные традиции в отношении икон и тем ставили последние вне рамок исторического мышления. Эмигранты, потерявшие родину, и религиозные души, тоскующие по чистому, «исконному» искусству, теперь просто соревнуются в культе иконы, который вполне может удовлетвориться любым образцом. Эта книга написана не для них.

Трудно раскрыть тему христианских культовых образов, возникших в период между античностью и Возрождением, извлечь их из тени восточной иконы, т. к. эта тема не занимает собственного места в духовной истории и вызывает только недоразумения. Можно считать, что современный моленный образ возникает как бы из ничего на фоне поздней средневековой мистики и в преддверии собирания образов эпохи Возрождения. Средневековая культовая статуя входит в круг искусствоведческих исследований в сфере скульптуры. Ранние иконы в Риме трактуются под знаком византийского «влияния», а восточная икона, которая воспринимается изолированно как средневековый образ, всегда больше интересовала theologов и поэтов, чем историков искусства, потому что она, как кажется, не поддается историческому подходу к ней. Таким образом, можно проложить дорогу к теме этой книги, лишь реконструируя историю возникновения современного представления об иконе и устраняя тем самым одно из препятствий к новому подходу, продолжающее еще влиять на эту историю.

а) Афонское «Наставление в живописном искусстве»* и романтизм

Француз Адольф Наполеон Дидрон объездил Грецию и Афон в 1839 г., когда как раз при одном из Виттельсбахеров была установлена греческая республика

* Русский перевод этого «Наставления»: Дионисий Фурноаграфитот. «Ерминия, или Наставление

ка¹. Дидрон был одним из первых среди тех, кто относился критически к религиозному искусству восточной церкви. Его занимало вызывающее сомнение открытие, что эти иконы так часто оказывались столь схожими. Каким образом распространялась эта догматически зафиксированная иконография, которая не позволяла вносить никакие изменения, обусловленные историческим контекстом?

Волнение Дидрона усилилось, когда на Афоне он наблюдал нескольких художников, без образца, свободно делавших эскиз фрески и действовавших при этом с такой точностью, что они поражали своей выучкой. Объяснение нашлось в полученном им учебнике религиозной живописи, ставшем с тех пор знаменитым «Афонским наставлением в живописном искусстве». Дидрон опубликовал текст в переводе на французский язык после того, как он поручил одному из знатоков греческого языка переписать оригинал. Копию он передал греческому королю, который в Мюнхене отдал ее на хранение и таким образом доставил Годехарду Шеферу оригинал для его немецкого перевода, сделанного им в 1865 г. Открытие было сенсацией, о чем свидетельствует поздравительное письмо Виктора Гюго².

Сочинение содержало руководство по технике, однако больше занималось темами и рассуждениями о том, где они были уместны и как их следовало изображать. Таким образом, были установлены предмет и техника живописи. Теперь Дидрону стало ясно все то, что его удивляло, и он написал в предисловии: «Греческий художник — раб theologов. Его произведение является образцом для его преемников, как оно само есть копия произведений его предшественников. Художник привязан к традициям, как животное к своему инстинкту. Он создает образ, как ласточка свое гнездо, как пчела — соты. За ним остается лишь выполнение образа, в то время как творческое открытие и идея являются делом отцов, theologов, кафелической церкви»³.

Для такого понимания он находил подтверждение в предисловии книги, где описывалось «посвящение в художники», которое ожидало закончившего обучение живописца. Этот текст характеризует его деятельность как служение Богу и живопись как инструмент божественного спасения. Она нуждается кроме дарованного Богом таланта в чистом сердце и в благочестии. Молитва, которую священник произносил при посвящении в художники, испрашивала ему эти дары⁴.

Ясно, что такие высказывания имели благодатную почву в лице последних защитников романтики. Они были посвящены программному призыву к секуляризированной сфере искусства. Дидрон посвятил свое произведение автору «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго, и это посвящение было хорошо обдуманым и неслучайным. Правда, эта первая публикация была источником многих недоразумений, и догматическая связь с сакральным искусством, которую надеялись почерпнуть из «Наставления», вскоре уже не виделась в столь позитивном свете, когда в Европе миновала актуальная для этого ситуация.

в живописном искусстве». Перевод с новогреческого епископа Порфирия. См. в: Труды Киевской Духовной Академии, 1868. У нас «Ерминию» обычно называют «Афонской книгой образцов». Здесь и далее мы называем ее «Наставление».

Недоразумение возникло из-за уверенности, что ключ для понимания византийского искусства теперь уже найден. Но эта книга была скомпилирована монахом Дионисием из Фурны лишь в конце XVIII века, почти за два поколения до того как ее «открыли». Безусловно, в этом произведении присутствовали более древние слои, и позднее находили фрагменты более древних сочинений, однако они не уводили слишком далеко назад⁵. Не похоже, что уже в византийскую эпоху существовал тот тип книги образцов, какой имелся в данном случае. Вся структура произведения производит впечатление кодификации уже давно завершеного развития. Как фиксация находящейся под угрозой традиции, прекратившей свое существование, книга должна была бы предотвратить ее дальнейшую деформацию. Возможно, здесь уместно сравнение с ситуацией во Флоренции ок. 1550 г., когда имели хождение планы учреждения академии и деятельность молодых художников должна была быть регламентирована с помощью «Жизнеописаний» Вазари⁶. Одним словом, «Наставление» является типичным поствизантийским произведением.

Правда, техническая часть может быть отнесена к византийской эпохе. Такого рода книги для мастерских всегда существовали. Следует лишь вспомнить Ченнини, руководство которого является лучшим эквивалентом к техническому разделу «Наставления». Однако технические приемы не составляют еще основы стиля. Нельзя забывать, что «Наставление» не содержало *образцов* изображений, какие имели русские *подлинники* в виде нарисованных схем⁷. Вместе с тем ремесленные наставления и лишь простое обозначение темы направляли художника на самостоятельное изучение форм. То, что эта традиция мастерских более не развивалась, не связано вовсе с наличием «Книги образцов». Одно симптоматично точно так же, как и другое.

Разумеется, несмотря на это, в рассуждениях Дидрона содержится верная суть. Но он заблуждается, когда говорит, что художник отвечал только за исполнение, в то время как творческая идея и замысел принадлежали теологам. Византийскому искусству, как и средневековому ремесленному производству, не было свойственно разделение творческого замысла и исполнения. Образцы опять-таки создавались живописцами, а не теологами. Однако теология образа повышала ценность изображения до как бы сакрального, как бы священного произведения и решила отнять у живописцев право распоряжаться им. То, что художник создавал образ, было для теологии второстепенным обстоятельством, поскольку она в образе признавала носителя откровения. То, что Дидрон называет «исполнением», является на самом деле материалом для всеобщей истории стиля. Правда, теологическое требование «правдивости» ограничивало сферу художественной продукции. Ведь имелось в виду не правдоподобие в художественном смысле и не подражание природе. Требование аутентичности подразумевает следование *архетипам*. Но архетип требует *повторения*. Тем самым объясняется консервативный догматизм иконописи. Если аутентичная форма казалась найденной, ради религиозного правдоподобия или для «подлинного» портрета Христа, то впредь не могло существовать множество «правильных» решений. Правда, относительно аутентичной формы не всегда существовало единодушие. У художника должна была иногда онеметь рука, чтобы он мог добиться изображения правильного типа. Од-

нако форма становилась нормой, аутентичность — иконографическим типом, когда настаивали на повторении изображения.

Дидрон не осознал того, что он не видел ни одной иконы византийского времени. Это недоразумение стало известно немецкому историку искусства Генриху Брокгаузу, который в 1888 г. посетил Афон. Он представил в 1891 г. образцовую публикацию об искусстве восточной церкви, основные идеи которой сохранили ценность и в наше время. В ней он разочарованно констатировал, что вряд ли можно еще составить представление о живописных образах на досках восточной церкви, т. к. эти произведения полностью подверглись разрушению⁸.

б) Новое открытие иконы в России

40, 22 В то же самое время русская иконопись впервые попала в поле зрения общественности. Она до сего времени формирует представление об иконе. В русских исследованиях началось также изучение греческой иконописи. На седьмом Археологическом съезде в Москве в 1890 г. были впервые показаны некоторые ранние иконы, которые попали в Россию сложным путем. Архимандрит Порфирий Успенский завещал их перед смертью в 1885 г. музею Киевской духовной академии: он приобрел их во время двух своих поездок на гору Синай, совершенных им в 1845 и 1850 гг. Его путевые заметки привлекли мало внимания, а иконы после их поступления в доступную публике собрание вызвали всеобщий интерес⁹. Йозеф Стржиговский, который тогда преподавал в Праге, опубликовал две иконы, которые еще и сегодня относятся к древнейшим из вообще известных икон¹⁰.

В последующие десятилетия ученые из круга Н.Г. Кондакова предпринимают первые шаги в неведомую область иконописи. Этот интерес не в последнюю очередь возник из-за национальной ситуации. Связь с собственной традицией, которая со времени основания Санкт-Петербурга как будто официально была прервана в пользу предписанной европеизации, стала предметом дискуссии. Лишь кризис этого самосознания способствовал в XIX в. размышлениям о собственном прошлом. При этом обратили внимание на икону, которая, по существу, была единственной формой русской станковой живописи на досках до времени поворота к Западу¹¹.

Общественность России сначала мало знала об этих исследованиях. Ее внимание привлекла лишь обширная выставка 1913 г. по случаю трехсотлетнего юбилея дома Романовых, где среди русских древностей иконе было отведено первое место. Она открыла русской публике глаза на эстетические ценности и историческое значение того рода изображений, которые эта публика до того знала лишь как часть церковного убранства. Выставке благоприятствовало также то обстоятельство, что тогда открыли остававшиеся долго недоступными церкви старообрядцев, в которых обнаружили древние иконы в нетронутом состоянии¹².

Уже в 1873 г. Н.С. Лесков опубликовал свою знаменитую новеллу «Запечатленный ангел», в которой впервые была развернута перед широкой публикой романтическая картина древнерусской иконописи¹³. В иконописи так называ-

емых «старообрядцев», отвергнутых официальной церковью, он усмотрел подлинную традицию естественной религиозности русского народа. Казенная печать губернатора, читаем мы у Лескова, обещает икону ангела, которая была покровительницей группы старообрядцев. Делается попытка получить обратно конфискованную икону путем замены ее на точно написанное подобие. Благоденствие людей связано с обладанием подлинной иконой ангела с золотыми волосами, образ которого дарит мир душе зрителя. Ангел был ослеплен наложением печати. Он был, как сказал владелец иконы, их покровителем и потому незаменимым, т. к. «тот ангел в тяжелые времена был написан благочестивой рукой и освящен древним иереем по полному требнику Петра Могилы. А ныне ... нет ни того иерея, ни того требника». Иконы становятся для староверов символом их утнетенной веры, а для писателей, как Лесков, символом утраченной русской самобытности. «Связь с преданиями предков разорвана... как будто бы весь род русский только вчера насадка под крапивой вывела». В «святом русском иконописании», в подлинно божественном искусстве не только происходит обращение к душе простого человека, но также изображается «преображенное небесное тело», которое «материальный человек не может себе даже представить». Современное искусство суетно и пошло. В древнем искусстве присутствует «дух, о котором повествуют отеческие предания». Поэтому оно было своего рода Божественным служением, следовало предписаниям, «однако исполнение было предоставлено свободному искусству и вдохновенному художнику». Здесь точно сформулирована романтическая концепция, которая до сих пор определяет взгляд на восточное искусство. Она искажает представление о реальной истории греческой иконы.

Однако не только религиозные и патриотические причины питали восхищение публики. Открытие «примитивов» витало в воздухе с тех пор, как художники стали обращаться к ним. Кандинского, Шагала и Явленского вдохновляли знойные краски и вкус к изобретательности русских примитивов. Владимир Татлин, как и Гончарова, начинал явно как иконописец. Казимир Малевич, который сам в своего рода новой иконе пытался выразить абсолютный идеал, отказываясь от предметности, видел в отечественной иконе альтернативу художественной традиции Запада. По его собственным словам, она содействовала постижению им более возвышенной правды, чем природа. Также и нерусские художники присягали этому «примитивному» искусству, как, например, Матисс, заявивший в 1911 г. в Москве, что здесь есть лучшие образцы для живописцев, чем в Италии. В венском югендстиле и символизме также обнаруживается влияние русских икон. Все это еще явно мало исследовано¹⁴.

Русская икона должна была и далее формировать представление об иконописи. Оскар Вульф еще до Первой мировой войны приобрел русские иконы для берлинских музеев и в 1926 г. готовил вместе со своими русскими коллегами две большие выставки, которые твердо определили пристрастие немецкой публики к русской иконе¹⁵. Труд об иконописи, который Вульф опубликовал совместно с М. Алпатовым, опирается в основном на собрания российские, что было важно для исторической науки¹⁶. Между тем в Германии собирали русские иконы. Коллекции Винклера и Вендта составляли основное ядро открытого летом 1956 г. в Реклингхаузене музея икон, состав ко-

торого тем временем вырос более чем до ста экспонатов¹⁷. То, что сюда попадали в большинстве случаев поздние или славянские иконы, объясняется ситуацией художественного рынка. Нужно отнестись к этому с пониманием, хотя вследствие такой структуры коллекции хорошо задуманная деятельность музея иногда может привести к неточной информации для широкой публики, если она станет создавать себе представление о средневековье по постсредневековым произведениям славянского происхождения.

История открытия иконы отражает романтические и исторические идеи XIX в. Она часто приводила к неправильному пониманию древней иконы. Когда культ икон в эпоху Просвещения стал второстепенным явлением, продолжавшим существовать лишь в среде простого народа, он был возрожден в контексте обращения к утраченному миру. В борьбе с классицизмом и с секуляризованным академическим искусством, художественный идеал, который принимали за средневековый и соответственно прославляли, был отнесен также и к иконе. «Свет с востока» должен был помочь осознать отчуждение искусства от древних связей и утрату им культовых притязаний.

в) Итальянская станковая живопись как наследница восточной иконы

Исследование тем временем натолкнулось на икону совсем в другом месте. Теперь мы перенесемся в итальянское средневековье. В поисках ранней истории европейской станковой живописи было прослежено ее зарождение в ранних алтарных и моленных образах, и при этом вскоре стало уверенностью предположение, что большая часть типов алтарных и моленных образов своим существованием и своим видом обязана соприкосновению с традицией восточных икон.

Одна из ранних форм ретабля, так называемое *Dossale** пригнано по ширине к алтарному престолу и, как видно на примере пизанского памятника, соединяет ряд полуфигурных изображений святых под стрельчатой аркой¹⁸. Нет сомнения в том, что здесь мы имеем дело с новым использованием византийских эпистилиев, или *Templons*** , которые в восточной церкви увеличивают и завершают алтарную преграду¹⁹. В Византии не было алтарных образов. Формы *эпистилия* и *алтарной иконы* принципиально однотипны. Фронтонобразное завершение алтарной картины из Пизы указывает на ее функцию как ретабля. Оно объединяет фриз икон. Не только по композиции *многосоставной иконы*, но также и тематически возникают параллели с православным темпльоном, с так называемым *Деисусом*, в котором разные святые предстательствуют Христу как Заступнику.

И другие типы алтарных образов также развивались от икон; таковы, например, ретабли высокого формата с фронтонобразным завершением. Мож-

* *Dossale* (итал.) — передняя часть алтарного стола («престола»), предназначенная для установления на ней статуи, реликвий и т. п.

** *Templon* (греч.) — алтарная преграда, а также горизонтальная доска с иконами над этой преградой; поперечный брус, балка.



3. Алтарный образ из храма Сан-Сильвестро. XIII в. Пиза, Пинакотекка



4. Алтарный темплон с деисусом. XIII в. Синай, монастырь Св. Екатерины (деталь)

но, пожалуй, сказать, что ретабль с изображением святого в рост, окруженно-го сценами жития, воспринял идею от так называемых *житийных икон*. Сравнение ретабля Св. Екатерины из Пизанского музея с иконой Св. Екатерины из Синайского монастыря может подтвердить эту связь²⁰. Структура житийной иконы, называемой так из-за обрамляющих ее сцен из жизни святого, еще отчетливо проявляется в аналогичных итальянских, как бы «дочерних» произведениях, хотя итальянский алтарный образ был предназначен для установки на престоле и трактован более монументально (гл. 18а).

Примечателен был также успех иконы на Западе в качестве образца нового вида полуфигурных образов Богоматери, интимность и выразительность которых более удовлетворяла иные духовные запросы, чем жесткий величественный репрезентативный образ романской эпохи. Икона, о которой обычно говорят, что она сухая и отстраненная, на Западе, как раз напротив, вдохновила исполненный чувства и более интимный образ Девы Марии, которому пред-



5. Иконный образ святого. Умбрийская школа. XIII в. Ночера Умбра, Музей



6. Икона «Святитель Николай в житии». XIII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

212 стояло жить в будущем. Маленький домашний алтарь из школы Берлингiero
 в Лукке во второй четверти XIII века наглядно вводит образ нежного объятия
 матери и младенца, который уже ок. 1100 г. был воплощен в иконописи, на-
 175 пример в знаменитой «Владимирской Богоматери» (гл. 17в)²¹.

В отношении некоторых живописных произведений на досках еще и сегодня
 идет спор, являются ли они византийским импортом, или созданиями византий-
 ских мастеров в Италии, или итальянскими списками с греческих оригиналов.
 225 К ним относится «Канская мадонна», попавшая из собрания Кан в Нацио-
 национальную галерею искусств в Вашингтоне. Она являет живописную технику
 иконописца с Востока, однако была исполнена для тосканского заказчика.
 Она повторяет не только полнофигурное изображение Богоматери на троне,
 характерное для тосканских икон Богоматери, каких не было на Востоке, и да-
 же привычный только в Тоскане резной орнамент нимба. Возможно, молодой
 Дуччо ок. 1280 г. встретился здесь с каким-то странствующим греческим ху-
 224 дожником и получил от него важные импульсы в области новой техники и ис-
 кусства живой выразительности. Его раннее произведение «Мадонна Крево-
 ле» в Сиенском соборе, является своего рода переводом стиля иконы на
 живописный стиль Сиены²².

Восприятие иконы в XIII веке не ограничивалось одной Италией, хотя она
 и была в центре этого процесса. Отдельные итальянские произведения этого

времени так близки греческим иконам по живописному исполнению и по использованию того же образца, что их вряд ли можно от них отличить. В одной иконе святого из музея Ночера Умбра повторяется иконная полукруглая внутренняя рама на прямоугольной доске, а также золотая штриховка одежды. Лишь латинская епископская митра указывает на западное происхождение этого памятника²³.

И в сфере немецкого искусства влияние иконы также может быть отмечено в довольно ранний период времени. Иллюстрированная рукопись из Саксонии, находящаяся ныне в Донаушингене, воспроизводит на двух сторонах листа диптих с погрудным изображением Христа и Девы Марии²⁴. В музее августинцев во Фрайбурге хранится лист-образец — список с греческой иконы конного святого воина конца XII века, которая найдена среди икон, созданных крестоносцами на Синае. На оборотной стороне листа находится опись изображений на 75 различных сюжетах, среди которых упомянуто немало икон (гл. 16а).

Естественно, что все это выдвигало задачу реконструкции утраченных оригиналов западных образов, пока не были обнаружены коллекции восточных памятников. Такая находка в 1950-е гг. выпала на долю греческой супружеской пары историков искусства Георгия и Марии Сотириу. Они познакомили профессиональный мир с большим собранием икон в синайском монастыре²⁵. Так исследование икон впервые получило солидную основу. Книге австрийца Вальтера Фелисетти-Либенфельса (1956), в которой была изложена «История византийской иконописи», не повезло, поскольку Сотириу в то же время опубликовали две сотни неизвестных икон с Синае, которые и ныне представляют важнейший материал по истории иконы вообще или по крайней мере ее истории в период V–XIII веков²⁶.

г) Открытия в Риме и на Синае

Счастливым открытием в монастыре среди пустыни послужило основой для создания истории византийской иконописи. Каталог синайских икон будет справочником по византийской иконописи. После публикации материалов о собрании икон организована экспедиция университетов Принстона и Мичигана, которая почти десять лет ежегодно в течение нескольких месяцев работала в синайском монастыре со штабом ученых, фотографов и реставраторов. Ее находки оцениваются приблизительно в три тысячи экспонатов. Пока опубликован первый том каталога, составленного Куртом Вайцманом²⁷.

Эта коллекция икон содержит лишь несколько примеров местного или египто-палестинского происхождения. Преобладающее большинство памятников происходит из центральных провинций византийской империи или из самого Константинополя, ряд икон — с Кипра. Это относится прежде всего к иконам после VIII в. Они отражают развитие византийского стиля в самой империи и совершенно лишены признаков, которых мы вправе были бы ожидать от восточных провинций, находившихся под арабским господством. Это дары паломников, частично — произведения «искусства крестоносцев» (гл. 16в).

Греческий монастырь был одним из пунктов на пути, по которому паломники двигались по святым местам. Гора Моисея над монастырем и место не-

160 опалимой купины, где Моисею являлся Бог, привлекали паломников. Монастырь был основан в VI веке на средства императора Юстиниана. Он все еще окружен древними стенами. Базилика и ставшая знаменитой мозаика «Преображение Христа» в ее апсиде относятся ко времени основания монастыря и полностью сохранились. Сокровища икон помогают нам лишь правильно осознать огромные утраты других материалов. Тот факт, что иконы сохранились именно в этом месте, имеет свои причины. Это, между прочим, объясняется удаленностью монастыря от мира, тем, что он был подобен крепости и никогда не подвергался разрушению, а также не в последнюю очередь климатом. Здесь мы можем провести параллель с египетскими погребальными портретами и другими изображениями римского периода в Египте, которые ныне являются единственными сохранившимися образцами античных портретов на досках (гл. 5д).

Другая серия открытий, на этот раз в *Риме*, может почти равняться синойской если не по количеству, то все же по уровню художественного качества памятников и как историческое свидетельство. Она пришлась также на пятидесятые годы и является одной из величайших заслуг Центрального института реставрации в Риме и его тогдашнего сотрудника Карло Бертелли²⁸. В Риме был обнаружен комплекс находок, которые восходят к VI веку. Среди них были обнаружены привозные византийские произведения и местные римские списки. После этих находок можно уверенно считать, что Рим в эпоху поздней античности и раннего средневековья с точки зрения почитания икон был византийской провинцией. Это важно, поскольку Рим был все-таки центром западного христианства. И в этом аспекте восприятия иконы в XIII в. не случайно, что ее центром была Италия. Ныне можно предположить, что в Италии иконы создавались на протяжении всего средневековья. Этот вывод придает исследованию иконописи новое значение. С точки зрения европейской истории искусства как раз в истории восприятия иконы содержится одна из главных задач исследования (гл. 15).

В качестве итога обзора *истории возникновения* иконы можно констатировать, что со времени открытий в Риме и на Синае исследование находится в начале своего пути. Пока синойский материал полностью не изучен, нельзя сделать никаких окончательных выводов. Предстоят еще важные публикации, по крайней мере в аспекте истории искусства иконы. Но с уверенностью можно сказать, что икона представляет важнейшую, если не единственную ветвь европейской станковой живописи на протяжении почти тысячелетия. Мы обзираем сегодня ее *историю* с помощью сохранившихся произведений V–XV веков. *История их влияния* на Западе простирается далеко за эти пределы.

д) Проблемы, связанные с историей иконы.

Пробелы в истории форм

Была ли у иконы вообще история? Если верить Дилрону, она вообще не развивалась и не была связана с жизнью византийского общества. Если прислушаться к византийским теологам, то может показаться, что икона есть некое

самооткровение Бога. Но теологи говорят только, чем икона должна была бы быть, но не говорят, чем она была в действительности.

Ее внутренняя история проявляется через формы и содержание. Ее внешняя история начинается в V веке. Сначала она появляется в личном пользовании, затем допускается в церковную сферу и, наконец, также и в государственную. Ее популярность доводит ее вскоре до кризиса. Ибо у нее было много противников, как раз среди теологов. В начале VIII века она запрещается законодательно. Запрет развязывает гражданскую войну, которая кончается официальным разрешением поклоняться иконам. В дальнейшем она занимает прочное место в жизни византийцев. Если придерживаться только этих фактов, то история иконы заканчивалась бы с ее повторным введением в IX веке. Этого не случилось, о чем свидетельствуют сохранившиеся иконы. Вопреки уверениям теологов они вбирают новые формы и темы. Формы представляются отражением исторических перемен, которые связывают икону с обществом, ее создающим.

В каждый из трех периодов истории Византии всякий раз икона имела иное значение. В эпоху поздней античности Византия была сначала восточной частью Римской империи²⁹. Ближний Восток и Египет еще долго пребывают в сфере господства христианства. В Риме папы оказывали сопротивление византийскому правлению, когда западноримская империя прекратила свое существование. Средиземноморские связи важнее, чем более поздние разрывы. Икона притягивает к себе все проблемы, возникающие вокруг христианского культового образа, который еще долго вызывает полемику. Она не что иное, как позднеантичное живописное изображение, которое вступило в тройное наследование начиная с изображения богов, затем изображения императоров и погребального портрета. Поэтому она представлена в многообразии форм, и все эти формы происходят из других традиций и переносятся на нее из других типов изображений. Собственных форм, а также собственную эстетику она еще не обрела. В ее облике проявляется конфликт между тяготением к индивидуальному поминальному образу и к непреходящему идеализированному типу. Восточные и западные воззрения и практика идут еще рука об руку³⁰.

Второй период начинается в IX веке. Готовится разделение церквей на западную и восточную. Царьград является центром реорганизованной Восточной империи. Официальный язык уже больше не латынь, а греческий. На Западе с 800 г. существует Западная империя. Ближний Восток захвачен исламом. Но Балканы и Россия как сателлиты ориентируются на Византию, церковь которой имеет более широкий радиус влияния, чем государственная власть. Православная церковь приобретает устойчивую структуру, о чем должна свидетельствовать также и икона. После ожесточенных споров, в которых иконоборцы в конце концов были побеждены, икона с новыми условиями и новыми определениями опять вводится в обиход, впервые официально³¹. Другие виды искусств теперь зависят от нее. Стандартизированная иконопись, задающая тон во всех областях религиозной живописи, становится инструментом церковного учения об образе. Так как икона во времена иконоборчества явилась причиной раздора, теперь ее именем призываются к единению. Она должна

свидетельствовать об истинной традиции, в которой средневековая Византия хочет обрести свою идентичность. На Западе с конца VIII века византийцам противопоставляют другое учение об образе.

Следующий отрезок истории приходится на 1204 г., когда Константинополь был завоеван войсками крестоносцев, находившихся под влиянием Венеции³². Вскоре наступившая греческая ответная реакция привела в 1261 г. к отвоеванию Царьграда. В *третий период* Византия ведет борьбу вовне против турок, а внутри — за свою истинную идентичность. Своего рода культурное возрождение сосредотачивается на сохранении греческого наследия. Однако претензии и реальность уменьшившейся в размерах империи все больше расходятся³³. Икона, которая еще раз переживает расцвет, становится отражением этого кризиса. Она теперь открыта личному взору, который, однако, ищет наглядного восприятия другой, внутренней действительности. Наглядность изображения, сохранявшаяся в своих формах эллинистическое наследие, была лишь средством к цели сделать невидимое видимым. Турецкое завоевание в 1453 г. положило конец Византийской империи. Искусство иконописи больше не развивается, ему суждена теперь только жизнь в последующих культурах, прежде всего в России и на Крите. Но с XIII века начинается его вторая история в западном искусстве.

История форм иконы совпадает сначала с историей позднеантичного и византийского искусства, в русле которого она прочно включена³⁴. То, что там соответствовало общему, здесь соответствует частному. Следовательно, икону нельзя изолировать от общей истории стиля, к которой она принадлежит. Ведь она все же выражает по-своему через свои формы историческое понимание сущности культового образа, которое менялось в разные периоды.

Ранняя икона свидетельствует о том, что она еще не выражает четко сформулированного учения об образе. Своими сюжетами она соревнуется с противоречивыми традициями позднеантичного истолкования природы и изображения. Пространство и плоскость, движение и покой, телесность и абстрактность своей противоположностью выражают не только различия художественных убеждений, но также противоречие между унаследованным мировоззрением и культурными традициями. Так как христианский культовый образ еще не имел собственных традиций, он заимствовал свои формы у других видов изображений. Лишь трехмерный пластический образ подвергается запрету.

В эпоху *средневековья* икона символизирует твердые представления о порядке, что приводит к выработке строгих норм ее облика. Открытая живописная структура позднеантичной живописи уступает место точным описаниям, которым могли соответствовать только линии на плоскости. Многообразие возможного чувственного опыта сводится к канону, который подходит для контролируемого церковью культового образа. Лик лишается спонтанности и близости к природе, которые прежде отражались в нем, и становится маской той роли, с помощью которой святой сохраняет дистанцию между иконой и зрителем. Божественная форма становится вторичной. Она теперь являет собой схему, которую можно наполнить новой жизнью. В конце концов, дело было не в сохранении земной естественной формы, а в сохранении того архетипа, который один только оправдывал культ образов. Красота регулиро-

вала так, что она противостояла всякому материализму использования образа и открывала тот духовный мир, который византийцы называли «ноэтическим»^{*} и отличали от «физического» опыта. Ограниченный, но универсально действующий канон форм отражал в иконе высший канон ценностей, который охраняла централизованная церковь сократившейся в размерах империи.

Правда, с XI века возникает противоположная тенденция. В соревновании с церковной поэзией развивается «одухотворенная живопись», которая в традиционной иконе прославляет этическое начало и идеалы. Новая риторика служит одновременно тому, чтобы делать понятными парадоксы в таинстве божественного домостроительства спасения³⁵. Изображенные аффекты, которые как бы служат личному взгляду на святых, в действительности описывают догматические воззрения. Лигурическая практика открывает перед иконами новые выразительные возможности.

Два общих принципа средневековой иконы объясняются связью с поминовением святого, а с другой стороны, также с христологическими и богородичными праздниками. Изображение святого является портретом, показывающим его роль как в этическом смысле, так и в смысле его места в церковной иерархии. Тип лика, меняющийся в зависимости от немногих повторяющихся формул, указывает на образцовую личность, а его ранг в церковном сообществе. Один и тот же тип лика присущ, например, пророку Ионе, евангелисту Луке и отцу церкви Иоанну Златоусту. Тип одежды (античная одежда для апостолов и святительская одежда для клириков) исключает недоразумения³⁶. «Повествование» иконы облекает в зримые формы то, что в других случаях содержится в рассказе. За библейской историей просматривается таинство, которое в ней хотят увидеть. И в этом варианте по степени ясности икона также обладает качествами литературного сочинения. Если она изображает события из жизни Христа или Богоматери (это единственные повествования, которые допускаются), то это всегда одновременно — содержание великих церковных праздников. Почитание образа предполагает, что он делает наглядным содержание какого-нибудь праздника.

В позднее время существование Византии перманентно находится под угрозой. Вид иконы еще раз радикально меняется. С одной стороны, она открывает личностную интерпретацию своего содержания, что более активно выражалось аффективными средствами — мимикой, жестикulyацией, цветом. С другой стороны, она отодвигает теперь все на непреодолимое расстояние в потусторонний мир. Этой цели служат также световые эффекты, которые показывают «иной свет». Дискуссия о том, был ли Фаворский свет Преображения Христа «тварным» или «нетварным» (следовательно, божественным), свидетельствует об обесценивании видимого мира. Диссонансы и разрывы нарушают порядок между фигурами и их заново развернутым местом действия. Икона формулирует противоречие между жизненным опытом человека и идеалами веры. Она побуждает человека к переходу в иной мир, где еще

* То есть мыслительным, от греч. noesis — мышление, умозрение; «ноэтический» — умозрительный (мир).

178

6

159

160

164

только и существует порядок. Так рассматриваемые средства стиля становятся выражением ментальности, которая многократно фундаментально меняется. Ее развитие останавливается только тогда, когда икона становится лишь предметом воспоминания. В закреплении однажды найденных форм выражается желание придерживаться утраченной традиции. Любое новшество пугает как вырождение. Поздневизантийская икона совсем не подходила для канонизации, т. к. она воплощала не вечный порядок, а экстатическое переживание. Но она была последней формой, в которой икона дошла до нас, и поэтому она осталась единственно «истинной».

История форм подтверждает, как трудно отличить икону как вид искусства от других видов, таких, как фреска и книжная миниатюра. В эпоху античности ее формальное своеобразие еще далеко не сложилось. В поздней истории Византии она воспринимает такие мотивы как пейзажные фоны или экспрессивную трактовку, которые нарушают вневременной покой вечного, традиционно определявший ее содержание. Лишь после иконоборчества икона столь интенсивно выдвигается на передний план, что другие виды искусства, такие, как фресковая живопись, мозаика и резьба по слоновой кости, получают от нее художественные импульсы. Только в это время между иконой и искусством, частью которого она является, существует согласованность, позволяющая говорить в самых общих чертах об эстетике иконы. В другие периоды икона утверждалась как вид искусства с собственным характером, основанным на постоянной смене влияний и заимствований.

Если это так, то вряд ли имеет смысл писать историю иконы только как историю стиля. Однако и иконографическое исследование тем и мотивов наталкивается вскоре на его пределы, когда приходится осознать, что открытия должны быть сделаны не только в сфере иконы, но также в смежных областях.

164 Распятие в XI веке выглядит на иконе не иначе, чем на мозаике. Календарные
159 иконы были тогда похожи на свои подобию на страницах рукописных минолог-
156 гиев. Икона не может быть определена только как живописное изображение
на доске, т. к. она пустила корни в других видах живописи, в рельефной скульп-
108 туре и прикладном искусстве. Она не просто образец живописной техники,
но и определенная концепция образа, предназначенного для почитания.

3. Почему образы? Образ и религиозная практика в поздней античности

а) Образ Богородицы в Византии. Типы икон и их место в истории

Поклоняться можно лишь какому-нибудь лицу или «таинству» веры. Авторитет образа в одном случае связан с его древностью и с аутентичным обликом святого, в другом случае с теологически «правильным» описанием какого-то события из священной истории¹. В обоих случаях он нуждается в общем согласии. Поэтому иконопись сосредотачивается на устойчивых типах, которые соотносятся с архетипами, являющимися их первообразами. Так, первой задачей исследования иконы нужно, вероятно, считать определение ее типа и ее наименования. Это и было долгое время излюбленным занятием, и пытались скорее составить устойчивый каталог неизменных типов, чем изучать историю изменений и новшеств. Однако и здесь сталкивались с трудностями, если исторические легенды источников понимали буквально и создавали себе слишком простое представление о ходе вещей.

Так, лишь недавно выяснилось, что имя и тип иконы совпадают реже, чем можно полагать на основании поствизантийских памятников. В ранний период икона вообще не имела названия, только в крайнем случае носила имя святого, которого она изображала. После окончания иконоборчества положение изменилось. Впервые по полемическим причинам, которые лишь теперь были раскрыты, иконам Девы Марии приписывалось теологическое наименование, титул Богородицы (сначала *Theotokos*, затем *Mētēr Theou*), что тогда равнялось официальному провозглашению статуса Богородицы в истории спасения². Кроме того, икона получала название той церкви, где находился ее «подлинник», или наименование, которое соотносилось с ее происхождением, функцией (например, в жизни двора: *Kyriotissa* — *Kyriotissa*), а также с особой ролью (*заступничество* или *Paráklesis* Марии). Иногда название образа является лишь указанием на догматическую тему. *Platytera* (а именно: «Шире небес лоно, вместившее Творца») является примером такого указания³. Случай с Елеусой, или Милостивой, которая может обеспечить спасение души, является подобным примером: название не относится, как было доказано, к какому-то определенному иконографическому типу, а добавляет совершенно различным типам общую теологическую ассоциацию⁴.

Именно образ Девы Марии стал неиссякаемым источником нововведений и нюансов. Когда иконные типы и их названия свободно ассоциировались, т. к. каждый из них вносил свое толкование, для изучения икон открылось новое поле исторических исследований. Поначалу исследование должно обладать пониманием нюансов, которые в одном и том же образе могут подтверждать различные, даже противоположные идеи, то посредством избранной формы, в которую облакали изображаемую личность, то с помощью имени, которое ей приписывалось. Затем исследование должно заняться вопросом, какие типы в определенном месте и в определенное время были важны и по каким причинам. Новшества нуждаются в объяснении. Перемещения культа можно связывать со списками «храмовых икон», поэтические и теологические темы объяснять избранными формулировками, которые, например, в XI веке звучали не так, как в ранние времена, а в эпоху позднего средневековья вновь изменялись. Общие правила здесь невозможно установить. Здесь, пожалуй, было бы более уместно взглянуть на историю иконы в контексте общей истории, на протяжении которой использование икон всегда претерпевало изменения, по крайней мере, рассматривать икону так, чтобы осветить взаимодействие между ее собственной традицией и восприятием ею импульсов извне.

Это трудная задача. Положение с исследованием в эпоху поздней античности и ранней Византии благоприятнее уже потому, что смежные сферы гораздо лучше исследованы: примером этого является погребальный портрет и изображение императора. А эпоха поздней Византии во временном отношении так близка к последующей фазе истории иконы, наступившей после 1453 г., что здесь ретроспективно обнаруживается многое из того, что было важным и в более позднее время. Наименее знакома история иконы в столетия между ними, т. к. она в это время не поддается рассмотрению ни с позиции античности, ни с позиций более позднего периода, но нуждается в выявлении ее собственной перспективы. При этом необходимо учитывать данные литургии и церковной поэзии, образующие тот контекст, в котором зритель видел тогда икону.

Но при этом появляются новые препятствия, которые мешают такому исследованию. Гимны, которые пели, и проповеди, которые произносили, часто использовали определенную топику, уже существовавшую более 500 лет. Трактаты отцов церкви преподносились на языке оригинала, гимны Богородице исполнялись все еще в той форме, какую они получили в VI веке. Мистика уже в ранние времена выработала основные символы, которыми пользовались еще в эпоху высокого средневековья, зачастую сознательно включая языковые архаизмы. Тем не менее подобные темы и мотивы вновь служат, но уже другому обществу и становятся актуальными в новой форме и с другим акцентом. В произведениях литургической поэзии часто трудно отличить вневременные признаки от признаков данной эпохи, а также включить в рамки нашей постановки вопроса византийское общество в его развитии как среду бытования иконы, в контексте наших рассуждений, когда это представляется важным.

Примером такой проблематики является риторическое развитие в выразительных формах иконы Богоматери, идет ли речь о роли скорбящей мате-

ри или о пророческой меланхолии ласкающей матери. Такое развитие преобразует феномен иконы с X–XI веков, однако оно сопровождается такими аргументами и такой интонацией, которые восходят к древним чтимым образцам. Однако тогда, когда формировались эти образцы мышления и устного изложения, таких изображений еще не было, и было просто немислимо, чтобы иконы заключали в себе такую риторику. Во времена Романа Сладкопевца, в VI веке, икона как форма образа не подходила для того, чтобы получать импульсы от поэзии. Вероятно, нужна была новая литургическая функция таких гимнов, но прежде всего требовалось безопасное существование иконы в церковной жизни, чтобы ей можно было доверить такие сложные содержательные функции. То же самое относится к разрыву во времени между христологическими дебатами и значительно более поздними решениями дать их символы в иконах. Всегда сохраняется некоторое неравенство, вынуждающее нас рассматривать икону, с одной стороны, как проблему для общества внутри ее собственной традиции, а с другой стороны — включать ее в контекст общества, которому она служила, выполняя попеременно различные задачи.

Пересечение границы западного мира, к чему призывает распространение иконы со времени ок. 1200 г., вынуждает нас обращать особенное внимание на постоянные и изменяющиеся черты иконописи. Теперь привозные иконы часто наделяются новыми задачами, или, наоборот, итальянские списки так уподобляются византийским образцам, что не всегда легко отличить знакомую форму в новой функции или новую форму в прежней функции (гл. 17а).

С проблемами другого рода, однако схожими, мы сталкиваемся в эпоху поздней античности, в период перехода к христианской культуре. Зачастую невозможно установить истинные различия, т. к. христианские культовые изображения выступают в заимствованных формах. Не всегда, с одной стороны, очевиден порядок наследования между нехристианским и христианским использованием образа, тем более что обычно аналогии замалчивали, в них неохотно признавались, а с другой стороны — старались свести на нет или полностью искоренить материальные формы языческих идолов, которые христиане отчасти заимствовали. Это относится особенно к изображению богов, которому посвящены наши последующие рассуждения. Проще обстоят дела с погребальным портретом и образом императора, т. к. здесь личная и государственная сферы образывали промежуточную зону вокруг запрещенных предметов «языческой» религии. Но на простонародном уровне религиозной практики существовала настоятельная необходимость в замене отнятых культовых изображений, к которым обращались за помощью.

Эти проблемы достигали кульминации в иконе Богоматери, к которой мы теперь обратимся. Вероятно, она дает также возможность ознакомиться с вопросом, зачем вообще были нужны иконы и какие лакуны они заполняли в самовыражении общества. Тему можно рассматривать, конечно, только в форме предположений и вопросов. Сначала уместно поговорить о личности, образ которой воплощают иконы Девы Марии, т. к. она появилась сравнительно поздно в изобразительном искусстве, но вскоре и во все большей степени становилась его излюбленной темой.

б) Возникновение образа Девы Марии. Богоматерь и мать богов

В одном из своих писем Исидор Пелусиот (умер ок. 435 г.) отвечает на вопрос одного теолога, как соотносится вера христиан в Богоматерь (*Theou Meter*) с многобожием греков, которые тоже будто бы говорили о матери богов (*Metēr Theōn*)⁵. Имелась в виду «Великая мать», Кибела, которая почиталась в Песинунте во Фригии, однако со времени ок. 200 г. до Р.Х. имела культовый центр также и в Риме⁶. Император Юлиан Отступник (361–363) сочинил в то время, когда христианство было уже государственной религией, речь в честь «девы, не имеющей матери, восседающей на троне рядом с Зевсом» и являющейся «Матерью мыслящих богов». Константин реставрировал ее храм в Константинополе и воздвиг ее новое культовое изображение⁷.

Исидор соглашался, что обе эти ситуации имеют внешнее сходство, но тем решительнее он настаивал на различиях, причем как раз парадокс девы и матери он распространял только на Деву Марию, т. е. подчеркивал то положение, которым уже раньше обосновывали божественную природу многих материнских богинь. Девственное материнство Богоматери, мог бы сказать Исидор, не имело параллелей только потому, что она зачала и была беременна по-человечески. Но таким образом нелишним оказался вопрос, кем же была Дева Мария. Уже три ипостаси Бога породили достаточно проблем с монотеистическим принципом единосущного Бога, а тут вступила в контекст дефиниции Бога еще и женщина. Для теологов земная мать была необходима, т.к. лишь она могла дать Иисусу человеческую жизнь. Но она должна была воспринять в свою плоть Бога для того, чтобы была принята полная единосущность личности Иисуса. Поэтому на Эфесском соборе 431 г. александрийские богословы добились признания титула «Богородица» (*Theotokos*)⁸. В этой связи и возникло послание Исидора.

Однако спустя столетия, когда проблема казалась давно решенной, Иоанн Дамаскин заговорил об отличии Девы Марии от «матери так называемых богов», которой приписывали много детей, «в то время как она на самом деле не имела ни одного». Как же может бесплотное существо родить в результате зачатия и как может быть Богом тот, кого сначала нужно родить? Поэтому автор предполагает первое вневременное рождение божественного Логоса только от Отца и отличает от него «второе рождение», при котором тот, который «без начала и без плоти», во плоти родился от человеческого тела Матери. «При этом он остается совершенным Богом и стал совершенным человеком». Поэтому можно говорить о «Богоматери». Но все же мы не называем ее богиней (да останутся в стороне от нас подобные басни греческой казуистики) и возвещаем также о ее смерти⁹. В самом деле Иоанн произносил проповедь на праздник Успения Богоматери, но придавал тем не менее большое значение тому, что ее гроб (как и Христа) был пустым, поскольку она со своим телом была вознесена на небо. Как человеческое материнство через девственность, так и человеческая смерть через вознесение на небо если и не были упразднены, то все же были возвышены, превзойдя все земные масштабы.

Оба текста, которые здесь цитировались, доказывают, по крайней мере, то, что это не современное заблуждение — говорить о роли материнских божеств в истории почитания Богоматери, если еще в столь давние времена в возможно (или действительных) аналогиях видели проблему. Возможно, опасение создать богиню является причиной поразительной сдержанности самых древних богословов относительно личности Богоматери. Лишь в IV веке, когда публичные споры из-за дефиниции личности Христа не давали покоя Римской империи, Дева Мария стала играть в аргументации христологии все более значительную роль, которая опять-таки требовала определения ее жизни и ее личности. Это был окольный путь к ее роли в церкви, который объясняет, почему все высказывания о ней вплоть до Эфесского собора уводят от нее и в то же время концентрируют внимание на ее Сыне. Это достигает вершины в словах о «девственной плоти», которую Логос избрал для осуществления своего вочеловечения¹⁰. Ее женственность в такой же мере второстепенна, как первична ее роль в качестве инструмента спасения. Теологи при этом имели в виду не только унаследованного от иудеев единого Бога Отца и учение о Логосе, но также и конкретные проблемы с учением докетистов*, которые считали, что Христос имел лишь мнимую плоть, а не человеческую природу. Поэтому избегали упоминать о всяком сходстве Марии с богиней, которое могло подвергнуть сомнению человеческую жизнь Иисуса, и даже пропагандировались ее человеческие слабости.

В то время когда теологи, спорившие о роли Девы Марии в рождении Христа, замалчивали ее возможное значение как небесной матери, существовали еще многие культы материнских божеств, по крайней мере на уровне народного сознания. Это относится в первую очередь к культам богинь, распространенных в восточных областях Римской империи: уже упоминавшейся Кибелы — «матери богов», а также Дианы Эфесской, девственной праматери, культ которой достиг апогея лишь в III веке после Р. Х.¹¹ Она была матерью-покровительницей, ответственной за исцеление и спасение, так же как Исида, которая, согласно описанию Плутарха, как «справедливость, будучи премудростью, вводит в божественные дела» и носит черты гностической Софии. Исида, «единственная, которая есть все», с «тысячью имен», согласно мифу, благодаря оплакиванию супруга Осириса и материнству по отношению к отроку Хору (как ее изображают на одной египетской фреске), была наделена чертами, которые вызывали доверие со стороны нуждающихся в помощи, и их можно было отнести к Деве Марии. Некоторые храмы Исиды, которые были закрыты в конце IV века (храм в Филах был закрыт лишь в 560 г.), были переосвящены в церкви Девы Марии¹². Небесные матери были объектами мистериальных религий, в которых посвященные искали избавления и предавались личному благочестию. Заодно они слыли прорицателями, распорядителями погоды и защитниками полей.

Христианство для таких практических защитных функций и при многообразии местных культов не могло предложить ничего, кроме своих святых. Тем

* Докетизм — «еретическое» учение, возникшее во II в., согласно которому тело Христово было лишь кажущимся, но не реальным, поскольку материя, телесность, согласно этому учению, приравнивалась к злему началу.



7. «Исида в образе покровительницы дома».
Каранис, Египет

острее реагировал епископ Епифаний с Саламина ок. 370 г. на почитание Богоматери женщинами, которые приносили ей в жертву хлеб из теста, называемого *kollyris*¹³. Это был, конечно, рецидив язычества, в остальном Богоматерь нужно почитать, но поклоняться следует лишь одному Богу. С тех пор и внутри церкви развился культ Богоматери в формах уже существующего культа святых. Вселенский собор в Эфесе заседал уже в церкви, посвященной Богоматери, незадолго до этого Прокл проповедовал в столице в день праздника Богоматери, а в Риме строительство и убранство базилики Санта-Мария Маджоре было почти закончено, прежде чем Эфесский собор в 431 г. начал заседать¹⁴.

Однако лишь решение Вселенского собора признать Марию Богородицей положило начало ее самостоятельному и всеобщему почитанию. Теологическое определение больше

не было проблемой, оно сводилось к формуле, принятой большинством. Теперь эта новая личность могла быть наделена всеми стереотипами универсальной матери, которые были известны от прежних материнских божеств. Речь, произнесенная Кириллом Александрийским в Эфесе через день после осуждения его противника, Нестория, заложила основу прославления Марии, почитание которой достигло кульминации двумя поколениями позже в поэзии Романа Сладкопевца¹⁵. Теологи не налагали на себя больше «никаких ограничений» и оказывали Богоматери почти божественные почести и употребляли метафоры из текстов о материнских божествах, чтобы придать ей знакомый облик, даже отмечали новые богородичные праздники в дни поклонения Матери богов¹⁶.

Новая литература, посвященная Деве Марии, преследовала цели, которые концентрировались на трех общих положениях. Сначала должна была быть «восполнена» биография реальной личности, которая в Евангелиях едва упоминалась и лишь в апокрифах была значительна¹⁷. Иконы и реликвии ее одеяния получают в этом контексте конкретный исторический смысл. Естественно, что абсолютное совершенство этой личности теперь не подлежало сомнению, как и ее чистота, начавшаяся с непорочного зачатия в утробе Анны. Вторая цель, которую зачастую трудно было объединить с первой, состояла в том, чтобы проповедовать «Тайну» космической роли Девы Марии как величайшее чудо творения, причем границы реальной личности снова отсту-

пали. Метафора, мост к Богу, относилась к этому так же, как вся совокупность ветхозаветных пророчеств, которые теперь переносились на Деву Марию, чтобы получить подтверждение Откровения, изложенного в Писании, которое рассматривает Богоматерь как ключевую личность во всеобщей истории. Отсюда проистекала роль Девы Марии как общей заступницы перед Богом, и в этой третьей цели литературы о Деве Марии содержалась идея новой царницы мира, минуя которую нельзя найти путь к Богу. Теперь искали защиты «в сердце» милосердной матери, на которую перенесли антропоморфные черты многих «упраздненных» богов и чудотворцев, не пользовавшихся больше почитанием¹⁸.

Новый культ Девы Марии ок. 450 г. получил в столице энергичную поддержку императрицы, однако по более поздним источникам трудно определить масштабы этой деятельности. Пульхерия ранее осуществляла регентство за своего брата, Феодосия II (408–450), а после его смерти как супруга Маркиана (450–457) стала императрицей. Очевидно, она играла заметную роль при подготовке Вселенского собора в Халкидоне¹⁹, который в 451 г. укрепил единство веры также под знаком Богоматери. Более поздние источники приписывали Пульхерии строительство трех знаменитых церквей Девы Марии в Константинополе, которые позднее были значительно расширены²⁰. Правда, риза Девы Марии, кажется, лишь при Льве I (457–474) попала во Влахернскую церковь²¹. Очень хотелось бы больше знать о ранней истории этой реликвии, т. к. позднее она становится убедительным символом идеи материнской роли Богоматери, так же как и легенда о пустом гробе, в котором осталась риза²². Гроб, о местонахождении которого спорили Эфес и Иерусалим, нельзя было перенести в столицу, и вместо этого перенесли ризу как «контактную» реликвию, как говорится об этом в позднейшем известном источнике²³. Хотя пустой гроб был толчком для всеобщего почитания Богоматери, поскольку не допускал местных привилегий на присутствие Богоматери, а также способствовал вере в чудесные явления той, чье тело пребывало на небе²⁴. Однако заинтересованность в перенесении культовых центров из Святой Земли в Константинополь, где не было собственной библейской традиции, после переноса останков апостолов в IV веке была столь значительна, что нельзя было допустить недостаточно развитый культ Девы Марии.

Отсутствующие реликвии тела заменили реликвии одеяний и, как увидим, подлинные портреты, которые были порукой исторической жизни. Если некоторые церкви Девы Марии находились под этим знаком и были центрами культа, как мавзолеи, и одновременно преемницами паломнических церквей в Иерусалиме и Назарете, то другие следовали дохристианской традиции чудотворного исцеления. Среди них первое место занимала церковь Богоматери на целительном источнике, находившемся вне города, в кипарисовой роще, принадлежавшая к многочисленным постройкам или новостройкам, в которых император Юстиниан I (527–565) покровительствовал культу Богоматери. «Чудесный источник», или «живоносный источник», был отныне окружен разными легендами.

Новая, решающая фаза культа Девы Марии начинается, когда столица и империя, находящиеся в стесненном положении в эпоху войн с аварами,

персами и, наконец, с исламом, нуждалась в этом культе, чтобы устремить чаяния на небесную помощь и создать для населения империи символ единства. Эта эпоха, начавшаяся со смертью Юстиниана в 565 г. и достигшая кульминации во время осады столицы аварами в 626 г., впервые засвидетельствована источниками того же времени и так основательно исследована, что усиление роли Девы Марии как «Богини города» и Воеводы становится очевидным также в процессе развития ее культа²⁶. В ту же эпоху происходит первый расцвет культа икон по инициативе двора (Приложение, тексты 2 и 3).

По случаю коронации Юстина II в 565 г. поэт Корипп вложил в уста императрицы молитву к Деве Марии; в ней упоминается видение во сне, в котором Богоматерь, как некогда Венера Энею, открывает императору его судьбу²⁷. При Маврикии (582–602), предписавшем повсеместно отмечать праздник Успения Богоматери, на печатях изображение Ники было заменено изображением Девы Марии²⁸. Когда осажденный город вскоре после этого борется за свое существование, Дева Мария в соответствующих видениях и обращениях берет на себя роль Афины Воительницы, статуя которой еще стояла в городе²⁹. Во время осады аварами в 626 г. она явилась, как описано в одной проповеди, с обнаженным мечом в руке и посоветовала отчаявшимся осажденным окрасить море кровью врагов³⁰. Древний гимн *Акафист*, в котором Деву Марию благодарят за окончательное спасение, в новом вводном кондаке делает очевидной роль Девы Марии как «Богини города» и Воительницы³¹. Император Ираклий (610–641) приписывает помощи Девы Марии свое восхождение на трон и отдает город под ее покровительство, когда в 622 г. отправляется в поход против персов³². Палладием города, в еще большей степени, чем икона Девы Марии, была тогда риза Девы Марии во Влазернах, хранящая в тройном ковчеге и имевшая на себе следы материнского молока, которым Мария кормила своего Младенца³³. Клир этой церкви был таким многочисленным, что Ираклий должен был из экономических соображений сократить его до 75 священнослужителей³⁴. Часовня, где хранились реликвии, была, как мы узнаем из надписи, перестроена Юстином II (565–578): в двух более поздних надписях восхваляется та, которая «родила Христа и победила варваров» как покровительница императорского дома³⁵.

Такие сведения означают, что мы не находимся более в области чистой спекуляции, когда изменения в культе Девы Марии мы характеризуем как результат превращения Богоматери в Праматерь, достигшего в начале VII века масштабов, которые вряд ли можно было превзойти. Богоматерь, личность которой стала тем временем такой же многообразной, как разнообразны просьбы к ней, является подлинным сувереном, от имени которого действовал даже император. Так как единство населения римского государства стремятся обрести через единство религии, личная набожность неразрывно соединяется с государственной религией в почитании всем доступной, наделенной человеческими чертами греческой религии покровительницы, за которой была признана неограниченная власть. Если учесть это, в ином свете предстает контрудар двора в VIII веке, когда иконоборцы при Константине V помимо икон отрицали, наконец, также высокое положение Девы Марии. В этом противостоянии они связывали притязание на независимую самооценку римско-

го императорского двора со стремлением к очищенной, духовной религии. Связь между культом Девы Марии и культом икон вновь четко выявляется, когда иконопочитатели икону Марии, опять доступную для почитания, снабжают официальным названием «Матерь Божия»³⁶.

Культе Девы Марии, который на народном уровне выглядел иначе, чем в церковном видении теологов, получает с конца VI века прочное место также и в государственной сфере, в ее третьей ипостаси. Это проявляется в официальных предписаниях, содержащихся в императорской Книге церемоний по поводу праздника Успения Богоматери³⁷. Они испрашивают защиту «на крыльях» заступничества Девы Марии и восхваляют Деву и Мать как «вечную реку» и как «живоносный источник римлян». Да поможет она в борьбе императорам, которые от нее получают корону и прибегают к ней, как к непобедимому щиту в бою.

в) Изображения богов и иконы

Преемственность в использовании изображений язычниками и христианами естественно стала при ее исследовании предметом споров, т. к. сопротивление раннего христианства идолам многобожия было совершенно очевидным. Древние теологи выступали за то, чтобы подтвердить если не фактами, то хотя бы в теории с помощью совершенно новой аргументации отсутствие преемственности от язычества. Если существовали связи в использовании изображений, то они по возможности маскировались, так что источники в этом вопросе мало помогают. Лишь по функциям, которые изображения выполняли сначала в приватной, потом в общественной сферах, можно угадывать связи, о которых здесь в форме предположений идет речь. Эдвин Бевен, как уже до него Эрнст фон Добшюк, избрал эту преемственность своей темой³⁸.

Публичное использование образов христианами было затруднено не только оппозицией к римскому государственному культу, но также Моисеевым запретом изображений в Ветхом Завете. Павел (Рим. 1: 23) разоблачает язычников, которые, как они считали, славу нетленного Бога заменили подобием тленного человека. Защищая христианство, Тертуллиан упрекает язычников в том, что в культе богов они делают то же, что при почитании своих мертвецов, а мнимые чудеса, исходящие от статуи, были нужны лишь для того, чтобы «камни принимать за богов»³⁹.

Здесь он коснулся чувствительного момента, который оспаривался также римлянами, поскольку освященные изображения, как вместилища божества, оправдывали ожидания, возлагаемые на их сверхъестественную силу и чудотворную способность исцелять. В своей «Книге снов» Артемидор утверждает, что безразлично, «видеть ли во сне самое Артемиду или ее статую», т. к. «бренные статуи имеют будто бы такое же значение, как если бы являлись сами боги»⁴⁰. Представление об изображении как о «вместилище божественной сущности» и об «одушевлении отображения», по мнению Отто Вейнрайха, приводили к убеждению, что образ будто бы обладает силами своего прототипа и его способностью чувствовать⁴¹. В культовом образе «присутствовало и действовало божественное начало», поэтому к нему обращались с просьбами.

Такое использование образа имело древнейшие корни, которые простираются далеко за греко-римскую культуру, и оно не нуждается в особом объяснении. Его не следует также понимать как простонародное заблуждение низших слоев населения, сколько бы уже тогда ни отмежевывались от этого красноречивые просветители из высших слоев. Очевидно, что в момент общественной или личной беды возникала потребность видеть небесного заступника в месте его культа или в изображении. При этом *идея* религии была менее важна, чем непосредственная встреча с ее посланником. Поэтому места культа быстро превращались в центры паломничества, где ожидалась встреча с заступником, вселявшая надежду на успех. Ввиду многочисленности богов на небе в таких местах можно было узнать о характере местного культового сообщества. То, что предлагалось в общественном культе, имело затем продолжением хранение личных изображений домашних богов и гениев. Там, где присутствовало личное ожидание спасения, использование изображений имело такое многообразие форм и содержания, что мало соответствовало жесткой схеме официального культа богов. Герои и боги-целители, такие, как Асклепий, бывшие рангом ниже, чем олимпийские боги, допускали непосредственный контакт и были доступными собеседниками в случае личной нужды.

Перенесение культа на другое место происходило в большинстве случаев при замене изображения божества. Образ представляли в тщательно подготовленном сакральном действе, причем оригинал не показывали, и только по праздникам он ритуально «появлялся». Идентичность внешности бога и его культового образа подтверждалась снами на месте, где находился храм: бог являлся спящему во сне таким же, «каким его видели в храме». Так, Овидий описывает согласие Асклепия из Эпидавра отправиться в Рим, причем Асклепий, конечно, принимает образ своей змеи⁴². Изображения богов помещались также как *вотивные** дары, для которых использовались копии официального культового образа. Часто бывало вовсе не очевидно, имели ли дело с истинным изображением бога, если не узнавали это на собственном опыте. Так, знаменитый оратор Либаний в IV веке п. Р.Х. из-за длинных волос сомневался в том, был ли перед ним портрет литератора Аристида или культовый образ Асклепия. Персонаж на портрете походил на того Асклепия, который на изображении большого формата был выставлен «рядом с Аполлоном как вотивное приношение» в одном антиохийском храме⁴³. Итак, в данном случае образ бога засвидетельствован в форме изображения на доске.

Ввиду этого многообразия религиозных представлений и их образных символов кажется мало вероятным, что введение христианства в качестве государственной религии, вопреки официальной линии церкви, произвело резкое разделение. Возможно, от языческого храмового образа отказывались в церкви общины, но все же частным образом держали своих домашних богов и испы-

* Термин «вотивный» (от *итал.* «voto» — обет), принятый в католицизме, равнозначен русскому «обетный» (от слова «обет»). Но поскольку «votivo» и «voto» имеют в католической церкви несколько иную религиозную окраску, то в тексте мы употребляем слово «вотивный» наряду со словом «обетный», но, разумеется, лишь контекстуально.

танных помощников. Их функции были позднее перенесены на христианских святых, причем формы почти не изменились, меняясь лишь имя. Пример Димитрия, святого покровителя города Фессалоники, показателен для этого процесса⁴⁴. Видения во сне, в которых он являлся в виде своих икон, даровали видевшему сон исцеление в его церкви, так же как это было в случае с Асклепием. Вообще Димитрий стал христианским Асклепием, который с V века превратил свой город в новый Эпидавр. На это указывало также изображение золотых рук, которые отличали святого на мозаике в его церкви так же, как св. Стефана в часовне в Дураццо (Албания).

Исцеляющая рука чудотворца Асклепия — впрочем присущая также Гере, Артемиде и Серапису — послужила когда-то предметом религиозноисторического исследования Отто Вейнрайха, которое в этой связи все еще вызывает особый интерес⁴⁵. В святилище на острове посреди реки Тибр в Риме, где почитали Асклепия как «избавителя и благодетеля», можно было увидеть вотивные приношения тех, кто был спасен «его руками». По словам императора Юлиана Отступника, Асклепий появлялся в образе простого человека под Эпидавром. Он там вырос и во время всех своих путешествий подавал правую руку, готовую оказать помощь. Гера Гиперхейрия* лечила поднятой рукой, которую она держала над больными.

Димитрий, христианский святой, может исцелять, только молясь Богу, но его молитва так действенна, что его руки в жесте моления выделяли золотой краской. Так почитали святого и одновременно обозначали то, за что его почитали, его исцеляющие руки в жесте моления. Золочение статуи было в античную эпоху часто выражением благодарности за оказанное спасение: так, в Риме золотили статуи Диоскуров, принесших спасение⁴⁶. Аура спасительной руки в эпоху средневековья перешла на властителей и руководителей духовных движений. Так, в IX веке глава секты павликиан носит имя «Золотая рука» (*Chrysocheir*)⁴⁷.

Мотив золотой руки обеспечивает иконе связь с дохристианскими культами, хоть и не с изображениями богов, т. к. Димитрий был смертным святым. Этот мотив обращает наше внимание на две ранние иконы Богоматери в Риме, которые содержат образ божества в виде Сына Божьего. На иконе из Пантеона (609) позолочена та рука, которой Богоматерь ходатайствует за молящегося (с. 147). На римском списке Богоматери-заступницы обе руки в жесте моления покрыты древним золотым окладом (гл. 15в).

Такой золотой оклад имеется на фресковых иконах VII века в церкви Санта-Мария Антиква в Риме. Также следует отличать дары по обету от тех, которые символически обозначают «отвечающую» часть святого. Димитрий имел здесь вместо золотой руки золотой оклад на устах, которые тем самым выделялись как орган, произносящий молитву и источник ответа⁴⁸. При этом вспоминаются дохристианские храмовые обетные дары, которые часто состояли только из больших ушей божества.

Мотив чудотворной руки указывает на преемственность использования культового образа, воспринявшего те самые функции, которые из-за отмены

* Нуперчеиреиа (греч.) — «с поднятой рукой».



8. Икона «Богоматерь с Младенцем». 609. Рим, Пантеон

культы древних богов-целителей оказались не востребованными. Дело, значит, не в том, *стала* ли Дева Мария в народном сознании Артемидой, а Димитрий — Асклепием, а только в том, какие традиционные функции переняли новые христианские культовые образы. Следует лишь вспомнить легенды о небесном происхождении, неуязвимости и чудесах говорящих и кровоточащих икон, чтобы увидеть перенос знакомых идей на новые культовые образы. Это не значит, что теперь христианство стало будто бы «языческим», хотя неоспорима его открытость культуре мировой римской империи, которой так сильно сопротивлялась прежняя религия мистерий. Это означает лишь, что общие идеи и опыт, глубоко укоренившиеся в человеческой природе, проникали также и в христианство, как только оно стало религией всей империи, а не находилось более в состоянии обороны. Правда, откровенные ссылки на древние образы богов были сомнительными, и мы в VI веке слышим о том, что у одного художника отсохла рука, когда он изображением Христа придал черты очень хорошо известного типа Зевса⁴⁹. Но так далеко дело не должно было заходить, поскольку вообще формальное уподобление образа Христа образу богов произошло ведь уже давно (гл. 4).

Преемственность использования образа подтверждается загадочным вотивным изображением из бронзы в Цезарее в Филиппах или Панаее на Иорданских источниках⁵⁰. Тут изображен бог-целитель, возможно Асклепий, с поднятой рукой перед нуждающейся в помощи женщиной. Местные жители рассказывали, что тут имеется в виду Христос и кровоточивая жена, которая, согласно Евангелию, была исцелена через прикосновение к его одежде. В благодарность она заказала отлить его изображение и поставить его перед ее домом. Евсевий (умер ок. 339/340 г.), епископ близлежащего города, передает эту версию без комментариев в своей знаменитой «Истории церкви». Это обстоятельство вызвало к жизни бесчисленные легенды, в развитии которых кровоточивую женщину называли то Мартой, сестрой Лазаря, то Береникой, из которой постепенно образовалось имя Вероника. О христианском происхождении этой группы, из-за которой в исследованиях одно время шел спор, в начале IV века не могло быть и речи. Ее существование тем более стремились доказать уже тогда, чтобы оправдать преемственность культа образов в христианское время. Целебная трава, росшая до края одежды предполагаемого Иисуса, и обнаруженная надпись посвящения «Богу и целителю» могли служить основанием подобной интерпретации.

А как же обстояло дело с иконой Богоматери? Как мы видели, она ведь сначала служила для того, чтобы придать Богоматери «лицо» и заменить отсутствующие телесные реликвии. Надпись «святая Мария» на ранних изображениях доказывает ассоциацию с давно введенным образом святых (см. об этом гл. 5). Изображение младенца Христа, которое было первопричиной для возникновения образа святого, сближает образ Богоматери с изображениями божеств. Можно было бы сказать, что икона Богоматери была образом «святой», вобравшим в себя образ божества (правда, дело обстоит сложнее, как это выяснилось при рассмотрении темы образа, восходящего к евангелисту Луке, гл. 46). Превращение Марии в праматьер, о чем уже шла речь выше (гл. 36), способствовало принятию канонов изображения материнских божеств, как,

7 например, Иисиды. Временами икона Богоматери выполняла функцию носителя образа Бога, который демонстрировали как оружие против агрессора⁵¹.

Икона Девы Марии является характерным примером преемственности использования образа в дохристианскую и христианскую эпоху, которая является здесь нашей темой. Это относится как к общественной, так и к частной сферам. В общественной сфере культ образа Богоматери достигает кульминации в Константинополе в период, наступивший после 600 г. (Приложение, текст 2). Ираклий, как мы видели, приписывает свое восхождение на трон помощи иконы Девы Марии, которую он поместил также на знаменах судов⁵². Во время осады столицы в 626 г. патриарх приказал нарисовать на городских воротах образы Марии (возможно, опять списки той же самой иконы), где они как преемники древних изображений богов действовали как *хранители ворот* (*Propylaioi*), которые защищали город и предотвращали болезни⁵³.

7 Тогда икона Девы Марии в частной сфере была давно привычной. Перед ней горели свечи, как перед древними домашними богами. Ее можно было увидеть и в монашеских кельях, и даже в тюрьмах. В сочинении о жизни отшельников и ее идеалах Иоанн Мосх (умер в 619 г.) описывает много эпизодов, изображающих использование иконы Богоматери в монашеских кругах: так, один отшельник перед тем, как отправиться в путешествие, просит свою икону Марии позаботиться о том, чтобы свеча перед ней в его отсутствие не угасала⁵⁴. Частные лица, которые еще не поняли сопротивления официальной церкви освящению образов профессиональными волхвами, просят патриарха Иоанна IV (умер в 595 г.) благословить один образ Девы Марии, чтобы исцелить им больную женщину⁵⁵. Патриарх отклоняет просьбу, однако икона сама совершает чудо, когда ее вешают в доме больной. В доме она выполняла функции, сходные с теми, которые когда-то выполняли домашние образы Иисиды⁵⁶. Однако чудотворную силу образа важно было приписать не заклинаниям волхва, а самой Марии и поставить ее в зависимость от молитвы обладателя образа. В эпоху западного средневековья (и у византийских иконоборцев) дела обстояли иначе, тогда значение придавали как раз тому, чтобы образ был освящен священником, т. к. ценили только это благословение⁵⁷.

г) Почему образы?

Снова и снова возникал вопрос, почему христианство в конце концов все же почитало образы и почему это началось именно в VI веке⁵⁸. Имелись в виду не обыкновенные изображения, а образы, которые почитались, как до того идола язычников. Кто был в этом заинтересован и в чем состоял интерес? К этому вопросу можно подходить с разных сторон и можно рассматривать его с точки зрения истории религии или политической истории, отметив лишь две возможности. Теологи создали теорию для практики, которую они уже застали. Государство придало почитанию официальную форму, что было сигналом для общества. У монашества и паломников культ икон выглядел по-разному, и тем более он был иным в личном использовании. Ответы в большинстве случаев искали в конкретном историческом окружении, однако вопросу мож-



9. Два раввина со свитками Торы. Иерусалим

но придать еще иное измерение, если его расширить, т. е. спросить: почему вообще образы?

Естественно, при этом имеются в виду материальные изображения, которые всегда замещают умозрительные образы. Они возникают, т. к. с их помощью «составляют представление» о том, взамен чего они выступают. В нашем случае они представляют личность, которую нельзя увидеть, т. к. она отсутствует (император) или невидима (Бог): иначе их незачем почитать. Отсутствующий, но присутствующий в изображении император — это давняя традиция. Для христианства же изображение невидимого Бога (даже если он через Иисуса стал видимым) было сложной проблемой, которая вызвала полемику во время иконоборчества и занимала theologов в течение столетия.

Не забывали, что невидимый Яхве присутствовал лишь в письменном слове Откровения, которое почиталось в свитке Торы как его знак и завещание, как это делают два раввина на нашей фотографии. Иконой Бога здесь является Священное Писание, местом ее культа — ковчег, где хранится свиток Торы. Видимый образ не мог соответствовать понятию Бога. Нельзя было изготовить образ Яхве, который соответствовал бы человеческому существу и которого можно было бы принять за идолов политеизма. Монотеизм всегда тяготел к отсутствию изображений единого универсального Бога. Он вел спор с большим числом культов, отличавшихся друг от друга не в последнюю очередь своими идолами, которые придавали своим богам как раз те антропоморф-

ные черты, которые христианство допускало лишь в точно описанном случае исторического лица — Иисуса, чего иудаизм не мог принять.

Потребность в местных культах в христианстве утолялась через святых, их реликвии, а позднее для этого годились и иконы⁵⁹. Лишь Христос, который в нарисованном образе представлял физическое отображение Бога в человеческом облике (см. гл. 8), и Богоматерь могли претендовать на универсальный культ. Но их материальные образы вызвали как раз те ученые споры, которые помешали всеобщему культу, т. к. в проблеме зримого изображения Бога различия теологических воззрений, которые с таким трудом были улажены, грозили снова сделаться острыми.

Почему образы? Этот вопрос неотделим от вопроса, кто ими пользовался и что он с ними делал. Вопрос относится уже к личной сфере, где к домашним покровителям обращались во всякой нужде. Нужна была уверенность в их физическом присутствии, чтобы с обетом или благодарностью обращаться к видимым посредникам, т. е. украшая их образы венками или зажигая перед ними свечи⁶⁰. В общественной сфере культа святых изображалось их житие или то, что окружало могилу святого, и в этих образах он мог почитаться после смерти и в других местах: изображения выполняли в этих случаях те же ожидания, с которыми обращались к живому святому, а именно помочь или сотворить чудеса⁶¹. В государственной сфере императоры до сих пор олицетворяли единство и победу или процветание в прославляющих их портретах. Теперь же в их распоряжении были изображения Бога, которые взяли на себя эти функции и олицетворяли единство империи на надмирном уровне⁶². Как только это произошло, иконы стали победителями прежде всего противников, которые исповедовали другую веру, т. е. могли быть побеждены не только от имени империи, но и во имя веры.

Здесь также проявилась надежда на активную роль образов, которые должны были действовать там, где другие не могли или не хотели больше действовать. Так образы заполняют пустоты, которые возникают во внутриимперской жизни, и так им предоставляют роли, с которыми общество собственными средствами больше не справляется, и возлагают этим власть и ответственность на взеземные, экстерриториальные (в переносном смысле) силы. Было бы ошибкой рассматривать иконы только как предметы религиозного созерцания — как позднее во время иконоборчества утверждали теологи — поскольку иконы всегда применялись для весьма явных целей — для предотвращения беды, исцеления и вплоть до защиты империи. Авторитет, который они приобретали в такой функции, давал им право заставлять общество (города империи) клясться на данных иконах и использовать их в качестве символа идеальной общности. Стало быть, иконы служат также установлению коллективного согласия там, где оно подвергалось опасности, или «гражданского патриотизма», как называл его Браун⁶³.

Правда, они были средством, которое могло обращаться также против их владельца. Если местночтимый святой становился более прославленным, чем главные святые империи, то образ мог возбуждать местнические настроения, центробежные силы, а против этого императоры во время иконоборчества принимали меры (с. 172). Когда шли споры о религиозном единстве империи,

образы вместо того, чтобы способствовать государственному и религиозному единению, могли противостоять ему, как только их связывали с теологическими определениями. Может быть, дело заключалось в том, что иконы использовались когда-то как символы государственного и религиозного единства, а затем были упразднены, т. к. они вызвали противоположное действие.

Это относится прежде всего к той роли икон, о которой сначала не думают, т. к. теологи об этом не говорят. Она состояла в обещании военной удачи и защиты. Тем самым в конце VI века образы приняли на себя роль, которая гарантировала успех. Когда в VIII веке, во время нападений арабов, успех изменил, иконы были дискредитированы, и императоры испуганно вспомнили о гневе Бога на израильтян, когда они снова впали в почитание идолов⁶⁴. Это воспоминание пробудило желание иметь единый народ божий с очищенными религиозными формами по образу Ветхого Завета. Но колесо истории нельзя повернуть назад, тем более что Римская империя находилась в иных условиях, чем народ Израиля. Традиция использования икон так прочно вошла в обиход, что полностью искоренить ее было уже невозможно. Правда, требовалось очищение и регламентация в практике использования икон, и после иконоборчества для теологов наступил звездный час (см. гл. 9).

Опыт, который имел тогда определенное значение в обращении с иконами, может быть, пожалуй, пояснен двумя современными примерами, как бы ни была проблематична попытка привести их к одному знаменателю. Общение с религиозными образами играло еще какую-то роль во время испанской гражданской войны 1936–1939 гг., о чем сообщает в своей автобиографии⁶⁵ режиссер Луис Буньюэль. Он пишет о том, что республиканцы и анархисты буквально казнили статуи Христа, т. к. они представляли дело противной стороны. С другой стороны, Буньюэль рассказывает об одной аббатисе, которая из статуи Богородицы высекала младенца, а Мадонне сказала, что она принесет его обратно, когда ее дело будет выиграно. Одно лишь обладание религиозным образом могло тогда стоить жизни. Отличия от нашей темы ясны, т. к. обе партии в гражданской войне выступали «за» или «против» религии, правда, религии со специфическими испанскими традициями. Она расширяла политическую идентичность благодаря религиозной и поэтому вызывала сопротивление. Но как раз это снова имеет аналогию с нашей темой, если использовать приведенные отличия. Было бы искусственно разделять религиозные, патриотические и партийные убеждения: образы в такой степени символизировали проблему идентичности, что стали предметом символических действий (для этого они годятся во все времена). Это объясняется тем, что другая партия обращалась с ними, как с противниками.

Другой пример относится к Латинской Америке и подтверждает государственную узурпацию простонародных форм веры. Во время предвыборной борьбы 1972 г. в Аргентине на пропагандистском плакате в виде иконы Мадонна-покровительница имела черты лица умершей жены президента Эвиты Перон, которую перонисты пропагандировали как идола масс: молита намела на культ Богородицы Ампарской: «Защити нас [Amparanos] с небес»⁶⁶.

Могут возразить, что как раз такой случай в эпоху поздней античности был немалым, и в особенностях Южной Америки можно увидеть некое препят-



10. «Богоматерь Ампарская». Перонистская предвыборная демонстрация в 1972 г. Буэнос-Айрес

стве, когда две культуры наслаиваются одна на другую и христианское использование образов часто еще имеет дохристианские элементы: следует вспомнить лишь Мадонну из Гваделупы и ее предшественницу в культе индейцев⁶⁷. Но разве нет тут, как мы видели в предыдущем разделе, аналогии как раз с нашей темой? Но важнее взаимодействие официального и простонародного культов, которые нельзя разделить так четко, как хотелось бы.

Для ранней Византии роль народа, т. е. «давление снизу», в исследовании также оспаривается, как и роль двора в культе икон⁶⁸. Однако спор теряет смысл, когда замечают, что культ императоров сначала предоставлял только формы, в которых совершался публичный культ икон, и что двор лишь присвоил себе культовые обычаи, которые существовали уже раньше⁶⁹. Император стал позднее жертвой собственной стратегии, передавая свой авторитет более

высокому суверену на небесах, прежде всего тогда, когда уже не он выступал на земле как живой образ, а икона.

Во всем сказанном выше нет, однако, речи о собственно религиозной задаче икон, ведь именно она являлась их первым и ближайшим предназначением. Но о религии, о которой свидетельствовали иконы, можно лишь говорить, если вневременные черты, которыми обладает каждая религия, дополнить временными чертами, с которыми она является частью мировоззрения данной эпохи. Многие религии стремятся сделать видимым предмет благоговения, взять его под свое покровительство и оказывать образу то почитание, которое желали бы оказывать высшему существу: отсюда и символические действия перед иконой, являющиеся выражением религиозного благочестия. Теологи всегда подозревали, что такой культ вводит простой народ в заблуждение, когда он путает изображенного с изображением. Тем не менее они использовали возможность таким путем позволить народу через созерцание познать суть религии, т. к. теологический опыт в узком смысле народу был чужд.

Но проблема простирается глубже. Как только предмет религии становится зримым в изображении, тем самым ставят под сомнение чистоту определенного понятия, обладать которым могут только действительно посвященные. Зримый образ Бога предназначен для человеческого восприятия, которое, однако, есть лишь средство к цели, т. к. в иудаизме и христианстве, в отличие от греко-римской мифологии, нет антропоморфного понятия о Боге. Изображение не характеризует истинные качества Бога, но противоречит его сущности. Поэтому требовалось тщательное теологическое определение двух природ в Иисусе.

Проблему неизобразимости Бога можно решать двумя способами: во-первых, каждый видимый образ исключать как богохульство и, во-вторых, всякую видимость принципиально подвергать сомнению и тем самым как раз ее допускать, т. к. она является лишь чем-то внешним и не содержит в себе никаких основ и реальностей. Это относится также к видимому миру вообще, который выдвигает проблемы, сходные с проблемами изображения. Если приходится жить в таком мире, то можно жить и с изображением: и то и другое отсылает нас к невидимой реальности и для обоих материальное несущественно. Так можно было бы описать мировоззрение поздней античности, система которого лучше всего изложена в неоплатонизме. При этом в иконах Бога, иначе, чем в иконах святых, выявляется внутреннее противоречие: они перенимают антропоморфные черты изображения, придают им, однако, понятие, о котором их вид не позволяет догадываться и которого он не достигает, понятие невидимого и непостижимого. Противоречие было для теологов решено посредством дефиниции Иисуса, но осталось в силе (как раз потому, что две природы Иисуса в самом деле ведь не могут быть изображены).

Общество, которое так твердо придерживалось религии, как это было в ранней Византии, должно было уделять особое внимание формам проявления и присутствию святого существа в этом мире⁷⁰. Это непосредственно касалось икон, ведь в них содержалось притязание на то, чтобы «завладеть» небожителями, т. е. носителями святости, и сделать их объектами почитания. Иконоборцы позднее утверждали, что иконы не способны сами по себе пре-

творить *обычное (koinos)* в *святое (hagion)*, даже если их освятить как хлеб, пресуществленный в тело Христово. Однако сопротивление имело более древние корни и вызвало как реакцию легенды о небесном или апостолическом происхождении образов. Почитание и отрицание икон имели общий корень в абсолютной значимости сакрального, отличаясь только пониманием того, где на земле можно было его встретить. Евхаристией «распорядилась» официальная церковь, крестом — двор и военные, если свести все к простым формулам. Иконы были сначала так же мало связаны с официальным духовенством, как святые отшельники и чудотворцы были частью церковной иерархии. Те и другие задавали вопрос, может ли и имеет ли право только общественная иерархия (по существу, двор и официальная церковь) представлять сакральное. Может быть, потому, что вопрос этот был достаточно острым, иконы быстро и в большом количестве ставились на службу двору и церкви.

4. Небесные чудотворные образы и земные портреты. Икона, писанная евангелистом Лукой, и «нерукотворный» образ в Риме и на Востоке

В ранний период культа икон еще не было учения об образах, которое разъясняло бы сущность иконы и оправдывало ее почитание. Изучая различные формы богослужения и легенды о сверхъестественном возникновении и чудотворной силе икон, мы получали сведения о том, какие воззрения были с ними связаны. Мы вступаем при этом в туманную зону перехода от античной к постантичной культуре, когда христианское общество в большей мере воспринимает опыт и идеи язычества, когда-то гонимого христианством. Общим для различных представлений является то, что используемый в культе образ они понимают не как эстетическое свидетельство или произведение художника, а как проявление высшей реальности, как орудие некоей неземной власти.

В более позднем учении об образах форма или, иначе говоря, подобие иконы не было связано каким-то определенным ее списком, но могло варьироваться и повторяться. Оно было нацелено против злоупотребления образами и на их демократизацию. Тем не менее оно не могло воспрепятствовать дальнейшему существованию особо чтимых икон. Причину этого надо искать в ранней истории икон, слава которых началась с образов совершенно особого рода. Во всех видах культового и мировоззренческого опыта содержится своеобразная сила инерции, которая и в этом случае также объясняет дальнейшее сохранение более ранних обычаев.

С другой стороны, в самом учении об иконах заложено предпочтение, отдаваемое определенным спискам. Онтологические отношения между оригиналом и его отображением придают изображению критерий подлинности. Сначала было важно не насколько художественно изображен святой, а насколько правильно. Так что не могло существовать множество подлинных портретов, а только один. Поэтому необходимо было установить, какой из них был действительно подлинным¹.

Поэтому было желательно, чтобы образы сами о себе заявляли, творя чудеса. Чудо являлось классическим доказательством подлинности. Если это случилось с каким-то определенным списком иконы, то ему, как орудию небесного вмешательства, приписывались особые возможности. История культа икон начинается с чудотворных образов, которые, казалось, были способны оказывать неземную милость. Парадокс религиозных изображений заключался в стремлении сделать незримое зримым. В списках, которые доказали, что они явля-

ются местопребыванием Бога или святых, проблема решалась прямым вмешательством небесных сил. Одновременно в них уничтожалась разница между изображением и изображенным; изображенный на иконе был воплощенной личностью, по крайней мере, имелось его активное, чудотворящее присутствие, как это было до того с реликвиями святого.

Этимологически икона значит *eikon*, т. е. не что иное, как образ². Не будет ошибкой понимать ее прежде всего как переносное, самостоятельное плоское изображение, все равно из какого материала, на ткани ли, на камне или металле. Отдельное изображение, существующее само по себе, воспринимается иначе и способно поэтому к суггестивному воздействию на зрителя. Оно совершается не только потому, что данный созерцающий общается непосредственно с данным образом. Суггестивное воздействие изображения проистекает также из возможности воспринять его физическое существование. Это восприятие усиливается благодаря перемещению образа, т. е. когда он меняет свое местонахождение, как живое лицо, или когда его по праздникам освобождают от обычно скрывающей его завесы и он является во всем своем величии. Процессии с иконами играли существенную роль в практике демонстрации почитаемых икон. В такой культурной «инсценировке» образ обретал как бы собственную жизнь, действовал как индивидуум, который нельзя было перепутать с другими списками образов. Легенды о его происхождении и чудесах придавали ему ореол. Ранние чудотворные иконы почти все должны быть отнесены к описанной выше категории.

11

Иконопочитание православной церкви наглядно изображено на фотографии, где снята праздничная процессия с иконами, которая из Протаты, главной церкви Афона, двигалась в соседние монастыри³. Ее центром был чудотворный образ, называемый *Axion estin*, что намекало на молитву к Богородице: «Достойно есть, яко воистину блажити Тя Богородицу». Легенды о чудесах относят его ко времени иконоборчества и сообщают, что образ кровоточил после того, как был ранен императорским солдатом. Богородица на чудотворной иконе восседает «на каменном троне настоятеля под балдахином и пользуется почитанием, достойным князей. На праздник тысячелетия Афонского монастыря она была как правящий суверен принята в Афинах под звон всех колоколов»⁴. Младенец Христос держит ленту с текстом Евангелия от Луки (4: 18): «Дух Господень на Мне; ибо Он помазал Меня благовествовать нищим и послал Меня исцелять сокрушенных сердцем, проповедывать пленным освобождение, слепым прозрение...» Теперь эти слова отнесены к иконе, которая способна творить эти чудеса.

В пасхальный понедельник монахи сопровождали ее в соседние монастыри. Икону несли при этом под балдахином, бывшим уже в дохристианской античности эмблемой верховной власти суверена. Здесь почитание Богородицы обрело отчетливо материальные формы. В той же процессии несли и другие чудотворные иконы Богородицы, также как покровительниц монастырей. Хотя речь идет об одном-единственном лице, уместно понятие покровительницы употреблять во множественном числе, т. к. иконы со своей стороны приобрели личные качества, после того как размылись границы между образом и изображенным. Иконы, как культовые образы языческой античности, украшались венками, венцами, или их даже одевали как реальных персон. Зо-



11. Процессия с иконой. Ок. 1900. Афон



12. Процессия с «Акафистой» иконой Богоматери на сербской фреске XIV века. Марков монастырь

12, 111, 112 лотые оклады также относятся к этой категории. Фрески XIII и XIV веков, иллюстрировавшие *Акафист* Богоматери или изображавшие перенесение останков усопших царей, свидетельствуют о том, что на протяжении столетий в культовой практике и в чинопоследовании процессий с иконами произошло мало изменений⁵.

Икона Богоматери с Афона представляет ранний вид внелитургических образов. В Византии действительно существовали два вида образов. В XII веке устав монастыря Пантократора в Константинополе сообщает обо всех иконах, перед которыми во время литургии зажигались светильники⁶. Это был полный иконографический цикл изображений. Поэтому странно слышать, что в дни поминовения усопших членов императорской семьи из церкви Одигон приносилась знаменитая икона Богоматери и пребывала у гробниц ктиторов. Икон Девы Марии было в монастыре предостаточно. Почему хотели иметь еще одну, хранившуюся в другом месте? Ожидали от нее проявлений благодати? Ответ на эти вопросы заключается в традиции почитания той чудотворной иконы, которую называли *Одигитрия** (гл. 4д).

13 Существование особо чтимых икон, называемых по имени церкви, в которой они находились, отражено на одной иконе XI века⁷, где на верхнем поле

* То есть «Путеводительница», от греч. hodegeter — проводник, путеводитель.



13. Многочастная икона с различными типами Богоматери.
XI в. Синай, монастырь Св. Екатерины

изображен ряд отдельных фигур, а именно пять образов Богоматери: в центре на троне с ктитором у ее ног, а по обеим сторонам ее четыре изображения поясной фигуры Марии. Странность этой многократности изображения одного и того же лица объясняется надписями с названиями икон. Они не только включают в себе имя Мария, но имеют еще добавление — название церкви. Так, слева — Богоматерь из Влахернской церкви и Богоматерь из церкви *Одигон*, справа Богоматерь из часовни *Агия Сорос*, святилища *Халкопратийской* церкви и мало известная *Химеутисса*. Образы Девы Марии названы по именам знаменитых церквей, где хранились их подлинники. Ктитор этой иконы заручился их коллективным заступничеством, собрав их всех вокруг своего изображения. Уже изменение масштаба фигур указывает на собрание отдельных образов, икон на иконе. Этому же служат поясное изображение, поза и выражение лица. При изображении влахернской иконы мастер ошибся, что неудивительно при таком обширном выборе, и спутал фигуру *Оранты*, которая тут должна была бы быть, с образом Богоматери *Умиление* (см. об этом с. 322). Центральная фигура воспроизводит устойчивый тип. Фронтальная поза Марии и иконография младенца указывают на так называемую *Никопею*, или *победоносную*. Изображение доказывает наличие икон, между которыми возникло подобие соперничества, которые в некотором смысле продолжали функцию древних языческих храмовых изображений.

а) Нерукотворные образы Христа и «контактные» реликвии

В аспекте их возникновения различают два вида культовых изображений, которые пользовались у христиан общественным почитанием. Один вид, сначала подтвержденный только для образов Христа и для образа св. Стефана на плате в Северной Африке, охватывает образы нерукотворные и потому осо-



14. «Св. Лука в образе иконописца». Миниатюра. XIII в. Синай

бенно аутентичные; они либо имели небесное происхождение, либо возникали как прижизненные отпечатки на плате ликов Христа и святых. Для них утвердилось понятие *a-cheiro-poiotos* (не рукой сделанный): латинское *non manu factum* и русское *не-руко-творный*⁸. Понятие оправдывает, как легко догадаться, христианские культовые образы при сопоставлении их с рукотворными изделиями из камня, кости, служившими идолами в нехристианских культах. Кроме того, оно наводит на сопоставление нового вида образов с чудотворными изображениями дохристианских культов. К этому виду не всегда относятся образы в собственном смысле слова. Сюда причисляются также следы тела Христова на столбе бичевания, с которых снимали мерку, чтобы носить их как амулеты на шее.

Второй вид культовых образов, к которому сначала причисляли только иконы Девы Марии, также переносит нас в апостольские времена, но они считаются произведениями живописи. Только это был не простой живописец, а по меньшей мере евангелист Лука, которого считали автором прижизненного

портрета Марии⁹. Здесь подлинность также была подтверждена, хотя и другим способом. Лука, который был врачом, зарекомендовал себя как живописец матери и Младенца, благодаря точному описанию детства Иисуса в своем Евангелии. Правда, вскоре более не удовлетворялись естественным происхождением и портретным сходством образа Богоматери, созданного святым художником, и начали говорить, будто сама Мария велела выполнить свой портрет, либо чудо совершалось Святым Духом, благодаря чему достигалась еще большая подлинность. Однако не все образы Марии были созданы св. Лукой, и, наконец, впоследствии с легендой о Луке стала соперничать другая легенда — о живописце, приведенном волхвами с Востока для того, чтобы он написал Богоматерь с младенцем. Эта версия становится убедительной, если принимать во внимание возраст младенца на иконе Марии. Момент портретирования по поручению волхвов, описанный Иоанном из Евбеи в одной из своих проповедей, иллюстрируется на миниатюрах XI века¹⁰. Однако легенда о св. Луке остается важным основанием для того, чтобы считать икону историческим портретом. Одновременно она исключает из области полемики культовый образ, связывая его с волей Богоматери и даже небес. То же самое относится к легенде о нерукотворном образе, к которой мы теперь обратимся.

Он возник либо вследствие небесного чуда, либо благодаря непосредственному контакту со святым ликом. Благодаря этому отпечаток становился «контактной» реликвией. Впрочем, механическое воспроизведение продолжалось, когда эти образы копировались таким же способом, каким они возникали. Только теперь это было больше не само тело, а его подлинный отпечаток, который также воспроизводился. Контакт между одним и другим образами, как до того между телом и образом, становился тем самым ретроспективным доказательством возникновения первого образа. Он переносил также чудотворную силу на новую копию, как это было с теми реликвиями, которые продолжали действовать в тканях и жидкостях, если они приходили с ними в контакт. Если чудотворный образ собственной силой удваивался, то возникший таким образом «двойник» действовал как его подлинник. Воля Христа создать свой образ передавалась также этому образу, когда он служил созданию своей копии.

Ныне напрашивалось бы сравнение с фотографией. При этом речь шла бы не об искусстве, не о творении художника, а о наиболее возможном правдоподобии изображения. Здесь мы касаемся сущности раннего использования изображений. Зритель связывал себя с реальным присутствием и целебной силой образа. Но то и другое было гарантировано только точным соответствием между изображением и подлинником, при этом вмешательство художника было нежелательно. Самые древние списки таких особо чтимых икон восходят к VI веку, что уже засвидетельствовано. Наиболее знаменитый их них — св. Мандилион, или плат с портретом Христа, который спас от персов город Эдессу на севере Сирии. В эпоху средневековья он сохраняется в Константинополе как Палладий империи. Вероника в соборе Св. Петра в Риме, история которой основана на схожей легенде, должна была затмить Мандилион (гл. 11).

На заре культа икон в Константинополе почитали другой нерукотворный образ Христа. Легенды о его возникновении являются образцами для всей

14

15

16



15. Мандилион («Спас Нерукотворный») из храма Сан-Сильвестро ин Капите. VI в. Рим, Ватикан, Капелла Санта-Матильда

группы подобных сказаний. Эрнст фон Добшюц в своем знаменитом сочинении «Образы Христа» детально обсуждает это¹¹. Более древняя легенда о его возникновении сообщает об одной язычнице, которая не хочет верить в Христа, ибо не способна его увидеть. Она живет в одном местечке в Малой Азии, название которого до нас дошло как Камулиана. Однажды она находит в колодце сада отпечатанный на ткани лик Христа, который она тотчас опознает. Он проявляет свою небесную силу в том, что он, во-первых, вынутый из воды, оказывается сухим, и во-вторых, спрятанный в одежде женщины, оставляет там точный отпечаток. Для обоих изображений строят церкви в двух местах, и вскоре, после 560 г. один из образов отправляется в процессии через всю страну, чтобы собрать деньги для постройки новой церкви. Все желают видеть образ и платят за это. Процессия с образом была до того преимущественным правом государственного портрета императора, который представлял самого императора в провинциях (гл. 6). Впервые религиозный образ узурпирует этот ритуал. В 574 г. процессия с образом доходит до столицы.

Там он вскоре был причислен к «сверхъестественным защитникам Константинополя»¹² и стал палладиум империи в войнах с персами VII века. Уже в 586 г. он был на поле битвы во время сражения на реке Арзамон в Месопотамии. В 622 г. он был взят на войну Иракия с персами, которая велась как война священная. По этому случаю поэт Георгий Писиды воспевает икону¹³. Император, говорит Писиды, взял с собой на войну «божественный образ», который был нерукотворным. Подобно тому как Творец вселенной был рожден женой без семени мужа, он и создал на иконе «Богом нарисованный образ» (*theographos typos*). Вочеловечение без зачатия и картина без участия художника уподоблены друг другу. Образ является как бы видимым доказательством главной христианской догмы *вочеловечения* Бога, которое повторилось в его земной материализации в виде образа на плате. На миниатюре XI века портреты Христа, следуя словупотреблению теологов, как «живые иконы» стоят напротив Моисеевых скрижалей Завета: они считаются теперь скрижалями Нового Завета¹⁴. Правда, иконоборцы возражают: только в таинстве пресуществления хлеба в тело Христово из человеческого (рукотворного) продукта делается *небесный (acheiropoieton)*¹⁵.



16. Икона «Вероника» из Санта-Санкторум (деталь). Рим, Латеран

* Нерукотворный (греч.).



17. «Обретение образа-палладия» (рельеф из виллы Тиверия). 1 в. Сперлонга

росла слава местного культового образа Афины Паллады, хотя сам Гомер его не упоминает. Его собирались перенести в Рим, а позднее даже в Константинополь, где Константин будто бы прятал его в тайнике под порфировой колонной со своей статуей¹⁷. В ответ на рационалистическую критику этой легенды в эпоху поздней античности неоплатоническая философия образа позднее нашла теологическое оправдание веры в народной набожности. Правда, неоплатонизм, как в дальнейшем и учение об иконах, старался сгладить отличия от других, обычных изображений.

Когда Цицерон описывает чудотворный образ Цереры не «как рукотворный, а [согласно всеобщей вере], как спустившийся с неба» (*non humana manu factum, sed de caelo lapsam*), он не только перефразирует греческое понятие *Diipetes*, но выражает его противоположность по отношению к делу рук человеческих, для чего христианство создало противоположное понятие *Acheiropoieton*¹⁸. Такая концепция присутствует в античной литературе, хотя понятие еще отсутствует. Так, император Юлиан Отступник (361–363) в своей речи о матери богов на основании сообщения Ливия о переносе ее каменного идола в Рим в 204 г. до Р. Х. протестует против того, что это было будто бы «безжизненное изображение» (*χοανον απσυχον*). Через чудо оно доказало, что «бы-

Эрнст фон Добшюц занимался вопросом преемственности христианских чудотворных образов от языческих как темой истории религии¹⁶, что позволяет установить как связи, так и различия. В античности культовые образы небесного происхождения, например каменный идол матери богов (очевидно, метеорит) и древние деревянные фигуры Афины Паллады или Артемиды Эфесской, получали название *Diipetes*^{*}, сброшенные Зевсом. Им приписываются высказывания живых лиц и неуязвимость. В большинстве случаев они невидимы и наказывают того, кто их увидит, не имея на это права. В роли Палладия они осуществляют защиту города. Город, обладающий чудотворным образом его защитницы, неуязвим для захватчиков. Троя могла быть завоевана, только если бы ее Палладий был украден, он становится отныне исторической силой, из-за обладания которой спорят города. Поскольку Гомер описал Трою, сильно воз-

* *Diipetes* (греч.) — происходящий от Зевса; дословно: «падающий от Зевса».

ло не человеческим творением, а божественным» и соответственно этому обладало также силой (*dynamis*), которая одарила его жизнью и душой¹⁹.

Греческое понятие «нерукотворный» возникло, кажется, в иудео-христианском разговорном языке и обозначает все, что не является безжизненной вещью или произведением искусства, а следовательно, и человека²⁰. В апостольских актах Павел упрекает изображение Артемиды Эфесской в том, что те, чье изображение рукотворно, богами не являются. В ответ на это был заявлен протест, где сообщалось, что Эфес владеет изображением небесного происхождения (*Diopetes* или *lovis proles*)²¹. Имелся в виду образ из темного дерева, покрытый золотом, который по праздникам мыли и как изображение покровительницы города несли к морю, обходили с ним земельные владения города и который «восседал» в первом ряду на представлениях в театре. Каждое утро перед ним поднималась окутывающая его завеса в святилище (*adyton*) храма, где он помещался²².

Христианское понятие нерукотворного произведения так же реагировало на раннехристианский запрет изображения, как и на более поздние упреки в том, что христиане почитают рукотворные произведения и поклоняются деревянным богам, написанным на досках. Сам Бог, так говорили, сотворил по своей милости зримое доказательство своего вочеловечения в виде чудотворного образа и тем самым позволил создавать иконы²³. Так Евагрий называет в своей истории церкви, сочиненной ок. 600 г., истинный портрет Христа в Эдессе (гл. 11а) «сотворенным Богом образом (*theoteuktou eikona*), который создан не рукой человека»²⁴.

Согласно Эрнсту фон Добшюцу, нерукотворные культовые образы непосредственно продолжали традицию почитания античных небесных образов, понимание которых христианство переняло, когда язычество уже угасло как самостоятельная сила, но оставило христианству свою теорию и практику культа изображений²⁵. Христианские культы изображений этого рода возникли сначала в эллинистических областях, где особенно почитались небесные образы, а именно в Малой Азии и в Сирии. Прежде всего более древняя легенда об образе из Камулианы, который, что было новшеством, написан на ткани, разделяет представление об образах с нехристианскими легендами, что «не только отображение, но и ткань были сверхъестественного происхождения». Так легенда в данном случае является убедительным доказательством того, что «в самом деле речь идет о перенесении античной веры на христианские представления».

Но легенда из Камулианы, как считает Добшюц, представляет не основную концепцию нерукотворного культового образа, который не входит в число обычных произведений искусства. Христианство привнесло «в почитание чудотворного портрета... новый момент решающего значения. Это — религия исторического откровения», связанного с исторической личностью. Так в христианскую веру в образы включаются «два существенных момента: чудесное возникновение посредством прикосновения к изображенной личности и одновременно с этим обращение ко времени ее жизни». Идея отпечатка была формулой, к которой сводили связь с подлинником. В последующей полемике чудотворные образы «используются почти исключительно как доказательство

их древности». Так как их происхождение «относили к древним апостольским временам», их можно было приравнять к творениям евангелиста Луки.

Так чудотворные образы были документами в двойном смысле: они подтверждали историческое существование того, кто при жизни оставил отпечатки своего тела, и в равной мере они свидетельствовали о его вневременном присутствии, вследствие чего его образы могли совершать чудеса. Древность и присутствующая им чудотворная сила были двумя различными качествами, но они дополняли друг друга. Часто почитали не переносные образы, а следы тела, которые оставались на столбах (столбы бичевания) и стенах, к которым прислонялись Христос или Мария. Эти следы, к которым можно было прикоснуться, сообщали: на этом месте телесно присутствовали те, чьи останки не сохранились в гробницах. В Святой земле такие следы, благодаря которым христианство всякий раз удостоверилось в истинности времени своего основания, способствовали возникновению местных культов и центров паломничества. Это относится также к образу Девы Марии из Лидды (Диосполис). Согласно легенде, апостолы воздвигли церковь в честь Девы Марии, где она оставила отпечаток своего тела на колонне, на которую она опиралась при освящении церкви²⁶.

Такие следы являются, скорее, реликвиями, но иного рода, чем нерукотворные иконы, примером которых является портрет из Камулианы. Его несли в процессии по стране так же, как государственный образ императора, и окружали такими же легендами, как когда-то образ языческих богов. Его подобие, истинный портрет из Эдессы, в это же время впервые заставляет говорить о себе как о личном подарке Христа, который излечил царя Авгаря, как если бы это был сам Христос (гл. 11).

б) Иконы, писанные евангелистом Лукой, и идея портрета

Возникновение легенды о живописце Луке все еще покрыто мраком²⁷. Свидетельство VI века, когда она, возможно, появилась, сомнительно. История церкви, которую скомпилировал Феодор Лектор, заслуживает доверия, когда она повествует о трех церквях Богородицы, основанных императрицей Пульхерией (ок. 450). Однако то, что Пульхерия получила от своей невестки Евдокии из Иерусалима икону Богородицы, написанную евангелистом Лукой, является, вероятно, позднейшей интерполяцией²⁸. Две из трех церквей Богородицы, построенных Пульхерией, между тем обладали знаменитыми реликвиями одеяний. Третья церковь, в которой позднее почиталась икона *Одигитрия*, могла бы дать повод для возникновения легенды об иконе работы св. Луки, бывшей тоже реликвией. В этом случае икона, согласно легенде, также прибыла из Иерусалима подобно ризе и поюсу Богородицы.

В конце VI века иконы Богородицы уже не были редкостью. Иконы, сохранившиеся в Риме и Киеве, возможно, относятся к этому времени или даже еще древнее (гл. 7). Но мы не знаем, с какой из них связана легенда о Луке и когда это произошло. В начале VIII века легенда была уже настолько известна, что выдающиеся греческие богословы отсылали иконоборцев к иконе св. Луки в Риме²⁹. Это делали также три восточных патриарха, когда в 836 г. они писали императору Феофилу и среди двенадцати чудотворных образов упомина-

ли пять изображений Богоматери³⁰. В Константинополе иконы Луки подтверждены позднее, однако во время беспорядков иконоборчества одна ранняя икона Луки могла пропасть. Сказание о нерукотворном образе и другие легенды отмечают иконы Богоматери, пожалуй, раньше, чем легенда о Луке³¹.

Эта легенда была полностью подчинена концепции аутентичного портрета. Идея была очевидной, т. к. большая часть икон возникала сначала как портрет. Однако действительный портрет был изначально погребальным и сохранял эту функцию также и в культе святых (гл. 5). Он был вторичен тогда, когда первична была гробница. Пустой гроб Богоматери не давал основания для создания погребального портрета. Для него не подходило также изображение матери и младенца, если относиться к этому серьезно с точки зрения жития. Кроме того, оно не было обычной портретной схемой, а, скорее, напоминало культовые образы материнских богинь. Своей схемой «мать и дитя» оно так мало напоминало портрет обычного рода, что легенда позднее приписывала ему как раз то, чем оно изначально не было. Таким образом, легенде, кажется, было необходимо иметь обоснование. Она указывала на апостольское происхождение, объявив одного из апостолов творцом портрета, и перенесла, таким образом, идею портрета на изображение, которое им не было. Если принять это всерьез, то нужно задать себе вопрос: как мог Лука нарисовать младенца Иисуса? Возможно, поэтому легенда получила признание лишь позднее. Однако ведь можно было сослаться на Евангелие от Луки, где так много места отводится именно истории детства Иисуса.

Легенде о Луке, очевидно, предпосылается образ, который она позднее комментирует. Икона Марии возникла сначала из-за младенца Христа, т. к. не было иной возможности изобразить вочеловечение Бога, как только представить его ребенком на руках земной матери. Нет ранней иконы Богоматери, на которой Младенец не был бы изображен. Роль матери была предопределена еще до того, как для нее была избрана определенная личность. Нерукотворные изображения Христа также демонстрировали «богочеловеческий образ», как тогда говорили³², однако икона Богоматери делает акцент на его детстве и таким образом на происхождении его человеческой природы. Отсюда следует, что каждая икона Богоматери содержит также образ Бога. Патриарх Сергий в 626 г. показывал на стенах Константинополя «святые иконы Богоматери, на которых Спасителя, представленного младенцем, мать несла на руках»³³.

О погребальном портрете Богомладенца не могло быть и речи. Такое изображение не могло быть портретом хотя бы потому, что Христа могли бы изобразить младенцем лишь в том случае, если бы он и умер младенцем. Скорее, младенец относится к традиции изображения небесного младенца. Достаточно лишь вспомнить младенца Хора на груди Исиды³⁴. Несоответствие между двумя противоположными идеями нельзя устранить при взгляде на образ Богоматери. Кажется, в нем повторялось явление сына божеств, но с другой стороны — демонстрировались как раз человеческие обстоятельства этого явления. Варианты ранних икон Марии подчеркивают то божественную, то человеческую природу Иисуса. Тронная Богоматерь напоминает мать-императрицу, которая представляет нового суверена. Когда же она вместо младенца держит перед собой щит с его изображением (с. 136), она напоминает

ту Нику-Викторию*, которая «выставляет» портрет императора. Если младенец на этой «картине в картине» восседает на троне над радугой на голубом небе, то эта двойственная тема становится до удивления конкретным понятием: земная мать показывает небесного Бога до того, как он приобрел в ее чреве человеческий облик³⁵.

Если существовал определенный спектр нескольких ранних образов Богоматери, то легенда о Луке, в том числе и ее поздние варианты, связывалась прежде всего с полуфигурным изображением Марии и Младенца, которое было ближе всего к схеме портрета, хотя им и не было. Легенда о Луке верифицирует известную икону как документ и реликвию. При этом она подхватывает мысль, заключенную в образе, и подчеркивает реальность человеческого детства Иисуса, подтверждая, что изображение является достоверным портретом. Так она со своей стороны придает значение обязательной подлинности, на которую претендуют истинные изображения Христа. Возможно, легенда возникла ок. 600 г., как раз когда получили хождение легенды о нерукотворных портретах Христа, и в ней использовалась сходная схема объяснения для икон Богоматери. Чем более распространялся культ Богоматери, тем более легенды подчеркивали ее активную роль. Так, в IX веке три патриарха утверждали, что Богоматерь одобрила эту икону и осватила ее³⁶. Постепенно легенды о нерукотворном отпечатке и о живописце Луке получили одинаковое значение в такой мере, что их все чаще объединяли друг с другом.

в) Реликвия и икона в частной и общественной жизни

Раннее указание на понимание чудотворных икон Христа обнаруживается на иконе св. Сергия и Ваха VI века в Киеве³⁷. На ней погрудно (*en buste*) изображены оба святые в воинском облачении. Над их головами в медальоне представлен сам Христос, как *Vera Icon* (подлинная икона) в значении ранних чудотворных образов. Если реальность этих святых подтверждалась их гробницами, на которых происходили чудеса, историческая реальность земной жизни Христа постигалась через его подлинное изображение, которое совершало чудеса, какие творили лишь мощи святых. Чудеса, совершаемые образом, как бы продолжали те, которые Богочеловек творил на земле.

Так мы наталкиваемся на признак, который подтверждает раннюю значимость образа. Он становится эквивалентом реликвии. Августин высказывается еще отрицательно о язычниках как почитателях образов и могил (*adoratores imaginum et sepulcrorum*). Однако культ могил и образов становится вскоре характерным и для христианства³⁸. Чудодейственная сила, исшедшая от могилы святого, переносилась на образы. Промежуточным звеном между тем и другим являются «контактные» реликвии, или *brandea***, которые приобретали чудотворную силу благодаря контакту со святыми мощами. Наконец, выступают образы, которые ведут себя так же, как реликвии. Икона, в своей веществен-

* Nika, или Nike (*греч.*), и Victoria (*лат.*) — Победа, богиня победы у греков и римлян.

** Brandeum (*лат.*) (в тексте множественное число) — покров, чехол для священных останков, реликвий.

ности и в качестве доказательства подлинности, наследует функции реликвии. Она становится носителем весьма реального присутствия святого.

Леонтий Кипрский ок. 600 г. защищает христиан от упреков в религиозном материализме, которые были одновременно обращены против образов и реликвий: в кресте и в иконах, говорил он, почитают не дерево или камень, а также не золото и брэнное изображение, равно как реликвии и их футляр почитаются не ради них самих³⁹. Здесь приводится целый перечень объектов почитания и материалов, из которых они состояли.

Особой формой реликвий-образов являются амулеты, или *евлогии**, которые паломники приносили с собой домой из мест паломничества. Они содержали целебное масло от гробницы святого или копию чудотворного образа святого. В VI веке в Риме над дверью каждой лавки висел амулет сирийца Симеона Столпника⁴⁰. Разнообразны связи между образом и реликвией. Они позволяют заглянуть в сферу воздействия иконы, которой особенно на Западе предстояло стать значительной. Присутствие икон святых поддерживало чудотворную силу реликвий, не обладавших наглядностью, а со своей стороны икона заимствовала у реликвии еще большую реальность.

Амулеты были хранителями реликвий прикосновения, целебной силе которых доверяли. У них на внешней стороне имелось изображение святого или того святого места, которое и было основой их содержания. Часто изображения и реликвии так срастались, что образ святого, на которого уповали, изготовляли из съедобного материала, который можно было принимать как лекарство. Образ в этом случае не имеет самостоятельного значения, но является знаком святого, на который была перенесена его целебная сила. Неясно, придавали ли перенесению этой целебной силы на иконы такое же магическое значение, как ее перенесению через физический контакт, и часто одно от другого едва отличимо, а именно тогда, когда миниатюрные образы святого при массовом изготовлении соприкасались с живым святым или с его гробницей или с его культовым образом. Такие обычаи предполагают, что образ представляет самого святого или что при массовом изготовлении копий повторяли оригинальный образ.

Однако соотношение реликвии и образа нельзя описать посредством таких передержек. Можно констатировать, что общественные культовые образы и личные моленные образы перенимали все больше качеств и способностей от святых и реликвий, что, однако, не объясняет, почему это происходило и какое понимание образа служило здесь предпосылкой. Присвоение церковью всеобщего культа образов в конце VI века — это *одно* дело, а использование образов в качестве реликвий, о котором мы здесь говорили, — это нечто *другое*.

Все чаще об образах стали утверждать то же, что обычно говорилось о святых и их гробницах: они источают целебное миро или свершают чудеса, а тот, кто их не уважает и совершает против них преступления, подвергается наказанию⁴¹. В культе святых образ всегда восходил к подлиннику, а именно к тому, что пребывал в центре его культа, в церкви, где находилась гробница. Ме-

* *Eulogia* (греч.) — благоденствие; в христианской религии — подношение, дар, паломнические сувениры, привозимые со святых мест.

сто было для действий образа определяющим. В легендах о Димитрии, святом покровителе города Фессалоники, ок. 600 г. речь идет о снавидениях, в которых святой призывает идти в его церковь, чтобы получить исцеление. Придя туда, рассказчик узнает святого по его «храмовому образу», который выглядит совершенно так, как ему святой являлся во сне⁴².

34

Место является символом присутствия святого и сферой действия его права и власти. Оно обычно обозначено гробницей, но в случае с Димитрием — иконой, которая помещается в собственной капелле, «cella», внутри церкви (с. 109). К ней шли те, кто нуждался в помощи святого. Сам город также прибегал к ее защите в бурные времена враждебных вторжений ок. 600 г. Тогда усиливался общественный культ святого покровителя города, которому больше доверяли, чем императору и собственной военной обороне. Он находил конкретное воплощение в культе образа, который не отличался от культа реликвий, но больше окрылял фантазию.

36

Питер Браун в остроумном исследовании по-новому осветил связи между культом святых и культом икон как в общественной, так и в личной жизни эпохи, ссылаясь на константинопольского святого Даниила Столпника (умер в 493 г.), тело которого, вертикально укрепленное на доске, почиталось «как икона»⁴³. «Святой муж», часто отшельник и чудотворец, как «живая икона» богоугодного человека и как мощный заступник обладал ореолом, который переносили на его иконы. Он не был членом церковной иерархии, но у него была группа приверженцев среди горожан, которая еще при его жизни обращалась к нему за советом и помощью. Истинных чудес, которые зримо демонстрировали его продолжающееся присутствие, ждали, однако, у его гробницы. Телесное присутствие покровителя на небесах, обладавшего знакомым человеческим лицом, переживалось перед иконой, которая сохраняла лик усопшего. По этому лику его снова узнавали и с ним его себе представляли. Так святой оказывался в центре личной набожности как его икона, на помощь которой надеялись. Икона представляла святого уже при жизни, но иначе, чем реликвия, и одновременно, как и реликвия, заполняла ту пустоту, которая возникала после его смерти, в особенности как портрет конкретной личности.

Согласно Питеру Брауну, и в городской жизни икона также стала «видимым выражением невидимых уз», которые связывали отдельный город с его святым покровителем. Местный патриотизм, пробудивший вновь древние культы, обрел во времена общей неуверенности символ единства и защиты не в центре империи, а в культе местночтимых святых, который развивал центробежную тенденцию. В их «храмах», у их гробниц и перед их иконами, с которыми хотелось вступить в беседу, городские святые заботились о лояльности населения к их христианскому городу.

Защита жителей города передавалась небесному покровительству, которое пребывало в данном месте либо в виде своих реликвий, либо в виде изображения. В легендах о Димитрии сообщается, что перед лицом небесных посланцев он отказался покинуть город, который его почитал, и энергично вмешивался в ход событий. Небесный защитник своим физическим присутствием делает город таким же неприступным, как когда-то Палладий город Трои. Эта идея была доказана в Эдессе в Сирии уже за два поколения до того (гл. 11). Когда

персы в 544 г. хотели штурмовать город, они нашли на всех городских воротах надпись с текстом одного послания Христа, который обещал городу свою личную защиту. Послание тогда сохранялось в городе как реликвия. Несколько позднее к посланию добавился образ. Истинный портрет был также получен непосредственно от самого Христа: значит, и портрет был также реликвией, однако другого рода, который предполагал иную, новую ценность образа.

В третьей общине, в Константинополе, также четко выражена близость реликвии и образа как гарантов небесной защиты во времена ок. 600 г. Нерукотворный образ Христа, реликвия крестного древа и риза Марии по отдельности или все вместе демонстрируются на городских стенах как оружие обороны против нападающих, а иконы Богоматери принимают в этом надлежащее участие⁴⁴. Риза Марии, «контактная» реликвия, вместо отсутствующей телесной реликвии была помещена в тройной реликварий, как становится известно из проповеди 620 г. Способ известен по сохранившимся реликвариям VI века в Варне, в которых содержались подлинные реликвии: в каменном ящике стоял футляр из серебра, а в нем еще один из золота с эмалью⁴⁵. Автор проповеди упоминает каменный ящик, футляр «из золота и серебра» и еще третий, хотя в другой последовательности⁴⁶. Когда находившийся внутри ящик вскрыли, «распространилось такое сильное благоухание, что оно заполнило всю церковь».

Это знакомый пример, когда речь идет о вскрытии святых гробниц. Однако автор проповеди с этой историей из культа гробниц связывает другую аналогичную, когда он описывает вскрытие реликвария как надругательство. Те, кому было поручено спасти сокровища во Влахернской церкви от нападавших врагов, «осмелились даже приложить руку к этому божественному реликварию и демонстрировать чудо, которое до того было скрыто от всех глаз». Это намек на Палладию — небесный образ, защищавший Трои, — который хранился в своей комнате невидимым. Снова обнаруживается близость реликвии и образа, даже в их публичной функции гаранта спасения и безопасности. Функция, которая в Трое поручалась изображению, а в Риме — циту с образом Бога, происходящему с неба, была принесена на «контактную» реликвию, которая представляла Богоматерь.

Ираклий, который тогда был императором, приписывал падение своего предшественника в 610 г. помощи иконы Богоматери, которую он привез в Константинополь: она будто бы сыграла роль в последующих событиях⁴⁷. В столице он обнаружил культ нерукотворного образа Христа, который он использовал: когда в 622 г. он отправился в поход против персов, он забрал с собой этот чудотворный образ как подлинного суверена, с помощью которого он надеялся победить, тем более что его противники были неверующими⁴⁸. В Константинополе он передал тогда патриарху свои полномочия и оставил иконы Богоматери, которые в 626 г. были взяты в поход против аваров, осаждавших Константинополь. Патриарх выставлял на стенах на виду у нападавших «вызывающий страх образ нерукотворного происхождения», который парализовал врагов «образом, внушающим страх»⁴⁹. Это описание, кажется, должно было бы относиться к образу Христа, однако победа приписывается одной Богоматери. Так, мы узнаем также из проповеди того времени, что патриарх будто бы показывал иконы Богоматери и при этом говорил: «Борьба

направлена “целиком против этих образов”». «Женщина, Богоматерь, сломит вашу отвагу и возьмет на себя командование, ибо она истинно есть мать того, кто потопил в Красном море фараона и всю его армию»⁵⁰. К ризе Богоматери присоединили, таким образом, иконы как знаки спасения и гаранты защиты. Реликвия и образ представляли одно и то же лицо: мать и воительницу Деву Марию (гл. 3б). Возможно, она держала руками образ божественного сына на щите перед собой, как это бывало на печатях. Такая форма сделала бы понятными слова о зрелище, вызывающем страх.

В это время общественный культ реликвий и образов окончательно принимается церковью. Оба культа как «сверхъестественные защитники» («supernatural defenders») признаны государством и империей, они даже замещают государственную власть в случае отсутствия ее главы и получают право командовать армией. Эта спасительная функция образов была позднее перенесена и в вассальные государства. Россия является в данном случае показательным примером. Так, икона XV века изображает спасение города Новгорода от захватчиков из Суздаля⁵¹. Оно произошло благодаря заступничеству чудотворной иконы «Богоматерь Знамение», на которой Богоматерь так же несет младенца перед собой и показывает его врагу, как мы предполагаем это для икон VII века в Константинополе. Когда образ показывается на городских стенах, стрелы врагов отскакивают от него. Святые воины вступают в бой как союзники и уничтожают врага.

г) Ранние культовые образы в папском Риме

Пропаганда икон, достигшая ок. 600 г. в Константинополе своей первой кульминации, вскоре активизируется и на Западе, в Риме, и доходит также до теологов в Галлии; так, например, Григорий Турский знает уже о ризе Богоматери и начинает рассказывать у себя на родине о чудесах, творимых иконами⁵². Рим уже был к тому времени византийской провинцией. Его самые знаменитые иконы, образ Богоматери, писанный евангелистом Лукой, и нерукотворный образ Христа⁵³, представляют оба основных типа новых чудотворных образов. Рим стал в век иконоборчества местом «ссылки» чудотворных икон из Константинополя, по крайней мере с точки зрения греческих богословов, которые не хотели согласиться с тем, что чтимые ими иконы были запрещены иконоборцами. Одна икона Девы Марии, как полагал тогда патриарх Герман, сама спаслась в Рим и проделала за 24 часа весь путь по воде, стоя в вертикальном положении. Это был список нерукотворного образа из Лидды, и Герман сам послал его в дорогу. Позднее его назвали «Мария-римлянка» (*Rhomaia*) и указали в надписи на иконе день и час ее ухода в Рим, а прилагаемая молитва гласила: «Спасись сама и спаси нас»⁵⁴.

Цель таких легенд ясна. Они стремятся восстановить утраченную преемственность, изображая как спасение икон в римском изгнании, так и их счастливое возвращение после конца кризисного времени. Рим оказался подходящим местом «ссылки» образов, т. к. рука византийского государства не дотягивалась до него и не могла вынудить папу начать гонения на иконы. Так именно в Риме сохранились ранние традиции, которые не были прерваны

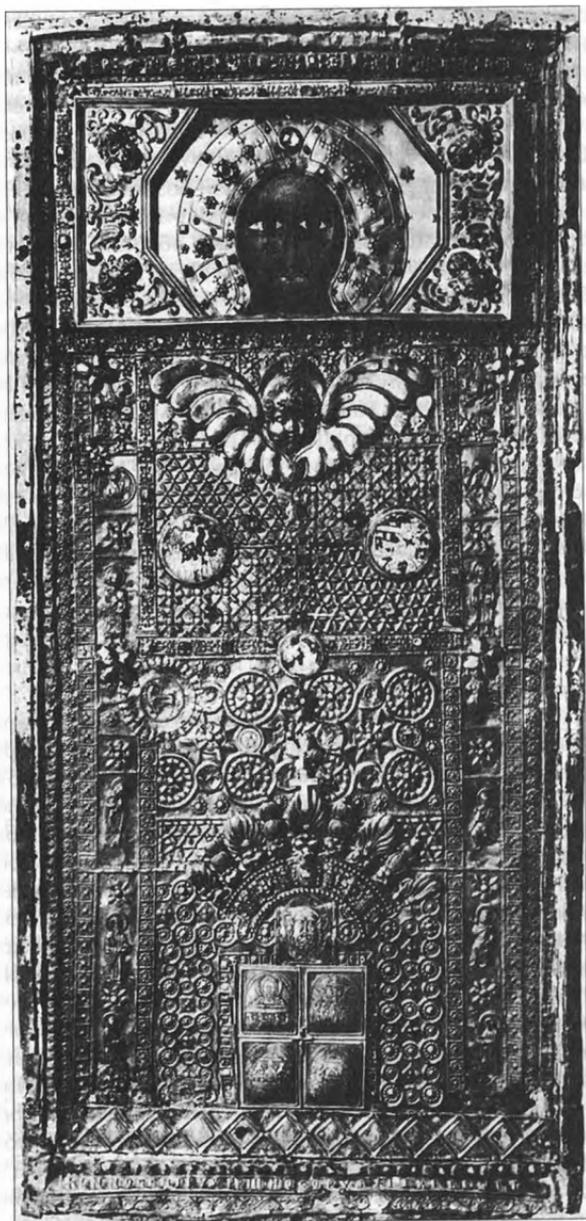
иконоборчеством и не были искажены строгой теологизацией почитания образов в Византии.

Правда, ранняя история культа Марии в Риме еще неясна, так что Восток в этом вопросе, кажется, имеет приоритет. Иконы, сохранившиеся как доказательства этого культа, такие же древние, как и те, которые можно обнаружить в Византии. Они, возможно, даже предшествуют по времени развитию отмечаемых всюду праздников Марии, поскольку они возникли как «храмовые иконы» самых древних церквей, посвященных Марии. Ситуация, которую мы должны принять во внимание, является, таким образом, следующей: в Риме с первой половины V века существуют церкви Девы Марии, в которых уже до 600 г. может быть доказано присутствие икон Марии. В Константинополе в это время знаменитые церкви Богоматери владели реликвиями ее одеяния, которые почитались как гробницы святых в ротондах, подобных мартириям (гл. 3г).

Ведь ее телесных реликвий не могло быть с тех пор, как победила вера в вознесение тела Богоматери. Как раз перед этими реликвиями император Маврикий ок. 600 г. велел своим подданным принести присягу, когда он предписал повсюду отмечать празднование 15 августа в ее честь⁵⁵. Тогда праздник в честь Богоматери достиг первой кульминации. Вскоре после этого и в Риме также ввели новые праздники Девы Марии. Папа Сергий I (687–701) закрепил обычай торжественных процессий (*letania*), совершавшихся в дни памяти Марии между церквями Св. Адриана на Форуме и Санта-Мария Маджоре, завершив тем самым литургическое развитие⁵⁶. Очевидно, римская литургия в честь Марии неуклонно следовала восточной практике. Относится ли это также к культу образа? Сохранившиеся в Риме иконы кажутся возникшими независимо от этого развития литургии.

Случаем проверки этого было Посвящение Пантеона Деве Марии, который получил при этом икону. Папа Бонифаций IV испросил у императора разрешение на переложку древнего Пантеона в христианский собор. 13 мая 609 г. он освятил бывшее святилище всех богов в христианский собор, посвященный Марии и «всем мученикам»⁵⁷. Напрашивалась идея посвятить новую церковь всем святым, однако это никак не согласовывалось с решением поставить Деву Марию во главе нового Пантеона, тем более что она не была мученицей, а в городе имелись более древние церкви, посвященные ей. Как раз в эти годы Рим принял восточную литургию Девы Марии, так что посвящение храма Богоматери в этом контексте было весьма актуально. Форма сооружения также укладывалась в эту перспективу, т. к. в Византии первые церкви в честь Девы Марии были ротондами или центричными постройками похожего основного типа. Там, правда, форма сооружения соответствовала культуре реликвий.

В Пантеоне имеется икона Марии, от которой ныне сохранилось только изображение торса (гл. 7б), единственный предмет декорации храма времени его освящения, о котором мы знаем. Образу заступницы с рукой в золотом окладе приписывалась чудотворная сила охранять жилище. При папе Стефане III (768–772) один лангобардский священник хватался за икону в поисках защиты от папских воинов⁵⁸. Вопрос теперь состоит в том, заменяла ли икона отсутствующую реликвию одеяния Марии и было ли византийским обычаем почитать «храмовые иконы» в знаменитых часовнях, где хранились реликвии.



18. Икона из Санкта Санкторум. Ок. 600 (чеканный серебряный оклад — ок. 1200). Рим, Латеран

При этом не имеет решающего значения, была ли икона действительно написана в Византии, даже знатоки с трудом могут это определить. Хотелось бы лишь узнать, была ли появившаяся в Риме идея изготовить храмовую икону заимствована из других стран.

Как бы на это ни ответили, не следовало бы все же упускать из вида, что этот обычай в Риме уже не был новым. Самые древние церкви Марии, возникшие задолго до этого времени, владели своим собственным «храмовым образом», и это были сохранившиеся иконы, датировка которых должна быть основой всех дальнейших рассуждений (гл. 7б и в). В эпоху средневековья самыми знаменитыми культовыми образами Рима считаются лишь две иконы, которые посещали друг друга в их «храмах». Это посещение подчеркивает идею местной резиденции иконы в том смысле, что образы в своей церкви прочно занимали постоянное место и, следовательно, сами могли принимать там посетителя. Речь, впрочем, идет о двух иконах, которые изначально представляют архетипы «нерукотворного образа» Христа и портрет Девы Марии, писанный евангелистом Лукой. К ним относятся некоторые последующие размышления.

Образ Христа постоянно находился в папской резиденции в Латеране и стоял там с тех пор, как она возникла, в домашней часовне папы, в *Санкта Санкторум*⁵⁹. До того он был, очевидно, собственностью базилики, которая была посвящена Спасителю. Первое сообщение о нем относится к VIII веку (Приложение, текст 4Б). Уже тогда образ носили в процессиях. Серьезным поводом для этого явилась необходимость защитить город от нападения лангобардов. В этом случае папская книга называет образ *Acheropsita*. Это искаженное заимствованное слово, а именно *Acheiropoieton*, указывает как понятие также и на общие черты образа, возникшего на Востоке (гл. 4а). Роль этого образа как Палладия города против агрессоров, нападавших на город, была также подготовлена в христианской традиции.

Средневековые легенды повествуют об образе, будто бы апостолы поручили Луке, «который как грек был хорошим живописцем», написать портрет Христа, чтобы иметь у себя после Вознесения хотя бы его образ. Начатое портретирование было завершено «не человеческой рукой, а вмешательством Бога» (Приложение, текст 4Е). Эта версия синтезирует легенду о Луке и легенду о нерукотворном небесном образе. Автор ее добавляет, что Бог предназначил этот образ для дворца своего земного наместника, дворца, который будет его резиденцией.

Написанная на холсте, который был укреплен на доске из итальянского орехового дерева, формата 142×58,5 см, икона представляет ныне руину. Как изображение фигуры на троне в полный рост она выпадает из рамок ранних икон. По свободным спискам эпохи высокого средневековья, которые епископства заказывали в Лациуме, можно составить приблизительное представление о ее древнем виде (Приложение, текст 41 и гл. 15г). Оригинал будто бы однажды видел Йозеф Вильперт в начале нашего века. Наши сведения основаны на его высказываниях. Икона, как, между прочим, ее именуется папская книга, была уже в X веке в результате ночных перемещений и культовых омовений до неузнаваемости искажена. Тогда Иоанн X приказал, как гласит надпись, завернуть ее



19. Икона из Санта Санкторум. Ок. 900. Рим, Латеран

55

в шелковый платок, а голову заново написать, и притом на новом холсте. При Иннокентии III (1198–1216) этот лик, который отождествляли с небесным образом, был вставлен в оклад, когда папа пожертвовал для иконы серебряное облачение. Поэтому естественно, что икону в дальнейшем упоминали как погрудное изображение, т. к. прежде всего интересовались подлинным ликом.

Новый серебряный оклад подчеркивает своей иконографической программой страдания Сына человеческого. Церемониал в день Пасхи, описанный Ченчем Камерарием, объясняет смысл двустворчатых дверей, которые ныне являются поздней заменой в нижней части изображения⁶⁰. В этот праздник папа целовал ноги Христа, икона которого стояла позади его домашнего престола и трижды восклицал: «Господь восстал из гроба!» Ритуал подтверждал историческую реальность лица, изображенного на иконе, и выражал одновременно почитание небесного суверена его земным наместником. Этот ритуал дополнялся другим, когда во время ночной августовской процессии на Форуме омывали ноги Христа водой — настоем базилика — и при этом снова открывали маленькие двустворчатые двери (Приложение, текст 4Д).

Серебряный оклад древнего образа является частью программы, с помощью которой Иннокентий III хотел придать Латерану новый блеск. Престол перед иконой также был тогда защищен драгоценными бронзовыми дверями, на которых в тондо изображены верховные апостолы, и так он был выделен в качестве папского хранилища реликвий. В соборе Св. Петра Иннокентий поддерживал культ образа Вероники (гл. 11в). Актом справедливой компенсации было новое украшение храмовой иконы в папской часовне. Правда, в Латеране в это время много говорили⁶¹ о другом чудотворном образе. Это был погрудный образ Христа в апсиде, который будто бы чудесно появился при освящении базилики. Легенды об этом погрудном изображении



20. Икона «*Salus Populi Romani*» (деталь ил. 21).
Рим, Санта-Мария Маджоре



21. Икона «Salus Populi Romani». VI в. (?). Рим, Санта-Мария Маджоре

над крестом (ср. гл. 6в) обосновывают славу образа-реликвии, который Николай IV (1288–1292) велел поставить в новой апсиде как неповрежденный «святой лик на старом месте».

Икону из Санкта Санкторум, которую в городе уже в VIII веке почитали как древний Палладий, трудно датировать, учитывая ее состояние. Однако представляется убедительным отнести ее ко времени ок. 600 г. В Константинополе в это время, как и в Эдессе говорят о нерукотворном чудотворном образе Христа, который прославился как образ, защищающий город (гл. 4а и 11а). Римская икона, как третья в этой серии, включилась бы тогда в более обширный контекст. В Риме к этому времени культ образов Христа уже не был необычным. Мозаики в капелле Сан-Венанцио в Латеране и фрески, которые некий Гаудиозус приказал написать в катакомбах Понциана⁶², свидетельствуют об этом. Но они ограничиваются, как это было обычно свойственно иконам, поясным изображением. В том месте, где стоял папский трон, икона в рост представляла небесного суверена на его небесном троне.

Нерукотворный чудотворный образ из Латерана встречался в день главного Богородичного праздника года в церкви Санта-Мария Маджоре с образом Богородицы, который считался подлинным портретом, писанным евангелистом Лукой. Он явно был, по крайней мере, таким же древним, как икона Христа, во всяком случае, в своем первоначальном состоянии. Правда, источники сообщают о нем лишь спустя столетия, что, однако, не удивительно уже потому, что он не использовался в процессиях. С XIX века он носит официальное название «Спасение римского народа» (*Salus Populi Romani*). С 1613 г. он находится в алтарном киоте капеллы Паолина (*Capella Paolina*), сооруженной специально для его почитания⁶³. С конца XIII века он «жил», по большей части будучи невидимым, в мраморном киоте, который «римский сенат и народ» соорудили⁶⁴ как пандан более древнему киоту с реликвией яслей. Подлинный портрет матери и исторические ясли из Вифлеема были, таким образом, выделены как самые почитаемые святыни базилики. Первое римское братство, по своему знамени Богородицы позднее названное *Gonfalone*^{*}, было основано перед иконой⁶⁵. Тогда ей присвоили титул «Царицы Неба» (*Regina Caeli*)⁶⁶. В середине XII века один клирик, помогавший готовить августовскую процессию, сообщает, что накануне праздника Богородицы ее образ начинали двигать, очевидно, для того, чтобы подготовить его ко встрече с иконой из Латерана⁶⁷.

Наши источники не освещают предшествующий период. В IX веке речь идет о «часовне при яслях», для которой Григорий IV «пожертвовал золотой образ Марии с Младенцем на руках»⁶⁸. Это был, вероятно, вотивный образ, который не мог оспаривать привилегию подлинника, писанного евангелистом Лукой, однако со своей стороны подтверждал идею материнства в контексте памяти о Рождестве. Уже до того изображение, писанное кистью Луки, было не единственным образом Марии, почитаемым в церкви. В XVIII веке обнаружили на досках реликвий — яслей — написанные по-гречески имена ангелов и св. Димитрия. Ясли, очевидно, состояли из фрагментов икон⁶⁹.

* *Gonfalone* (итал.) — знамя, хоругвь.

194

Слава иконы, писанной Лукой, распространяется уже благодаря довольно рано появившимся спискам⁷⁰ и той роли, какую она играла в ритуале празднования Успения Богоматери. *Achiropiite* и икона кисти Луки встретились на празднике Вознесения Богоматери на небеса. Мать, которая в апофеозе была вознесена, осталась присутствующей в портрете, который оставил ее на земле. К этому портрету, от которого ждали материнского заступничества, приносили икону Христа, которая должна была принимать ее ходатайство. Без сомнения, храмовая икона была тесно связана с культовым значением церкви на Эсквиллине. Земное рождение Сына Божьего обращало в этой рождественской церкви наш взгляд на неземное материнство Девы Марии как Богоматери, что гласил ее теологический титул со времени сооружения базилики (гл. 3г).

21, 20

Икона на кипарисовом дереве (117×79 см) выражает эти идеи через властную позу женщины, смотрящей с иконы, в то время как повернувшийся к ней Младенец будто бы подтверждает ее роль Богоматери. Первоначальный художественный уровень иконы мало пострадал от поновлений. Действительно, современное состояние живописи на иконе представляет собою монтаж различных древних слоев, которые обнаруживаются одновременно, как на палимпсесте*. Техническое исследование и расчистка иконы еще не произведены⁷¹. Так что все гипотезы по ее датировке остаются пока предположениями. «Помпеянское качество» в первом слое живописи проступает еще только в некоторых местах, например в моделировке света на руке младенца. Вместе с тем появляется линейная стилизация, которая могла бы появиться в VIII веке. Ок. 1100 г. этот процесс «реставрации» продолжается, а в XIII веке он, кажется, уже завершается. Младенец Иисус, как Илия на одной очень ранней сирийской иконе, одет в развевающиеся одежды с золотой шраффировкой, которые здесь, как и там, получают совсем неэластичными. Синий мафорий, в который облачена Богоматерь поверх пурпурного одеяния, совершенно меняет контур на плече и у шеи. Красные нимбы некрасиво пересекают диагональ высоко расположенной каймы и маловероятно, что они, как и орнамент рамы, принадлежат к оригинальному слою живописи.

22

8

Однако замысел образа является еще первоначальным. Он заключен в позе фигуры Девы Марии, которая стоит особняком среди всех остальных ее икон, и списки XII века лишь отдаленно ее повторяют, поскольку эта поза не была созданием средневековья. Скрещенные, положенные одна на другую руки, в которых Богоматерь держит консульский платок, это жест, являющийся плодом живого созерцания, и его нельзя интерпретировать лишь как знаковый жест. Тот же мотив присутствует лишь на иконе V века в Киеве, происходящей из Синайского монастыря, для которой также характерен живой контрастный поворот обеих фигур в пространстве⁷². А на иконе такого же размера из Пантеона мать уже слегка подчиняется младенцу, что выражено ходатайственным жестом и поворотом головы, а изображение фигур трактовано плоскостно. В нашем случае как раз открытый взгляд Марии, стоящей прямо, выражает ее величие. Мы здесь имеем дело с еще античной композицией.

* Рукопись на пергаменте поверх смытого или соскобленного текста.



22. Богородичная икона с Синая. VI в. Киев,
Музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко

Процессия в ночь перед Успением Богоматери 15 августа была удобным поводом принести «нерукотворный» образ Христа из Латерана к иконе Марии. После введения Богородичных праздников базилика превратилась в постоянно действующую церковь, где папа всегда проводил богослужения, что, впрочем, также делал в церквях города, посвященных Марии, и константинопольский патриарх⁷³. В Риме папа двигался по Виа-Сакра римского Форума к бывшей курии сената, и его сопровождал народ по дороге к церкви Богоматери. Торжества в августе, продолжавшиеся всю ночь, затмили вскоре все остальные Богородичные праздники с их обычаями. Они всегда имели характер крестного хода к «Матери римлян» и в случае опасности могли проводиться также вне программы празднества (Приложение, текст 4Б). В IX веке во время праздничной процессии обращались к небесам за помощью от эпидемий, а ок. 1000 г. воспользовались этим случаем, чтобы весь римский народ мог присягнуть императору (Приложение, тексты 4В и Г).

Постепенно путь процессии удлинялся для того, чтобы могли выступать разные сословия. Первыми принимали участие префект города и представители городских кварталов (Приложение, текст 4Д). Затем какое-нибудь братство перенимало особую роль в процессии (Приложение, текст 4Ж). Последовательность цехов, отражавшая социальную иерархию, вызывала то и дело спор, который приходилось улаживать даже магистрату (Приложение, текст 4З). Ритуалы, придававшие самовыражению римского общества официальную форму, в эпоху Возрождения пробуждали воспоминание о древнеримском триумфальном шествии (Приложение, 4Ж и 3). В 1347 г. Кола ди Риенцо воспользовался августовской процессией, чтобы короноваться народным трибуном перед базиликой Санта-Мария Малжоре⁷⁴. В 1566 г. городская процессия была запрещена, т. к. она более не соответствовала религиозному идеалу и идее универсального папства. Ее возникновение относится к концу античной эпохи, когда образы влекли за собой непосредственно присутствие небесных заступников и тем самым приобретали больший престиж, чем земные учреждения.

Роль этих икон во время августовской процессии ни в коем случае не ограничивалась встречей иконы Христа с храмовой иконой церкви Богоматери. В этом акте симметрии демонстрировалась встреча двух лиц в виде выносных икон с их изображениями. Во время этого праздника вспоминали также посещение Христом Богоматери на смертном одре. Из Тиволи дошли сведения о церемонии так называемой *Inchinata*, заключающейся в том, что обе иконы в момент апогея процессии кланялись одна другой (Приложение, текст 4И).

Однако процессия, как сообщают источники, предусматривала по дороге остановки, когда посещались другие иконы Богоматери, и оттуда их, вероятно, также несли дальше. Перед церковью Санта-Мария Нуова на Римском Форуме, которая ныне называется Римская Санта-Франческа, в XII веке процессия делала торжественную остановку (Приложение, текст 4Д). Там хранилась древняя икона Марии, подлинные части которой, написанные восковыми красками, в 1950 г. были расчищены от многократных поновлений⁷⁵. Она происходила из церкви Санта-Мария Антиква, название которой, а также относящиеся к ней предметы убранства были перенесены сюда в IX веке. Уже в 735 г. папа «короновал там древний образ» (*imago antiqua*) новым серебряным окла-

дом. В XIII веке можно было прочитать надпись по краю рамы, гласившую, что икона была «будто бы доставлена в Рим из Трои в Греции», т. е. из города, откуда происходил родоначальник Рима, и где также был спрятан античный Палладий. Достойная оценка некогда монументального образа Марии, одна голова которой измерялась 53 см, последует в другом месте (гл. 76).

Поскольку церковь Санта-Мария Нуова была не единственной останковой, то и тамошняя храмовая икона Богородицы была не единственной, которую переносили в процессии. Вероятнее всего, Мадонна из церкви Сан-Систо с X века играла главную роль во время процессии (гл. 15б). Она является первой иконой Богородицы в Риме, которая ок. 1100 г. была признана подлинником, писанным евангелистом Лукой, и поэтому стала объектом многочисленных списков. На нее возлагались большие надежды, т. к. она способствовала сопротивлению вмешательству папы в ее статус и тем самым ограничению власти церкви. Возможно, она была рано привезена с Востока, находилась в частном владении и не принадлежала какой-нибудь римской церкви Богородицы. Уже в гимне, который исполняли во время процессии ок. 1000 г., содержится намек на ее участие в литии, когда упоминается остановка иконы Христа на ее цоколе (*solium*), похожем на трон, и говорится, что и Богородица стояла на таком же цоколе (Приложение, текст 4Г).

Но участие иконы становится достоверным, если подумать, что для таких же процессий в резиденциях епископов в Лацио были заказаны ее списки (гл. 15г). Мы узнали также в Риме, что позднее список для церкви Санта-Мария ин Арачели использовался в процессии (Приложение, текст 4Ж и 32), что важно, поскольку икона с Капитолия усилиями францисканцев тем временем стала более прославленной, чем подлинник (гл. 15в). Наконец, аспидная мозаика в церкви Санта-Мария ин Трастевере с очевидностью подтверждает это заключение, поскольку на ней представлено Успение Богородицы как акт небесного коронования, что сделано с помощью заимствования, в котором легко узнать ходатайственную позу Марии на этой иконе. Ее невозможно спутать с какой-либо другой⁷⁶.

Если это так, то открывается неожиданная возможность получить представление о связи формы и функции этих образов. Ибо икона из церкви Сан-Систо имела одно преимущество перед храмовой иконой из Санта-Мария Маджоре, что в этих обстоятельствах давало ей возможность играть самостоятельную роль. Это поворот фигуры в сторону, что в соединении с ходатайственным жестом обеих позолоченных рук нагляднее и убедительнее демонстрирует заступничество и партнерство с иконой Христа, чем изображение матери и младенца в конце процессии. Образ заступницы римлян во время процессии как бы в диалоге противопоставлялся образу Искупителя, прежде чем заканчивались торжества перед образом «Матери римлян». Был определенный смысл в том, что в XIII веке обе иконы считались образами кисти Луки, т. к. они дополняли друг друга, а не конкурировали.

В 1988 г., посвященном Марии, все ее древние иконы впервые снова были собраны вместе на выставке⁷⁷. Тот, кто видел их рядом в церкви Санта-Мария Маджоре, мог лишь удивляться их различиям по формату, стилю и типу изображения. Однако в одном отношении они совпадали. Они все были полуфи-

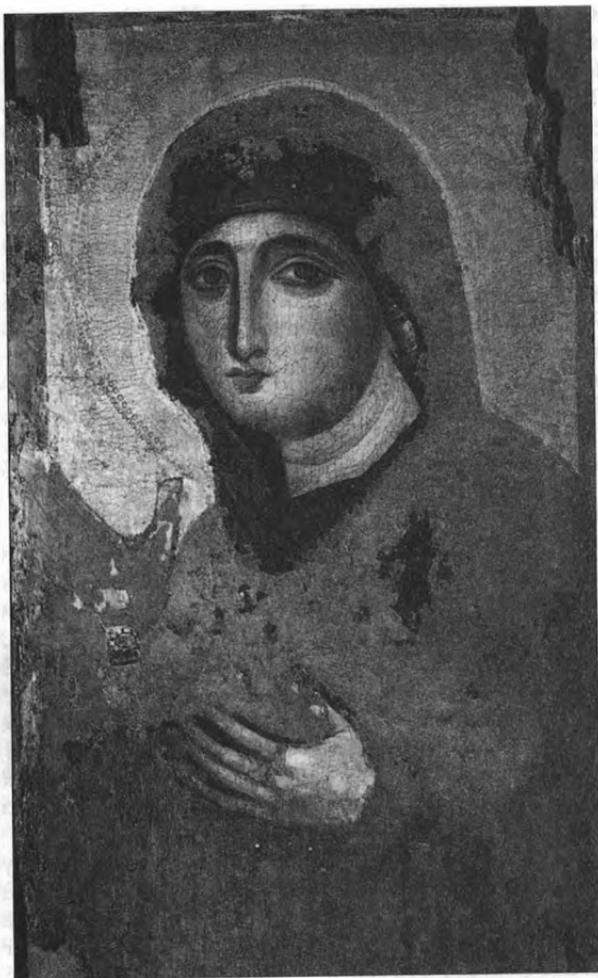
22a

195

196

190

23



22а. «Мадонна из церкви Сан-Систо» (после реставрации).
Рим, церковь Санта-Мария дель Розарио

гурными. Лишь икона Богоматери из церкви Санта-Мария ин Трастевере (гл. 7в) составляла исключение, и она заметно отличается от остальных икон меньшим размером самой фигуры (не изображения в целом). Иконы из церквей Санта-Мария Маджоре и Пантеона совпадают по размеру, но не по типу образа. Икона из Сан-Систо выделяется среди других своим малым форматом, икона же из Санта-Мария Нуова — своим гигантским размером. Лишь две из пяти икон написаны на холсте. Икона из Сан-Систо — единственная, имеющая подлинный золотой фон, икона из Пантеона имеет светло-желтый фон,



23. Выставка икон. 1988. Рим, Санта-Мария Маджоре



24. Икона «Одигитрия» в Константинополе. Миниатюра (Codex 78 A9, fol. 139). XIII в. Берлин, Государственные музеи «Прусское культурное наследие», Гравюрный кабинет

а икона из Санта-Мария ин Трастевере — голубое небо над зеленой землей на заднем плане. В иконе из Санта-Мария Маджоре первоначально не было нимбов, а в иконе из Пантеона был лишь один у фигуры матери. Нимб Богоматери из Сан-Систо процарапан на золотом фоне, нимб Марии из церкви в Трастевере изображен с помощью пластических выемок. Таким образом, каждое произведение было тогда уникально, а не являлось частью единой серии.

д) Одигитрия в Константинополе

Вопрос о месте происхождения легенды о Луке всегда волновал души ввиду несхожести Запада и Востока в истории передачи произведений искусства и легенд. Эрнст фон Добшоц высказал предположение, не является ли идея Луки «западным подобием греческой веры в нерукотворный образ». Если Восток предпочитал сверхъестественное происхождение, то Рим особенно выделял апостольскую традицию веры и ее таинств⁷⁸. Такая упрощенная трактовка теперь больше неприемлема. Правда, на Востоке не сохранились древние, особо чтимые образы, подобные тем, какие имеются в Риме, однако восточные источники уже в VIII веке сообщают об иконах кисти Луки (гл. 4б). То, что они называют Иерусалим и Рим местами их нахождения, объясняется апостольской традицией обоих мест. Они также находились вне досягаемости Византии, которая как раз в это время уничтожила иконы.

В Константинополе одна-единственная икона Марии, о которой мы еще сегодня имеем представление, согласно полулегендарной традиции, считается древним подлинником, писанным евангелистом Лукой. Она является также одной из немногих икон в Константинополе, которую мы можем назвать по имени. Названия храмовых икон отражают названия первых церквей Богоматери в городе (гл. 3г и 13е). Эта же икона находилась в бывшем приюте путеводителей слепых (*hodegoi*) на месте нынешнего дворца султана и потому была названа *Одигитрия*, или «путеводительница»⁷⁹. Икона исчезла после турецкого завоевания города, но о том, как она выглядела, можно судить по бесчисленным спискам, т. к. это была икона, с которой было сделано, вероятно, наибольшее количество копий. Полуфигурное изображение представляло, как и древнейшие римские иконы, Мать и Младенца на ее левой руке. Средневековые списки подчеркивали очевидный образ ходатайства матери перед Сыном, выраженный ее взглядом и жестом. Одна греческая миниатюра рукописи XIII века, ныне находящейся в Берлине, позволяет нам ознакомиться с тем, как в древности представляли икону на месте ее почитания⁸⁰. Семья, которой принадлежала Псалтирь, распорядилась изобразить на выходной миниатюре себя в момент молитвы перед знаменитой иконой. Икона стоит позади решетки под киворием на опоре. Завеса, которой она была обычно прикрыта, в этом случае поднята.

Происхождение этой иконы неизвестно. В эпоху раннего средневековья ее происхождение связывали с Иерусалимом и причисляли ее вместе с реликвиями одеяний Богоматери к святыням, которые императрица Пульхерия получила в ходе переноса культа из Святой Земли в Восточно-римскую метрополию (гл. 4б). В IX веке церковь при приюте путеводителей слепых была реставриро-

142
177

24

вана, и император Варда отправился туда, чтобы перед началом войны попроситься с Богоматерью. В X веке этот образ, который тогда был самым знаменитым среди икон, использовался в еженедельных процессиях, которыми ведало ответственное за это братство (гл. 106). Недавно открытая фреска XIII века в церкви в греческом городе Арта изображает эту процессию с иконой на главных улицах города⁸¹. В XII веке император приглашает на молитву в дни памяти семьи «божественную икону моей госпожи», которая стала настоящим Палладиумом города (Приложение, текст 20). В 1187 г. император Исаак показывал ее во время мятежа на городских стенах, чтобы предостеречь врага и вдохновить городское население. После того как город в 1261 г. был снова отвоеван, император шел за иконой босиком по главе триумфальной процессии. С тех пор ее переносили на Пасху во дворец, и там ей поклонялись императоры, так как она была снова благополучно возвращена от латинских завоевателей.

После латинского завоевания Константинополя, а именно в 1204 г., венецианский патриарх Фома Моросини забрал ее и перенес из дворцовой часовни в церковь Св. Софии. Он отверг просьбу греческого населения разрешить отмечать старинный ритуал по вторникам с этой иконой. Спор вызвал интерес венецианского бургомистра. Он мог бы завладеть иконой — по ироничному замечанию Патриарха, — если бы знал, где ее найти. Введя в дело войска, бургомистр приказал принести икону в монастырь Пантократора, принадлежавший в то время венецианцам. Моросини, увидев, что его перехитрили, провозгласил с крыши церкви анафему по адресу воров икон и обратился даже к папе, чтобы тот подтвердил это отлучение от церкви⁸².

Папа Иннокентий III ответил положительно и подтвердил также, что эта икона собственноручной работы евангелиста Луки была будто бы наиболее чтимой иконой во всей Греции. Однако он не разделял греческой точки зрения, что в иконе заключен дух Богоматери, и поэтому отклонял всякое превеличенное поклонение как суеверие. Относительно этого пункта в самой Византии были разные версии. Русские паломники сообщали, что во время еженедельной процессии Святой Дух опускался на икону, а также что во время еженедельного чуда с завесой на икону Богоматери во Влахернах сходил «Святой Дух». Этой версии противостояла другая, менее зрелищная, согласно которой Мария, удовлетворенная готовым портретом, наградила его будто бы своей «милостью» (*charis*). Еще ученый Ламбек в XVII веке ссылается на это, чтобы обосновать ореол чудотворности одной венской иконы. Лишь в эпоху Просвещения снова вспомнили решение Иннокентия III. Согласно Людовико Антонио Муратори, «у греков образ Богоматери, будто бы написанный св. Лукой, был в необычайно большом почитании, т. к. сумасбродный и глупый народ считал, что в этой иконе обитает дух божественной Матери, каковое несуразное мнение было осуждено папой Иннокентием III. Я не знаю, не распространилось ли подобное заблуждение среди многих верующих, которые приписывают чрезвычайно много деяний подобным иконам»⁸³.

5. Погребальный портрет у римлян и портрет святых у христиан

Теперь мы начинаем заниматься предысторией иконы, которая одновременно делает понятной и ее раннюю историю. Иконы падали с небес лишь в легендах о чудотворных образах. На самом деле они — творения земных живописцев. Они — исторические произведения, обусловленные историческими обстоятельствами, своими функциями и прообразами. Христианство является античной религией, пережившей античное общество. Икона есть античный тотемный образ, который пережил античное искусство. Как и религия, которая является ее основой, икона начинает доминировать лишь в новую эпоху. Она влечет за собой универсальную значимость религии и ее официальное признание. При таком положении вещей мы вправе ожидать констант, которые в византийской иконе делают зримой традицию античных изображений, а с другой стороны — изменения, с помощью которых старь тип изображения приспособливают к новым условиям. Икона — главная наследница античного погребального портрета.

Если сравнить с формальной точки зрения египетский погребальный портрет молодой женщины (Париж, Лувр) с иконой апостола Филиппа XI века, то, несмотря на всю разницу, становится очевидным характер наследования между обоими изображениями¹. Уже в античном портрете пространство как таковое преодолено, и голова, очерченная жестким контуром, выделяется на идеальной плоскости. Эта плоскость, как позднее на иконе, уже может быть золотой.

При таком большом сходстве возникает вопрос, обусловлены ли существующие различия в большей степени неизбежностью внутренних стилевых изменений или чем-то другим? Икона представляет другой образ человека. На иконе исчезла спонтанность, изображение странным образом кажется отрезанным и замкнутым. Оно окружено нимбом, который отсутствует на женском портрете. Действительно, культ святых подготовил и сделал возможным появление иконы. Икона не только портрет, а чтимый образ, т. е. она представляет почитаемую личность. Икона есть самый ранний и самый значительный культовый образ, которым обладало христианство. Стал ли этот культ образа формально ее условием?

а) Языческий и христианский культ образа

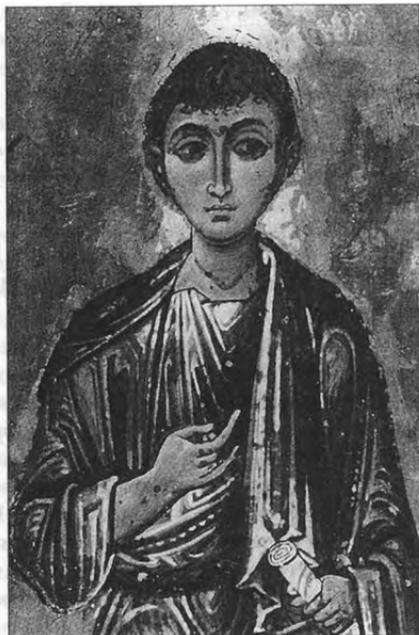
Теперь мы наталкиваемся на другой вопрос. Икона наследует не только античное портретное изображение, но также и античный культ образа. Прежде

25

26



25. Надгробный портрет из Фаюма (Египет). IV в. Париж, Лувр



26. Икона «Апостола Филипп». XI в. Синай, монастырь Св. Екатерины

чем говорить об эстетике иконы, нужно рассматривать вопрос об условиях ее возникновения и сфере связанных с ней задач. При этом на первом плане исследования должен находиться культ мертвых, который породил погребальное изображение, т. е. надо исследовать возникновение образа святых, трансформацию погребального портрета в культовый образ святого. Конечным результатом этой трансформации является икона².

27 Уже в ранний период культовый характер икон был выражен самими изобразительными средствами. На иконе св. Ирины VII века фронтально представленная фигура святой сопровождается маленькой фигурой донатора по имени Николай, стоящего перед ней на коленях³, вследствие чего фигура святой производит еще более монументальное впечатление. Именно эта композиция повторяется на одной римской фреске. В этом изображении святые и поклоняющийся им человек вновь выразительно связаны. Молящийся на коленях в данном случае не уменьшен до размера «атрибута», но соответствует по масштабу фигуре святого. На фреске стоит на коленях папский служащий Феодот со свечами в руках перед образами св. Улитты и ее брата Кирика⁴. Феодот ок. 750 г. посвятил этим двум святым часовню (гл. 7а), у входа в которую помещена эта фреска. Святая была когда-то изображена как молящаяся с поднятыми руками, а ее брат с крестом в руках был представлен подобно фигуре Ирины. В обоих случаях перед нами изображение вотивного

28



27. Икона «Св. Ирина». VII в. Синай, монастырь Св. Екатерины



28. Донаторский портрет в капелле Феодота. VIII в. Рим, Санта-Мария Антиква

характера, другими словами — иконы. В Риме иконный образ передан другими средствами — техникой фрески.

Прежде всего обе иконы говорят нам, что они изображают не обыкновенных личностей, а таких, которые почитаются другими. Они воспринимают это почитание неподвижно, не меняя своего фронтального положения. Благодаря этому изображение приобретает характер обращения к зрителю. Фронтальное положение святого воздействует на зрителя и призывает его к некой активности перед иконой. Изображение донатора вместе со святыми выражает его подчиненность и почитание. Сам святой уже лично как бы не присутствует. Его заменяет икона. В этой связи важна именно римская фреска. В ней разделены плоскость изображенного персонажа той эпохи и плоскость ставшего вневременным святого. Свечи, которые верующий держит в руках, являются проявлением почитания образа. Так дается понять, что Феодот преклоняет колена не перед самими святыми, а перед их изображением. Этот культ образа и изображен на фреске. Он был одним из вариантов культа святых.

б) Происхождение образов святых

Римская фреска конца IV века возвращает нас к истокам изображения святых. Здесь мы вступаем в погребальную сферу. Правда, гробница в этом случае на-



29. Образ святого. Ок. 400. Рим, Санти Джованни э Паоло

ходится не на общественном кладбище, а в специально отведенном для культа святых здании. Под церковью Санти Джованни э Паоло находится фреска в помещении, из которого видна гробница святых, она украшает его фасад. Это культовое помещение, относящееся к гробнице (*Confessio*⁵). Здесь, вероятно, почитались реликвии мучеников Киприана, Юстины и Феоктиста, имена



30. Стена кельи. VII в. Саккара (Египет), монастырь Иеремии

которых содержат граффити на стенах. Согласно греческой легенде, они были переданы моряками римской матроне Руффине, невестке Паммахия, построившего базилику на месте древней церкви. Культ реликвий, основанный Руффиной, первый такого рода в стенах Рима, о котором у нас есть сведения, был связан не только с восточными святыми, но и с культовой практикой восточного происхождения.

Два признака фрески указывают на то, что изображение было посвящено памяти не простого усопшего, а почитанию общепризнанного святого: это за веса и фигуры второстепенных персонажей у ног молящейся — центрального образа. Мотив коленопреклоненной позы имеет место и на иконе св. Ирины. Однако там значение ее изменилось, и так изображено историческое лицо, донатор, вместо того чтобы выделять только святого. Это относится также к стене капеллы египетского монастыря Саккара⁶. Монах, который распорядился написать в капелле святых по своему выбору, добавил к блаженному Аполлону свое собственное коленопреклоненное изображение, чтобы показать личные взаимоотношения патрона и находящегося под его покровительством лица. В ранней римской росписи, напротив, коленопреклоненная поза еще не была личным признаком и не относилась к определенному верующему. Скорее, она носила общий характер и понималась как указание, определяющее официальный статус изображенного лица как святого, чтобы его не спутали с частными изображениями.

27

30



31. Портрет умершей (рядом с ее гробницей).
IV в. Рим, катакомбы Тразона

В катакомбах Калиста в Риме, как о том свидетельствуют надписи, подобные фигуры молящихся изображали усопших в раю⁷. Значит, центральная фигура на фреске в катакомбах Санти Джованни э Паоло была изначально изображением усопшего. Благодаря этому завесы и коленопреклоненная поза становятся средствами выделения усопшего, т. е. знаками его характеристики как святого⁸. Занавес использовался в культе героев — предшественнике культа святых в погребальном ритуале для покрытия образов и для снятия покрова с них и является также необходимым элементом в культе императоров. Он создает ауру и превращает простую зримость фигуры в ее Епифанию, т. е. ритуализированное явление культовой личности⁹.

31 Возникновение изображения святых в погребальной сфере было возможно, т. к. христианство допускало изображения усопшего у его гробницы. Так изображение молящейся женщины в римских катакомбах Тразона или сходное с ним изображение в Винья-Массимо уже не является анонимным символом спасения, каким был тип молящегося в первоначальной языческой традиции¹⁰. Женщина одета в праздничное платье, на ней украшения. Значит, она является образом-воспоминанием об усопшей. Так подтверждается использование портрета у гробницы христианина. Массовый приток новообращенных в государственную религию определенно способствовал тому, что ограничения были ослаблены и что разрешение частного почитания усопших толковалось расширительно. Одновременно расцветал также культ святых. Превращался ли образ-воспоминание в культовый образ¹¹, зависело теперь от личности усопшего, а не от его изображения.

32 Родственники украшали гробницу гирляндами цветов и зажигали свечи, как это можно увидеть на погребальном портрете в неаполитанских катакомбах Сан-Дженнаро. Надпись гласит: «Здесь покоится Прокул»¹². По одежде можно предположить, что он был пресвитером. Возможно, он был любимым священником, гробница которого чествовалась не только членами семьи, но — как ныне могилы пасторов — также женщинами общины. Первый шаг к культу был тем самым сделан. Из частного чествования усопших возникло всеобщее почитание святых. Это было во власти общины и могло быть оправдано чудесами, если усопший не почитался еще и как мученик. Образ мог завершить задуманное превращение. Вместе с изображенным усопшим он становился объектом поминального почитания, которое способствовало культу, и от него он получал импульсы. Цветы



32. Портрет умершего Прокула. V в. Неаполь, катакомбы Сан-Дженнаро

и свечи нам известны также по другим надгробным изображениям в неаполитанских катакомбах, и в этих случаях адресаты идентифицируются как святые¹³. Был совершен тем самым и следующий шаг. Поминальный портрет святого можно было копировать. Он не был больше привязан к собственной гробнице, но мог даже появляться у гробниц других усопших, чтобы способствовать их спасению. Перед образами святых открылись новые возможности.

в) Культовый и вотивный образы

В церкви, возведенной в Салониках над гробницей св. Димитрия, можно увидеть многократно повторенное изображение святого¹⁴. Здесь одно поминальное изображение более не связано с одним погребением. Образ Димитрия, которого почитали как святого, получил новую функцию. Новую сферу его задач мы обозначаем понятием «вотивное изображение». Оно определяется желанием частных и должностных лиц быть изображенными вместе с их святым покровителем. Хорошим примером этого является мозаика VI века на западной стене церкви. Там изображен Димитрий в облачении высокого чиновника, позирующий как молящийся перед эдикулой (aedicula*)¹⁵. По обеим сторонам от него изображены фигуры, которые просят у него защиты или вверяют себя его защите. Это ходатайство получает конкретное воплощение в изображении. Прежняя фигура молящегося меняет свой смысл. Если раньше она обозначала молитву о собственном спасении, то теперь она обозначает молитву о спасении других. Святому больше не нужно заботиться о себе. Его

* Aedicula (лат.) — маленький храм, молельня, или ниша со священными статуями.



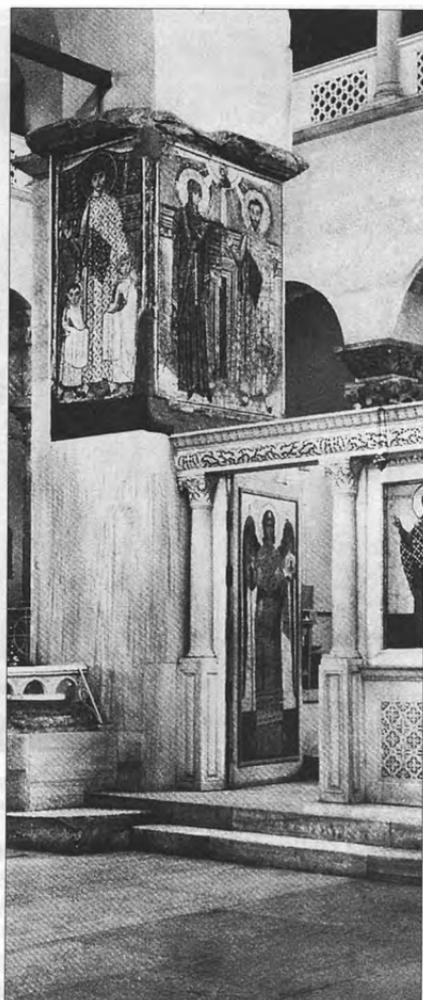
33. Мозаика в притворе. VI в. Салоники, церковь Св. Димитрия

гробница не является больше объектом *попечения*, а является объектом *поиска защиты* и культового почитания. Анонимные коленопреклоненные почитатели римских фресок здесь приобрели конкретный характер. Они уже не выражают лишь почитание, но обращаются с ходатайством. Поднятые в молитве руки святого, на помощь которых уповают, позолочены.

Вотивные изображения, которыми постепенно покрываются столбы этой греческой церкви ок. 600 г., представляют во многих вариантах первоначальный тип святого образа. Они всегда создаются на средства лиц, которые также фигурируют на изображениях. Так возникает коллекция вотивных даров, которые, во всяком случае, по художественным качествам и масштабу фигур в рост превосходят позолоченные дары наших современных паломнических церквей. Святой, изображенный всегда в расцвете юношеской вневременной красоты, каким его описывают видения того времени, стоит фронтально как молящийся в роскошном воинском плаще и по возможности в центре композиции. Этот тип, кажется, характеризует главную икону, которая хранится в серебряном кивории внутри церкви¹⁶. В вотивных изображениях она приспособляется к тому ходатайству, которое изложил и письменно также сформу-



34. Мозаика на столбе. VI в. Салоники, церковь Св. Димитрия



35. Мозаики на столбе. Салоники, церковь Св. Димитрия

лировал ктиитор*. Свободная рука святого поднята для молитвы. Другая рука в жесте, характерном для покровителя, положена на плечо опекаемого, которого патрон признает и защищает. Так икона у гробницы святого копируется во многих изображениях, выполненных по обету, которые определяют роль храмового святого для ктиитора. Это напоминает нам бывшие вотивные дары, которые ста-

34

* Учредитель, также собственник, обладатель (греч.).



36. Мозаика бокового неффа — по акварели У.С. Джорджа.
VI в. Салоники, церковь Св. Димитрия

вили в храмах в античную эпоху. Они объединяли образ храмового божества с просьбой принесшего votивный дар. В нашем случае добавляется наличие гробницы, которая делает культовый или храмовый образ наследником погребального изображения.

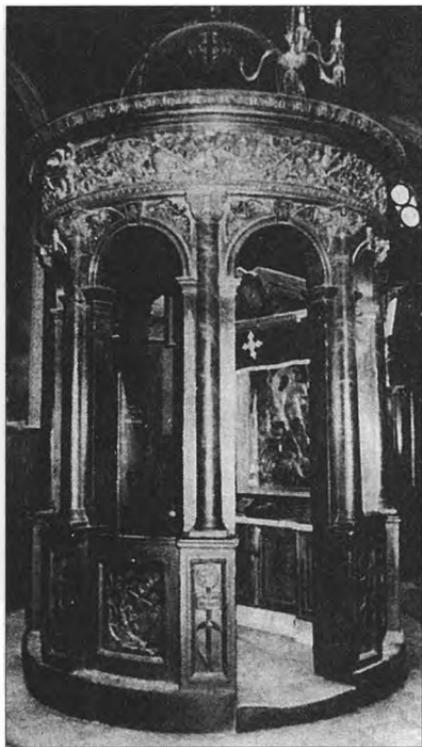
Сгоревшие в 1917 г. мозаики, которые целиком покрывали всю стену северного неффа¹⁷, представляют собой особое явление. Они составляли длинный фриз мозаик, следовавших одна за другой и оплаченных разными ктиторами. Эти мозаики походили на напольные мозаики в церквях, где тоже каждое изображение оплачивалось разными ктиторами. Но здесь не ограничивались обозначением имени ктитора, а для каждого изображения выбирали другую композицию образа, чтобы представить его просьбу храмовому святому или Марии, а иногда обоим вместе. Здесь отпала связь с главной иконой и со схемой подобного иконе отдельного образа, и можно было выбирать любой тип изображения из бывших в это время в ходу, чтобы обратиться к святому: то он стоит во весь рост перед нишей с раковиной или под навесом эдикулы, то изображается погрудно в медальоне. Композиционные схемы могли меняться. Иногда возникает правильная по-

следовательность различных композиций, чтобы выразить определенную идею, например, там где мать подносит своего ребенка к святому, которому посвящена церковь. Тот сидит на троне перед киворием, где тогда хранилась его икона, и передает ходатайство, с которым к нему обратились, дальше Христу, и Спаситель в знак согласия склоняется из медальона. Мария, поддерживающая это ходатайство, справа завершает всю последовательность изображений. Шестиугольный киворий, в котором икона стояла как бы на троне, изображен здесь с открытыми дверями, как будто икона обрела собственную активность и вышла из своего святилища. Как выглядел такой киворий для иконы, можно себе представить на основании подобного сооружения внутри церкви Св. Георгия в старом Каире¹⁸.

Композиция образа молящегося святого была выработана также и для св. Мины в его знаменитом святилище в пустыне в Египте (популярном тогда среди паломников месте его захоронения). Каменный рельеф в Венском музее истории искусств, с фигурой молящегося между двумя верблюдами,

представляет собой копию этого культового образа¹⁹. Оба прибегающих к защите изображены как атрибуты основного образа. Снова мы имеем дело с иконой, на этот раз выполненной в технике каменного рельефа. Этот образ также переносной. Тип культового образа Мины известен по большому количеству ампул пилигримов²⁰. Фрески VI века, найденные при раскопках близ святилища Мины, со своей стороны дают представление об этом культовом изображении²¹.

Ретроспективный взгляд на один подлинный погребальный образ в Антиное (Средний Египет) поясняет новую ситуацию²². Молящаяся Феодосия, в древнем типе образа как усопшая, фланкирована двумя святыми, святость которых подтверждается круглыми нимбами — до того бывшими атрибутом богов и героев, — и добавлением слова «святой» к их имени. Тема покровительства в подлинном надгробном изображении выдвигает усопшего в центр, а святых заступников помещает по бокам от него. Тут гарантируется заступничество святых за усопшего. В церкви Св. Димитрия в Салониках можно удостовериться в защите святого. В одном случае местом изображения является гробница опекаемого. В другом случае нахождения изображения является гробница дающего



37. Киворий с резными образами.
Старый Каир, церковь Св. Георгия

36

37

38

39



38. Фреска со св. Миной. VII в.
Карм аль-Абарий (Египет)



39. Роспись гробницы. VI в. Антиной (Египет)

защиту. Итак, мы пребываем в погребальной сфере. Там произошло превращение погребального портрета в икону святого, частного поминального портрета в официальный культовый образ. Культ святых произошел из погребального культа, а образы святых коренились в античном культе мертвых.

г) Погребальные портреты и ИКОНЫ

Связь погребального изображения с ранней иконой может быть доказана. При этом мы не должны ограничиваться портретами на саркофагах для мумий (с. 119), а можем после выхода в свет книги Клауса Парласки делать ссылку на самостоятельные изображения усопших, висевшие на стенах мавзолеев. Парный портрет из Антиноополиса в Каире, так называемое Тондо с изображением братьев, диаметром 61 см, было слишком велико, чтобы закреплять его на мумии²³. Однако здесь два усопших, т. к.

художник рядом с их головами изобразил две фигуры богов. Правая изображает Гермеса, провожатого душ, с жезлом *Kerykeion** и одновременно идентифицирует его с помощью трехчастной короны богов как Анубиса. Левая фигура изображает обожествленного юношу Антиноя, любимца императора Адриана, как Осириса — властителя царства мертвых с копьем и короной богов.

Невзирая на иные традиции изображения, напрашивается сравнение с парой святых на древней киевской иконе (с. 78). Как погребальный портрет, так и икона являют собой двойной портрет. Композиция аналогична. Возможно, изображение Христа, похожее на монету, является также указанием на происхождение иконы, поскольку оно соответствует маленьким фигурам богов на каирском двойном портрете. В обоих случаях мы имеем образ Подателя вечной жизни. Конечно, на иконе Христос выполняет роль судьи, который награждает храбрых борцов с крестами в руках — знаке их мученичества. Но и он изображен в типе образа *vera icon* (подлинной иконы) (об этом см. с. 78). Главной темой иконы с парным портретом является изображение сирийских мучеников Сергия и Вакха. Расширявшийся культ их реликвий вызвал, вероятно, распространение их иконных изображений. Паз на краю доски свидетельствует

* *Kerykeion* (греч.) — жезл глашатая в греческой мифологии, часто обвитый двумя змеями.



40. Икона «Сергий и Вах» (Синай). VI в. Киев, Музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко

о том, что эта икона закрывалась крышкой и ее можно было транспортировать.

По традиционным канонам изображения тондо с портретами братьев соответствует большинству сохранившихся или косвенно засвидетельствованных античных изображений на досках, в особенности изображений, вставлявшихся в пелены мумии. Хорошим примером этого является портрет для мумии вольноотпущенного юноши Евтихия в Нью-Йорке²⁴. Верхняя часть туловища с левым плечом оказывается за пределами поля изображения. Взгляд, направленный из картины вовне, из-за этого сдвига осей демонстрирует значительное психологическое напряжение.

Поразительно, что традиционные изобразительные признаки этого портрета для мумии повторяются



41. «Братья». Тондо из Антинопполиса. III в. Каир, Египетский музей



42. Надгробный портрет Евтихия.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей

и должно быть датировано, пожалуй, даже IV веком²⁶. В нем также используется старая изобразительная традиция, по крайней мере в силуэте фигуры. Правда, здесь делается поправка, которая весьма значительна. При смещении осей контрастный разворот направления взгляда и туловища исчезает. Голова вместе с туловищем поворачивается в сторону с большим воодушевлением. Отпадает интимный характер взгляда, обращенного на зрителя, присущий частному изображению, и мы должны сослаться на другую традицию, которая объясняет также местонахождение этого памятника. На внутренней поверхности арки Тита в том же месте ее кессонированного потолка находит-

в одном западноримском образе, который является христианским и представляет святого. Круглый нимб указывает на святого, тип портрета с окладистой бородой и скудной шапочкой волос — на св. Петра. Местонахождение изображения — катакомбы в Неаполе (Сан-Дженнаро), стало быть, снова погребальная сфера, *mutatis mutandis*^{*}, к которой относится также и портрет Евтихия²⁵. Поэтому важно, что портрет юноши из Египта и икона святого из Неаполя характеризуются одинаковыми изобразительными традициями. Я упомянул лишь силуэт фигур, легкий поворот головы влево, которому контрастно соответствует легкий контрапостный поворот туловища вправо. К этому можно добавить и освещение слева. Это можно наблюдать по резкой тени на шее и на складках одежды, несмотря на все утраты неаполитанской фрески. Если принять во внимание, что изображение юноши было вокруг обрезано, чтобы оно могло попасть под повязку мумии, то тем примечательнее становится его связь с иконой Петра.

В той же связи нужно подумать о самом раннем изображении Христа — Пантократора^{**}. Оно находится в погребальной камере некоего Льва в катакомбах Комодиллы в Риме

* С соответствующими изменениями (*лат.*).

** Pantokrator (*греч.*) — вседержитель, всемогущий.

ся портрет императора в апофеозе с орлом. Расположение фигуры Христа уже содержит намек на место в небесах, а тип образа Пантократора — это тип изображений богов и героев²⁷. Здесь также подготавливается будущий тип икон.

От них следует отличать частный поминальный портрет усопшего. В склепе Океана катакомб Калиста в Риме мы находим его даже в виде обособленного образа²⁸. Голова была написана на отдельном куске холста, укрепленном с помощью шпеньков на нижнем слое. Создание портрета усопшего в покрытой росписями погребальной камере поручается портретисту, и так портрет задним числом интегрируется в программу фресок. Это является своего рода параллелью к портретным изображениям, вставлявшимся в пелены мумии.

Самым впечатляющим примером частного портрета является портрет, выполненный золотом на стекле, известный нам по многочисленным примерам из римских катакомб. Он содержит все разновидности частного изображения, а также самые ранние образы святых, прежде всего Петра и Павла²⁹. На этом фоне становится понятнее переход от частного поминального портрета к культовому образу святого. Правда, мы имеем мало примеров живописных образов переходного времени. Почти все они снова происходят из климатически более благоприятного Египта.

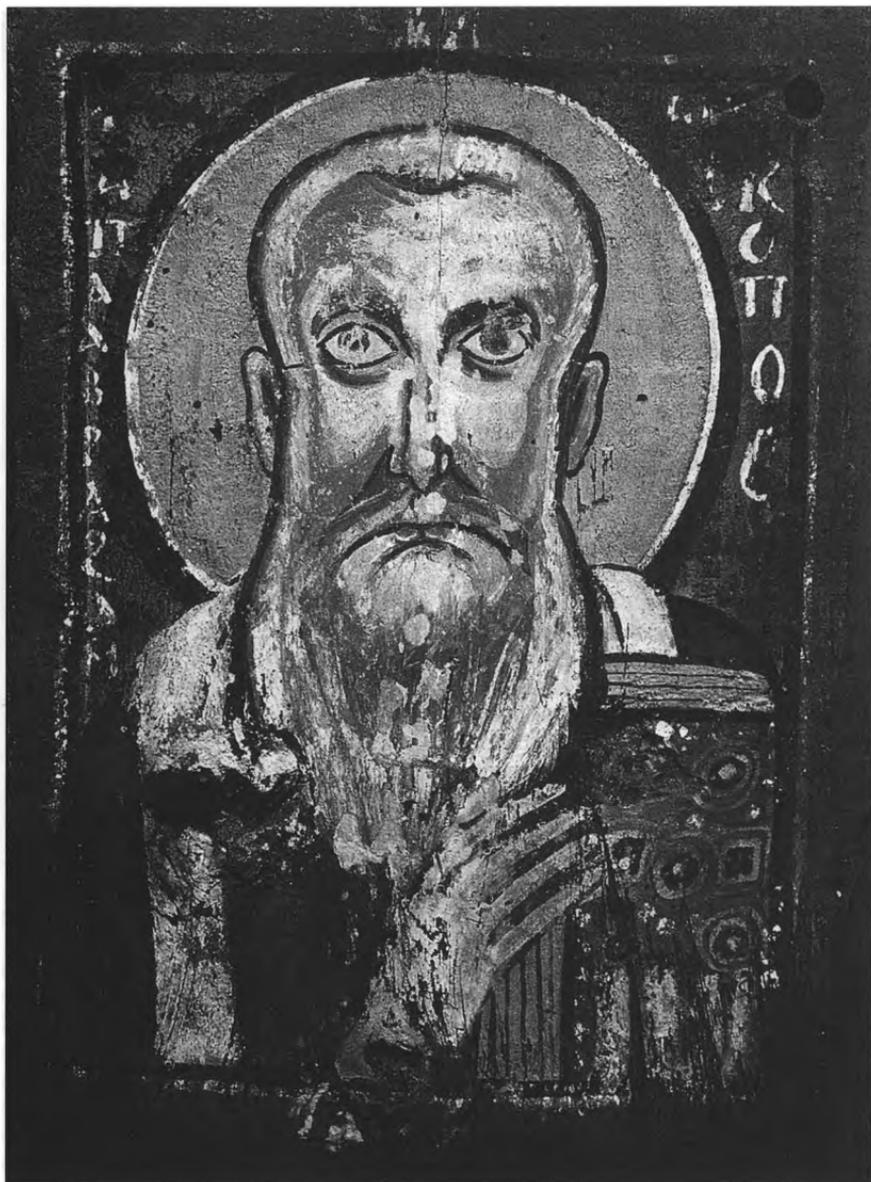
Одна из самых ранних коптских икон — икона епископа Авраама, хранящаяся в Берлине. Иоанн Кольвиц сопоставлял ее с изображением св. Абакира в церкви Санта-Мария Антиква в Риме, которое находится в нише на высоте уровня груди зрителя и обнаруживает следы его почита-



43. Погрудный портрет св. Петра. V в. Неаполь, катакомбы Сан-Дженнаро



44. Портрет. Золочение по стеклу. IV в. Рим, Ватиканские музеи



45. Портрет епископа Авраама Бауитского (Египет). VI в.
Государственные музеи «Прусское культурное наследие», Берлин

ния³⁰. Это последнее изображение является, без сомнения, иконой, выполненной в технике фрески. Но как раз эта функция — предназначение быть иконой — не доказана достоверно относительно образа Авраама в Берлине. Круглый нимб указывает, кажется, на святого. Однако надпись «Наш отец Авраам, епископ» говорит о поминальном образе местного епископа. О прежней функции этого изображения по существу мало что можно сказать. Для того чтобы такое изображение считалось иконой, важнее была сама изображенная личность, чем формальные признаки образа.

Второй живописный образ, ныне являющийся собственностью Кабинета медалей в Париже, походит в некоторых отношениях на изображение епископа Авраама. Снова изображен епископ, как показывает одеяние с паллием и Евангелием³¹. Фигура также изображена фронтально. Отсутствует лишь круглый нимб. Можно было бы оба изображения клириков из Египта различать как икону и как поминальный портрет. Эта разница существует и на самом деле. Но надписи, к нашему удивлению, свидетельствуют как раз о «настоящем изображении» как об иконе, а о берлинской «иконе» как о поминальном портрете. Парижская надпись «Наш отец Марк, Евангелист» относится к иконе святого в то время,

как берлинская доска увековечивает местного клирика из монастыря Св. Аполлона в Бауите (место ее находки). Очевидно, границы между поминальным изображением и иконой были тогда расплывчатыми, и не всегда можно полагаться на избранные нами традиционные каноны изображения, чтобы их различать.

Портрет евангелиста Марка следует, впрочем, официальным изображениям церковных сановников. Мы узнаем от Иоанна Эфесского, что официальные портреты вновь избранных патриархов Константинополя в VI веке по их распоряжению вывешивали в галерее, предназначенной для этого. Они рассылали их также в свои епархии, прежде всего как диптихи, чтобы их поминали во время богослужения. Сохранившимся примером с территории Западной церкви является диптих VII века из Брешии³².



46. «Св. Марк» (Егунет). VI в. Париж, Кабинет медалей



47. «Архангел Михаил» (Египет). VI в.
Париж, Кабинет медалей

От начала V века мы имеем литературное свидетельство одновременного использования изображений живых, усопших и святых в церковном помещении. Епископ Сульпиций Север обратился к епископу Павлину, занимавшему кафедру недалеко от Неаполя в Ноле, с просьбой прислать свой портрет, чтобы повесить его в баптистерии рядом с портретом только что скончавшегося Мартина Турского³³. У Павлина, правда, возникли сомнения, и он изложил их в неоплатоническом духе. «Небесного человека» (*homo coelestis*, *noñton* неоплатоников) невозможно изобразить, «земного человека» (*homo terrestris*) не должно изображать. Во избежание того, что его изображение вблизи иконы Мартина будет неправильно понято или даже осквернено, он сочинил надписи на изображениях в назидание зрителю: «Мартин был примером, достойным подражания, он же сам — устрашающим примером. Мартин являет совершенную норму (праведной) жизни (*perfecta regula vitae*)», он же — урок для грешников, которым следует раскаяться. Невозможно было бы точнее выразить, что различие портрета, поминального образа

и культового образа превратилось в проблему. Нужно было заранее позаботиться о том, чтобы образы, следующие одинаковым изобразительным канонам, не путали между собой. Ведь весьма легко мог возникнуть культ образа ложного объекта.

45 Берлинский и парижский живописные образы подтверждают эту проблему
46 каждый по-своему. Лишь с помощью надписей можно узнать, какой образ изображает святого, а какой — местного епископа. В сознании современников разница могла бы казаться не такой уж существенной. Изображение на могиле чтимого епископа могло пользоваться большим почитанием, чем образ Евангелиста, и оба были в конце концов изображениями поминальными, реальность которых обосновывалась существованием останков и гробницы.

47 Поэтому важным шагом вперед по отношению к достигнутому уровню развития являлся перенос традиционных канонов изображения на другие существа. В парижском Кабинете медалей сохранилась некая параллель «иконе Марка»³⁴. Молодой персонаж с ленточкой в волосах и в облачении воина,



48. «Св. Мина» (из Бауита, Египет). VI в. Париж, Лувр

с круглым нимбом, идентифицируется как погрудное изображение архангела. Основания крыльев на плечах подтверждают эту идентификацию. В изображении бесплотного неисторического существа прерывается линия традиции от поминального изображения к образу святого. Противники икон, особенно из среды евреев, упрекали христиан в этой непоследовательности; при этом они пользовались следующим аргументом: Бог наделил ангелов физической формой явления, чтобы сделать их видимыми для людей³⁵. Так изображаемой становится каждая фигура христианского космоса, подтвержденная Откровением. Следствием является то, что здесь имеется в виду не столько земная внешность, сколько бессмертная сущность. Это, в свою очередь, привело к некоторым выводам относительно эстетики ранней иконы, к чему мы еще вернемся (см. гл. 7г).

При ретроспективном взгляде на истоки иконы оказывается, что она формально и функционально была преемницей античного погребального изображения. При этом возникли проблемы, как следует интерпретировать образ. Вверяют ли усопшего защите небесного Спасителя или он сам должен искать у него защиты, зависит от того, как оценивается усопший. Одна египетская икона VI века в Лувре в Париже, происходящая из того же монастыря Св. Аполлона в Бауите, представляет пример смешения, в котором сходятся два разных представления³⁶. Св. Мина, вероятно местный почитаемый монах, воспринимается как святой благодаря благословляющему жесту, свитку и фронтальному



49. Стена капеллы в монастыре Св. Аполлона, ок. 600, Баут (Египет)

положению. Этому противоречит покровительственный жест, которым его охватывает за плечо Христос, обозначенный в надписи как «Спаситель». Это тот же прежний жест *патрона* по отношению к своим подопечным. К. Вессель, правда, возражает, что этот жест означает одновременно «принятие и представление: Он (Христос) принимает епископа в число святых и представляет его народу»³⁷. Однако история изображения этого жеста означает покровительство. В иконе объединены обе концепции: древнего погребального изображения и нового образа святого. Обе фигуры, которые должны быть представлены фронтально, лишь благодаря направлению взгляда едва заметно подчинены друг другу.

49 Стена капеллы в Бауте, откуда происходит луврская икона, в VII веке содержит целый набор бывших в ходу иконных типов изображений³⁸. Так как всегда речь идет об отдельных фигурах, их можно было бы установить в ряд как фриз. Это не произошло потому, что здесь имелись в виду списки различных образов. Их общий знаменатель зависит от зрителя, который в своей капелле почитал этих святых во всех типах изображений, перешедших из античной живописи в иконопись. Наряду с полуфигурами и фигурами в рост, наряду с молящимися и благословляющими появляется изображение в медальоне, в форме *clipeus* (щита), знака апофеоза.

36 Подобием стены капеллы являются уже упомянутые мозаики в боковом нефе базилики Св. Димитрия в Салониках³⁹. В вотивных изображениях к храмовому святому снова и снова обращаются с молитвой словом и образом. Словом о помощи просят святого люди, имена которых указаны, так, например, роди-

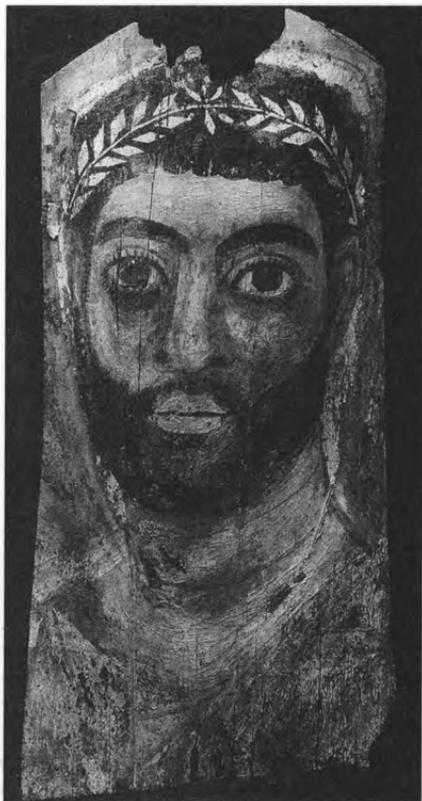
тели просят в надписи: «О ты, наш господин (*Despota*), святой Димитрий, помоги нам, твоим слугам (*doulois*) и твоей служанке Марии, которую ты нам дал». Образ святого является в композициях различного типа то как молящийся в рост под аркадой из раковин, то как погрудное изображение в медальоне, в одном случае между двумя портретами донаторов церкви, которые также помещены в медальоны. Святой был выделен лишь золотым круглым нимбом.

Теперь мы можем резюмировать. В трех сферах античного искусства прослеживается культ образа: погребальный портрет, портрет императора и изображение богов. Сначала мы рассматривали первую сферу. Иконе подобает культ, который с ней связан. Он тесно соотносится с культом святых, который, в свою очередь, возник как особая разновидность культа мертвых и героев на могилах. У святых, как и у частных лиц, речь идет в обоих случаях об усопшем, память о котором закрепляется в образе. Разница состоит в способе почитания, которое через частный круг семьи или небольшую общину ведет к полуобщественному и, наконец, к официальному, санкционированному церковью культу. Так создаются предпосылки культа образа, прежде чем он сам себя выразит в изображении. Икона святых есть продукт культа гробниц святых.

Границы между частным и официальным почитанием неустойчивы. Также неотчетливы границы между иконой и частным образом, по крайней мере в раннее время. Лишь постепенно складываются определенные схемы иконописи, сужается круг античных типов изображений, которые ранняя иконопись в первое время принимает без оговорок. При этом речь идет не только о традиционных изобразительных схемах, которые использовались в первых образах святых. И сами воззрения на сущность изображения, определяющие эстетику ранних икон, также заимствованы из живописных образов и развиты дальше.

д) Идеализм и реализм в античном портретном изображении

Египет римского времени является ареной, на которой встречаются три различных воззрения на изображение — греческое, римское, древнеегипетское. Результатом такого положения явился живописный портрет, вставлявшийся в пелены мумии, который появляется лишь во время римского господства⁴⁰. Неудивительно, что сохранившиеся портреты для мумий выглядят совершенно по-разному. Правда, функционально они все определяются верой в потусторонний мир, являющейся предпосылкой сохранения изображения. В античных религиях спасения, начиная с египетской, земная сущность усопшего сохраняется для потустороннего мира — в Египте посредством сохранения всего тела, которое мумифицируется. Сохранение тела посредством бальзамирования влечет за собой сохранение образа умершего в замещающем его портрете, который в римскую эпоху вставляется в мумию. Становятся очевидными два основных понимания изображения, которые связывают их с греками и римлянами. «В Греции, согласно ее философским основам, портрет... являлся не столько жизненно правдивым изображением какого-то лица, его неповтори-



50. Погребальный портрет. IV в. Вашингтон, Собрание Дамбартон Окс

мого и чувственно воспринимаемого видимого облика... сколько изображением идеи и тем самым переходом в сверхличностное. Знаменательно, что Греция вообще не знала масок умерших. В Египте же как маска умершего, так и портрет живущего уходят далеко в прошлое. Эти произведения были ритуальными творениями, стремившимися к вечным формам, в которых человек... в своей вневременной жизни должен был бы воскреснуть... Сходным образом и римская маска мертвых, от которой произошел портрет, также служила сохранению тела. Здесь, правда, речь шла не столько о вечной форме, предназначенной для потустороннего царства Осириса, сколько о сохранении земного облика человека в его неповторимом, уникальном образе и о явной демонстрации его существования»⁴¹.

Расписная маска периода ранней империи из так называемой гробницы Кауфмана в Хаваре подтверждает преобразование древней египетской погребальной маски с застывшим, улыбающимся обликом в индивидуализированный стиль маски с римской прической и римским силуэтом погрудного изображения⁴². Лишь зо-

лочение сохранилось от египетской традиции. Впрочем, заимствования из реалистического портрета, который развивался в республиканском Риме, четко проявляются⁴³ в погребальном бюсте Аврунция, находящемся ныне в Брюсселе. Расписные маски лишь ненамного опережают живописный портрет и отражают постепенный переход к канону индивидуального портрета в Риме. Параллельное использование расписной маски и живописного портрета для мумии в эпоху Адриана документально подтверждают две мумии из Хавары⁴⁴. Маска является их единственной, еще позолоченной частью, в то время как волосы покрашены в черный цвет, а одежды — в белый. Отчетливой является усиливающаяся романизация маски.

Живописный портрет представляет следующую ступень. У второй мумии, там, где раньше была маска, вставлено пластически исполненное погрудное изображение. Живописное изображение, которое позволяет достигнуть максимального портретного сходства при относительно простых технических

приемах и прежде всего допускает использование уже имеющихся портретов, является последней ступенью развития в украшении мумии римского Египта. Оно вставляется вместо лица мумии, на которую, согласно правилам, наложены повязки. До запрещения мумификации в конце IV в. после Р. Х. повязается обширный материал живописных образов на досках, которые можно рассматривать как настоящие погребальные изображения. Их использование для египетских мумий вряд ли повлияло на их вид. Формально в них отражаются греческие каноны идеализации и римские каноны детализированно-реалистической фиксации внешности. И в отношении техники, в использовании восковых красок и темперы, здесь также проявляются различия, которые полностью были приняты в ранней иконописи.

В античном погребальном изображении были предвосхищены устремления и изобразительные средства икон святых. Мужской портрет, хранящийся в Дамбартон Окс, смотрит не на нас, а мимо нас вдаль⁴⁵. Индивидуальные черты отходят на задний план в пользу идеальных. Идеальная форма обладает признаками красоты и универсальности. Она виртуально противопоставлена естественной форме. В этом портрете для мумии снова проявляются признаки египетской традиции, прежде всего в золочении, ограниченном здесь губами и фоном изображения. Золотой веночек на голове является изобразительным средством героизации в греко-римском мире. Он также способствует созданию ауры изображения, которая выделяет статус, достигнутый усопшим на том свете.

Обе основные позиции античного погребального изображения могут быть обозначены, во-первых, как *поминальный образ*, который по способу изображения тяготеет к реализму, и, во-вторых, как *героизированный образ*, нуждающийся в идеализации. Античное погребальное изображение может выполнить один постулат за счет другого. Оно может также добиться их баланса, что было правилом в поздней античности. Уже постановка задачи содержит в себе в общих очертаниях обе сферы — временную, т. е. индивидуального существования усопшего, и вневременного существования, к которой и относится культ.

Эта ситуация касается иконы святых, которая должна изображать героизированную личность. Достигается ли в ней портретное сходство, т. е. реализм форм изображения, или эти формы указывают на трансцендентный статус святого? Альтернативу поминального и идеального образов нельзя было просто свести к документальной фиксации исторического лица, с одной стороны, или к приданию возвышенных черт — с другой. Вопрос о фиксации природы зависит от понимания самой природы, претерпевшего изменение как раз в эпоху христианской античности. Если отношение к природе скорее негативное, то и изображение природы будет во власти идеальных или даже абстрактных форм. Наконец, должна быть учтена также культовая ценность иконы в нашем исследовании, если мы анализируем ее с формальной точки зрения.

Одно замечание Вальтера Беньямина может оказать нам помощь: «Определение ауры как единственного явления некоей дали, как бы близка она ни была, является не чем иным, как формулировкой культовой ценности произведения искусства в категориях пространственно-временного восприятия. Даль

есть противоположность близости. Существенно далекое есть недоступное. В самом деле, недоступность есть главное качество культового образа. Он остается по своей природе "далью, как бы близок он ни был". Близость, которой стремятся добиться у его материи, не нанесет урона дали, которую сохраняет образ после своего появления»⁴⁶.

Икона формально и функционально находится в традиции античных культовых образов, которые развивались преимущественно в трех сферах: как погребальное изображение, как портрет императора и как изображение богов. Культ изображения богов известен лучше всего. Богам торжественно приносились жертвы. Христианство оказывало этому сопротивление. То, что оно, как и монотеистский иудаизм, не имело культовых образов, языческим окружением вменялось ему в вину как признак безбожия. Образы богов существовали не только как статуи, но также как живописные изображения на досках. Сохранившиеся примеры происходят опять-таки из климатически благоприятного Египта⁴⁷.

Погребальное изображение как важнейший предшественник иконы святых подробно анализировалось. Культ относился к гробнице, но также и к изображению похороненного в ней, которое в конце концов копировалось как икона. На фоне этих процессов остаются открытыми еще два вопроса. Прежде всего изображение Бога не может быть причислено к наследию погребального образа. Во-вторых, с VI века известен государственный культ икон, который не может восприниматься как возникший только лишь из культа погребальных изображений.

6. Античное изображение императора и проблема христианского культа образа

Для решения означенной здесь проблемы мы обратимся к третьему виду античных изображений — изображению императора, — связанному с устойчивой культовой практикой. Византийская миниатюра в Псалтири 1066 г. может ввести нас в эту тему¹. Она представляет трех спутников Даниила, отказавшихся поклониться культовому образу царя Навуходоносора. Их отказ был опасен, т. к. царь объявил: «А кто не падет ниц и не поклонится, тотчас брошен будет в печь, раскаленную огнем» (Дан. 3: 6). Именно это и произошло, но трое стойких праведников были спасены ангелом Господа.

При таком положении вещей удивительно, что миниатюриста неожиданно осовременивает описанный Даниилом культовый образ. Если там речь шла о золотой статуе, то миниатюрист изображает неприемлемый культовый образ в формах современного ему портрета императора, который как живописный образ висит на стене.

а) Почитание изображения императора

Едва ли можно ответить на вопрос, снабдил ли живописец-монах библейскую историю о трех отроках лишь наглядной деталью, или он связывал с этим полемический намек. Но очевидно, он предполагал, что его зрителю были известны изображения императоров такого рода, т. е. они были еще в ходу. В то время сам император был объектом ритуального почитания. Во время официальных приемов он неподвижно сидел на троне как икона, которая, согласно твердому правилу, была закрыта завесой, и ее открывали, когда ей поклонялись коленопреклоненно². В церемониале военного триумфа коленопреклоненная поза выражает подчинение «живой статуе», как это можно видеть на миниатюре Псалтири императора Василия II (976–1025) в Венеции³.

Нет уверенности в том, что в эпоху средневековья почитали образ императора, однако сохранившиеся и описанные фрески и иконы этого времени являются единственными изображениями смертных, представленными зрителю анфас и так призывающими его к почитанию подобно их языческим предшественникам. Это относится к мозаике 913 г. императора Александра в церкви Св. Софии в Константинополе: эта мозаика поразительно похожа на живописное изображение царя в библейской истории. Это относится также к двум большим каменным тондо, которые ныне находятся в Венеции



51. «Три отрока перед Навуходоносором». Византийская миниатюра. XI в. (Cod. Addit, 19 352, fol. 202). Лондон

52

и в собрании Дамбартон Окс⁴. Эти рельефы были когда-то крепко вделаны во внешнюю стену. Об одном живописном изображении сообщает некий источник по истории города Константинополя VIII века. Художники, говорится там, восхищались в термах Зевксиппа «расписной стелой», которая изображала императора Филиппика (711–713)⁵. Понятие «стела» напоминает о том, что живописный образ был функционально равен бывшей почетной статуе.

Впрочем, именно в VIII веке почитание образа Христа, вызывавшее полемику, открыто оправдывается почитанием образа императора, на которое никто не посягал. На Вселенском соборе в Никее (787), на котором касались подобных вопросов, сказано по этому поводу: «Если население со свечами и ладаном спешит навстречу увенчаным венком изображениям и портретам императора, которые отправляют в разные города и страны, то оно это дела-

ет не для того, чтобы почитать расписанные восковыми красками доски, а чтобы почитать самого императора»⁶. Правда, здесь имеется в виду древняя практика.

Начиная со времен зарождения иконы государственный культ образа императора действительно хорошо документирован. Христиане считали его, когда их религия стала государственной, предметом возможных конфликтов. Те почести, в которых они отказывали языческому божественному императору, они охотно оказывали христианскому представителю государства. Формы императорского церемониала в христианской Римской империи восходят все же к эпохе Диоклетиана, т. е. к концу III века⁷. Великий реформатор ввел принципиальные изменения в императорский культ образа, придав ему твердые конституционно-правовые нормы, которые продолжали действовать в следующие столетия. Отказ почитать изображение означал бы нарушение конституции.

Изображение императора существовало также и в христианский период античной эпохи прежде всего в форме статуй на площадях. Они были продолжением типа памятников языческих времен. Филосторгий описывает в V веке культ статуи Константина на колонне на Форуме в Константинополе, которая продолжала тип этих изображений под новым знаком. Сохранилась гигантская бронзовая статуя одного императора V века, которая была переправлена в Барлетту (Нижняя Италия)⁸. Император, в доспехах полководца, держал, вероятно, в правой руке монументальный крест как знак обещанной небом победы и как эмблему того, чьим заместителем на земле он и был как *василевс*. На пластине из слоновой кости император Проб держит штандарт с надписью: «С именем Христа ты всегда победишь»⁹.

Какой бы значительной ни казалась статуя императора, она тогда была не единственной формой его представления народу. В цитированном выше тексте Никейского собора речь идет об изображениях на досках, которые император рассылал в провинции империи как символ присутствия своей власти. Такие изображения имели двойное преимущество — они были переносными и не напоминали прямо языческие культовые изображения. Мы знакомимся с ними в чиновничьем календаре V века в «Списке званий» («*Notitia Dignitatum*»)¹⁰. В нем наглядно показан ранг различных чиновников посредством соответствующих знаков отличия. Страница календаря, касающаяся префекта телохранителей, содержит изображение императора, которое ему вручалось как атрибут его ранга. Изображение императора помещено в служебном помещении между горящими свечами, в знак того, что чиновник принимает решение в соответствии с императорским поручением. Оно еще раз появляется на



52. Рельеф с византийским императором. XI в. Вашингтон, Собрание Дамбартон Окс



53. Церемония отдания почестей императору. Лист из позднеантичных «Notitia Dignitatum» (официальный календарь; clm. 10 291, fol. 178). Мюнхен, Баварская государственная библиотека

те почести и ему принадлежали все те права, которые подошли самому императору. Государственно-правовое положение императора переносится на его изображение. То, что избрало его изображение, чтобы им замещать императора в провинциях, было действенным тогда, когда подлинность образа была юридически точно установлена. Два важных правовых обычая характеризуют положение портрета императора: 1. Демонстративная установка портрета при вступлении на трон. Цель состояла в признании подданным прихода к власти нового императора. 2. Насильственное удаление образа, в знак восторга или измены, иногда также предписанная властями составная часть осуждения памяти (*damnatio memoriae*). Сохранившимся примером уничтожения изображения является семейный портрет императора Септимия Севера, созданный ок. 200 г., находящийся в Берлине¹³. Он является доказательством важного типа императорского портрета (*Imago imperialis*) в виде круглого щита (*clipeus*). Один из двух сыновей, Гета, подвергся *damnatio memoriae*, когда начал править его брат Каракалла. Указ об уничтожении всех портретов Геты исполнен на семейном портрете. Лицо Геты стерто и замазано дурно пахнущей массой.

Г.Крузе и Т. Пекари занимались¹⁴ императорским портретом и законодательством по изображению. Я резюмирую их важнейшие выводы. Если акт установки изображения выполнялся сначала подданными, то со времени Диоклетиана император брал инициативу в собственные руки, рассылая изображения в провинции. При этом значительным становится церемониал, сооб-

статуе, как это можно видеть на диптихе из слоновой кости римского городского префекта Пробриана¹¹. Должностной авторитет представлен изображением императора, особенно во время процессов и судебных заседаний. Иная форма статуи содержится в Евангелии VI века из Россано¹². Во время допроса Христа римский наместник Пилат восседает на троне между двумя рядами изображений с парными портретами императоров. Образ императора был не только должностным символом, но одновременно также предметом культового почитания.

б) Личность императора и его право на изображение

В императорском культе образа личность и ее изображение были приравнены. Этот обычай привел к тому, что образу оказывались почти все

щавший изображению дополнительный ореол и в то же время проверявший лояльность подданных. Образ рассылается для принятия присяги на верность новому императору, приносимой подданными, — действие, которое можно обозначить как доведение изображения до всеобщего сведения. Византийская Книга церемоний содержит пример этого, описывая прием увенчанного лавровым венком портрета западноримского императора Антемия в 467 г. в Константинополе¹⁵. Принятие изображения означало принятие западноримского императора как соимператора. Оно обуславливало установку обоих изображений во всей империи.

Рассылка образов имела целью их коленопреклоненное почитание населением. Отказ поклониться изображению или его некорректная встреча означали бы оскорбление императора. Портрет официально встречают как и самого властителя за много миль от города. За встречей образа следует торжественный акт, включающий также церемониал с портретом императора. Провозглашение присяги на верность со стороны народа и чиновников всегда входило в этот церемониал. Оно превратилось в ритуальную норму, в которой пожелания счастья властелину чередовались с обращениями к Богу. Изображения таких приемов известны нам в Риме, где византийские портреты императоров были выставлены в оратории Цезаря на Палатине, окруженные свечами и лампадами с ладаном¹⁶.

В Риме христианская икона также стала предметом тщательно разработанных ритуалов, явно заимствованных из ритуалов императорских портретов. Подобный процесс еще раньше имел, по-видимому, место в Константинополе. Уже в VI веке существовал государственный культ иконы Христа из Камулианы, формы которого, очевидно, были заимствованы у императорского культа образов. Тогда портреты императоров и иконы Христа почитались почти в одинаковых культовых формах (гл. 4а).

Государственный культ образа лучше всего доказан документально древней иконой Спасителя в папской капелле Санта Санкторум в Латеране (гл. 4г). Металлический оклад иконы имел двухстворчатую дверцу, которую открывали, когда омывали или целовали ноги иконы. В XIV веке эти створки дверей были заменены. Новый затвор имеет погрудное изображение Спасителя, которое поставлено между свечами на престоле часовни и почитается каким-то братством. Аналогия с выставленным портретом императора на картине в позднеримском календаре «Список званий» говорит сама за себя. Можно понять сомнения тех североафриканских клириков, которые к освящению церкви, выстроенной на императорские средства, ожидали официальных послов



54. Портрет императора Септимия Севера с семьей. Ок. 200. Берлин, Государственные музеи «Прусское культурное наследие»



55. «Поклонение иконе». Часть дверцы серебряного оклада. Ок. 1200. Рим, Латеран (деталь ил. 18)

императоров, помещенными на штандарте, принимает участие в битве. На одной триумфальной арке в Лептис-Магна* в Северной Африке висит изображение императора в форме выпуклого украшения на шее у одного военачальника¹⁹. Портрет императора играл политическую роль в среде военных при смене правительства. Он использовался в связи с тактическим военным штандартом, *Signum*. В своей основе образ на штандарте представлял императора перед войсками. Возможность быстрого изготовления предопределяла использование металлических медальонов для демонстрации изображения нового правителя. После всего сказанного существенно то, что, когда было официально разрешено изображать Христа, его образ наряду с портретом императора брали в военные походы. Мы можем из этого сделать вывод о связи использования образа Христа с правом императора на изображение для армии. Если до сих пор перед войсками несли портрет императора, то теперь несли образ Христа.

в) Штандарт и крест как основание образа

При наличии такого фона становится ясным своеобразный обычай укреплять щит с образом Христа на кресте. Крест как триумфальный штандарт Христа сначала не имел изображений. Еще до того, как Христос распятым был в конце концов изображен на кресте, стало обычаем сверху на кресте укреплять

с портретами императора. Они опасались того, что чиновники могут установить *Imago imperialis* (изображение императора) на престоле церкви, если посланцы не отличат церковное пространство от служебного помещения¹⁷, поставив клириков тем самым в тягостное положение.

По форме увенчанные лавровым венком портреты императоров явно походили на щит с образом, использовавшийся на войне. Это увенчание лавровым венком, которое стало причиной наименования портретов императора Увенчанный лавром (*Laureata*), было уже в этой сфере доказательством официального образа. Согласно военному обычаю, круглый щит из бронзы с образом (*clipeus*) был укреплен на штандарте¹⁸. На троянском барельефе арки Константина знаменосец (*Imaginifer*) с портретами

* Leptis Magna — финикийская колония на северном побережье Африки, недалеко от современного Триполи.



56. Мозаика с Голгофским крестом. VII в. Рим, Сан-Стефано Ротондо

*clipeus** с его изображением, который являл его как властителя и Бога. Этот обычай подтвержден также в Святой Земле: именно в этой форме можно представить себе монументальный крест-гемму в районе церкви Гроба Господня на Голгофском Холме. Евлогии того времени из Святой Земли и римская мозаика VII века совершенно аналогично изображают этот памятник в такой форме²⁰. Сохранившиеся щиты с изображением, имеющие шпиль для насаживания, подтверждают такое использование образа Христа. Не случайно древнейшие свидетельства датируются тем временем, когда появляются первые сведения о гражданском и военном культе икон Христа, т. е. в конце VI века. Важнейшим подтверждением этого является расписной деревянный щит из Египта, хранящийся в Институте истории искусства в Майнце²¹.

Signum христианского Бога, под которым Константин одержал победу, был, очевидно, укреплен также на императорском штандарте *Labarum***²². Известно, что решение Константина испытать свое счастье вместе с Богом христиан объясняется его видением накануне решающей битвы. К знаку (*signum*), который он увидел на небе, ему будто бы и было дано толкование: «Сим победиши» («*In hoc signo victor eris*»)²³. Вероятно, поэтому на его штандартах над портретом императора был укреплен круглый щит с образом Христа. Но на нем еще не было изображения, а только начальные буквы *Chi* (X) и *Rho* (P) или

* *Clipeus* (лат.) — здесь: медальон с изображением (какого-то лица).

** *Labarum* — начиная с Константина Великого государственное знамя императорского Рима с изображением креста и инициалов Иисуса Христа.



57. Свинцовая ампула с Голгофским крестом.
Ок. 600. Вашингтон, Собрание Дамбартон Окс

58, 59



58. Расписное навершие креста из Египта.
VII в. Майнц, Музей истории искусств

крест. Когда одно с другим было соединено, возникла христорограмма, или хризма. Здесь Константин соприкасался, вероятно, с традицией эмблемы на штандартах. Рядом с новым знаком, который несли впереди всего войска, императорские щиты с изображением могли оставаться на прежнем месте и в своей прежней функции²⁴.

Лишь спустя два столетия мы слышим, что изображения Христа были введены в гражданский и военный культ *изображений императоров*. Очевидно, это сосуществование вызвало кризис, о котором мы можем составить лишь неясное представление: прошло еще почти два столетия, прежде чем императоры и церковь стали прогивостоять как враги в иконоборческой полемике. *Изображение Христа* появляется сначала как *clipeus*, т. е. в той форме, в какой мы могли видеть важнейшие традиционные изображения императора. Уже крест был различными способами связан с военным триумфом императора. Он считался штандартом и трофеем. *Clipeus Христа* на штандарте неизбежно вызывает ассоциацию с портретом императора. Христос появляется на кресте сначала как имперский полководец, а не как Распятый.

Раннее сходство портретов императора и иконы Христа, кажется, еще долго придавало особо официальный характер обоим тондо с их образами. Об этом свидетельствуют еще примеры эпохи средневековья. В иллюстрированной московской Псалтири IX века, где есть выходная миниатюра с каноническим портретом Христа, над автором псалмов Давидом изображены иконоборцы, замазывающие икону Христа в форме тондо (с. 184). В одном императорском минологии X века изображена императрица Феодора с круглым изображением Христа в руке, она в 843 г. снова ввела иконопочитание²⁵. Вещественные доказательства относятся ко времени до иконоборчества. В греческой росписи маленькой

тири IX века, где есть выходная миниатюра с каноническим портретом Христа, над автором псалмов Давидом изображены иконоборцы, замазывающие икону Христа в форме тондо (с. 184). В одном императорском минологии X века изображена императрица Феодора с круглым изображением Христа в руке, она в 843 г. снова ввела иконопочитание²⁵. Вещественные доказательства относятся ко времени до иконоборчества. В греческой росписи маленькой

церкви в Кастельсеприо близ Милана, которая возникла, вероятно, во время иконоборчества в VIII веке, апсиду занимает изображение Пантократора в медальоне, являющееся списком с иконы Пантократора²⁶. Сопровождающий его цикл детства Христа является как бы живописным толкованием истинности исторической земной жизни Христа. Он подтверждает подлинность портрета, хотя он, следуя божественной природе Христа, написан в условной манере сакральных образов богов и императоров.

Портрет в форме *clipeus* использовался не только для изображения императоров, но был также способом репрезентативного представления знаменитых личностей, которых они публично освящали. Как погребальное изображение такой тип портрета символизировал их апофеоз. Ему была присуща аура сакральности, и потому он был специально предназначен для императора. Освященный император имел право на почитание своего *imago clipeata** в триумфальных процессиях. На маленькой арке в честь императора Галерия (305–311) в его дворце в Фессалониках показана подобная практика культа почетного образа, который несет побежденный перс, а источник III века подтверждает официальный акт такого культа образа: «Согласно единогласному решению сената, императору Клавдию Готику (268–270) был поставлен в курии золотой *clipeus* с его погрудным изображением, который можно видеть и теперь»²⁷.

59

г) Образ Христа в государственной иконографии

Теперь мы готовы поставить вопрос о введении образа Христа в иконографию государственных изображений. Это подтверждается диптихом римского консула, который при его вступлении в должность 1 января 540 г. был разослан из Константинополя как официальный подарок важным лицам. Две складывающиеся створки из слоновой кости с изображением представителя государства носят, таким образом, печать государственной идеологии, и все изменения, которые происходят в ее изобразительной программе, официально прокламируются от лица государства²⁸.

Консул был тогда лишь фигурой, украшавшей нос государственного корабля, которым давно управлял сам император. Однако он мог еще исполнять обязанности представителя, например, открывать игры в цирке. Согласно старинному изречению: *panet et circenses* — он раздает хлеб или, вернее, деньги. Консул Анастасий (517) восседает на троне из слоновой кости, на курульном кресле** над ареной²⁹. Платком в правой руке он дает знак начала игр (диптих хранится в Париже). Императорский авторитет уже выражен посредством скипетра с орлом в его левой руке. Между крыльями орла помещен в соответствии с обозначением апофеоза императорский *clipeus*. Еще важнее было присутствие образов императоров в медальонах в верхнем ряду.

60

Над консулом помещен *clipeus* одноименного императора между двумя другими образами на щитах, которые увенчивают крылатые фигуры гениев,

* Изображение со щитом (*лат.*).

** *Sella curulis* (*лат.*) — кресло без спинки из слоновой кости, мрамора и металла для должностных лиц.



59. Малая мемориальная арка Галерия, 305–311, Салоники, Археологический музей



60. Диптих консула Анастасия. Слоновая кость. 517. Париж, Кабинет медалей

на одном из медальонов изображение императрицы. На диптихе слоновой кости из Ливерпуля над консулом Климентином (513) клипеусы императора Анастасия и его супруги помещены по бокам креста Христова, залога императорского господства и орудия победы императора³⁰. Императоры побеждают с этим крестом. С IV века мало что изменилось. Бог христиан представлен между наследственными имперскими образами посредством его символа креста.

61

Поэтому крайне важно, что на диптихе консула Юстина (540), хранящемся в Берлине, именно на этом месте крест выгеснен щитом с образом Христа³¹. В остальном сохранен тип диптиха Клементина с путти, рассыпающими деньги. Решительное изменение происходит в сфере императорских щитов с образами. Вместо символа между императорами появляется другое изображение, приравненное к их образам, а ввиду его центральной позиции даже поставленное выше их. Тотчас возникает неизбежная аналогия или взаимная согласованность между изображением божественной личности и портретом императора. Глаз современников сразу замечал такие иконографические сопоставления. Нужно иметь в виду следующее. Оба императорских портрета были высоко почитаемыми объектами, имевшими хождение в государстве во многих копиях и являвшимися предметом многочисленных ритуалов. Образ Христа был теперь поставлен на один уровень с ними. Следовательно, Христос должен был действительно существовать. Правовой характер портретов императоров был бы нивелирован, если бы между ними поместили лишь символический образ, не имеющий культовой ценности. Средний медальон с изображением воспроизводит, таким образом, икону Христа, правовое и культовое положение которой было аналогично портретам императоров. Вряд ли можно ду-

мать, что икона Бога, как только она была допущена, будет лишена тех форм культа, которые подобали портрету императора. Литературные источники VI века также содержат многочисленные указания на существование культовых образов Христа.

С этой точки зрения для нас открывается возможность трактовать некоторые ранние иконы как примеры такой иконографии. Они включают образ Христа, но как дополнение, которое подобно изображению императора на консульских диптихах поставлено выше святых. Смена канонов изображения также интересна в этом отношении. Сакральный медальон рядом с обычным портретом обозначает более высокий ранг. Должны были быть особые причины для того, чтобы именно такую форму выбрали для образа Христа. Возможно, имелся в виду определенный список, как это было с киевской иконой Сергия и Вахы, на которой, возможно, имитировался чудотворный образ из Камулианы.

Ранняя киевская икона Иоанна Крестителя (46,8х25,1 см) также относится к этой категории³². Она изображает Предтечу и вестника Христа, Иоанна Крестителя во весь рост. Он указывает правой рукой на медальон с образом Христа, о котором он в соответствии с текстом развернутого свитка возвещает: «...вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира» (Ин. 1: 29). Пророк пророчествует о Мессии в новом веке. Его образ наглядно подчинен изображению Богочеловека, как и в теологическом контексте, в котором пребывает Креститель. Во втором медальоне вводится образ Марии, и так воплощается идея трехфигурного Деисуса. И Иоанн трактуется также как заступник. Стремле-

40
85

61. Диптих консула Юстина. Слоновая кость. 540. Берлин, Государственные музеи «Прусское культурное наследие»



62. Икона «Св. Петр». VI в. Синай, монастырь Св. Екатерины



63. Фреска в 28 капелле монастыря Св. Аполлона. VII в. (Бауит, Египет)

ние представить Иоанна как заступника было основой формирования такой иконографии. Она включает композицию с медальонами, которая благодаря определенному расположению образов позволяет передать сложное содержание.

Подобные высказывания возможны также по поводу ранней иконы Петра из Синайского монастыря (92,8×53 см), которая, возможно, возникла в VI веке³³. Здесь аналогия с диптихом Юстина в верхнем ряду изображений еще отчетливее. Трём медальонам с образами там соответствуют три клипеуса здесь, и снова Христос занимает место в центре. Можно было бы спросить, не играют ли медальоны в иконе второстепенную роль, т. к. они просто заимствованы из государственных изображений. Композиционно они уже выступают в новом контексте, паря над круглой нишей не столь органично.



64. Икона «Богоматерь с Христом в медальоне». Синай, монастырь Св. Екатерины

На иконе изображен Петр, который выступает перед нишей с ключами своей апостольской власти и с крестом своей мученической смерти как с регалиями подобно сановнику перед нишей с изображением Явления Христа. Наместник на земле ссылается на божественного властелина. Медальон с образом подобен удостоверению государственного чиновника, который управляет с помощью изображения суверена. Боковые медальоны, которые на диптихе представляют супружескую чету, здесь изображают Богоматерь и апостола Иоанна (?). Так предстоящие у креста объединены с возведенным на крест Богочеловеком. Решающим является соответствие с типом изображения консула. Оно выражается включением в композицию фигур, представленных в соответствии с сакральной условностью, что не ограничивает характер иконы, но содержательно ее обогащает.

Медальоны с изображением небесных личностей выделяются на синем фоне иконы благодаря золоту, которое соотносится с нимбом главной фигуры. Таким образом, они «погружены в другой свет». Место их изображения обособлено от места главной фигуры. Обособление является, вероятно, в самом деле смыслом этого различия изображений. И в самом понимании образа также проявляется заметная разница. Медальоны как символ апофеоза выражают принадлежность к вневременной идеальной сфере. Лик Петра с реалистическими деталями, ярким цветом лица, восходит к поминальному образу определенной личности, реальность которой верифицируется гробницей. Погребальное изображение и образ богов (к которым может быть причислен также портрет обожествленного императора) просматриваются на этом образе как предшественники иконы.

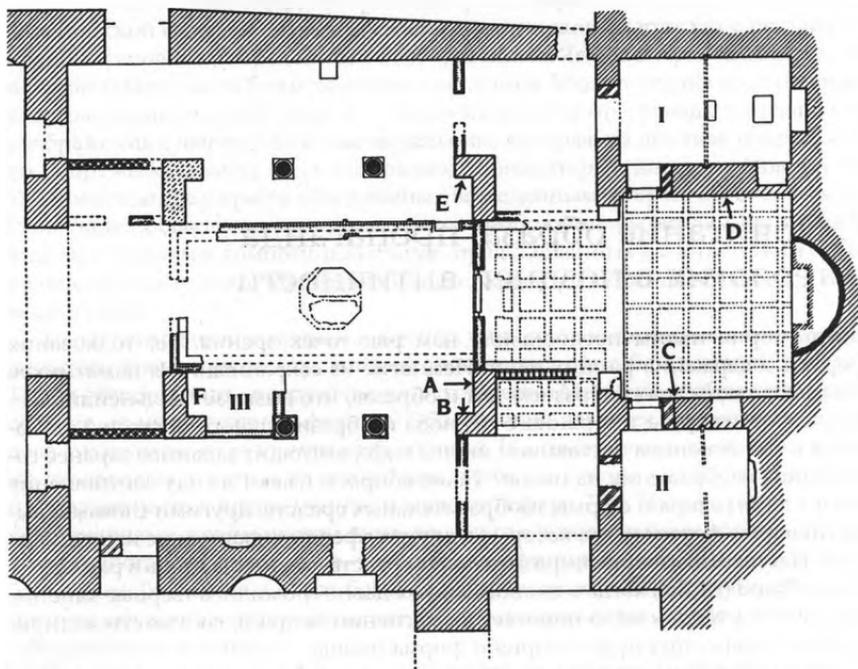
- 64 Полуфигурная икона Марии из Синайского монастыря (40×32 см), которую К. Вейцман датирует VII веком, подтверждает еще одно заимствование выполненного на медальоне образа в ранней иконописи³⁴. Фронтально изображенная Богоматерь с двумя тондо, включающими образы ангелов по бокам, представляет не своего сына, а его образ на овальном щите, как Виктория на древнем изображении консула Василия на диптихе слоновой кости (Рим, 480)³⁵. На фреске VII века в монастыре Св. Аполлона в Бауите эта «демонстрация образа» божественного суверена буквально следует государственной иконографии. Восседающая на троне Мария держит обеими руками овальный щит перед грудью³⁶. Эта же демонстрация щита для почестей и посвящения просматривается также и на иконе Синайского собрания, она еще сохраняет отзвук высокого официального ритуала, как бы вошедшего в структуру иконы. «Образ в образе» есть не что иное, как указание зрителю воспринимать икону как культовый образ.

7. Почитание образа, пропаганда и теология в поздней античности

Предыстория иконы предоставила нам ряд точек зрения для толкования форм и содержания ранних икон. Немногие из сохранившихся памятников обладают таким многообразием тем и образов, что вызывает дальнейшие вопросы. Что из круга тем раннего периода изобразительного искусства становится в конце концов достоянием иконы и как выглядит заданное заранее содержание изображения на иконе? Такие вопросы имеют в виду соотношение содержания образа и формы изобразительных средств, другими словами, выразительные формы икон, которые в других сферах живописи не использовались. Настоящая «теория выразительных средств» возникла лишь в рамках теории образа (гл. 8в), когда в иконописи уже давно сложились твердые каноны. Поэтому эта теория мало помогает в выяснении вопроса, соответствовали ли первоначально друг другу теория и форма иконы.

Художественные и технические признаки делают очевидным, что ранние иконы в обоих отношениях черпали из обширного фонда античной живописи, т. е. заимствовали способы изобразительных средств, прежде чем они обрели собственные формы. Правда, сохранившиеся иконы имеют различное происхождение, что затрудняет их сравнение. Римские иконы не всегда были творениями западных мастеров. Синайские иконы происходят с меньшей степенью вероятности с Ближнего Востока, скорее из Константинополя и собственно Греции. Мы должны принимать во внимание большую мобильность произведений и художников уже в ранние времена. Выставка 1988 г. древнеримских икон Богородицы выявила неожиданным образом различия в их формате, стиле, сюжетах (с. 97). Видимо, тогда еще отсутствовали устойчивые типы образов и нормы, так что каждая икона создавалась сама по себе и следовала своим собственным прототипам.

Возможные источники ошибок при анализе особых выразительных качеств коренятся во взаимовлиянии форм между различными изобразительными средствами, когда иконы воспроизводили образцы из фресковой живописи или мозаик, а фресковая живопись заимствовала их из иконописи. Обмену такими средствами способствовал обмен темами, которые тогда часто влекли за собой присущие им формы. Материал содержит пробелы, а наши знания о первоначальном использовании сохранившихся памятников скудны. Лишь в Риме можно найти сведения относительно первоначального контекста, для которого создавались иконы.



65. Рим, Санта-Мария Антиква. План с капеллами и отдельными иконами: I. Капелла Феодота; II. Капелла святых целителей. III. Открытая частная капелла: а) «Маккавеи» (см. ил. 67); б) «Св. Варвара» (см. ил. 66); в) «Св. Анна»; г) «Неизвестная святая»; д) «Св. Димитрий»; е) «Богоматерь с Младенцем» (см. ил. 68)

а) Настенные иконы в римской церкви Санта-Мария Антиква

Таким образом, наше исследование вполне осмысленно начинается в Риме. Здесь находятся сохранившиеся иконы наряду с косвенными свидетельствами, т. е. списками в технике фрески. Лишь они сохранились *in situ**. Их можно увидеть в бывшей церкви Санта-Мария Антиква на римском Форуме, греческой церкви Рима¹. Почти все надписи сделаны на греческом языке. Церковь Богородицы, которую забросили уже в IX веке, была раскопана в 1900 г. Время ее расцвета относится к VII–VIII векам. В это время были созданы сохранившиеся изображения. Они свидетельствуют, таким образом, о раннем периоде иконы и о последующем кризисе.

Здесь имеются в виду не исторические циклы, а отдельные подобные иконам изображения, которые были исполнены по заказу частных ктиторов вне программы росписи. Они помещены в большинстве случаев на уровне глаз

* *In situ* (лат.) — на (первоначальном) месте нахождения.

зрителя, и часто на них сохранились знаки бывшего почитания образа. Почти всегда это изображения святых. Так они, хотя и находятся в общественном культовом пространстве, являются частными дарами и свидетельствами личного почитания образов. Не только форма и местонахождение образа, но также и тема определялись, как правило, заказчиком. Это иконы, написанные в технике фрески. Лишь в эпоху позднего средневековья мы снова наблюдаем нечто подобное в вотивных образах.

Вотивные иконы помещались в большинстве случаев у входа в алтарь и внутри алтаря, как показывает план (ил. 65). На иконах изображены всегда отдельные фигуры во фронтальной позе, прежде всего на уровне глаз молящегося. Это говорит о частных дарах заказчиков, которым был предоставлен также выбор святых. Вотивный образ св. Анны, матери Марии был при повторной росписи алтаря в VIII веке сохранен (ил. 65в)². Очевидно, этому образу поклонялись, и, возможно, он также охранялся ктиторм. Когда-то рядом с маленькой фигурой Марии, сидящей на руке у матери, висела лампада. Серьжки девочки подчеркивают частный характер дара. У св. Димитрия и Варвары (ил. 65д и б) были золотые уста в виде металлического оклада, место



66. Вотивный образ св. Варвары. VII в.
Рим, Санта-Мария Антиква

прикрепления которого еще и теперь видно³. Верующие надеялись, как прежде на оракула, быть услышанными и получить ответ на молитву святого. Групповой портрет целой семьи мучеников продолжает серию изображений (ил. 65а)⁴. Это семь маккавейских братьев из Ветхого Завета, которых, как известно, почитали в греческой церкви. Их мать, Соломония, выделена положением в центре и нимбом. Прежде у нее на груди была металлическая брошь. Как раз размещение вотивных даров подтверждает понимание настенных образов как частных икон.

В этой греческой церкви мы имеем дело не только с частными вотивными образами, но, что удивительно, также и с частными часовнями в боковых помещениях, т. е. таким устройством, которое нам известно лишь в эпоху позднего средневековья. Феодот, папский администратор этой церкви, избрал се-

65

66

67

28



67. Вотивный образ семерых Маккавеев.
VII в. Рим, Санта-Мария Антиква

70, 71



69

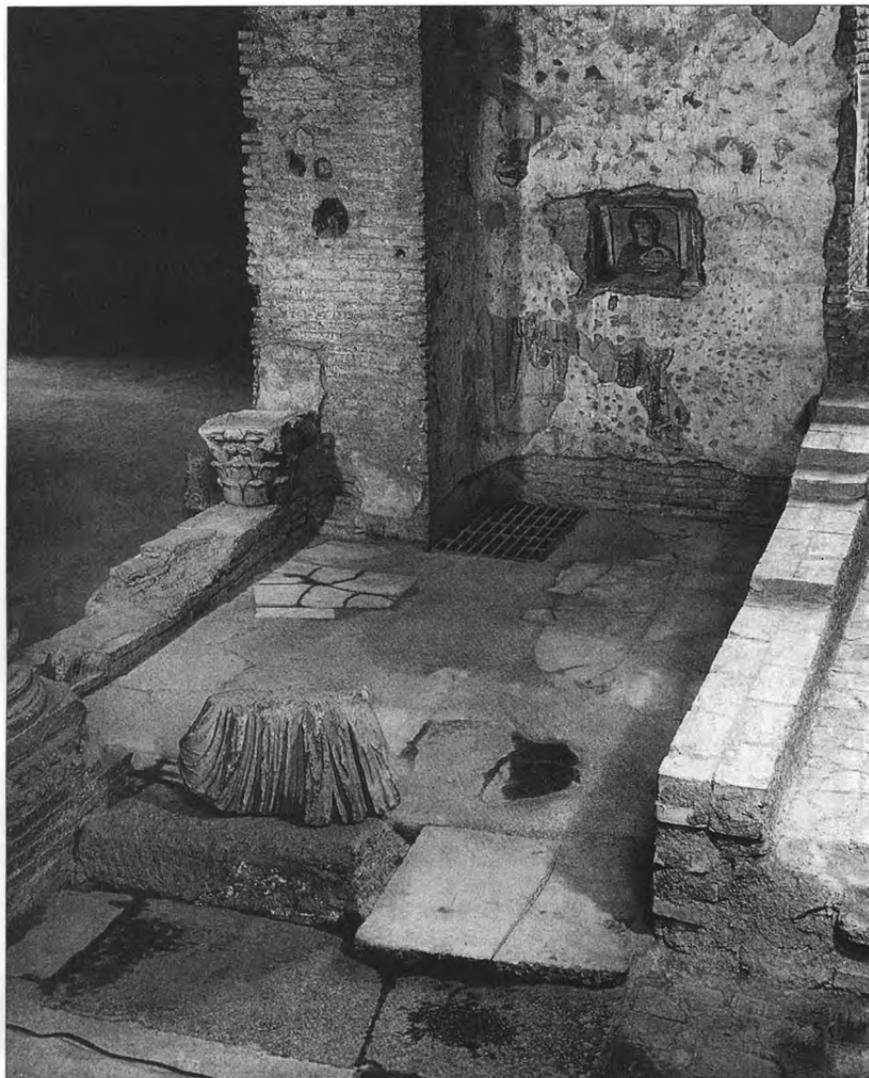
68. Икона Богоматери в стенной нише. 705–707.
Рим, Санта-Мария Антиква

68

зом и включавшая, вероятно, *гробницу*, куда поместили реликвию. На задней стене ниши укреплена икона с погрудным изображением Марии с Младенцем (36×35 см), которая заслуживает особого внимания, т. к. с ее помощью было доказано то, что остальные вотивные образы позволяют только предпологать: она воспроизводит стиль иконы значительно более древнего типа V века. Это в большей степени определяет ее стиль, чем формальные признаки времени ее действитель-

бе самую большую часовню (ил. 65, I)⁵ и велел ок. 750 г. расписать ее серией вотивных икон, на которых он в большинстве случаев представлен собственной персоной. Рядом со входом помещен вотивный образ обоих храмовых святых часовни, Кирика и Улитты, которым Феодот на коленях посвящает зажженные свечи. Как мы видели, он, кажется, приносит их в дар иконе (с. 100). Лампады были помещены в часовне даже на раме с текстом сказания о святых. Феодот еще два раза изображается как кти-тор, каждый раз в другой функции. Изображение нескольких святых, «имена которых знает Бог», особым образом повторяет тип групповой иконы. Но важнее отдельный образ в глубокой нише стены фасада, которая принадлежит еще к античной постройке. Это «Распятие» Иисуса Христа (229×139 см), оно варьирует бывшую тогда в ходу иконную схему, которая нам известна по иконам того времени из Синайского монастыря⁶. К рассмотрению значения повторения иконы придется еще вернуться.

Сначала мы посетим еще одну, правда лишь временно отгороженную частную часовню в главном нефе (ил. 65, III)⁷, в которой есть лишь одна стена с росписью в маленькой культовой нише. В нижней части стены донатор-клирик распорядился изобразить себя рядом с Даниилом во рву львином. К этому изображению примыкает ниша, облицованная мрамором и предназначенная для лампы перед обра-



69. Частная капелла с иконой. 705–707. Рим, Санта-Мария Антиква (см. ил. 68)

ного возникновения, начала VIII века⁸. Как стиль изображения, избранный для Богоматери, так и цветовая моделировка лика были тогда архаичными.

Мария, которая, как когда-то портреты для мумий, изображена без нимба на золотом фоне, с узким силуэтом плеч, следует античным канонам изображения. И архаичное написание имени в форме монограммы также заимство-

вано от сходного образца. Асимметричное положение младенца напоминает римский семейный портрет. Прозрачный синий нимб является, конечно, мотивом иконографии богов. От традиции частного образа идет изображение взгляда матери и прямо на нас смотрящего младенца. Это повторяется также в фигуре матери. В то время как ее фигура трактована пластично на поверхности изображения, голова симметрично вписана в раму. На позднеантичных погребальных тканях из Ахмима, которые воспроизводят *tabula picta** с ранним портретом, уже ок. 400 г. имеются аналогии поворота под углом верхней половины тела, а также моделировка тени носа на обращенной к зрителю стороне лица⁹. И еще один признак свидетельствует о древней традиции на римской фреске, которая на этот раз является уже предшественницей иконы. Рука Богоматери так прикасается к нимбу младенца, как будто это щит с его образом. Мы уже познакомились с примером этого мотива, содержанием которого является демонстрация божественного младенца на его иконе (гл. 6г). На такую икону намекает и римский список.

63

Маленький образ в нише определенно является особым случаем, т. к. он не только исполняет функцию иконы, но и воспроизводит ее формально, а именно какой-то древний, возможно знаменитый, оригинал. Относительно остальных вотивных образов нельзя безусловно определить, в какой мере они также принимают формальные средства иконы, к которой они относятся. В большинстве случаев это были просто расхожие формальные приемы, в которых привык работать мастер фресок. Спонтанно набрасываемая эскиз работа кистью, создающая форму тела с помощью света и цвета, была для иконы, наверное, менее характерна, чем нейтральный фон с полосами и фронтальная поза. «Помпеянские» качества стиля образов типа Маккавеев вызвали при их открытии немалое смущение, т. к. в VII веке — именно так следует датировать большую часть примеров — не ожидали встретиться с такой несокрушимой силой античной живописи. В рамках того, что тогда в Риме было привычным, художник-создатель образа Маккавеев казался чужаком. Вероятно, греки принесли¹⁰ в Рим этот «неувядаемый эллинизм», создавая волшебные иллюзии античного искусства, когда они воспроизводили в технике фрески иконы для греческих заказчиков. Очевидно, икона не обладала еще многими формальными канонами, или они еще не были настолько общепринятыми, чтобы обязательно подчиняться какому-то иконному стилю, каким бы он ни был. Правда, мы обнаружим на крупных официальных римских иконах этого времени условности изображений, присущие данным выразительным средствам, как только мы перейдем от копий к сохранившимся подлинникам.

67

70

Но прежде, чем мы покинем церковь Марии на римском Форуме, нужно учесть еще одно указание, которое исходит от «Распятия» в часовне Феодота: это указание на современную ему восточную икону, которое делает римский художник, знаменательным образом снова изменяющий свой прототип. Тема Распятия стала, особенно на Востоке, весьма актуальной, когда с ее помощью разъяснили различные позиции в церковнополитическом споре об определении личности Христа (ср. также гл. 13г). Кем был тот, кто на кресте? Человек

* *Tabula picta* (лат.) — расписанная доска.



70. «Распятие» в капелле Феодота. Ок. 750. Рим, Санта-Мария Антиква

Иисус или только Бог или оба в одном? И кто, если вообще это произошло, умер на кресте? Греческий богослов Анастасий в VII веке в Александрии привлек к этой полемике образ распятого Христа на кресте и с его помощью опроверг своих противников-богословов хитроумными вопросами. С тех пор на Востоке создавались иконы распятия, которые изображали Христа с закрытыми глазами¹¹. Целый ряд их был обнаружен в Синайском монастыре. Такая



71. Икона «Распятие». VIII в. Синай, монастырь Св. Екатерины



72. Реликварий из Санта Санкторум.
Ок. 600. Рим, Ватиканские музеи

икона была, как я предполагаю, известна ктитору Феодоту. Длинная пурпурная рубаха на римской фреске указывает на прототип из Святой Земли. Однако глаза Иисуса открыты, чтобы подчеркнуть Его божественность. Представленная ситуация предполагает существование иконы в нише над престолом, которую ритуально почитали и перед которой можно было проводить теологические дискуссии. Это было особенно разумно в такое время, когда римская курия, к которой принадлежал донатор, отклонила византийский запрет изображения Христа (гл. 8г).

б) Ранние иконы в Риме и проблема их стиля

Так оригинал возник в период до иконоборчества или прибыл из такой местности, куда рука византийского государства не доставала.

В Святой Земле греки жили между тем под арабским господством. Из Святой Земли происходит хранящийся в Риме (первоначально в Санкта Санкто-



73. Портреты апостолов Петра и Павла. VIII в. Рим, Ватиканские музеи

рум) деревянный ящик, ок. 600 г., содержащий землю и каменные реликвии с мест паломничества¹². На его крышке изображены места паломничества, где разыгрывались события из жизни Христа. Так, распятие, впрочем «семитского типа» (гл. 7д), означает святое место на Голгофской скале. Эти эпизоды изображают библейские места, а возможно, также иконы, которые почитались в святых местах.

73 К сокровищам папской домашней часовни относятся также два маленьких изображения верховных апостолов, почитавшиеся как реликвии¹³. Правда, они возникли лишь ок. 800 г., однако по традиции считаются оригинальными портретами, о которых легенда о папе Сильвестре утверждала, что это папа будто бы показывал их императору Константину¹⁴. Согласно легенде, когда император узнал в них своих посетителей из ночного сновидения, он позволил обратиться себя в христианство. Если угодно, можно эти маленькие иконы считать раннесредневековыми подделками константиновских оригиналов, то есть в принципе историческими портретами основателей римской церкви, с помощью которых папа приобрел легитимность в отношениях с императором.

18 Так, если церковь пользуется иконами, то это становится волеизъявлением небес. Самым знаменитым сокровищем в папской домашней часовне была тогда икона Спасителя в полный рост, возникшая без прикосновения человеческой руки (гл. 4г). Она посещала, как мы могли увидеть, икону, писанную

евангелистом Лукой, в церкви Богоматери на Эсквiline¹⁵. Самые важные культовые образы были в Риме в ранние времена храмовыми иконами, как правило, в церквях, посвященных Марии. В одном случае можно даже доказать, что икона возникла в момент освящения церкви. Мария вошла в храм как бы в образе своей иконы. Это произошло, когда древний Пантеон в 609 г. был освящен как церковь Марии и всех мучеников¹⁶. Когда Пантеон стал церковью Марии, в Византии в то же время установился твердый обычай вверять во владение церкви, посвященной Марии, реликвии ее одеяния и ее иконы¹⁷. Поэтому хотелось бы знать, получал ли римский культ икон импульсы оттуда, или он имел местные более древние корни.

Когда возникла икона Пантеона, римский обычай уже прочно утвердился. С тех пор как ее подлинный облик был раскрыт, едва ли можно было сомневаться в том, что икона была создана для освящения церкви. Доска из вяза (100×48 см) обрезана до меньшего формата, когда ее вставляли в барочный алтарный киот. Ныне она стоит на престоле часовни каноников, в которую нельзя даже заглянуть из внутреннего пространства Пантеона.

Гармония двух фигур выражена удивительно тонкими, едва заметными средствами. Мать слегка склоняется к младенцу, а взгляд ее в глубоком раздумье обращен вовнутрь. Гармония выражена с помощью глаз, взгляды скошены и пересекаются; а рот с маленькими пухлыми губами дополняет это выражение. Дитя смотрит прямо на нас со строгим пафосом божественного младенца. Пассивность матери с ее задумчивой замкнутостью контрастирует с активностью взгляда и поворотом головы «христианского Диониса», явление которого выше человеческой меры.

Младенец, у которого в левой руке был свиток, поднятой правой рукой сам дает нам, кажется, ответ на просьбу заступницы-матери. Жестикация Марии достигает кульминации в движении правой руки, которой она дотрагивается до колена младенца, чтобы вымолить его защиту. С этим жестом было связано спасение того, кто созерцал икону, и потому эта рука, которой было доверено посредничество, позолочена. Выделение подающей благодать руки имеет дохристианское происхождение и в Риме в этом отношении не одиноко: на иконе из церкви Сан-Систо обе руки имеют позолоту, также и в Греции молящая рука св. Димитрия выделена на мозаике золотом¹⁸.



74. Младенец с иконы «Богоматерь с Младенцем». 609. Рим, Пантеон (деталь ил. 8)

21

8

Фрон-
тистис
и 8

74

190

33

22а



75. «Прекрасный ангел» (фрагмент росписей хора). VII в. Рим, Санта-Мария Антиква

ние, в котором икона находится еще и сейчас. Современное название «Римская Санта-Франческа» не первоначальное. Сначала церковь называлась «Санта-Мария Нуова», чтобы отличать ее от предшественницы.

Технический уровень реставрации XIX века позволил выявить не только темперный слой XIII века, но также остатки оригинальной живописи восковыми красками на холсте¹⁹. В эпоху средневековья спасли первоначальные изображения голов, расчистив их и сохранив хотя бы их древний красочный слой под позднейшей записью. Так средневековая икона и вещественно неразрывно связана со своим позднеантичным оригиналом. Большим значением древней греческой церкви объясняется, наверное, то, что именно там возникла самая большая икона, которую мы знаем в Риме. Лицо матери (размером 53×41 см) дает основание думать о действительно монументальном формате. К сожалению, не удался монтаж древних фрагментов на доске, что наносит большой ущерб сегодняшнему впечатлению. Очертание головы искажено современными дополнениями, а наклон головы к Младенцу, который можно

Живость воздействия образа Девы Марии в определенной степени контрастирует с устойчивостью форм изображения. Подобно иконе из церкви Сан-Систо, овал лица очерчен резкой линией, но внутри этого контура он выделен округлой замкнутой поверхностью. Аналогично другой иконе и внутренние формы также трактованы почти геометрически. Голова младенца, напротив, изображена гораздо более непосредственно, а следовательно, более эмоционально.

Эти наблюдения затрагивают вопрос, существовал ли тогда иконный стиль или соответственные формальные приемы, которые использовались в каждом таком случае. Мы не упустим этот вопрос из виду, когда будем рассматривать другую икону Богоматери раннего времени, которая соответствует такой постановке вопроса. Она происходит, по всей вероятности, из церкви Санта-Мария Антиква, т. е. из той церкви, с посещения которой мы начали эту главу. В IX веке пришлось отказаться от этой церкви, которая уже за два века до этого называлась «старая», пришлось перенести ее название, ее права и, вероятно, также ее убранство в то зда-

еще заметить у основания шеи, не был учтен. История церкви Санта-Мария Антиква до VII века не ясна, так что она не дает сведений о древности иконы. Но во второй половине VI века, как доказал Рихард Краутхаймер, эта церковь уже определенно существовала²⁰. Возможно, икона так же стара и возникла не в те десятилетия VII века, когда были созданы фрески церкви, то и дело прилеваемые для сравнения²¹.

Стилевые параллели, если о них вообще может идти речь, касаются фресок на стене алтаря, которые расположены одна над другой²². В нижнем слое еще VI века находится икона, изображающая Марию на троне, своей неподвижной монументальностью близкая нашей иконе, которая, однако, трактована здесь застыло и жестко фронтально. В верхнем ряду к иконе приближается ангел из Благовещения, названный в истории искусств «прекрасным ангелом», в полном, пространственно понимаемом трехчетвертном повороте, а также мастерски моделированный цветом. И все же как раз при таком сопоставлении оказывается, что икона доведена до совершенно особенного идеала, по сравнению с которым фрески ей явно уступают. С одной стороны, моделировка, не только из-за другой техники с ее хроматическим богатством и неуловимыми тональными переходами, доведена почти до немислимого совершенства и легкой прозрачности. С другой стороны, всякое движение исключено. Гладкая поверхность обладает «кристаллической, почти ледяной сдержанностью». Выразительность сосредоточена только в глазах, меланхолическая отрешенность которых усилена легким поворотом головы. Неподвижность, полученная фиксацией форм, и идеальность, достигнутая обобщением героизированного типа, были явно желательны для ауры культового образа. Пластические портреты императоров и императриц ок. 500 г. предшествуют такой концепции преодоления всех индивидуальных форм в *сакральном тине* (*typos hieros*) (гл. 7г). Неоплатоническая философия Псевдо-Дионисия Ареопагита как раз в это время укрепила созерцание умозрительной сверхчувственной истины²³. Но такая связь ментальности и живописного стиля не может быть определена по одному единственному произведению. Скорее, это восприятие культового образа, которое в этом случае играет существенную роль.

Это касалось как раз той эстетической нормы, которой требовала тогда теологизация мира и природы. Иконы, которые воспроизведены на стенах церкви Санта-Мария Антиква, по сравнению с настоящими храмовыми образами по уровню стиля не являются первоклассными произведениями.

в) Икона и политика при папском дворе

Третья икона Богородицы, о которой здесь пойдет речь, — это храмовая икона базилики Санта-Мария ин Трастевере, которая по древности превосходит церковь Богородицы на Эсквiline²⁴. Сохранившаяся икона, исполненная энкаустическими красками на холсте, была, возможно, не первым образом в этом месте. Папа-титор, который склоняется к ноге небесной госпожи, является по виду Иоанном VII (705–707), поклонение которого Богородице также очевидно. Пострадавшая надпись на оригинальной раме ковчега сообщает об «изумленных архистратигах» (*stupentes angelorum principes*), которые



76. Мозаика из старого собора Св. Петра в Риме.
705–707. Флоренция, Сан-Марко

парят позади трона Марии с длинными церемониальными жезлами, подобно страже трона, которая занимает место рядом с монархом.

II «Мадонна делла Клеменца», как ее позднее называли, была в XIII веке также поновлена. 30 лет тому назад выявили ее подлинный облик. Крупный живописный образ размером 164×116 см с большим тронным изображением, которое, скорее, можно было бы ожидать в монументальной живописи, отличается от изобразительных форм остальных римских икон. Она повторя-

ет восточную изобразительную схему, которую можно узнать²⁵ в VI веке в произведениях прикладного искусства и в мозаике церкви Св. Димитрия в Фессалониках. Фронтальная неподвижность уподобленной колонне женской фигуры, держащей на коленях младенца, также происходит от прообраза, как и группа ангелов, парящая позади нее лучеобразно. Возможно, существовала икона из византийского императорского дворца, которую римский папа распорядился повторить.

Однако в римском списке действуют новые мотивы, которые сообщают иконе иное политическое содержание. Мадонна держит в правой руке, подобно тому как это уже было на серебряном реликварии в Градо²⁶, драгоценный каменный резной крест, который, вероятно, когда-то был металлической накладной аппликацией, а позднее был исполнен темперой и вставлен в икону, написанную энкаустикой. Римские императоры с давних пор также выступали как официальный символ христианской римской империи. Этому соответствует также и то, что Мария изображена в одеянии императрицы и на голове у нее высокая императорская женская корона с похожими на щиты накладками и длинными жемчужными подвесками. В Византии, где императоры появлялись самолично, умело избегали этой аналогии, иначе могло бы показаться, что они готовы уступить господство небу. На Западе же, где отношения с Восточной империей складывались трудно, это украшение образа Богоматери знаками господства уже тогда стало традицией.

Папа, который заказывал эту икону, распорядился изобразить Богоматерь в своей часовой Марии в старом соборе Святого Петра в том же самом одеянии, в богато украшенной роскошной одежде из пурпурной ткани и с той же короной²⁷. Правда, она стояла здесь как оранта в центре повествовательного цикла. Когда в XVII веке демонтировали мозаики, центральную фигуру сняли, как икону, и перенесли в монастырь Сан-Марко во Флоренцию. Однако уже в первоначальном контексте она понималась как самостоятельный образ. Папа, изображенный ктитором, наделяет себя при этом титулом «Слуги святой Богородицы» (*Sanctae Dei genitricis Servus*). На нашей иконе тот же самый папа готовится совершить церемониальный поцелуй ее ноги. При этом главный смысл состоит в том, что земной император остается совершенно вне игры, а римский епископ подчиняется непосредственно небесной властительнице. Титул, который он избрал в соборе Святого Петра, является ответом на титул «Слуга Христа», который присвоил себе император лишь десятью годами ранее (с. 162). Оказывается, что иконы — как до того фрески — используются в качестве инструментов официальной пропаганды. Папа был тогда юридически еще византийским подданным. Но фактически он собирается сам исполнять свою власть по поручению Богоматери.

Но римская икона не только имеет официальную тему, но и преподносит ее с официальной интонацией. В эту режиссуру входит и то, что фигуры в отличие от формы выражают различный статус, который они занимают в мировом порядке. Так, беспокойно жестикулирующие ангелы явно контрастируют с неподвижной центральной фигурой. Верхняя часть тела Марии выделяется столпообразно, нижняя часть подобна постаменту позади тела младенца. Ее лицо принимает выражение неприступного величия и отрешенности. Обыч-

ный стилистический анализ не может тут справиться со своей задачей в такой ситуации. Возникает вопрос, какие стилевые каноны позднеантичного искусства были здесь унаследованы и каким целям они служили.

Икона преподносит композиционно совершенно своеобразную весть, которой прежние толкования вряд ли занимались. В ангелах, туника которых восприняла цвет голубого неба, она выражает *вневременную* вечность, а в фигурах матери и младенца — явление Бога *в истории*, которая совершалась на земле. Фигура папы вводит в изображение его исторический период как третью временную плоскость. Этот контекст объясняет тот факт, что эта икона была единственной, обладавшей собственным местом изображения. Оно состоит из уходящей в глубь пространства зеленой поверхности, на которой стоит трон Богоматери ниже горизонта. Так местом изображения является земной мир, в котором сын Божий принял человеческую плоть. Поэтому образ Матери и младенца во плоти сильно подчеркнут по контрасту с парящими бесплотными ангелами. Теологическое высказывание о тайне вочеловечения Бога непосредственно дополняет политическое высказывание папы, который представляет себя как регента Богоматери на земле. При склоненном положении его тела его лицо обращено фронтально, так что голова производит впечатление неестественного поворота. Этим, а также резким рисунком формы выражено намерение отличить портрет современника от остальных фигур, как бесплотные ангелы отличаются от трактовки обладающих плотью главных фигур.

г) Каноны изображений и типы стиля на ранних иконах

Археолог Х.П. Л'Оранж исследовал в своей книге «Формы искусства и гражданская жизнь в поздней римской империи» новый тип скульптурного портрета, которому он дает функциональное объяснение. Индивидуальный портрет властителя заменяется сакральным типом (*Typos Hieros*), стереотипные формы которого в культовом изображении императорского величества указывают на более высокий ранг²⁸. Кажется, что *Typos Hieros* через связующее звено живописного портрета императора стал для ранней иконы моментом, формирующим стиль. Такое влияние сделало бы понятным «абстрактный стиль», который Э. Китцингер анализировал в 1958 г. в ранних иконах, т. е. стиль, который характеризуется нематериальными, бесплотными и неподвижными формами²⁹. Э. Китцингер объясняет этот стиль с помощью философии образа этого же периода, которая подчеркивала прозрачность материального образа (как сосуда сверхъестественной субстанции) по отношению к первообразу. Был избран «иконографический стиль» или модус стиля, чтобы сделать наглядным трансцендентный характер иконы и чтобы обозначить ее связь с невидимой реальностью. Разумеется, обширный спектр иконных выразительных средств нуждается в дальнейшем толковании.

Даже на одной и той же иконе тесно соседствуют различные стилевые средства. В «Мадонне делла Клеменца» удивляет контраст между неподвижным, фронтально изображенным ликом Богоматери и естественно трактованной подвижной головой младенца. Средства изображения главной фигуры



77. Икона «Богоматерь с ангелами и святыми». VII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

с увеличенными, пристально смотрящими глазами передают ее идеальность. Дистанция, создаваемая его аурой, подчеркивает культовый статус величественной, точно императрица, Богоматери. Ее облик объединяет контраст убедительности и недоступности. Возникает вопрос, были ли при создании этой иконы сознательно использованы различные стилевые средства, т. е. можно ли предположить создание языка избирательных форм с устойчивым значением? Без сомнения, такая живопись оперировала всеми стилевыми канонами, которые содержались в позднеантичной традиции. И все же нельзя быть уверенным в том, что они использовались согласно твердым правилам, которые можно обобщить и которые всегда и везде устанавливались с устойчивым смыслом.

77 Среди тех икон Синайского собрания, которые имели высокий художественный уровень римских икон, одна икона Богоматери особенно подходит для сравнения с «Мадонной дела Клеменца». По своим размерам (68,5×49,5 см) она и вполтину не так велика, как римский образ, однако она имеет сходную иконографию сидящей на троне Богоматери с фланкирующими трон двумя ангелами³⁰. Добавлены только еще двое святых, по-видимому св. воины Димитрий и Феодор. Луч света из-под десницы Бога спускается сзади на Богоматерь, представленную в нише. Лишь ангелы, которые обратили взгляд на него, замечают это событие. При более внимательном рассмотрении мы опять обнаруживаем различные стилевые средства, но они использованы иначе, чем на римской иконе. «Абстрактный стиль» характеризует здесь не главную фигуру, а святых.

34 Э. Китцингер убедительно описал икону и с ее помощью создал модель толкования, которая прежде всего выделяет одновременное использование различных стилевых средств или модусов стилей. «Оба святых, строго и неподвижно фланкирующих Деву, обладают схематическими чертами лица, пристальными взглядами и странными, лишенными субстанции телами», что автор сравнивает с мозаиками в церкви Св. Димитрия в Фессалониках и что их отличает от «живой работы мазка» главной фигуры. Подвижные и пространственно понимаемые фигуры ангелов находятся в поразительном контрасте с торжественно неподвижным передним рядом. Они соединяют, как в иллюзионистской живописи помпейской традиции, «импрессионистическую технику с живым движением»³¹.

Дальше Э. Китцингер предлагает понимать «эллинистическую живописную технику» как «иконографический атрибут» бесплотных ангелов (*asōmatoi*), который отличает³² духовное существование от физического. Правда, он называет также обоих святых «несубстанциальными», так что возникают новые вопросы. К. Вейцман тоже соотносит «пастозную манеру живописи» ангелов с их небесной природой, однако видит в ликах святых, смуглом у Феодора и в бледном у Георгия, эффект реальной трактовки в отличие от сверхъестественного облика Богоматери³³. Таким образом, эта интерпретация явно прямо противоположна.

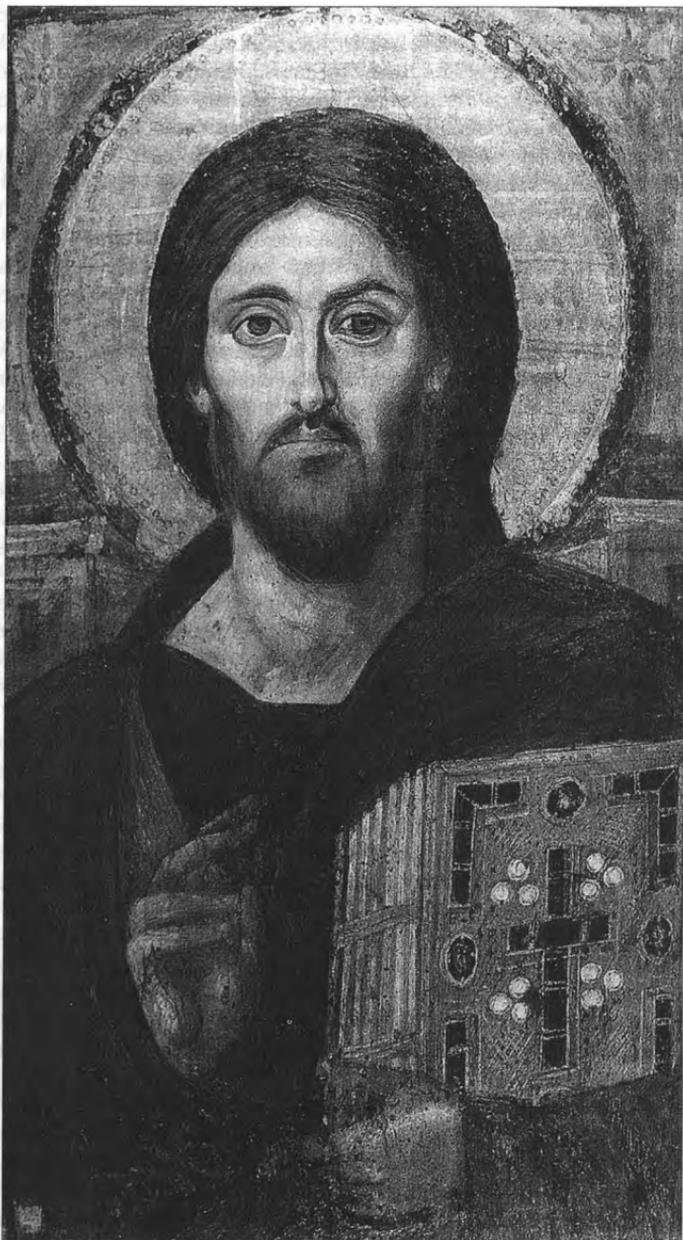
Прежде всего четкой является разница между интерпретацией ангелов и двух святых, стоящих впереди. Это разница между пространственным движением и плоскостной фиксацией, между выявленной и линейно трактованной формой. Мария занимает между этими двумя средствами среднее поло-

жение, младенец похож скорее на ангелов. Можно было бы эту неопределенность форм толковать теологически, в том смысле, как это делает Э. Китцингер, — т. е. понимать как различие духовной и физической субстанции. Ангелы также отличаются от всех других фигур своими прозрачными, просвечивающимися, белыми нимбами. Они написаны белыми на белом и образуют с белым пучком света, падающим с неба, сверхъестественную ауру вокруг Матери на троне и ее Младенца. Их положение парения контрастирует с устойчивым мотивом стояния (или сидения) остальных фигур, которые все обладают земным, физическим существованием.

Однако ангелы на иконе являются лишь второстепенным мотивом. Сложнее истолковать разницу между святыми и центральной фигурой. Без сомнения, в свободе ее трактовки заключена иерархическая характеристика. Мария вознесена над «обычными» портретами. Святые, с пристальным взглядом и схематичным овалом лица, представляют, очевидно, общепринятый канон традиционных изображений, который был перенесен на святых с земной историей (гл. 5). Мы встречаем подобный тип портрета на ранних киевских иконах, которые также происходят из Синайского собрания. На медальонах синайской иконы Петра, к которой мы еще обратимся, свобода позы Христа находится в поразительном контрасте со схематичными плоскостными фигурами Марии и Иоанна. Сходный контраст имеет место между Марией и святыми на рассматриваемой иконе Марии.

Вероятно, имеет больший смысл говорить о канолах образов (а не о типах стиля). Речь не идет, как у Пуссена, о вычисленных вариациях в рамках единой однородной художественной концепции или о цитатном характере подходящего в зависимости от обстоятельств стиля. Скорее, различные каноны и схемы, с помощью которых фигура введена в изображение, являются средствами дефиниции и различения, применяемыми к данному образу, однако в следующем образе они снова обозначаются иначе. Портреты (святых) и не-портреты (например, небесные лики) можно было таким способом четко различать так же, как и различные каноны в рамках самого изображения. Сохранившегося материала, однако, едва ли хватит для того, чтобы надежно истолковать наши наблюдения. Использование *Typos hieros* и его вариантов также не поддается точной классификации. Надежно лишь то, что мы имеем здесь дело с *topoi*, использованию которых, правда, предоставляется большой простор. И реалистическое изображение было устойчивым образом, так же как и его идеализированная аналогия. Различие между античным иллюзионизмом и «абстрактной» схемой является не разницей между свободой и канонами, а разницей между двумя канонами, которые тогда существовали как равноправные.

Один пример может пояснить эту мысль. В мозаике апсиды базилики Синайского монастыря Мария и Иоанн Креститель поразительно отличаются³⁴ трактовкой своих ликов. Идеальность Марии, занимающей в этой паре более высокий ранг, своей простой геометричностью форм и симметрией черт лица следует принятой традиции. Напротив, Иоанн изображается в драматическом движении интерпретацией как мимики, так и волос. Но такая трактовка заимствовала устойчивую схему у традиции трагической театральной маски.



78. Икона «Христос Пантократор». VI–VII вв. Синай, монастырь Св. Екатерины

Итак, художник использовал типы, в которых уже содержалось определенное толкование, как готовые формулы, подобно тому, как актер в театре использует маски. Л'Оранж³⁵ исследовал связь между театральными масками и иконографическими формулами. Маски скрывают индивидуальные черты актеров, однако фиксированным образом показывают роль актера в драме. Неоплатоническая философия искусства поздней античности выше ценит общий тип, чем индивидуальную естественную форму. Философ Плотин не пожелал, чтобы с него писали портрет, ибо чистая, абсолютная идея как бы лишается ясности в индивидууме и ее облечение в материю было бы подобно грехопадению. Такие мысли встречаются снова на заре возникновения иконы, у Псевдо-Дионисия Ареопагита. Если естественное явление индивидуума было так радикально переоценено, то оно вовлекало в эту переоценку и его изображение. В ранней иконописи идеализированные образцовые схемы соседствуют непосредственно с трактовкой, близкой к природе. Средневековые возникают уже на исходе античности.

Крупная полуфигурная икона апостола Петра (92,8×53,3 см) является второй из трех ранних икон Синайского собрания, которые по уровню и качеству превосходят³⁶ все другие иконы, возникшие до иконоборчества. Светлая фигура выделяется на фоне темной ниши, из которой она «появляется» зрителю в духе ритуальной Епифании. Так что фон оказывается средством церемониальной трактовки. Большой золотой нимб указывает на святость представленной бородатой личности. Он точно вписывается в пространство ниши, которая посредством лесбийской каймы и полукруглого обрамления уподоблена фрагменту архитектуры. Наверху позади ниши изображены три повторяющих форму нимба медальона на синем фоне, который вверху становится светлее.

Апостол обозначен как Петр наличием ключей в правой руке и креста в левой. Окладистая борода и короткие волосы также соответствуют иконографическому типу, сложившемуся для Петра. Широким мазком свободно написанная одежда выдержана в холодных зеленых и сине-зеленых тонах, а лик — в теплом, коричневатом-красном. В изображении одежды и головы проявляется разница в понимании формы. Голова имеет замкнутый контур, кажется компактной, детализированной. Она выглядит почти тяжелой на свободно написанном туловище. Эта разница подтверждает наше предположение о том, что в то время существовали различные образцовые каноны, позволявшие художнику делать определенный выбор форм. Однако трудно решить, какой канон был выбран в данном случае и установить, что он означал. В образе Петра бросается в глаза несогласованность между типом и индивидуальностью, причем ни то ни другое не является единственным ведущим началом.

Мозаики в апсиде римского храма Св. Космы и Дамиана (526–530) сближаются по стилю с найденным здесь решением³⁷. В Риме они представляют, скорее, одиночное явление и могут считаться, вероятно, отзвуком восточноримской монументальной живописи эпохи Юстиниана. К тому же временем относятся ближайшие параллели композиции с тремя медальонами в верхнем ряду изображения (с. 133). Консульский диптих Юстина подтверждает роль образа в официальных государственных изображениях того времени.

Медальоны над апостолом представляют иной изобразительный канон. Они со своей стороны отличаются друг от друга (образ Христа, свободно повернутый из круга, стоит особняком), но все вместе они доведены до идеального типа, для которого индивидуальные черты действительно не имеют значения. Так, Иоанна можно было бы сравнить с одним портретом принца из Константинополя, на котором, возможно, изображен Аркадий³⁸ (хранится в Берлине). В обоих случаях канон преобладает над идеальным обликом, который низведен до общих форм.

78 Среди ранних икон Синая самой знаменитой является, вероятно, происходящая из Константинополя икона Пантократора. Она, видимо, воспроизводит известный оригинал, под влиянием которого в византийской живописи вообще сложился тип Христа. Размером 84,5×44,3 см эта икона только немного меньше иконы Петра. Она была опубликована лишь в 1967 г.³⁹

Изображение Христа расположено выше круглой ниши за его спиной так, что его фигура свободно вписывается в пространство. Верхняя часть туловища находится под углом к поверхности изображения и поэтому занимает больше места. Руки и плечи повернуты боком в глубину. Темная пурпурная одежда расширяет собою пространство. Фронтально изображенный лик под таким углом повернут к туловищу, как будто бы он сознательно обращен к зрителю. Подобная слоновой кости гладкость его плоти поразительно отличается от крепкого красноватого лика Петра. Мы видим такую же гладкость на иконе Петра лишь в верхних тондо, в которых создается собственный уровень реальности.

Икона Пантократора четко доказывает, чего могла достичь энкаустическая иконопись. Сравнить это можно лишь с достижениями масляной живописи нового времени. Лик оживает благодаря глазам, отличающимся один от другого и слегка сведенным к носу, а также слегка поджатым губам. Нос находится точно в середине светящейся светлой плоскости лика. Все же благодаря светотени лицо кажется повернутым к нам. Живописец виртуозно выписывает рельеф лица. Рот имеет сентиментальное, слегка меланхоличное выражение. Глаза выражают отрешенность. В античном портрете для мумий подобные изображения на несколько столетий старше. Однако и они также редко достигают того уровня, какой занимает Пантократор в ряду иконописных произведений. Икона в Бруклине⁴⁰ своими оттенками овала лица и поворотом головы к туловищу является свидетельством традиции, которую переняла икона. Портрет для мумии в Стэнфорде также отличается ярким освещением и гладкостью, которые характеризуют и синайскую икону⁴¹. Но лучше всего ее сравнить с портретом Евтихия в Нью-Йорке⁴². Здесь яркое боковое освещение тоже сходно, как и характер личности, представленной взглядом и выразительным ртом. Качество живописи на иконе Пантократора можно сравнить с предшествующим произведением такого рода. Общий облик иконы соответствует времени ее создания. Фигура выделяется своим контуром на нейтральной плоскости.

42

На иконе Пантократора повторяется внешний облик Христа, заимствованный у древнего образца. Несмотря на всю непосредственность выражения, этот образ не является единственным произведением такого рода, а воспроиз-

водит официальный знаменитый тип Христа, хороший список которого принесли в дар Синайскому монастырю. Отличительные признаки этого типа соединяют ауру образов богов и воспроизведение человеческого портрета, который облагорожен характерными чертами образа философа. Две природы Христа, которые занимали столь значительное место в христологических спорах этого времени, были тем самым суггестивно введены в восприятие образа.

Нам следует отличать древность сохранившихся икон от древности их образцов, которые они столь верно воспроизводят. Образец был в VI веке известен уже и в Риме, что может подтвердить несколько схематичный вотивный образ в катакомбах Понциана (с. 89). Даже поворот туловища с благословляющим жестом изпод иматия был привычен для римского копииста; этот жест добавляет также и Евангелие. Насколько знаменитым был образец, можно заключить по тому, что его выбрали позднее (приблизительно во время возникновения Синайского списка), чтобы впервые изобразить Христа на государственных византийских монетах, а именно при Юстиниане II (685–695).



79. «Пантократор». Вотивный образ Гаудиозуса. VI в. Рим, катакомбы Понциана

79

81

д) Икона и политика при императорском дворе: монеты с изображением Христа

Общий образец, который изображен на монетах и на иконе, не может быть указан. Мы знаем имена знаменитых образов, однако мы не можем даже предполагать, как они выглядели. Каким бы ни был образец, его возникновение приходилось на то время, когда впервые было допущено официальное изображение Христа. Проблема обнаружения образца зависела от его безусловной подлинности, ибо образ Христа представлял собою новшество, которое нуждалось в узаконении. Однако это означало официальное признание образа и допущение его в качестве объекта культа, который соответствовал бы в конституционно-правовом отношении зафиксированному культу портрета императора.

Дж. Брекенидж превратно истолковал изображение на монете как фрагмент какой-то фигуры в рост, которая, по его предположению, находилась в тронном зале⁴³. Развитая им концепция «панвасилевса», или великого императора на небесах, подтверждается, как ему казалось, сходством фигуры на



80. Икона с Христом «семитического типа». VI в. Синай, монастырь Св. Екатерины

монете с Зевсом. Действительно, традиция частного портрета объясняет, правда, человеческую устремленность к непосредственному выражению, этическую трактовку личности, но не пафос, характерный для античной иконографии богов.

В этой связи описание монет нуждается в дальнейшем объяснении. Обозначение Христа как «Царя царствующих» (*Rex Regnantium*) регулирует отношения между Христом и императором, который уступает свое место изображению на монете небесному Владыке.

Как бы ни называли образец иконы (а также монет), намек на Зевса стал действительно предметом полемики и проблемой таких ранних икон. Выписка из утраченной истории церкви Феодора Лектора сообщает об одном художнике V века в Константинополе, который по заказу одного язычника написал икону Христа, имевшую сходство с Зевсом⁴⁴. После этого у него отсохла рука. Иоанн Дамаскин, повторивший легенду, добавляет: «Волосы были на

изображении расчесаны на пробор, так что они не закрывали глаза. Потому что по такой схеме греки изображают Зевса».

Первоначальная редакция легенды затем продолжает: «Другая форма портрета Христа, а именно та, где он изображен с короткими вьющимися волосами, является подлинной». Это была как раз та другая форма изображения, которую Юстиниан II подхватил, когда он после беспорядков в 705 г. снова занял трон⁴⁵. Хотел ли он на этот раз попытаться воспользоваться более действенным образцом? Две крайние противоположности, которые, казалось бы, исключают друг друга, последовательно представляют Христа на монете. «Эллинистический» и «семитический портрет» соперничают на первых монетах с изображением Христа. Понятийная пара «эллинистический — семитический» намеренно намекает на два свойства разных категорий. Семитический портрет обладает в лике и в прическе расовыми чертами и своим отсутствием красоты намекает на черты этнически удостоверенного частного портрета. Напротив, эллинистический портрет воплощает не человека-эллина, а напоминает образ богов эллинистической традиции.

Брекенридж правильно усматривает за «семитическим типом» некий «оригинал» с Ближнего Востока из Сирии, Палестины, возможно, какой-то



81. Аверс монеты периода правления Юстиниана II. 685–695. Вашингтон, Собрание Дамбартон Окс



82. Вторая монета периода правления Юстиниана II. 705. Вашингтон, Собрание Дамбартон Окс

чудотворный образ или *Achiropiite*. Традиция считать его подлинным, в сочетании с увлекательной историей культа, могла стать причиной выбора этого типа для монет. «Семитический тип» имел хождение лишь до начала иконоборчества. В эпоху средневековья он едва ли еще играл какую-нибудь роль. Напротив, «эллинистический тип» оказал глубокое влияние на более позднее изображение Христа. Мы можем лишь догадываться о причинах этого. Определенно это были не эстетические соображения, а доверие к особенно верному архетипу, который в этом случае определил историю образа, но, возможно, была важна также роль какого-то «оригинала» для правящей династии.

Смена типа изображения эллинистического на семитский на монетах одного и того же императора является указанием на то, что тут имелись в виду определенные изображения, т. е. иконы. К сожалению, ныне мы не можем составить представление о виде культа, месте его и названии культа этих икон.

Вряд ли иконе могла быть дана более значительная оценка, чем введение ее в официальную иконографию монет, бывших местом изображения императора и «знаком его господства». Икона, таким образом, сама становилась своего рода «знаком господства», однако знаком господства небесного господина. Император берет себе на службу знак господства другого суверена, чтобы иметь возможность сослаться на неземной авторитет.

Так путем смены знаков была продолжена преемственность между государственным и религиозным образами. Если религиозный образ был как бы адаптирован императором, получив его права, то икона становится, со своей стороны, доминирующим партнером, который теперь накладывает свою печать на государственный образ. Ираклий (610–641) был родоначальником той династии, к которой принадлежал также Юстиниан II. Так, если Юстиниан

ссылается на определенные иконы, то это были, по всей вероятности, те самые, которые родоначальнику династии даровали победу и защиту. Но икона теперь ставится выше образа императора. Она вытесняет этот образ с лицевой стороны монеты на ее оборотную сторону, хотя он фактически занимает на оборотной стороне место триумфального креста. Прежние темы лицевой и оборотной сторон монеты объединяются, когда император сам берет в руку монументальный крест⁴⁶.

Государственная иконография меняет свою имперско-античную тональность на направленность религиозно-церковную. Император узаконивает себя по-новому как «наместника Христа на земле». Его власть из вторых рук есть поручение Бога — управлять христианской империей на земле. Небесный и земной суверены соотносятся в иерархической последовательности рангов через свои изображения.

После выхода книги А. Грабара «Император в византийском искусстве» мы знаем, что императоры интенсивно занимались культом икон⁴⁷. Можно говорить о придворных и государственных иконах. Речь идет в большинстве случаев о принадлежавших династиям чудотворных иконах, культ которых сходен с культом Габсбургских чудотворных образов как личных покровителей и палладиев. Поскольку императоры представляли государство, дело не могло ограничиться частным культом икон. При Юстиниане II использование икон выполняет в конце концов пропагандистскую функцию в «борьбе идеологий». Она свидетельствует о «правоверном» императоре как внутри, так и вне страны, прежде всего против Запада и против соперника в борьбе за мировую гегемонию, против ислама, особенно на монетах.

«[Здесь] иконография меняется как легенда. Надпись на оборотной стороне гласила прежде «Победа Императору» и относилась еще к числу предсказаний счастья, залогом чего была сначала богиня победы... затем... палладий империи, крест как знак триумфа... [Новая] легенда отказывается от римской традиции, меняя надпись, которая теперь гласила REX REGNANTIUM, [т. е. Царь Царствующих]. Переворачивая солид*, читаем: DOMINUS JUSTINIANUS SERVUS CHRISTI...** Новая легенда... связывает образ императора с образом Христа, и это означает, что император является наместником Христа. В силу авторитета Бога император может чеканить монеты, так же как император от имени Христа подписывается... император милостью Бога». Образ императора преобразуется из солдатского в церемониальный. «Точно так же уже при Юстиниане I щит и копье заменяются державой с крестом, символом вселенского императора. Исчезает также шлем. Вместо него появляется корона»⁴⁸.

Согласно Брекенриджу, речь идет «о неуловимом переходе от прежней иконографии, в которой христианские символы были инструментами имперской власти в достижении, по существу, светского триумфа, к новой концепции, в которой сам император является лишь инструментом божественной воли в достижении ее собственных побед... Император, стоящий перед Господом, является людям одновременно как образ божественного паннасилевса на

* Солид (solidus) — золотая монета, введенная вместо aureus и равная 25 денариям.

** Государь Юстиниан слуга Христа (лат.).

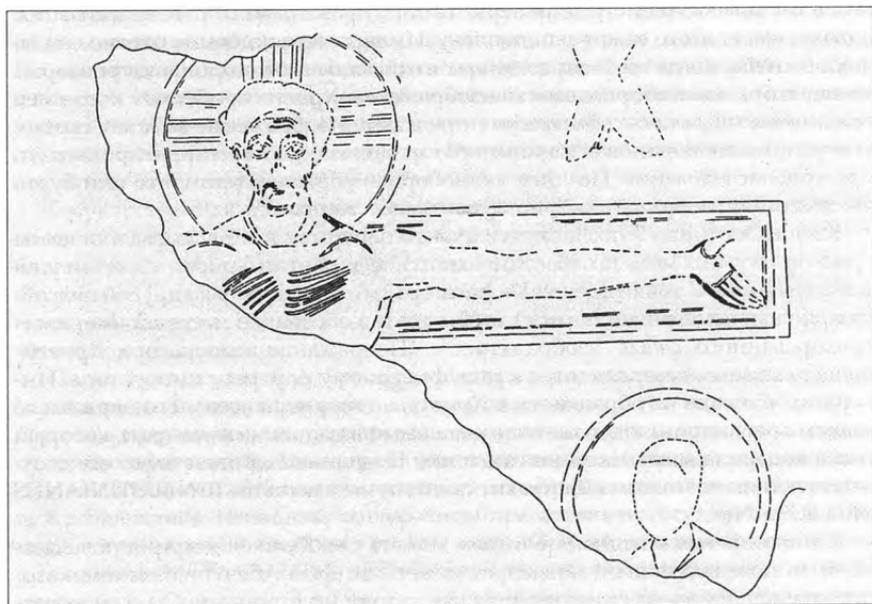
земле и как апостол истинной веры, самого православия»⁴⁹. Легитимизация, однако, имеет часто важную подоплеку. Императоры особенно охотно ссылаются на небо, когда их господству грозит опасность со стороны узурпаторов. Императоры-иконоборцы вместо изображения Христа прибегают к древней традиции изображать себя вместе с предками. Изображение вместе с сыном, который также коронован как император, должно теперь гарантировать его престолонаследование. Позднее иконоборцев упрекали в том, что они будто бы заменили изображение Христа своим собственным⁵⁰.

Когда Юстиниан II после десятилетнего перерыва, в 705 г., снова вззошел на трон, он на своих монетах ввел тот «семитический» тип Христа, который упоминался выше. С точки зрения Китцингера, это был не только другой *тип* образа, но как подлинный портрет он был четко обозначен посредством геометризованного *стиля* изображения⁵¹. «Подражание императора Христу» поддерживается возвращением к полуфигурному портрету императора. Император «больше не обращается к Христу, а говорит людям». Его держава со знаком креста провозглашает тот означенный в надписи «мир» (*пax*), который снова подарила миру законная династия. Подданные приветствуют его соответствующим возгласом «Да правит он нами многие лета» (DN JUSTINIANUS MULTUS AN)⁵².

С точки зрения внешней политики монета с изображением Христа является, быть может, реакцией на выпуск монет халифом Абд эль-Малеком, который представлялся на своих монетах как «господин правоверных» и «представитель Аллаха». А. Грабар толкует новый культ икон как религиозную пропаганду в борьбе государств и систем⁵³. Легенды о монетах показывают, что Византия реагировала на теократию в соседнем государстве. С 695 г. с арабских монет исчезает изображение властителя, они сохраняют лишь надписи без изображений, которые называют единого Бога по имени⁵⁴. Образ Христа и святое копы были до 695 г. символами интеграции двух систем. Оба теократических государства остаются и дальше взаимосвязанными в идеологическом состязании. «Статически традиционные знаки господства» сохраняют в греко-римском мире свою ауру⁵⁵. Символы принимали на себя ответственность за ценности и убеждения, которые почитались или против которых боролись. Икона и стих Корана являются непримиримыми антагонистами.

Правда, Византия сама вскоре начинает борьбу против икон, а именно спустя лишь немного лет после того, как халиф Иаизид I издал первый запрет икон для христианских церквей на территории арабского халифата (721)⁵⁶. Примечательно также, что Лев III «Исавр» (717–741), положивший начало иконоборчеству, сам происходил из Сирии и был знаком с арабским менталитетом. Он остановил арабское вторжение в Византию. Затем он вел кампанию только против образов Бога и святых, в то время как в арабском халифате всякое изображение живых существ, которые как образ были неизбежно лишены жизни, считалось греховной конкуренцией с Творцом⁵⁷.

Весьма вероятно, что преувеличенный культ образов, как и внезапно пошедший в Византии контрудар, получали импульсы от ислама, господствовавшего на соседней территории. Выбор «семитического типа» Христа, которого Юстиниан II распорядился позднее помещать на своих монетах, в этой



83. «Распятие» с ограды хора. 705–707. Рим, Санта-Мария Антиква

связи имел определенный смысл, нуждающийся в разъяснении. Этот портрет Христа был тогда больше всего распространен в тех областях, которые уже находились под арабским владычеством. Миниатюра сирийской рукописи 586 г. подтверждает это, как и фрески в Абу-Гирге (Египет) и в храме Ваала в Пальмире⁵⁸. Синайская икона, которую Вайцман датирует VI веком⁵⁹, повторяет «оригинал» в той же технике. Без сомнения, знание о происхождении раннего чудотворного образа из областей, захваченных исламом, могло лишь способствовать его культуре в столице. Оттуда образ с большим успехом распространяется также и на западе империи. Уже приблизительно через год после чеканки монет в Византии папа Иоанн VII (705–707) распорядился написать в римской церкви Санта-Мария Антиква поклонение (с. 183) Распятому, представленному в «семитическом типе».

80

83, 87

е) Иконы и теологические споры

Ранние иконы следуют традиции портрета в такой мере, что часто забывается, как они были предметом ожесточенных споров, начинавшихся в богословии, а заканчивавшихся в политике. Их роль в политике пап и императоров относительно икон нами уже рассматривалась, однако стоит проанализировать взаимную связь ряда ранних икон, которые не просто изображают какую-то персону, но представляют ее с помощью надписей или внутренних изобразительных средств как носителя определенных теологических идей. Можно было ожидать,

что в древние времена важнейшим из них было учение о двух природах воочеловечившегося Логоса, также и тогда, когда стремились как раз опровергнуть это учение.

Так, на иконе восседающей на троне Богоматери с Синая⁶⁰ она изображена настолько близко к небесам, что виден лишь белый луч света, исходящий от десницы Бога на Марию, на коленях которой представлен видимый Бог, явленный во плоти. Мученики, фланкирующие по сторонам группу Матери с Младенцем, претерпели смерть за истинную веру. И святые воины Сергий и Вакх на другой синайской иконе также изображены с их небесным сувереном, который в медальоне с его подлинным ликом подтверждает свое земное, историческое присутствие (гл. 4а и 5г)⁶¹.



84. «Св. Петр». VIII в. Треви (близ Сполето), храм Клитумна

Тема распятия особенно соответствовала постановке вопроса о том, кто же, собственно, был тот, кто умер тогда на кресте (или, согласно другой точке зрения, как раз не умер, т. к. не имел тела, которое могло умереть). Вопрос о реальности распятия волновал умы еще и в эпоху средневековья (гл. 13г). В VII веке он был напрямую связан со спорными взглядами на Христа, так что Анастасий взял с собой на богословские дебаты иконы Распятия, чтобы уличить своих противников в заблуждении, задавая им хитрые вопросы перед ликом Распятого⁶². Вряд ли может поразить то, что на этих иконах изображение было тщательно спланировано, т. к. с их помощью формулировали теологическое определение. Поэтому было решено изображать Христа с закрытыми глазами, чтобы так обозначить его человеческую смерть (гл. 7а). И на таких иконах суть не в повествовании о страданиях Христа, а в изображении Богочеловека как Распятого.

Молитвенные надписи иногда наставляли зрителя действительно взглянуть на изображение «теологически». Подобная надпись на раме маленькой синайской иконы Распятия гласит: «Кто не потрясен и не сотрясается в страхе, когда видит Тебя, мой спаситель, распятым на кресте? Ты одет в одежду смерти, но облачен также в одеяние вечности»⁶³. Позднее, со времени Феодора Студита, сочинение надписей в стихах для икон стало особым литературным жанром⁶⁴.

Достойная внимания синайская икона, которая в XIX веке попала в Киев, истолковывает в VI веке богословский тезис как свидетельство того, что в данном случае представлен⁶⁵ Иоанн Предтеча. Он изображен на иконе, собственно, не столько ради самого себя, сколько потому, что при виде молодого Человека он свидетельствовал о его божественной природе и изрек пророческие

77

40

71

85

слова: «...вот Агнец Божий, Который берет на Себя грех мира» (Ин. 1: 29). Как раз эти слова начертаны на длинном свитке, который он развернул на голубом фоне и который свисает до белой скалы. Однако пророк, имеющий дикую внешность со своей растрепанной гривой волос, высказывается не только с помощью текста, но и указывает наверх, на медальон Христа, как раз тем жестом, о котором толкует текст. Пусть он на Иордане лишь взглянул на Христа, но акцент с помощью вытянутого указательного пальца дал художнику возможность наглядно соединить две фигуры. Так возникло изображение Иоанна, лишённое сценического эффекта, однако отчетливо выдвинувшее тезис, которым мы обязаны пророку.

Подлинная суть заключается в том, что Иоанн выразился метафорой, когда он приветствовал Агнца Божьего, а художник не повторил эту метафору, а изобразил человека, которого она подразумевала. Так было не всегда и изменилось лишь тогда, когда осознали, что жертвуют одной частью тезиса, если изображают агнца. Ибо Иоанн был единственным пророком, действительно видевшим Христа, а не только возвещавшим его метафорически. Поэтому на соборе 692 г. богословы категорически запрещают метафору, которая в VI веке еще демонстративно воспроизводилась на троне из слоновой кости равеннского епископа, как заблуждение, которое умаляет реальность воплощения и уклоняется от доказательства зримого бытия Христа во плоти (гл. 8r). Поскольку иконы Христа делают его зримым для телесных глаз таким, каким он сам являлся, их обязывали соблюдать это преимущество по отношению к слову. Если на них можно видеть то, о чем тексты лишь повествуют, то это было также оправданием их существования.

62

Благодаря таким же средствам икона Петра, о которой уже шла речь выше, также являлась своего рода теологическим высказыванием⁶⁶. Она изображает, как мы видели, апостола и мученика согласно той изобразительной схеме, которой в государственной иконографии вплоть до 540 г. пользовался консул, будучи заместителем императорского величества, чье изображение занимало место в центре в ряду медальонов над головой консула. Консул представлял государство от имени императора, точно так же, как Петр от имени Христа представлял Церковь на земле. На иконе изобразительный тип Христа подтверждает божественную, ибо господствующую природу, в то время как справа и слева от него исторические свидетели его смерти указывают на его человеческую природу.

Признание роли Петра как земного консула Богочеловека в то время не в такой степени было предметом полемики между Западом и Востоком, как это стало, по-видимому, позднее. Иначе было бы невозможно, чтобы греческая икона VII века своей надписью акцентировала богословский тезис. *Igona* Петра находилась когда-то в Сан-Пьетро ин Чьело д'Оро, главной церкви лангобардской королевской резиденции Павии, где некий паломник VIII века зафиксировал ее надпись⁶⁷. Эта надпись была на греческом языке, а следовательно, греческой была и сама икона. С самого начала надпись была уже изуродована, т. к. наш свидетель смог прочесть там лишь ссылку на «Бога Логоса», на которого Петр на иконе явно указывал. Далее зрителя призывают узреть «Богом на золоте сотворенную скалу» (*theoglyptan petran*), «рядом с кото-



85. Икона «Св. Иоанн Креститель» (Синай). VI в. Киев, Музей искусств имени Богдана и Варвары Ханенко

рой я поистине не буду колебаться» (*κλονουμαι*). Изображение Петра, к которому был также приобщен *Бог Логос* (*Theos Logos*), годилось поэтому как носитель теологического и церковного тезиса. Игра слов *Petrus* — *Petra** восходит к Евангелию от Матфея (16: 18), где Христос возвещает, что на сем камне он создает Свою Церковь. То, что апостола следовало узреть «на золоте», относилось, вероятно, во-первых, к золотому фону иконы, а во-вторых, к названию церкви в Павии, откуда происходила икона. Греческая икона была, быть может, создана по заказу лангобардского двора.

84

В Риме в это время по причинам, о которых уже говорилось выше, отдавали предпочтение двойному изображению Петра и Павла, которые только вместе могли представлять церковь Рима (гл. 76). И на фресках VIII века в загадочно похожей на языческий храм церкви в Треви близ Сполето они также появляются вдвоем. Происхождение такого двойного образа от пары икон подчеркивается⁶⁸ с помощью изображения иконных рам и выбора красного фона. Первоначально римских «близнецов» проектировали для апсиды собора Св. Петра, где они фланкировали с двух сторон фигуру Христа. Теперь при росписи апсиды представлялось важным воспроизведение парного образа апостолов в форме двух обрамленных икон, которые явно имели в Риме знаменитый образец.

* Имя *Petros* (по-русски Петр) по-гречески означает «камень», а *Petra* — «скала».

8. Церковь и образ. Учение об образе в церковной традиции и иконоборчество (726–843)

Уже сам факт борьбы в обществе из-за иконы указывает на то, что следует рассуждать в иных измерениях, если мы желаем постичь ее историю. Эта борьба началась с устранения иконы. Она была, следовательно, реакцией на определенное использование или злоупотребление ранними иконами. Не икона как таковая, а ее *почитание* было причиной, вызвавшей разрушение религиозного искусства. Поэтому нельзя рассматривать икону просто как вид живописи. Ее изобразительные формы свидетельствуют о содержании изображения, которое современному созерцателю не открывается непосредственно само собой, а должно быть ему сначала раскрыто.

В процессе возникновения иконы между V и началом VIII века можно наблюдать формирование христианского культового образа, воспринявшего античную практику изображения. Для его оправдания богословие, со своей стороны, использует теории образа неоплатонической философии. Как икона была, по существу, лишь античным изображением на доске в христианском употреблении, так и учение об иконах можно назвать христианской версией античных теорий образа.

а) Образ в христианстве

Тем не менее было бы заблуждением думать, что христианство без сопротивления продолжило античную традицию образа. Напротив, оно сначала последовательно отвергало религиозный образ¹. В центре культа был не культовый образ, а престол жертвенной трапезы (*Mensa*). Христианский храм вмещал не *святилище* со статуей богов, а был местом встречи членов общины, которая собиралась для жертвенной трапезы. Но культовый образ был «предсудителен», т. к. он был зримым выражением языческого идолослужения, которое отрицалось. Христиане отказывались приносить жертвы образу императора, что стало поводом для их преследования. И наконец, созданию видимого образа противостоял запрет Моисея на изображение Бога, и поэтому оно было запрещено монотеистической религией, которая не нуждалась в зримом отличии единого, но невидимого Бога от других богов.

Невзирая на эти многочисленные обвинения религиозного образа вообще и культового образа в особенности, происходит нечто удивительное: церковь принимает образ в культовое помещение. Длительное время цер-

ковь сопротивляется этому, но все же уступает и принимает изображения, хотя не в пластической форме, а в форме двухмерной живописи. Вслед за принятием образа возникает учение о нем, которое затем оправдывает культ иконы в теологическом споре о природе Христа. В большинстве современных трудов приводятся аргументы с тем же благоговейным трепетом, с каким их авторы стоят перед иконами. Так они поддерживают заблуждение, состоящее в том, что речь идет о подлинно христианском и подлинно интеллектуальном толковании образа. Более того, они создают впечатление, будто христиане имели просвещенное отношение к культовым изображениям своих языческих предков. Однако не следует позволять вводить себя в заблуждение этим апологетическим учением об образе. Оно лишь сублимирует существующую практику изображения и задним числом создает для нее теоретическое оправдание. Так, мы не можем воспринять учение об иконах буквально, ибо оно было прежде всего продуктом исторических споров о религиозном образе².

Первые высказывания об образе относятся к IV веку, когда христианство возвысилось до государственной религии мировой Римской империи. Они содержатся в послании³ епископа Евсевия (умер ок. 339 г.), который был богословом христианского императора Константина I (306–337). Его дочь спрашивала, может ли Евсевий достать для нее портрет Христа, и тем самым выразила желание античного человека исповедовать религию, сопровождаемую изображениями. Двумя столетиями позднее другая христианка, владелица чудотворного образа из Камулианы, спрашивала: «Как же я могу Его почитать, если Он невидим и я Его не знаю?» (гл. 4а). Эта потребность в созерцании создала проблему обращения иноверцев в христианство церковью. Тут возникла опасность ревизии чистого учения. Епископ Елифангий из Саламина (умер в 403 г.) сформулировал эти беспокойства в меткой фразе: «Поставьте иконы для поклонения, и вы увидите, что обычаи язычников сделают остальное»⁴. Евсевий в письме к дочери императора выражается вежливее. Видел ли Константин в церкви когда-нибудь нечто подобное? Он, Евсевий, отнял у одной женщины изображения апостола Павла и Спасителя, чтобы не возникало впечатление, что христиане подобно идолопоклонникам носят образ своего Бога. В конце концов он сбивал с толку адресатку своего письма коварным вопросом, какую из двух природ Богочеловека она надеется увидеть в образе: если божественную — то она же не может быть изображена, если человеческую, то она не достойна изображения.

После всего этого очевидно, что легенда о Сильвестре должна была быть созданием более позднего времени, если она утверждает, что папа Сильвестр передал императору Константину два изображения апостолов Петра и Павла, чтобы обратить его в христианство. Исторический контекст легенды, живописное изображение которой засвидетельствовано в Риме уже в VI веке, сформировался в VIII–IX веках, когда она стала основанием для «Константинова подлога», попытки папы исторически оправдать перед Каролингами свое положение как властителя над императорами Запада. К этому времени восходят также два маленьких изображения верховных апостолов (из сокровищницы часовни *Санта Санкторум*, о которых уже шла речь выше (гл. 7б). В IV веке церковь еще не пользовалась такими средствами.

Напротив, соображения Евсевия и Епифания были тогда не единственными. Церковный собор, заседавший в 306 г. в Эльвире, сформулировал в своем 36 каноне: «Размещение живописных изображений в церкви должно быть запрещено, т. к. предмету почитания и поклонения не место на стене»⁵. Озабоченность по поводу власти образа над зрителем была еще распространена. Неосведомленный зритель может ведь спутать изображение с изображенным. Иоанн Дамаскин, первый богослов икон (ок. 680–749), спустя несколько столетий сформулировал то, что, как и его учение, было очевидностью: «Образ является подобием, которое передает прообраз так, что между ними остается различие»⁶. Очевидно, что различие между образом и изображенным тем временем превратилось в проблему.

В VI веке мы впервые слышим об использовании религиозных изображений церковью. Семья восточноримского императора играет в этом знаменательную и важную роль, как, например, при пожертвовании votivных икон во Влахернскую церковь или при пересылке иконы Богородицы из Иерусалима в Константинополь⁷. В случае с иконой Богородицы речь шла к тому же о первом представителе нового типа образа: она была, как говорили, написана евангелистом Лукой при жизни Богородицы (гл. 4б), которая сама служила ему моделью.

В VI веке, когда оформляется культ икон, так что к ним нельзя больше относиться как к чему-то незначительному, возникают первые дискуссии сторонников и противников ценности икон, которые, видимо, все еще не везде допускались в христианских церквях. Педагогические соображения играют все еще важнейшую роль. Иконы, с точки зрения епископа Ипатия Эфесского, должны вводить в религию лишь тех, кто в этом нуждается, простых и необразованных людей⁸. Иконы своего рода Библия для неграмотных — вот что должно было стать сутью официального учения Римской Церкви⁹. В VII веке в легендах о святых появляются первые попытки оправдания новой практики использования икон на Востоке. Греческая легенда о св. Панкратии из Таормины сообщает о портретной иконе Христа, которую Петр распорядился написать и которую он дал святому, отправлявшемуся с миссией на Сицилию, вместе с иллюстрированными рукописями Евангелий и иконами, по образцу которых должны были быть украшены церкви¹⁰.

б) Византийское иконоборчество в VIII веке

Бурно распространявшееся почитание икон вызывает в VIII веке кризис. Столетнее иконоборчество, которое временами превращалось в гражданскую войну, вносит раскол в церковь и общество. Лишь теперь начинаются официальные и публичные дискуссии об изображении. Они происходят среди богословов и людей, которые себя таковыми считают. Учение об образе является плодом этого кризиса. Оно служит противникам икон, а затем и их сторонникам для теоретического оправдания своих взглядов. Создается огромное количество литературных сочинений, содержащих остроумные и утрированные формулировки, в которых часто можно заметить их полемическую направленность. Силою навязываются каноны там, где их еще не было. Разумеется,

мы узнаем позиции иконоборцев (*исопотасхой*) как точку зрения побежденной партии, она известна лишь в искаженном виде, поскольку ее цитируют лишь для их принципиального опровержения. С другой стороны, уничтожение икон отстаивается полемистами противоположной партии. И все же государство, владевшее безусловно общественно почитаемыми иконами, их удаляет (с. 187).

Иконоборчество является, как нам известно, наиболее обсуждаемой главой истории икон¹¹. Литература о нем настолько же обширна, насколько противоречивы суждения о происшедшем. Любое объяснение событий с помощью одной причины терпело крах. Слишком много факторов и участников играли в них роль. Часто иконы были лишь поводом для конфликтов, которые возникали между церковью и государством, между центром и окраинами, между верхушкой и низами общества. Двор и армия — на одной стороне, монахи — на другой устраивают бои, в которых линия фронта постоянно передвигается. К тому же выступают еретические движения, прежде всего в малоазийских окраинных провинциях Анатолии, которые наносят вред единству империи и толкают центр то к примирению, то к сопротивлению. Экономические факторы также определяли возникновение и ход конфликта. Наконец, армия, которая всегда поддерживает убеждения победителя, с самого начала вмешивалась в события. Читая источники, часто спрашивают себя, почему именно иконы вызвали конфликты или конфликты выражались именно в них. О причинах можно лишь догадываться, т. к. в официальных объяснениях о них скорее умалчивают. Первая тема икон, изображение Богочеловека, находилась, конечно, в центре богословских споров, так что этот образ рассматривался то как символ, то, напротив, как препятствие чистоты и единства веры. Одновременно он годился поэтому в качестве *corpus delicti**, поскольку он был видим для всех, мог почитаться или отвергаться, выставляться или удаляться. Согласие и разлад с ним можно было связать нагляднее, чем с Писанием. Поэтому он способствовал дисциплине группировки, в которой хитроумные споры маскировали их определения. Власть обладателей икон на местах и бессилие императоров, которые воспринимали себя деградировавшими до уровня наместников небесных образов, также служили в этой связи мотивами тех или иных действий. Крушение городов в войнах с арабами требовало сильной центральной власти, которая в случае необходимости хотела бы также единство церкви поставить выше всех потенциально разделяющих символов (икон). Один лишь крест, как знак военной удачи императора, так же мало подходил в качестве предмета богословских раздоров, как и для упреков в идолопоклонстве, когда-то вызывавшем гнев Бога на Израиль. Тема иконоборчества явно переходит границы истории иконы как типа изображения.

Тем не менее следует наметить хотя бы внешний ход событий, что, однако, оказывается уже достаточно трудным. События начинаются в 726 г. с эдикта (?) об уничтожении иконы Христа на дворцовых воротах (с. 187)¹². Патриарх Герман, защищавший иконы, слагает с себя сан в 730 г. Император Лев II

* *Corpus delicti* (лат., юрид.) — состав преступления.

(717–741), который сам положил начало иконоборчеству, явно представлял армию и был родом из Сирии. Для него удача на войне и правильная позиция в вопросах веры тесно связаны. У него перед глазами стоял пример халифа, армии которого привели на край гибели децентрализованную империю. Поэтому Лев, учитывая пример халифа, предпочитал считать себя представителем единого народа Божьего по образу Ветхого Завета. Как он писал папе, будучи единым императором единого Бога, он хотел порвать с центробежными силами культур и препятствующих объединению местных правителей¹³. Его сын, Константин V (741–775), позднее подвергнутый чрезмерному поношению, видимо, поднял борьбу на богословский уровень. Его симпатии были, кажется, на стороне монофизитов, которые уверяли, что существует только одна, божественная природа Христа. Следовательно, образ, который изображал именно его человеческую природу, был подозрителен¹⁴. Первой вершиной начинающегося учения об образе был собор в Иерее, который в 754 г. под председательством Константина принял религиозные определения изображения¹⁵.

Победное шествие иконоборчества уже подходило к какому-то временному концу, когда Лев IV умер в 780 г., а его вдова Ирина приняла регентство за несовершеннолетнего сына. В союзе с патриархом Тарасием и при поддержке значительных кругов общества в столице управление государством было круто повернуто и началось восстановление культа образов. В 787 г. состоялся Вселенский церковный собор в Никее, где под председательством Константина Великого в 325 г. заседал первый Вселенский церковный собор; он предал проклятию все определения предыдущего собора¹⁶. Труднее было извлечь доказательство правомерности и правоверности культа образов из преданий древней церковной литературы, поскольку «мы не находим в древних книгах указаний, что образы следует почитать», как позднее заявляли представители противоположной стороны¹⁷. Следовательно, главным стремлением собора были филологические усилия по сбору источников, соединенные с усилиями по их толкованию, чтобы привести доказательства традиции. Собор составил также общие *каноны* (Приложение, текст 8).

Однако этот период продолжался недолго, и в 813 г. снова вспыхнуло иконоборчество. Император, от которого исходило это изменение ситуации, снова был представителем армии, снова происходил из восточных пограничных провинций, он был армянином: не случайно уже своим императорским именем Лев V (813–820) он ссылался на своего предшественника в VIII веке¹⁸. Его биограф сообщает о нем, что он хотел подражать примеру тех императоров, к которым небо благоволило, подав им долгую жизнь и удачу в войнах¹⁹. На этот раз сопротивление духовенства было сильнее. Среди противников императора, которые тем временем сделали карьеру в другом лагере, был патриарх Никифор (806–815, умер в 828 г.), который вынужденно сложил сан, и настоятель Студийского монастыря Феодор (759–826), который также был отправлен в ссылку, в качестве ведущего богослова икон. Придворный фаворит, Феодот, занимает патриарший трон. Его преемник, Иоанн Грамматик (837–843), получивший оскорбительную кличку «Янис», был уже тогда ведущим умом нового иконоборчества. Церковный собор, заседавший еще в 815 г.

в церкви Св. Софии в Константинополе и провозгласивший желаемую богословскую доктрину, уже испытывал его влияние²⁰.

Вновь, и в последний раз, произошла перемена, когда снова женщина, вдова по имени Феодора, 20 января 842 г. берет на себя правление вместо несовершеннолетнего сына. Уже 4 марта 843 г. был поставлен патриархом когда-то подвергавшийся преследованиям и жесткому обращению исповедник культа икон Мефодий (843–847). Еще в том же месяце церковный собор восстановил старое богословское определение, и воскресный день повторного введения иконопочитания объявляют «Праздником торжества православия»²¹. Правда, непримиримые радикалы в среде монашества, «зелоты», были на этот раз не вполне удовлетворены переменой. Они требовали большей автономии церкви, которая, по их мнению, была так обесчещена империей. Поэтому патриархат, чтобы иметь героя, ведет пропаганду за то, чтобы задним числом объявить патриарха Никифора святым и мучеником. Его останки перевозят в Константинополь. Заказывают составление его жития²².

Новый конфликт между соперничающими центральными силами, императором и патриархом, был теперь намечен, и последующие события происходят под его знаком, а уже не под знаком иконоборчества. В соревновании за первую роль императорский двор обеспечивает себе активной политикой защиты образов в последующие десятилетия львиную долю заслуг, оказанных церкви. Это заходит так далеко, что императоры даже в проповедях при освящении новых церквей берут на себя роль патриарха (гл. 9а). Обе стороны стараются ограничить друг друга в правах. Патриарха Фотия низлагают в первый раз в 867 г. и во второй раз в 886 г. при императоре новой Македонской династии, т. к. он заходил слишком далеко.

Полемика ведется не только с помощью слова, но также с помощью карикатурных и оскорбительных изображений как орудий борьбы: правда, не в иконописи, которая была в стороне от этих распрей, а в иллюстрациях рукописей. При первом смещении патриарха Фотия среди его книг нашли поддельные синодальные документы, направленные против его противника, патриарха Игнатия²³. Его приверженец Асбест, епископ Сиракузский, собственноручно (*autourgia*) украсил их полемическими иллюстрациями, на которых Игнатий был обезображен и избиваем и получал оскорбительные клички «дьявол», «отродье Симона-волхва» и «антихрист».

Подобная практика применялась против иконоборцев уже раньше, после 843 г., а в этом случае сохранились рукописи, по крайней мере в копиях того времени. Все это рукописи Псалтири, которые комментируются на полях текста не посредством словесных комментариев, а посредством иллюстраций, актуальных для ситуации. Первый список был создан, вероятно, в 845–847 гг., когда имелся повод задним числом прославлять героическое сопротивление патриарха, в лице «мученика» Никифора²⁴. Хлудовская Псалтирь, находящаяся ныне в московском ГИМ, является наилучшим образом сохранившейся копией. Иллюстрация к псалму 51, 7 относится к стиху, который можно поставить в связь с противником: «...За то Бог сокрушит тебя вконец (Пс. 51: 7); ...Ты любишь больше... ложь, нежели говорить правду (Пс. 51: 5)»²⁵.



86. Разоблачительные образы иконоборцев в Греческой псалтири (Cod.129, fol. 51v). После 843. Москва, Государственный исторический музей

Два изображения, аналогичные по типологической схеме, «сравнивают» посмертную победу патриарха над главным соперником из другого лагеря с триумфом апостола Петра над Симоном-волхвом, которого апостол, как гласит надпись, «уничтожает из-за его корыстолюбия (*philargyria*)». Так делается намек на симонию, или торговлю духовными должностями. Реабилитированный патриарх изображен на параллельной иллюстрации в древнеримской позе Победителя, поставившим ногу на плечо побежденного, как победитель «второго Симона и иконоборца», который карикатурно изображен с лохматой гривой волос как безобразное чудовище. Новый святой держит в руках круглую икону Христа, почитание которой одержало победу и которая служит зримым доказательством православия. Художник использует аналогию с апостолом Петром и с триумфом над язычниками через образную антитезу, чтобы изобличить противника и найти место в истории спасения для победившей партии.

Это образное оружие, оперирующее псалмами, как будто бы их сочинитель предвидел события, еще повторяется многократно, так, например, в псалме 25:4, где «когда-то» и «теперь» обозначают совершенно конкретно иконоборческий синод 815 г. и тогда изгнанного, а теперь утвержденного вновь патриарха²⁶. Тогда икона Христа была замазана, причем рядом стекает кровь, как бы после телесного ранения. Теперь та же самая икона демонстративно реабилитируется. Свяtitель держит ее, как он обычно держит только Евангелие, в складках своего священнического облачения, и призывает правой рукой к пониманию и почитанию. В конце длительной истории иконоборчества, которая теперь окончательно завершилась, еще раз подчеркивается, что изображение Христа как доказательство правильной веры и правильного понимания личности Христа было в центре полемики.

в) Учение об образе и его традиция

Анализ учения об образе, которое развивалось в ходе дискуссии, для нашей темы важнее, чем описание иконоборчества. Правда, это историческое развитие нельзя подробно изложить, иначе пропорции были бы нарушены и главные аргументы упущены из виду. Дело не обойдется также без грубых упрощений, т. к. лишь общий объем дошедших до нас текстов составляет многие тысячи страниц. Тем не менее вначале необходимо охарактеризовать по крайней мере главные фазы и самых важных авторов.

Учение об образе в прямом значении является плодом апологии, оправдания икон по отношению к иконоборцам. Это отличает его от всех текстов, которые возникли раньше. Сочинения патриарха Германа (Приложение, текст 6), который в 730 г. должен был отказаться от сана, являются введением в учение об образе²⁷. Первым крупным богословом — специалистом по иконам был Иоанн Дамаскин (ок. 675–749), выросший в оккупированной исламом области и вступивший в монастырь Св. Саввы близ Иерусалима. Его богословскими сочинениями, относящимися к нашей теме (Приложение, текст 7), являются прежде всего три книги «против отвергающих святые иконы»²⁸. Из трех фаз учения об образе, о которых говорит Пауль И. Александер, эта первая на-

ходится еще во власти традиционных аргументов²⁹. При этом имеет значение ценность образов как памятных знаков в истории спасения, и право христианства использовать образы, которого не имел иудаизм, оправдывается явлением Христа во плоти. Однако христологические дебаты, которые определяли вторую фазу развития учения об образе, с тех пор как этой темой занялся Никейский собор в 787 г., были возбуждены блестящими богословскими выступлениями противной стороны, главным представителем которой (что весьма примечательно) был император, а именно Константин V (741–775)³⁰. Его радикализм был отмечен четкой духовностью и направлен против «материализма» религии. Мимесис Христа, подражание Ему — это не дело живописца и изображения, а сфера действия добродетели, и оно допускает лишь крест и Евхаристию как средство приближения к духу и к истине веры³¹.

Когда в 813 г. снова вспыхивает иконоборчество, дебатам, в которых обе партии попеременно одерживают верх, было уже больше полсотни лет. Если стремиться сказать еще что-то новое, придется обратиться к последующим источникам патристической традиции и интерпретировать их с помощью неожиданных ассоциаций. В третьей фазе учения об образе уровень полемики определяется партией сторонников иконопочитания в лице патриарха Никифора, который сочинил в изгнании после 815 г. три монументальных «ответных речи» (*Antirrhethikoi*) против предполагаемого собеседника и апологетическую книгу «Апологетика» в защиту образов³². Настоятель Студийского монастыря Феодор также имел в изгнании время сочинять подобные произведения³³. Оба богослова часто находились в конфликте по вопросам церковной политики, однако в делах иконопочитания объединялись. Никифор дискутировал в классической схоластической манере, используя речи и возражения, с неким теоретиком, за которым скрывался, по-видимому, император Константин V, злобный мамона. Дискуссия ведется теперь в стиле и в понятиях перипатетической философии Аристотеля.

То и дело аргументация возвращается к тому доводу, что Христос не мог быть описан (*a-perigraptos*) и поэтому не мог быть изображен (*a-graptos*). То и дело идет борьба из-за соотношения между реальностью и сходством. Новой является сила философских и исторических доказательств того, что образ и слово, опосредствованность зрением и слухом будто бы обладают одинаковой древностью и единой основой. *Graphē* означает одновременно письмо и рисование. Традиционное доказательство ведется со ссылкой на древние рукописи, в которых письмо и изображение применяются равноправно³⁴. У Феодора Студита речь идет больше о проблеме почитания образа и поэтому о его соотношении с первообразом, который, собственно, и почитается в изображении. Природа, правда, разная, но не ипостась, т. е. представление личности и ее индивидуальное явление.

После этого краткого обзора хода дебатов пора связно изложить их содержание. Исходным пунктом для этого может служить тезис синода 869 г., который является окончательным выводом из соответствующих определений:

«Мы предписываем почитать икону нашего Господа... и оказывать ей такое же почитание, что и книгам Евангелий. Ибо, как все достигают спасения через изучение Евангелий, так же все — как знающие, так и незнающие — обре-

тут свою пользу через воздействие красок в живописных образах, и на это они способны... Если кто-нибудь не почитает икону Христа, то он не будет в состоянии увидеть его при его втором пришествии»³⁵.

Современному читателю нелегко оценить огромное воздействие образа, которое сформулировано в этом тезисе. Священное Писание было единственным носителем откровения, было подлинным Словом Божиим. Поэтому христианство начиналось как религия Писания. Как религия искупления оно связывало спасение, т. е. искупление, с откровением. Лишь через слово Божье приходит спасение — эта сентенция была теперь дополнена тезисом, гласящим, что спасение приходит также через изображение Бога. Только вывод ни в коем случае не очевиден, совсем наоборот. По какому праву требуют для образа того, что было до сих пор привилегией Писания? Писание считалось безусловно вестью Бога. Какая же весть содержится в иконе? Здесь вступает в силу богословие образа. Оно должно было заботиться о том, чтобы восстановить ценность икон как инструмента в деле спасения и доказать, что у Бога были намерения, связанные с иконами. Как это могло произойти, если икона, согласно церковной традиции, состояла из мертвой материи — из дерева и красок — и происходила от человеческого творца, живописца, который в ней подражал природе Бога, не достигая при этом даже ее реальности? Где и как было возможно включить в это произведение человеческих рук самого Бога? Но как раз это и было необходимо сделать, если хотели оправдать не только самое икону, но и ее почитание.

Церковь, вера которой основана на традиции, находилась при этом в затруднительном положении, поскольку она не могла со ссылкой на собственные предания оправдать апологию иконы. Тем не менее это удалось с помощью ссылок на авторитет «отцов». Проблема образа была решена благодаря аргументам, которые в эпоху ранней патристики помогли разъяснить проблему природы Христа. Это было не слишком трудно сделать, т. к. дело ведь касалось единственной иконы и ее почитания. Возможно ли было вообще изображать Христа? Если да, тогда в какой природе? Здесь возникал снова старый спор о природах Богочеловека, об отношении Сына к Отцу. Потрясающий церковный спор об этом шел с той предпосылкой, что Бог один и что он будто бы невидим. Кем же был тогда Христос? Был ли он Богом по сущностному подобию, т. е. *homo-ousios*, или даже единосущим с ним *homo-ousios*? Древние богословы пользовались образом, точнее отображением, как аналогией, чтобы их лучше понимали, хотя они дискутировали об образе не ради его самого, а как об аналоге. Как тогда понималась зримость Бога *во Христе*, так теперь — его зримость в изображении. Защитники иконы думали, что это по существу одно и то же. Ибо если невидимый Бог в человеке-Христе становился зримым, значит, он может быть изображен и на иконе. Опасная связь была задействована с помощью все еще убедительной догмы о реальности воплощения Христа. Возможность изображения Христа была тем самым возведена в ранг аргумента правоты.

Но достигли ли этим большего, чем сознания, что Бог в образе Христа может быть объектом изображения как человек «без опасения» кощунства? Если не достигли большего, то как же можно было оправдать культ образов? Здесь

помог аргумент из платонической философии, который уже использовался в древнем споре. Если Христа можно было изображать как человека, то изображение не ограничивалось передачей его человеческой природы, ибо он был со своей стороны образом Бога. Реальность образа, содержащего его первообраз, служила при этом объяснением. В Сыне человеческого первообраз Бога содержался как в *отображении*. Человек, согласно книге Бытия, сотворен по образу и подобию Божию, но не является сам этим образом, его моделью был Христос, который как Богочеловек был подлинным образом Бога и, следовательно, также архетипом творения. Василий Великий (ок. 330–379) резюмировал споры по поводу определения Христа следующим образом: то, что в изображении сходно *по форме*, во взаимоотношениях между Богочеловеком и Богом сходно по божественной *природе*³⁶.

Чтобы истолковать эти отношения между Отцом и Сыном, Василий намекнул на портрет императора, которому тогда оказывали те же почести, что и императору, и выставляли его на судебных процессах: «Как никто, созерцающий на Агоре портрет императора и признающий в портрете императора, не сможет считать, что существуют два императора, один — на *портрете*, а кроме того — реальный император, совершенно так же дело обстоит и здесь. Если даже портрет и император могут быть одним и тем же (ибо портрет не служит явлению другой личности императора), то тем более это относится к божественному Логосу и к Богу»³⁷. Афанасий (295–373) продолжает эту мысль и говорит: «...В портрете сохраняется неизменным сходство с императором, так что, кто смотрит на портрет, узнает императора... Так портрет как бы говорит: я и император суть одно... Кто почитает изображение императора, тот почитает в нем самого императора»³⁸.

Два вывода следовали из этого сравнения. Первый относится к теологической трактовке *личности* Христа. Образ и модель следует, конечно, различать, однако они не должны распадаться на два разных лица. Итак, Сына и Отца также следует различать, однако они не должны быть двумя разными Богами. Второй вывод относится к почитанию христианином личности Христа. Поскольку она в изображении содержит Отца, христианин может в Сыне почитать Отца. Позднее это было перенесено на икону, красками расписанную доску: на ней христианин может почитать самого Христа. В этом случае имела значение старая формула: честь, воздаваемая образу, переходит на первообраз (Василий Великий). В изображении я почитаю не само это изображение, а личность изображенного. Точнее говоря, такое использование образа было бы весьма отдаленным по существу, ибо изображение является лишь средством достижения цели.

Однако на этом дело не кончилось, ибо шла полемика с иконоборцами. Они обесценивали старый аргумент возражением, что тогда речь шла об образе Отца в Сыне, т. е. о созданном *природой* образе, теперь же — об изображении, которое создал живописец на доске средствами *искусства*. Итак, они различали естественный, или созданный природой (согласно *physis**) образ от подражательного, или созданного искусством образа (согласно *thesis* или *mi-*

* φυσικ (греч.) — природа, естество, материальный мир.

mesis). Оба — не взаимозаменяемы³⁹. Тогда не оставалось ничего другого, как воспользоваться древним платоническим учением и утверждать, что и образ художника принимает участие в космической череде образов. Каждое изображение, все равно какого рода, возникает из *прототипа*, в котором оно виртуально (согласно *Dynamis*) содержится изначально. Как к каждой печати относится оттиск, как к каждому телу относится его тень или отражение в зеркале, так и к каждому прототипу относится его отображение⁴⁰. Так, изображение не подчинялось произволу художника, а соотносилось с первообразом, которому оно соответствовало по форме согласно космическому принципу схождения. С такой точки зрения изображение не было просто выдумкой художника, но как бы собственностью, даже творением изображенного. Без него оно не могло бы возникнуть. Отражая прототип, изображение привлекало его к себе и связывало себя экзистенциально с его сущностью. Это был как раз тот пункт, от которого зависело дело. Так в образе концентрировалась та сверхъестественная сила, которая оправдывала его культ.

Крайний пункт этой аргументации был достигнут, когда воплощение Бога больше не объясняли посредством образа, а образ объясняли воплощением и договорились до утверждения, что образ Бога был будто бы осенен Святым Духом, подобно земной женщине — Деве Марии при зачатии Христа. В случае с образом речь шла о воплощении формы в материю. Здесь Святой Дух выступал вместо художника, подобно тому как он при зачатии Христа выступал вместо земного отца⁴¹. При исходе дискуссии снова договаривались до языческой философии, с отрицания которой все началось, и объявляли культовый образ местопребыванием божества. Иконы стали как бы личными существами, онтологически они были подняты в своем значении с помощью метафизики образа, корни которой уходят в языческий неоплатонизм. Так оставалось лишь охранять почитание от искажений и ошибок. *Поклонение* Богу отличали от *почитания* образа. Пользовались при этом, как известно, двумя понятиями, которые в латинском переводе больше не различались. Этот перевод вызвал знаменитые недоразумения у Каролингов, которые сразу же и полностью отвергли греческое учение об образе (Приложение, текст 33)⁴².

Существенной для всех этих размышлений была модель мира в философии Платона. Все вещи мира, природы, суть отображения прототипов или первообразов, в которых они существуют в более чистой форме. Так это учение о природе оперирует не биологической эволюцией от примитивных к более высоко развитым существам. В мире не совершается развитие, оно уже изначально присутствует в чистых идеях или первообразах. Так, как природа предстает перед нами, она отражает другую действительность, она ведь *возникла* так же, как отражение, как повторение в сходной, однако по субстанции уже уменьшенной форме, короче говоря: как *образ*. Так образ становится космическим принципом, орудием возникновения физического, материального мира. Лишь поэтому данный принцип мог играть столь большую роль в дискуссиях по поводу понимания личности Христа⁴³.

В Византии Бог всегда изображается только в виде сына человеческого. Христос, человек, также отображает одновременно Бога, во-первых, поскольку он подобен Богу по божественной природе, во-вторых, поскольку Бог как человек

стал в нем видимым. Христос относится к Богу как его образ. Его отображение со своей стороны содержит тем самым отображение Бога. Аналогия с отображением плодотворна для учения об образе. Христос и Бог Отец связаны: оба суть *один* Бог. Такая же связь существует между живописным отображением и его моделью: они оба суть *одно* лицо. Однако важно то, что древние богословы создали проблему из сходства между портретом и моделью. Художник, считают они, может подражать лишь потому, что каждая вещь порождает свой образ. Художник не является *творцом* отображения, т. к. он привязан к модели. Лишь из такого аргумента можно было сделать вывод, что личность подтверждается своим изображением и, значит, может в нем почитаться. Это было квинтэссенцией учения об образе, решением поставленной интеллектуальной задачи.

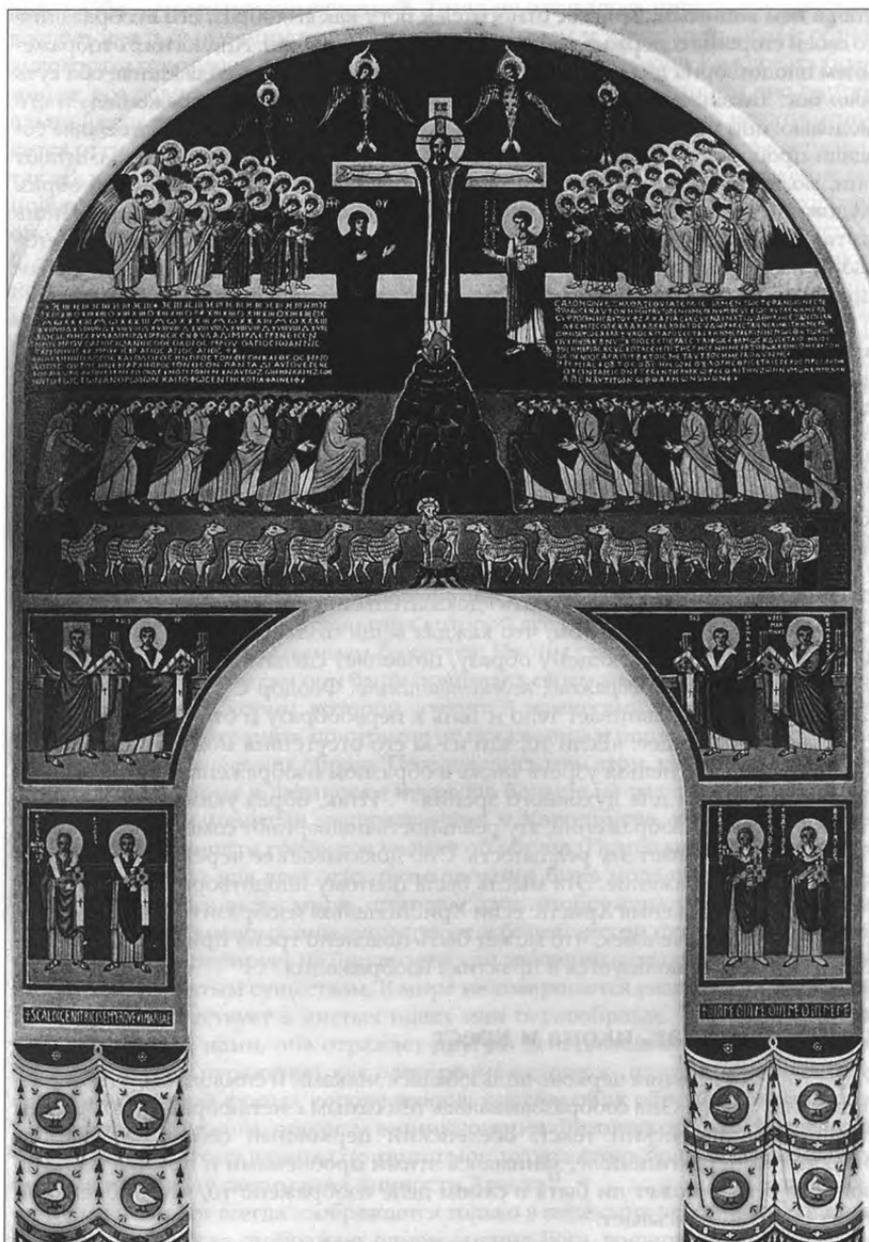
Богословы хотели, во-первых, защитить образ от его противников, обосновывая *правомерность* его почитания. Во-вторых, они хотели защитить это почитание от *злоупотребления*. Поэтому они вели борьбу на два фронта. Необходимость обоснования, исходившая из христологии, поднимала споры на очень высокий уровень. На этом уровне возникла целостная система основоположений, с помощью которой надеялись добиться контроля над изображением и его зрителем. Теория искусства стала делом церкви, инструментом профессионального контроля. Как отразилось такое положение вещей на иконе и ее признаках в качестве вида искусства?

Если спросить о том, какие требования к образу следовали из учения о нем, то на первом месте можно назвать «доказательство реальности» изображения. Платоническое учение о том, что каждая вещь создает свой образ и сама создана по предсуществующему образу, позволяет сделать заключение, что то, что не может быть *изображено, недействительно*. Феодор Студит в сочинении, в котором он приравнивает тело и тень к первообразу и отображению, говорит далее следующее: «Если то, что из-за его отсутствия можно узреть лишь мысленно, но что нельзя узреть также в образном изображении, тогда оно недоступно также и для духовного зрения»⁴⁴. Итак, образ указывает на реальность. Отвергая изображение, эту реальность подвергают сомнению. Ибо изображение доказывает эту реальность. Оно доказывает ее через ее способность иметь свое отображение. Эта мысль была поэтому плодотворна также и в отношении изображения Христа: если Христа нельзя изобразить, значит, он вообще не жил как человек, что может быть пояснено тремя примерами, в которых эта мысль используется в практике изображения.

г) Образ и знак, икона и крест

Известно, что древняя церковь пользовалась знаками и символами, чтобы ссылаться на Христа. Она соотносилась тем самым с метафорами, которые ей предлагал библейский текст. Вселенский церковный собор, заседавший в 692 г. в Константинополе, занимался этими проблемами и принял тезис по вопросу о том, может ли быть в самом деле изображено то, что библейский текст образно описывает:

«На некоторых святых иконах изображается агнец, на которого Иоанн Креститель указывал перстом, агнец, избранный образцом милости и заранее



87. Стена хора (по В. Грюнайзену). 705–707. Рим, Санта-Мария Антиква

указывавший на нашего Истинного Агнца и нашего истинного Бога Христа согласно ветхозаветному закону. Мы отклоняем древние прототипы и тени, как они были переданы церкви в качестве скрытых указаний на истину. Мы предпочитаем милость и истину, т. к. мы воспринимаем их как исполнение закона. Если закон на глазах у всех будет изображен, то мы устанавливаем, что Агнец, взявший на себя грехи мира, отныне должен изображаться на иконах как наш Бог Христос в его *человеческом* облике (вместо изображения как древнего агнца), ибо мы тем самым познаем меру унижения божественного Логоса и потому что мы далее через это приходим к воспоминаниям о его деян-ях во плоти, о его страданиях и о его избавительной смерти, т. е. о тех событиях, которые принесли миру избавление от древнего проклятия»⁴⁵.

Эта точка зрения, которая во время иконоборчества была снова подхвачена, относится к определению реальности изображения. Если Христос действительно существует, нет альтернативы для его изображения. Образ получает тогда ранг исповедания. Кто исповедует Христа, тот исповедует также его образ. Новый Завет означает, что Христос явился во плоти. Следовательно, термин «истина» можно переводить также как действительность. Образ отражает действительность, а именно действительность Христа; она присуща эстетике иконы. Ее эстетика склоняется к реальности, которую можно распознать в изображении. Напротив, символ считается устаревшим, как только его место может занять оригинал.

Так называемый крест византийского императора Юстина II (565–578), хранящийся в сокровищнице собора Св. Петра в Риме, восточноримской работы, возник⁴⁶, видимо, еще до вышеописанной исторической перемены в отношении к образу Христа. На пересечении ветвей креста, там, где следовало бы видеть Распятого, изображен медальон с Агнцем Божиим. Распятие в часовне Феодота в церкви Санта-Мария Антиква в Риме (гл. 7е) соотносится, напротив, с восточноримским прототипом, который являл бородастого мужа, одетого в пурпурный коллобий в полном соответствии с реалиями смерти на кресте. Халкедонский богослов Анастасий в конце VII века устыдил своих противников при помощи схематического изображения Распятия, спрашивая их, какая же природа Христа умерла на кресте. Так распятие, чтобы стать средством доказательства официального богословия, должно было показывать мертвого Христа на кресте. Римская фреска не идет еще так далеко, однако на нескольких ранних иконах встречается как раз такое изображение⁴⁷.

На восточной стене над апсидой церкви Санта-Мария Антиква изображена многофигурная композиция поклонения Распятому на небесах, которая помещена на том месте, где до тех пор привыкли видеть изображение Агнца Божьего из Апокалипсиса⁴⁸. Итак, для римского зрителя это была явная анти-теза к древней традиции, если поклонение Агнцу было заменено поклонением Распятому. Это произошло при папе Иоанне VII (705–707), спустя лишь несколько лет после Константинопольского собора 692 г. Связь с новым восточноримским толкованием темы неопровержима. Поклонение кресту (*Adoratio crucis*) в действительности есть поклонение Распятому (*Adoratio crucifixi*), это ни историческое Распятие, ни привычное апокалиптическое поклонение агнцу на небесах. Однако оно соединяет обе темы в новом синтетичес-

85

92

70

71

87, 83

ком изображении, которое в весьма остроумной форме исключает фигуру агнца и заменяет его Христом в человеческом образе. Цитаты из Ветхого Завета, предлагаемые при этом в качестве объяснения, типологически соотносятся с Распятием и подчеркивают его реальность.

88 Вторым случаем проверки нового понимания изображения Христа является уподобление распятия Христа поруганию или уничтожению икон Христа. В сочинениях патриарха Никифора мы читаем, что то и другое есть одно и то же⁴⁹. Не удивительно, что это отождествление также реализуется в наглядной форме. Среди полемических миниатюр Хлудовской Псалтири, о которой уже шла речь выше (с. 174), поругание Распятого, которому предлагают укус, уподоблено поруганию его образа, который замазывают такой же губкой⁵⁰. В сказаниях о святых сообщается, что иконы, которые пронзили иудеи, кровоточат, как и исторический Иисус, которому вонзили копьё в ребра. Так высказался один обращенный иудей, который будто бы сам созерцал подобное чудо с иконой⁵¹.

Миниатюра в Псалтири служит средством в полемике против церковно-политических противников, она иллюстрирует псалом 68, 22: «И дали мне в пищу желчь, и в жажде моей напоили меня уксусом». Распятие и надругательство над иконой так соотносены друг с другом, что изображение и личность изображенного уподоблены друг другу⁵². Надписи подтверждают эту трактовку: «И смешали воду и уксус на его лице». Хитроумная экзегеза иллюстрации отождествляет иудеев, которые подают Христу губку с уксусом, с «иконоборцами», которые замазывают его изображение. Пропась между противниками была столь глубока, что церковная община распалась.

89 Третьим случаем проверки понимания образа Христа является альтернатива, которую вместо него предлагают иконоборцы: они заменяют его крестом — то над входом во дворец, то в апсиде церкви, то на государственных монетах. Крест в отличие от иконы является знаком и поэтому не может быть спутан с тем, кого он символизирует. В глазах иконоборцев он был легитимизирован авторитетом отцов, которые его почитали, а также самим Христом, второе пришествие которого, согласно евангелисту Матфею, будто бы будет предварено крестом. Кроме того, он был приносящим победу штандартом в руках императоров. Его нельзя принимать всерьез ради него самого. Как объект (а именно как античная виселица) он ничто, а по значению — все. Как знак он ведет от объекта к заложенному в нем смыслу. Не образ, а крест был инструментом спасения. Так считали богословы иконоборческого лагеря, а также Каролинги, которые рассматривали эти вопросы в так называемых «*Libri Carolini*» и на Франкфуртском синоде в 794 г.⁵³ Иконоборчество было также конфликтом между образом и его противоположностью, между знаком и иконой. В церкви Успения Богоматери в Никее на Мраморном море, где заседал церковный собор в 787 г., три различных изображения создавались одно за другим в апсидной мозаике в краткие перерывы меняющейся политики. Как видно на старой фотографии (еще до разрушения церкви в войне 1922 г.) последовательность изображений до иконоборческого кризиса началась с фигуры стоящей Богоматери с младенцем. Затем она была заменена крестом, который, со своей стороны, после конца иконоборчества снова уступил место Бо-



88. Враги Христовы и иконоборцы (cod. 129, fol. 67).
 После 843. Москва, Государственный исторический музей

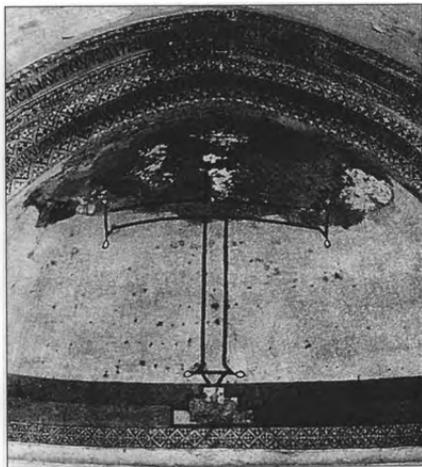


89. Апсидная мозаика из разрушенной церкви Успения в Изнике (Никея). VIII–IX вв.

гоматери⁵⁴. Соперничающие партии спешили устранить то, что они заставляли, и поместить на это место то, что они считали противоположностью. Образ вызывал у иконоборцев досаду, а знак для сторонников икон был оскорблением иконы. Образ и «антиобраз» указывают на принципиально различное отношение к творению. Поэтому в апсиде церкви Ирины в Константинополе помещают лишь крест⁵⁵.

Одно направление отклоняет образ как препятствие на пути к Богу и считает евхаристию единственным изображением Богочеловека. Оно считает себя близким духовному направлению иудеев и мусульман. Другое направление принимает образ и через него сотворенную природу, которая получила искупление от воплотившегося Сына Божия. Реальность образа указывает на реальность искупления, совершенного Богочеловеком. «Икона» (*elikon*), согласно словам патриарха Никифора, более достойна поклонения, чем знак (*typos*) Креста, т. к. она сходна с внешностью Христа и может изображать его действия и поступки: лишь она одна обладает сущностным, а значит, также существенным «подобием» (*homoïōtia*)⁵⁶. Лишь в том случае, если это была реальная человеческая личность, которая была распята на кресте, искупление реально совершилось. На мозаике в Никее над земной женщиной, которая держит младенца как зримое доказательство воплощения Бога, божественная десница знаменует невидимого Бога и является его символом. Изображение, однако, служило доказательством зримого и сотворенного. Следовательно, апсида содержала в двухполюсной форме весть о спасении. В исламе изображение человеческой фигуры, т. е. важнейшего предмета античного искусства, запрещалось в культовых помещениях. В Византии же образ приобрел ранг исповедания, свидетельства истинной веры.

В боковом помещении церкви Св. Софии в Константинополе, принадлежавшем прежде патриархату⁵⁷, все изображения были уничтожены и заменены крестами. Угроза утраты культурной преемственности вела к новому осознанию истинной идентичности. В истории противостояли две традиции, из которых нужно было делать выбор. Иконоборчество затрагивало прежде всего только икону Христа, и поэтому она первой была устранена и первой восстановлена. Она находилась над воротами дворца в Константинополе, над Халке, или «Медными воротами». Здесь изображение, созданное в эпоху «*politique de l'icône*» (Грабар), было, видимо, уже в 726 г. уничтожено, причем с применением силы, так что при попытках защитить иконы появились первые мученики⁵⁸. Когда миновала первая фаза иконоборчества, императрица



90. Апсидная мозаика. VIII в.
Стамбул, церковь Св. Ирины,



91. Боковое помещение с крестами, заменившими фигуры. Стамбул, Айя-София

Ирина приказала на том же месте снова заменить крест образом Христа и добавить надпись: «Изображение, которое властитель Лев уничтожил, императрица Ирина здесь восстановила».⁵⁹

При вступлении в город в 813 г. Лев V еще почитал икону. Однако его солдаты незадолго до Рождества 814 г. бросают в икону камни. Недавнее удаление образа мотивировалось заботой о том, чтобы он не подвергся еще большему поруганию. Снова вместо него был поставлен крест. Сопутствующая надпись объясняет это мероприятие следующим образом: «Император Лев и его сын Константин воспринимали как поругание божественного Христа то, что он даже над дворцовыми воротами был

помещен как безжизненное немое изображение (на деревянной доске). Поэтому они заменяют то, что Священное Писание запрещает, спасительным знаком креста, который является залогом верующих».⁶⁰

После триумфа православия в 843 г. разыгрался последний акт этой драмы. В качестве третьего образа Христа на этом месте возникло мозаичское изображение во весь рост, которое создал, должно быть, изувеченный художник Лазарь, жертва иконоборцев. Патриарх Мефодий (843–847) снабдил мозаику сочиненной им по этому случаю поэтической объяснительной надписью в 29 строк: «Твое непорочное изображение, Христос, и твой рельефный крест почитаю я со смиренным трепетом как твою истинную плоть. Хотя как слово, как Логос Отца ты был вневременным по природе, однако через рождение Матерью во времени ты стал смертным по природе... Делая твою способную страдать плоть зримой, я исповедую, что ты по твоей природе как Бог невидим. Однако сторонники Мани, которые... твоё воплощение считали фантомом... не могли терпеть созерцания твоего изображения... Борясь с этим беззаконием, императрица Феодора, блюстительница веры, подражая благочестивым императорам, которых она превосходила благочестием, с благочестивым намерением восстановила это изображение над дворцовыми воротами, к ее собственной славе и хвале, к чести всей церкви, во благо рода человеческого и на погибель всех злонамеренных врагов и варваров».⁶¹

Связь культа образа с истинной верой была важным вопросом. Так, изображения оспариваемого Шестого Вселенского собора (680) также стали объектами уничтожения или столь же демонстративного возобновления. Это были дидактические изображения по поводу решений, касающихся дел веры. Монофелитский император Филиппик Вардан желал в 711 г. вступить в Константинополь лишь тогда, когда изображения Шестого собора в вестибюле двор-



92. Крест императора Юстиниана II.
VI в. Рим, собор Св. Петра



93. Фрагмент шелковой ткани с изображением
Рождества Христова. VIII в. Рим, Ватиканские
музеи

ца будут стерты и вместо них в Милионе останутся представлены только пять первых соборов⁶². Позднее епископ Неаполя приказал изобразить эпизоды собора, демонстративно направленные против Византии⁶³.

Позицию иконоборцев в этом вопросе можно выявить на основании Жития Стефана Нового. Когда Константин V, говорится там, увидел в Милионе изображения шести святых экуменических «вселенских соборов, которые по поручению благочестивых императоров должны были наставлять сельское население, чужестранцев и простой народ в православной вере», то он велел тогда их замазать «и вместо них изобразить того любящего демонов возницу на цирковых бегах», которого он почитал больше, «чем святых отцов церкви»⁶⁴. Светское искусство явно находилось под имперским знаком и усваивало античные традиции, которые были вытеснены в церковной живописи. Сам император как подлинный образ Бога хотел стоять на переднем плане: Константинополь был ареной его победы. Поэтому «мистика ипподрома» (Браун) заклиняется под знаком единства централизованной империи против разделяющих символов определений веры и культа икон.

Дискуссия сделала еще один шаг вперед, когда после 787 г. от императора ожидали объявления официального почитания икон. Один анекдот, который содержится в полемической биографии Льва V (813–820), сочиненной в лагере противников, сообщает, что в первые годы император будто бы хотел ввести в заблуждение высший клир относительно своих истинных намерений⁶⁵ и во время одного официального приема достал из одеяния «крест с образом» для того, чтобы публично принести ему знаки почитания. Более того, на Рождество 814 г. он будто бы отправился в церковь Св. Софии и, согласно обычаю,

поклонялся в алтаре храма пелене с изображением Рождества Христова. Две недели спустя, в день праздника Крещения 815 г., он будто бы снова приблизился к тому же изображению и на этот раз якобы демонстративно ему больше не поклонялся. Ясны связь между образом и культом образа, а также тот факт, что под иконой понимались не только изображения на досках и не только портреты, но и изображения праздника, точнее деяния Христа, о которых напоминал праздник. Поэтому иконоборцы могли высказывать упрек, что на Пасхе поклоняются иконе с изображением Сошествия Христа во ад (*Anastasis*), на которой также изображены Гадес* и дьявол⁶⁶. Однако культ образа всегда оценивался, положительно или отрицательно, как практическая демонстрация веры. Описанные примеры не оставляют никаких сомнений насчет этого. Поэтому изображения (иконы) и, с другой стороны, символы, или формы (агнец, крест), могли стать альтернативами при доказательстве истинности воплощения Христа.

Мы можем еще составить представление о том, как выглядела алтарная завеса, которой император Лев V так демонстративно отказался поклониться. Папское хранилище реликвий в Латеране содержит два фрагмента большого куска шелковой ткани, которые Папская книга времени Льва III (795–816) описывает как «сирийские медальоны (*rotas*) с изображением Благовещения Девы Марии и Рождества Христова»⁶⁷. Как раз оба эти сюжета вытканы на красных тканях в повторяющихся медальонах. Таким образом, эта ткань годилась для того, чтобы в дни обоих праздников с помощью различного вывешивания в зависимости от обстоятельств демонстрировать изображение праздника. Рождественская тема ограничена видом новорожденного младенца в яслях, фланкированного фигурами Марии и Иосифа. Однако изображение является, естественно, иконой, которая отражает то, что действительно произошло. Она требует почитания младенца на иконе и одновременно мысленной ассоциации с событием как предметом праздника Рождества. Явление божественного младенца в мир, которое изображают тканые иконы, было и для праздника 6-го января неизменно нужной иконой.

* Аид, или Гадес (*Aides, Hades*) — в древнегреческой мифологии царь подземного мира, сын Кроноса и Реи, брат Зевса. Он был жесток и мрачен, его ненавидели люди, так как он не давал мертвым возвращаться на землю.

9. Церковное пространство по окончании иконоборчества. Новая политика в отношении образов и ее применение

После окончания иконоборчества так называемое *Anastelosis*, или восстановление икон, было программой, которая сначала проводилась лишь медленно и только в узкой придворной сфере. Она должна была как бы предъявить *материальное* доказательство продолжения доброй *традиции*. Правда, ее коренным образом перестроили согласно новым воззрениям так, как это было нужно. Там, где когда-то имелся образ, не могло быть сомнений в том, что это случалось благодаря наличию реальной традиции. Снятие пелены с новых икон происходило согласно официальному ритуалу и при участии государства и церкви. Икона Христа на дворцовых воротах положила в 843 г. этому начало. За ним последовали мозаики в тронном зале дворца, в так называемом *Христотриклинии* в 856 г. Лишь в 864 г. была выполнена декорация одной церкви образами (мозаиками). Однако это была часовня в пределах самого дворца. Так продолжалось до 867 г., когда был сделан шаг в сторону большей публичности и были отреставрированы апсидные мозаики в Патриаршей церкви, в Святой Софии в Константинополе.

а) Восстановление икон и роль императорского двора

То, что пропаганда икон целиком была делом двора, если исключить монастыри, очевидно по чеканке монет. Уже вторая монета, которую приказала чеканить правоверная императрица Феодора со своим сыном Михаилом III (842–867) вскоре после 843 г., имеет снова на аверсе образ Христа, как это делал на своих монетах Юстиниан II между 685 и 695 гг.¹ Это изображение уже в 711 г., т. е. еще не при императорах-иконоборцах, уступило место традиционному триумфальному кресту. Ныне, после нового открытия монет знатоками, этот образ приводится как свидетельство того, что он будто бы существовал всегда и только во время иконоборчества был вытеснен со своего исконного места. Теперь было важно представить доказательства сохранения «истинной традиции». Монета с Христом функционирует в этой ситуации как *историческое* доказательство и как *демонстрация* новой, официальной политики в отношении икон. Правоверный наместник Христа производит впечатление почитателя его образа, от имени которого он правит. Императорская инициатива при «восстановлении» икон была очевидна. Древняя монета снова вводится с толкованием, какого она прежде вовсе не имела.

95

81



94. Мозаика с Львом VI (в нартексе). X в. Стамбул, Айя-София

96

Преемник Михаила Василий I (867–886), основатель Македонской династии, приказывает чеканить² старую надпись монет Юстиниана II. Она гласила: «Rex Regnantium (Царь царствующих)». Этой надписью он поставил икону Христа и изображение императора в такие отношения, которые подтверждали законность власти по милости Божьей. При том толковании, которое теперь получили монеты, императоры могли ссылаться на своего небесного суверена, признавая его изображение.

Правда, монеты Василия теперь связывают со старой надписью на монете новое изображение. Оно представляет небесного властелина уже не полуфигурно, а как портрет в полный рост на троне с лировидной спинкой. Это изображение не соответствует общепринятой иконографии. Но зато того оно было в технике мозаики представлено на гораздо более значительном месте. В Хрисотриклинии дворца с 856 г., опять «...воссиял образ Христа над троним императора и ниспровергает мрачных еретиков...». Это мы узнаем из древней надписи, которая дошла до нас в «Греческой антологии» (Приложение, текст 11)³. Она кончается констатацией: «Поэтому мы называем это помещение “новым Христо-триклинием”, которое прежде было названо по золоту (Chryso-Triklinos), т. к. оно содержит трон Христа... а также изображение Михаила (императора), деяния которого исполнены мудрости». Здесь был повелитель, восседающий на троне, как личность, живое отображение восседающего



95. Монета периода правления Феодоры и Михаила III. После 843. Вашингтон, Собрание Дамбартон Окс



96. Монета периода правления Василия I. 867–886. Вашингтон, Собрание Дамбартон Окс

на троне Христа, который являлся на иконе над ним. То, что было противопоставлено на лицевой и оборотной сторонах монеты, стало вертикальным соответствием верха и низа, неба и земли, иконы и ее заместителя. Лишь сидящий на троне Христос мог сделать осмысленной эту связь с повелителем. В церкви Святой Софии впоследствии во время драматического конфликта между государством и церковью эта мозаика была воспроизведена так, что мы еще можем составить представление о том, как она выглядела. Однако самое главное и неожиданное состояло в том, что император не повторял более властителя, сидящего на троне на небесах, а простирался перед ним на земле в покаянном земном поклоне. Привлекая монументальную икону из тронного зала, мы можем прежний аргумент «приписать изображению», а именно перевернуть его. Отношения властей выражались теперь в безусловном подчинении земного небесному.

Рассмотрение этих связей показывает, как следует толковать пропаганду образов на государственных монетах. Монета Феодоры с Христом цитировала историческую монету Юстиниана II с Христом. Монета Василия с Христом перенимает дополнительно еще и надпись с подобного образа, однако меняет фигуру, чтобы подчеркнуть аналогию небесного и земного правителей с иконой. Она перенимает новую фигуру из мозаики Тронного зала, которая таким образом приводится в соответствие со старой иконой Христа. При этом играло роль и официальное место изображения, место, где находилась фигура в рост на троне со спинкой в форме лиры: над тронном императорского величества. Но это еще не все. Уподобление образа на монете монументальному изображению Христа (и то и другое как икона) делает возобновление образа Христа в Хрисотриклинии исторически таким же достоверным, как и повторение старой монеты с Христом. Если у нее был старый образец, тогда и он имел такое же реальное предшественника. Введение иконы было, если его так рассматривать, восстановлением «подлинной» традиции.

После тронного зала последовало в 864 г. освящение новой дворцовой Фаросской часовни, которая получила полную изобразительную программу

94

95, 81
96

«икон»⁴. Тронный зал выглядел тогда как сакральное помещение. Надпись, о которой уже шла речь выше, сообщает также о фигуре Марии, которую сопровождали император и патриарх «как победители еретиков», и о фигурах ангелов, апостолов, пророков, мучеников и исповедников. И в дворцовой часовне, которую называли «Новой» (*Nea*), украшает «хор апостолов и мучеников, также пророков и патриархов... всю церковь своими изображениями» (*eikones*). Так это формулировал патриарх Фотий (858–867), который произнес проповедь по поводу освящения часовни⁵. Текст этой проповеди является официальным документом новой политики икон и доказывает также существование в этот момент альянса между двором и патриархатом.

«Храм Девы» в центре дворца является «достохвальным делом императорского участия». Этот «второй дворец», который затмевает земной дворец вокруг себя, так прекрасен, что он «будто бы не является творением руки человеческой». Когда находишься в нем, кажется, что взшел на само небо. Создается впечатление, что все, как при движении планет, вращается вокруг зрителя. Все время «от одного зрелища манит дальше к другому». В куполе «цветной мозаикой изображена личность в человеческом образе, наделенная чертами Христа. Кажется, что она обозревает всю землю... и управляет ею», так тщательно небесное внушение управляло рукой художника. Со всех сторон Пантократора окружают ангелы. В апсиде позади престола «сияет образ Богородицы, поднимающей свои непорочные руки, чтобы просить за нас и чтобы вымаливать защиту для императора». Историческое оправдание икон текст дополняет небесным. Не только традиция, но также небо желает, чтобы эти иконы были вписаны в интерьер храма. Поэтому дается указание на *нерукотворные образы, Achiropiiten* (гл. 4а), отсюда тезис о божественном внушении. Церковное пространство со своими изображениями является отражением царства небесного. Описание размещения изображений приобретает черту программности так, будто бы принятый здесь иконографический состав и его расположение впрямь будут приняты и в остальных церквях империи.

б) Патриарх Фотий в церкви Св. Софии

97, 98 Три года спустя (867) изображения были выведены за пределы дворца. В кафедральном соборе патриарха в присутствии императоров с восстановленных мозаик в алтаре снимают покров⁶. В конхе апсиды церкви Св. Софии на троне восседает «Богородица» (*Theotokos*) высотой почти в 5 метров с закутанным в золотые одежды младенцем на коленях. Два таких же крупных архангела в одеяниях придворных с символами господства над миром фланкируют ее на боковых сводах вимы. Вокруг Марии еще и ныне видны следы выломанного креста, который до этого находился в апсиде. Современная этому надпись освящения подчеркивает ответственность императоров за восстановление икон. «Образы (*eikones*), которые обманщики (иконоборцы) здесь низвергли, благочестивые восстановили правители (*estelōsan palin*)».

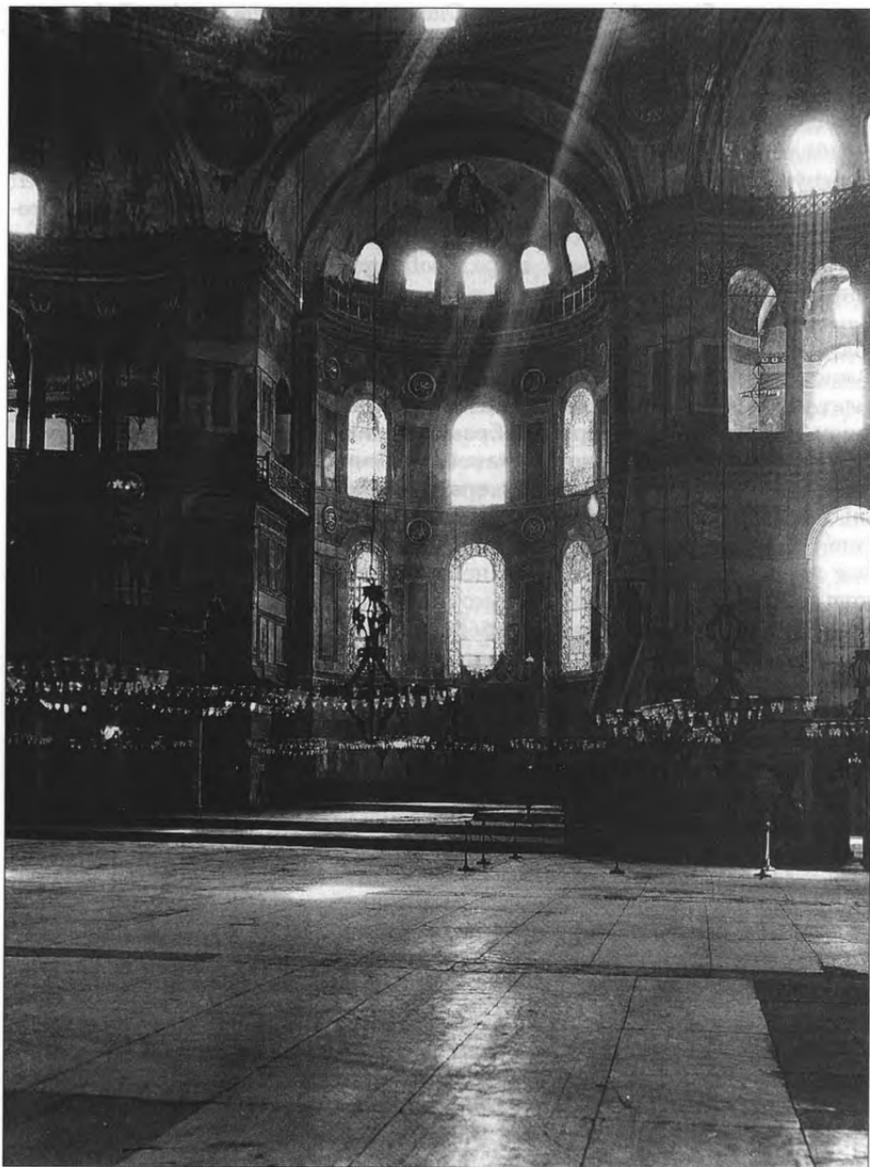
Монументальное изображение использует сводчатое перекрытие апсиды и ее отражающую золотую поверхность, чтобы как можно пластичнее выделить восседающую на троне фигуру, не прибегая к самой пластической трак-

товке, все еще бывшей под запретом. Одетая в темное женская фигура выделяется на троне, как и облаченный в золотые одеяния младенец выделяется на ней самой, служившей ему своего рода человеческим престолом. Поза обеих фигур с согнутым правым коленом и протянутой как бы для поцелуя ногой одинакова, как и их фронтальный и направленный вперед взгляд. Мария при моложавой внешности обладает значительностью облика. Ее материнство подчеркнуто сидящим у нее на коленях перед ее лоном младенцем. Сам младенец величественной позой со свитком закона в руке и золотым цветом одежды создает впечатление божественного явления. Архангелы усиливают впечатление образа властителя небесного двора, изображение которого чествует земная свита.

День освящения, 29 марта, был выбран из добрых побуждений. Это была годовщина праздника торжества православия, когда в 843 г. было провозглашено восстановление иконопочитания. Проповедь патриарха Фотия дополняет то, что еще нуждалось в толковании⁷. Она становится кратким изложением официальной доктрины образа, чувствуя завершение нового «облика» (*morphé*)* Богоматери. Фотий сказал: «Воссиявшее благочестие воздвигло трофеи в знак победы над верой, враждебной Христу». «Искусство живописи, вдохновляемое свыше, создало здесь жизненно достоверное изображение», в котором узнаваема как Дева, так и мать. «Ее молчание ни в коем случае не является недостатком» (в чем упрекали живопись), а ее красота — только производной, «ибо она воссоздает истинный архетип». Лишить церковь такой красоты «было дерзким делом гнусной еврейской руки». Воплощение Бога «зримо свидетельствуется образами, учение становится очевидным благодаря личному созерцанию». Если бы отказались от икон, то пришлось бы также отвергнуть Евангелия. «Ибо как сказанное слово воспринимается посредством слуха, так и форма посредством взгляда на нее отпечатывается на скрижалих души». Перед нашими взорами «появляется неподвижная Богоматерь с Творцом у нее на руках, так изображенная, как она была познана через тексты и видения». Вид ее физической красоты возвышает наш дух «до сверхчувственной красоты истины» (*eis to noēton tēs alētheias kallos*).

Таковы главные мысли длинной проповеди, в которой патриарх обнаруживает и свой риторический блеск. Она касается мозаик и самих икон, т. е. он не делает разницы между иконой и монументальным образом небесных персонажей. Политика в отношении икон дебатировалась в целом. Физическое восстановление икон, которые были насильственно устранены, представлялось как акт искупления. Одновременно со всей силой подтверждалась та традиция, существование которой противная сторона отрицала. *Возобновлять* можно лишь то, что прежде уже существовало. Спор вокруг *истинной* традиции был тем самым решен. Перед лицом новых изображений общественность

* *Morphé* — форма, внешние очертания, внешний облик; одно из важных понятий древнегреческой философии, в частности, Аристотеля. *Morphé* — способ (проявления) «бесформенной» материи, придающий последней смысл, содержание. Здесь: новый «облик» должен придать Богоматери и новое «понимание», смысл.



97. Айя-София (Стамбул). Восточная часть



98. Мозаика апсиды. 867. Стамбул, Айя-София

была призвана убедиться в зримом доказательстве правильности веры. Кроме того, посредством акта снятия покровов с икон можно было продемонстрировать единодушие государства и церкви.

94 Когда после четвертого брака Льва VI (886–912) это единение находилось в опасности и императору даже был запрещен вход в церковь Святой Софии (906), после многих неурядиц в 920 г. вновь обретенное умиротворение было скреплено с помощью изобразительного документа, который сделал официальным покаяние императора перед небесным сувереном. Это была знаменитая мозаика над императорским порталом, которая изображала, возможно, скончавшегося к тому времени Льва VI и, поскольку она безымянна, то каж-
95 дый будущий император мог быть представлен коленопреклоненным⁸ перед Божьим тронном. Мария заступается за кающегося императора, а мрачный ка-
рающий ангел с другой стороны напоминает знатокам того ангела, перед ко-
торым Давид в 51 покаянном псалме возвестил о раскаянии в своем грехе. Вос-
седающий на троне Христос повторяет, вероятно, образ из Хрисотриклиния
(с. 192). Он процитирован как икона. В тексте его открытой книги он сообще-
ет императору примирительный привет. Его лик с длинными волосами с про-
бором и завитком на лбу и с трехмерной трактовкой волос у основания шеи
является образцом иконы, которую воспроизводила уже первая монета с об-
разом Христа после 843 г. Это официальный портрет Христа, который побе-
дившая партия при дворе предписала для всеобщего почитания. Он опреде-
лял отныне наружность Пантократора в Византии⁹.

Наше описание обстоятельств, которые были поводом возникновения мо-
заики, не бесспорно. Императором мог бы быть также отец Льва Василий, по-
беду над которым торжествовал патриарх Фотий, прежде чем он потом был
лишен сана Львом в 886 г.¹⁰ Какое бы решение ни было принято в этом спор-
ном вопросе, нужно согласиться с тем, что имеет место уникальный случай,
который мог возникнуть лишь в краткий исторический момент превосходст-
ва церкви над императором. Его отличие от привычного изображения импе-
ратора подтверждает, что суждение церкви об изображениях императора бы-
ло политизировано. В слове и в образе император после 843 г. представал как
хранитель православия. Среди предметов светского убранства Большого им-
ператорского дворца можно было при новой династии любоваться групповы-
ми изображениями императорской семьи, на которых дети обоего пола дер-
жали в руках свитки с текстом Священного Писания¹¹. Так становилось
очевидным, как замечает хронист, что «они были причастны к божественной
мудрости». В одной надписи дети благодарили Бога за то, что он их отца «воз-
высил из нищеты Давида и помазал миром Святого Духа». Победы императо-
ра ставились в связь с животворящим крестом на потолке, который в таком
контексте явно удерживал за собой право на это.

в) Новые изобразительные программы в придворных церквах

Политика императоров в отношении изображений становится очевидной
прежде всего в новых изобразительных программах для церковного прост-

ранства, проекты которого открыто осуществлялись двором. Здесь мы касаемся чувствительного места обычных византийских икон, ибо церковные программы кажутся такими спиритуализированными, они в такой мере были выражением богословских озарений, что кажется ошибочным приписывать государству активное участие в их осуществлении. Тем не менее хронология убранства церквей, а также проповедническая активность императора характерна в этом отношении, почему — об этом еще пойдет речь дальше. Противоречие отпадает, как мне кажется, если принять во внимание государственный интерес к тому, чтобы религиозное единство единой божественной империи на земле было выражено в литургии и во внешнем убранстве церквей, в котором иконы играли такую важную роль. Это целиком входило в императорскую программу иконопочитания, которая указывала императору его место в религиозном и церковном контексте государственной структуры. При создании изобразительной программы для церкви центральная власть была кровно заинтересована в ссылке на небесный двор, где царил порядок незыблемой иерархии. Где бы ни описывались эти программы, Вседержитель Христос с его состоящим из ангелов придворным окружением управляет всей совокупной историей Спасения. Лишь в XI и XII веках акцент несколько смещается в сторону церкви, и лишь тогда святые отцы, а также изображения литургических действий и символов занимают большее, чем до того, место в изобразительных программах¹².

Вряд ли случайностью было то, что самая ранняя роспись, известная нам после 843 г., украшала тронный зал и описание изображений сходно с описанием церковного пространства. Весь христианский космос представлен в череде изображений, которые не только прославляют триумф православия, но также ставят явление императора и земной иерархии (впрочем, в альянсе императора и патриарха) в космическую связь с небесной иерархией. Повествовательные изображения явно полностью отсутствовали. Монументальная декорация состояла из отдельных фигур, т. е. икон, из которых получался большой групповой портрет. В нижней части пространства им соответствовали живые лица, явление которых отражало изображенный сверху порядок. Изображения (лиц) и лица были соотнесены друг с другом, что вполне подтверждает стремление придать иконам реальный статус и их портретный характер.

В церквях, правда, функция пространства иная, и в изобразительной программе это учитывалось. Но из-за этого общий смысл не меняется и образ христианского универсума сохраняет централизованный характер. Небесной иерархии на земле соответствовала по идее единая империя (и ее церковь). Император Василий I (867–886), согласно его биографии¹³, роскошно реставрировал или реконструировал¹⁴ в Константинополе 25 церквей, из них восемь во дворце. Редко сообщается что-нибудь об их росписи. Исключением является Новая Церковь (*Nea Ekklesia*) во дворце, освященная в 880 г.¹⁵ церковь с пятью куполами, сиявшими блеском золотых мозаик. Богатство убранства значило для биографа императора больше, чем иконы, о которых он умалчивает. В другой, посвященной Христу, церкви во дворце он называет лишь сверкавшие эмалью иконы, которые помещались на драгоценной серебряной алтарной преграде¹⁶.

Иконы играли роль лишь в проповедях, которые произносились при освящении церквей, впрочем, в формулах классической риторики. Они всегда систематически предоставляли возможность для оправдания политики в отношении изображений. Две подобные проповеди произнес сам император Лев VI (886–912), один раз в монастырской церкви, выстроенной патриархом Каулеасом¹⁷, второй раз в церкви, которую основал тесть императора, магистр Стилиан Дзаоуас между 886 и 893 гг. (Приложение, текст 12). Особое внимание привлекал Пантократор в куполе, вызывавший размышления относительно двух припад Христа. В церкви Стилиана его окружала иерархия ангелов, что император комментировал с помощью аналогий со своим собственным двором. В проповеди при освящении другой церкви подчеркивалась царственность золотой мозаик.

Характеристика официальной политики в отношении образов позволяет выявить активную роль двора при восстановлении икон в изобразительных программах церквей, что происходило либо в союзе, либо в соперничестве с действиями патриарха. Теперь пришло время подробнее исследовать приемы, которые при этом применялись, и осветить контекст, в котором реабилитированная икона обрела свое новое место в обществе. Все же она ведь была символом поисков нового единства империи. В споре вокруг двух традиций церковной веры, одной с образом и другой — без образа, можно было достигнуть единства не посередине, а лишь безусловно посредством за или *против*. Уже между двумя фазами иконоборчества явно начались поиски религиозной и культурной идентичности ослабевшей империи, которые осуществлялись посредством филологического интереса к подлинным источникам. Образ стал в этой ситуации действенным символом, с помощью которого можно было подтвердить единство веры. Принципы, о которых хотели договориться, должны были быть сформулированы во имя образа. Население империи своим отношением к иконе приносило как бы клятву лояльности по отношению к государству. Потребность в оправдании изображений была поэтому велика. Она осуществлялась *теоретически* в учении об образе, а *практически* через новую, церковно-литургическую функцию иконы.

г) Учение об образе и программы изображений

Учение об образе было результатом спора из-за правомерности использования икон. Чтобы развенчать временный запрет икон как нарушение истинной веры, это учение попыталось произвести богословскую экспертизу икон. Одновременно оно старалось отмежеваться от позорящих их недостатков. Злоупотребление иконой должно было быть предотвращено контролем официальной церкви и государства. Каждое злоупотребление, даже каждое недоразумение могло вновь подвергнуть сомнению возможность существования иконы. Образы ведь первоначально укоренились *вне* церкви. Сообщения о говорящих, кровоточащих, плачущих и исцеляющих иконах демонстрировали зависимость таких икон от магии образов и от управляющих ими.

Церковь (всегда руководимая принципиальным решением государства) не могла утратить иконы, подвергшиеся такому злоупотреблению. Она ста-

ралась поэтому объяснить их влияние рационально и отвлечь таким образом внимание от предметного характера икон. Следовало, во всяком случае, противодействовать смещению образа с изображенной персоной. Неоплатоническая философия образа, которая уже раньше оказалась полезной в споре из-за учения о природе Христа, поставляла понятийный инструментарий (гл. 8в).

Безусловно, не одно лишь учение об образе стало острым оружием в борьбе против тех сомнительных представлений, для которой оно было в первую очередь предназначено. Однако оно аргументировало как раз через головы тех, чью изобразительную практику ему надлежало усовершенствовать. Поэтому теория была дополнена применяемым на практике учением об образе. Церковь взяла иконы в свои руки. Убранство церковного пространства было рассчитано на новое использование образа, который также и в сфере монументальной живописи представлялся как икона, однако одновременно получал твердые функциональные рамки. Церкви с иконами имелись с давних пор. Но со времени иконоборчества убранство было приведено в систему, которую можно рассматривать как практическое учение об образе¹⁹.

Два момента были при этом важны. Во-первых, то, что иконы вообще показывали в публичном церковном пространстве. Кроме того, то, что они получили место в официальном ритуале. Таким образом рассчитывали снова обратить внимание верующих на литургию, которая считалась подлинным средством самопредставления церкви. Там священники отображали небесный двор и превращали хлеб в тело Христово. Через соседство образа и литургии верующему преподносились две области реальности, сопоставление которых должно было предотвратить слишком высокую оценку образа²⁰.

Наконец, священник брал почитание образа в собственные руки. Он окурировал его ладаном и прикладывался к образу согласно твердому порядку богослужения. Так, почитание икон, с одной стороны, санкционировалось, но с другой — также регламентировалось. Оно стало официальным. Это сказывалось на использовании иконы дня. Она менялась в зависимости от того, какой святой поминался в данный день, и выставлялась для почитания. Мы узнаем об этом из монастырского устава Константинопольского монастыря Пантократора, который был составлен в 1136 г. императором Иоанном II²¹. Там идет речь также о монументальных образах, называемых так же иконами, как и образы на досках, и они также почитались посредством возжигания перед ними свечей, если наступала их очередь в чинопоследовании. Значение отдельных образов релятивировалось, с одной стороны, в силу их многочисленности, а с другой стороны — в силу их равноценности в церковном использовании (Приложение, текст 20).

Иконы становились прежде всего потому равноценными, что до них доходила очередь согласно календарю памяти святых²². Церковь определяла, какие иконы должны были почитаться, а также когда они должны были почитаться. Лишь иконы Христа, Марии и соответствующего храмового святого занимали постоянное место у входа в алтарь (гл. 12г). Впрочем, лишь монументальный образ обязательно имел свой твердый порядок. Он должен был быть так создан, чтобы временная (литургическая) последовательность преобразовыва-



99. Апсида. Ок. 1050. Охрид (Македония), церковь Св. Софии

лась в пространственную, которая кроме того демонстрировала иерархию праздников и святых. Память, связанная с образом, соединялась с литургической памятью, все равно, шла ли речь об образе святого или об изображении праздника.

д) Литургия и образы в церковном пространстве

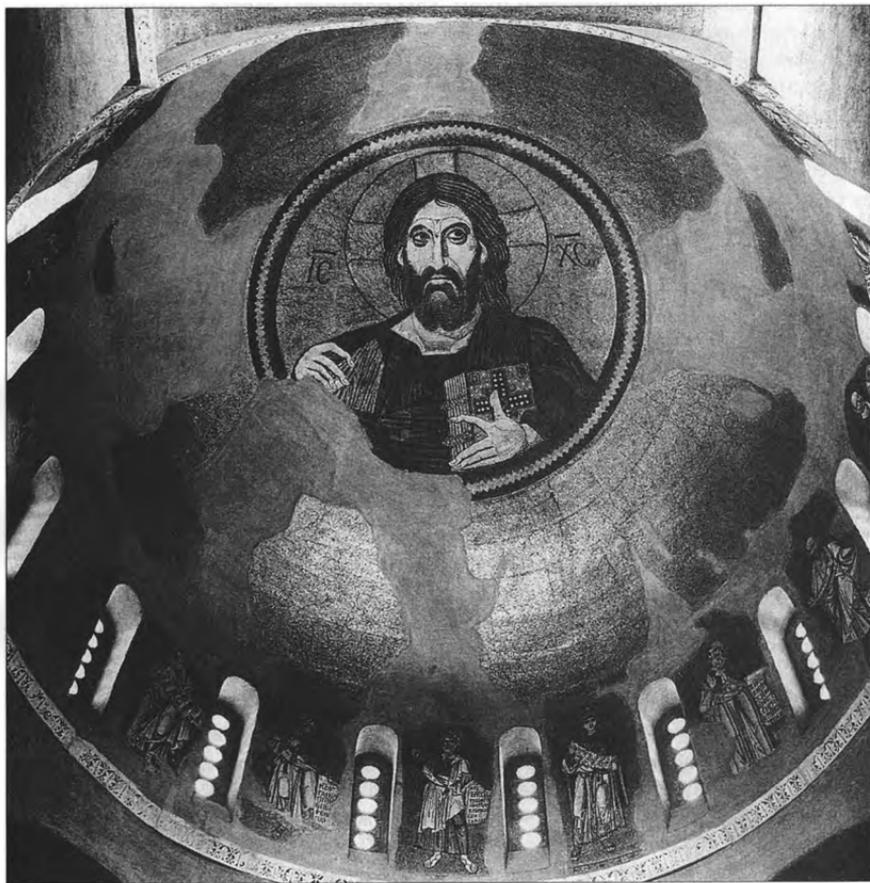
Мы обращаемся в дальнейшем к средневизантийскому церковному убранству, т. к. мы здесь — в отличие от переносных икон — находим образ *in situ* и т. к. учение об образе не делает различия между разными техниками создания изображений. Фрески церкви Софии в Охриде в Македонии, возникшие около середины XI века, представляют очевидное убедительное доказа-

тельство уравнивания фресок и икон. Там портреты святых помещены в нарисованные рамы с петлями, будто речь идет о галерее переносных образов²³. Так мы имеем дело в первую очередь не с украшением стен, а с запланированным распределением отдельных икон в заданном помещении. Размещение в пространстве и восприятие отдельного образа составляют созерцателя воспринимать иконы с predeterminedенной точки зрения. Церковное убранство получало тот общий иконный характер, который его отличает от классической иллюзионистской живописи так же, как и от восточного ковра.

Когда мы входим в византийский храм, то наш взгляд по вертикали всегда привлекает купол над главным помещением, а по горизонтали — *культовая ниша* — апсида позади алтаря. Эти две части помещения образуют полюсы убранства. В своде представлен Христос, который как Вседержитель с самой высокой точки помещения, точно с небесного свода, смотрит вниз, как бы сквозь окно, по выражению византийских текстов²⁴. В апсиде представлена Мария, которая, показывая рожденное ею дитя, демонстрирует идею вочеловечения Бога, стало быть, подчеркивает парадоксальность веры. Ее девственность, выраженная юной внешностью, демонстрирует посредством «зримого доказательства» еще один парадокс, который в форме заключения по аналогии должен сделать тем более достоверным первый парадокс.

О. Демус в своем труде «Византийская мозаичная декорация» описал специфическую реальность этих «пространственных икон»²⁵. Они так тесно связаны с церковным пространством, где они размещены, что оно становится их собственным «образным пространством». Границы между реальным и воображаемым пространством, согласно этому толкованию, намеренно размываются, так что зритель может ощутить, что он находится в одном пространстве вместе с изображенными святыми. На золотом фоне перед ним постепенно выступают фигуры с суггестивной отчетливостью. Однако они не вступают в обычное пространство, а, напротив, увлекают зрителя в свое пространство. Личному своеобразию фигур придается такое же большое значение, как их облику с общими признаками идеального типа. Любое отвлекающее добавление исключено. Золотой фон — тот же самый, который присутствует и на иконных досках. Фронтальность обеспечивает прямой культовый контакт. Зритель в определенной степени больше не воспринимает эстетическую границу, которая отделяет от него образ, если он видит его в такой же среде, которая является и его собственным пространством.

Не только образ придан пространству, где совершается литургия. Также и повествование об истории спасения в последовательности годовых праздников инсценируется так, будто она совершается не в исторической дали, но как литургия в присутствии зрителя. Для этого требуется, чтобы место изображения идентифицировалось с церковным пространством, т. е. с пространством, где совершается литургия. Повествование ведется немногими носителями действия, которые, как и образы, появляются перед однородным золотым фоном всего внутреннего помещения. «Деконкретизация», как это называет А.П. Каждан²⁶, является, как ни парадоксально это звучит, добавлением реальности. И литургия протекает так, что она сводит воедино историческое собы-



100. Подкупольное пространство. Ок. 1100. Дафни (близ Афин), монастырский храм

99

тие и его повторение в настоящее время. Причащение апостолов, представленное в апсиде церкви Св. Софии в Охриде (Македония), фреска середины XI века, изображает не историческое вкушение хлеба апостолами за столом Тайной вечери в Иерусалиме, а таинство в современном ритуале перед «открытым» образным фоном²⁷. Причащение Святых Таин верующими, которое происходило перед изображением в том же помещении, было «подготовлено» в буквальном смысле вкушением хлеба апостолами во время вечери Господней.

В Охриде изображена, собственно, не раздача святых даров, как мы видим это, например, в XIII в. в Сопочанах (Сербия)²⁸. Темой в Охриде является в большей степени пресуществление опресноков*, которое Христос демонст-

* Пресный хлеб.



101. Вид на подпружные арки, поддерживающие свод. Ок. 1100. Дафни, монастырский храм

ративно показывает. Это указание на спорную в те времена тему подчеркивает все же литургический смысл изображения. И другие мотивы здесь также обращают наше внимание на литургию. Внутри алтаря Христос стоит у престола с киворием между двумя ангелами, которые ему прислуживают вместо дьяконов. Внизу изображены святые отцы, которым как представителям греческой церкви во вновь образованной архиепископии на Балканах придавали особое значение. В Сопочанах те же святители со свитками литургических текстов сами принимают участие в литургическом действе, чем также и формально соблюдается сходство с апостольской Тайной вечерей²⁹.

В литургии концентрировалось переживание времени, обращенное как на Откровение Божие в прошлом, так и на исполнение времени в будущем. Настоящее было лишь переходом к вечности, которая уже присутствовала в ико-



102. Мозаика атрия. XI в. Оснос Лукас, монастырская церковь

нах литургического пространства. Так икона приобретала общественную функцию. Она давала видимую форму тому миру, который считался непреложной реальностью с позиции господствующего мировоззрения³⁰.

Прежде всего расположение икон представляло всегда повторяющийся канон, в котором отражался не только календарный, но и более высокий порядок. Цикл икон был подобен циклу праздников, поскольку он был варьирующей схемой с немногими постоянными элементами внутри неизменного состава. Церковное пространство, как неизменная рама, всегда устроенная по одинаковому плану, центрировано в куполе, подымающемся обычно над четырьмя крестообразно расположенными рукавами. Трехчастный алтарь примыкает на востоке. В этом помещении размещены повторяющиеся элементы изобразительных тем, состоящие из изображений *святых* и *церковных праздников*. Их расположение в пространстве, которое допускало определенную свободу, менялось, но оно определялось устойчивым каноном.

Эта связь образов (монументальных икон) и пространства нам известна лучше всего по двум монастырским церквям в центральной Греции. Более древний из двух монастырей, посвященный святому Луке (Hosios Lukas), был основан, видимо, ок. 960 г. императором Романом II, однако лишь в начале XI века расширен постройкой главной церкви, которая являет собой первый пример³¹. Более поздний монастырь Дафни близ Афин был выстроен лишь ок. 1100 г.³² Так как мраморная облицовка и части мозаичных изображений здесь утрачены, ныне нарушена гармония обеих техник. Однако система еще узнаваема.

Все фигуры и сцены были разделены архитектурными членениями, например карнизами, углами стен и окнами, а их самостоятельность была дополни-

тельно подчеркнута орнаментальными обрамлениями. Отдельное изображение было теснее привязано к пространству, нежели к соседним образам, «занимало» в нем как бы нишу. Так, изображение Благовещения Деве Марии отделено от его окружения посредством сводчатой формы трюма и кроме того еще декоративными орнаментами. Под ним, на мраморной облицовке стены, устроены ниши для отдельных образов. Там, где ниш нет, как, например, в случае с Распятием, поле изображения изолируется широкой рамой из полихромных мраморных плиток, как икона, которая выступает на фоне стенового украшения. Полностью сохранившиеся примеры такого рода нам известны от времени ок. 1320 г. в церкви монастыря Хора (Кахрие джами)* в Константинополе: они следуют все еще той же системе³³. В монастыре Св. Луки ниши для образов в нартексе выделяются эстетически как отдельные иконы посредством широких меандровых рам.

Описание некоего средневизантийского церковного пространства лучше всего сделать на примере Дафни, который можно дополнить вариантами из монастыря Св. Луки. Неа Мони на Хиосе, третья монастырская церковь XI века, подходит к схеме другого типа пространства, и поэтому мы ее не рассматриваем³⁴. Церковный интерьер с куполом над квадратом и с последовательностью зон от нартекса к алтарю получил символическую интерпретацию, тесно связанную с фактической формой пространства. Значение, которое пространство уже приобрело, было перенесено на отдельный образ, место которого в церковном интерьере было предопределено.

Так образ Вседержителя появляется в зените главного купола (неба) между ангелами или между пророками, предвещающими явление Бога во плоти и, следовательно, комментирующими богословскую реальность изображения в куполе. Вертикальная последовательность, являющаяся также последовательностью рангов, дополняется внизу горизонтальной последовательностью (в направлении с востока на запад) изображений святых, которые зачастую разделены по лицам (епископы, мученики, исповедники, девы). В Дафни рядом с первосвященником Аароном помещен на сводах бокового алтаря святой дьякон.

Между куполом и зоной святых расположен в двух рядах вокруг помещенный цикл изображений праздников. Они обозначают события в жизни Хрис-



103. Настенная икона. Ок. 1050.
Охрид (Македония), церковь Св. Софии

101

102

100

101

* Турецкое название мечети, в которую был превращен монастырь Хора в Константинополе.



104. Мозаика люнеты и свода в нартексе. Осийос Лукас, монастырская церковь

та от зачатия до Вознесения и предваряются сценами из жизни Богоматери, которые подготавливают эти события, и дополняются сценой Успения Богоматери, как бы представляющей другой полюс образа Марии в апсиде. Последовательность не просто повествовательна, а сравнима с предысторией, содержащейся в литургии. Выбор изображений принимает во внимание большие церковные праздники. В верхней сводчатой зоне, прерываемой только алтарем, помещены изображения праздников либо в люнетах, как, например, Рождество Марии, либо в тропях, как, например, Благовещение. В руках креста находятся другие изображения, как, например, Распятие.

101

К задачам композиции относится четкость, рассчитанная на восприятие издали. Одинаковый размер, симметричное расположение и такие константы, как золотой фон и величина фигур, способствуют созданию внутреннего порядка. Отдельные изображения являются, как сказано, самостоятельными и все же опять-таки частью череды изображений вдоль архитектурных границ, как будто бы представленные сцены происходили в том же помещении и на общем горизонте, как и праздники в литургии.

Святые иногда изображены в трех различных видах, а именно как фигуры в рост или погрудно и, наконец, на своде в медальонах. Их выбор и группировка были хорошо продуманы. В монастыре Св. Луки было мало места. Поэтому в изобразительную программу был включен нартекс, а в «капеллах» поперечных рукавов большие полуфигуры образуют замкнутую в себе группу. Аналогичное распределение изображений тут и там создает пространственную связь, которая подразумевает совместное пребывание фигур. Изображения как бы общаются друг с другом.

В нартексе, над входом во внутреннее помещение, находится чрезвычайно крупный образ Пантократора, причем композиция состоит не только из его изображения прямо напротив зрителя, но она соотносится с образами Богоматери, Иоанна Крестителя и двух ангелов на своде. Это групповое изображение, так называемый Деисус, был распространен как иконный фриз. И в монастыре Св. Луки речь также идет о совокупности икон, связь которых определяется пространственной ситуацией. Связь, во-первых, *пространственная*, во-вторых, *тематическая*. Несколько изображений представляют группу святых, которые как защитники человечества все вместе выступают перед лицом Божественного судии.

104

На переносных иконах на досках Деисус является одной из двух главных тем иконостаса при входе в алтарь. Святые заступники на «иконостасе» образуют фриз икон, объединенных общей идеей, и это определяет принцип их расположения: идея общего заступничества. Так создается впечатление пространственного единства (гл. 12 г.).

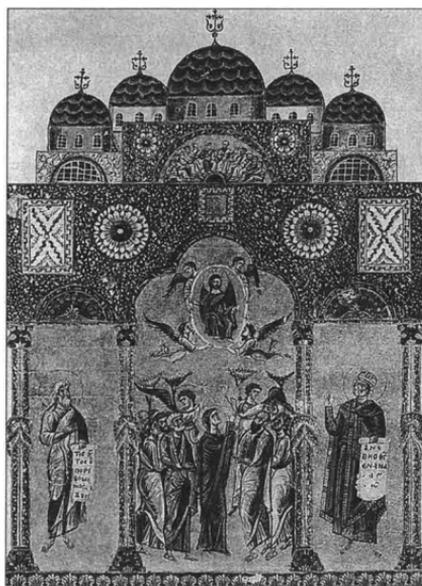
145.

154

Иконостас, содержащий цикл церковных торжественных праздников, повторяет в малом масштабе и в технике иконописи программу монументальных изображений. Те и другие соотносятся друг с другом. За ними закреплены также и определенные места в интерьере, приравнивание переносных икон к другим изображениям становится еще более заметным. Монументальные образы средневизантийских церквей тоже могут рассматриваться как иконы.

137

Можно говорить о литургическом искусстве иконописания, которое сохраняет свои признаки во всех жанрах и на всех носителях образа. Литургический



105. Церковный интерьер в книжной миниатюре (cod. gr. 1162, fol. 2v). XII в. Рим, Ватиканская библиотека

интерьер является функциональным пространством как для фрески, так и для переносной иконы. Он приобретает качество универсального, сверхмерного пространства для образов, к которому причастны все отдельные иконы. Аналогия с происходящей там литургией является явной, и едва ли можно разделить две плоскости реальности исторических событий и их литургического воспроизведения в церковном пространстве. Это оптимально разъясняется с помощью изображения Вознесения Христа на миниатюре XII века в книге проповедей некоего Иакова, посвященных Богородице: Вознесение перенесено в какое-то византийское церковное здание³⁵. Церковный интерьер с его продуманным комплексом изображений является наглядным выражением учения об образах.

Иконоборчество закончилось созданием официального церковного учения об иконах. Для их почитания

церковь предоставляла календарь и место действия. Пространством почитания стали помещения церквей, временным планом почитания стала последовательность праздников церковного года. Литургическое почитание праздников и святых было связано с почитанием их изображений. Литургия служила рамой для официального функционирования икон. Однако литургия есть религиозная сфера, которая управляется церковью для верующих. Литургия имеет твердую форму, одновременно официальную и подчиненную определенным правилам. Она является противоположностью личного благочестия. Ее характерные черты могут быть перенесены также и на иконы. Они становятся литургическими изображениями. И то и другое — литургическое действие и литургическое изображение — выполняют аналогичную задачу. Также и ритуал имеет твердо установленную форму: она состоит в последовательности церемоний и молитв и в их группировке. Лишь с помощью такой формы литургия может выполнить задачу воспроизведения реальной действительности из чисто мысленного материала. Заинтересованность в этом присутствии истории спасения в литургии определяла также и форму изображений.

Так как литургия повторяется в годичном цикле и на том же месте, верующие привыкли находить иконы на том же месте и почитать их в той же самой литургической последовательности. Расположение икон повторяет в конце концов общую иерархию, из которой состояло сообщество святых. С этой точки зрения ни одна икона святого не могла стать равной по рангу иконам Хри-

ста и Марии. Лишь храмовый святой получал почетное место, т. к. он осуществлял патронат соответствующей церкви. Своего рода топография образов распределяла в отдельных частях помещения канонические изображения, так, например, в куполе был представлен Пантократор. Состоявший из переносных икон иконостас, помещенный между пространством мирян и священников, повторял эту программу в малом масштабе и в четком расположении. В этом месте иконопись получила самую важную задачу. Здесь иконы становились также предметом литургических действий. Им кадили, им пели гимны. Так называемые *proskyneseis*, иконы дня, или поклонные иконы, выставлялись на *proskynetation*, т. е. на аналое. Уже в сочинениях Максима Исповедника в VII веке (Приложение, текст 7) мы читаем о том, что к иконам Христа и Богородицы прикладывались, правда, в особом случае. После иконоборчества начали целовать иконы иконостаса во время литургии, так называемой *proskymidii*, а в воскресенье, в день торжества Православия, целование иконы Христа упоминается³⁶ в молитвах.



106. «Богородица с младенцем». Мозаика апсиды. Охрид (Македония), церковь Св. Софии (деталь ил. 99)

Так церковь получила контроль над сферой, от которой когда-то ее авторитету грозила опасность. Деятельность, которая проявлялась вне официальной церкви, снова была привязана к церкви. Церковь сама начала использовать икону. Легко понять, какое мощное средство воздействия на народ она тем самым приобрела. Следует только вспомнить, что это ведь были государственные инстанции, которые запретили религиозные образы в начале иконоборчества. Ныне те же самые государственные инстанции, в союзе с церковью или от ее имени прочно ввели икону в церковную практику.

Последствия новой практики в отношении икон были значительными. Иконы стали предметом обмена. Они получили в качестве обязательного церковного имущества твердое место и точно обозначенную задачу. Учение об образе старалось искоренить вещественно-магическое влияние некоторых икон тем, что оно *каждый* образ как форму возводило в одинаковый ранг и квалифицировало как полноценного представителя изображенного лица. В филозофском объяснении изображений образ как *объект*, как вещь утрачивал свою

чудотворную силу, ибо он лишь в представленной *форме*, которая могла воспроизводиться произвольно, выполнял функцию посредника между святыми людьми, безразлично, в каком месте и перед какой иконой они обращались к святому. Так учение об образе предстает такой же попыткой рационализации, как церковная практика обращения с образами попыткой регламентирования. Культ образа в собственном смысле должен был быть исключен, т. к., согласно литургической практике и церковному учению об иконах, не существовало привилегированных культовых икон. Богослов К. Онаш говорит поэтому о культовых образах для того, чтобы сделать понятным их положение в культе³⁷.

Форма или, выражаясь иначе, *сходство* было связано не с определенным образом, а как раз было взаимозаменяемым и произвольно повторяемым. Следствием этого была демократизация образов, т. к. в свете учения об образе один образ был так же хорош, как и другой, и ни один не был «привилегированным». Однако и дальше существовали «привилегированные» образы, которые пользовались особым почитанием. Причину этого надо искать в ранней истории икон, слава которых начиналась с примеров совершенно особого рода. Сила инерции во всех культовых или мировоззренческих практиках могла бы объяснить передачу по традиции ранних обычаев. О культе «привилегированных» икон в Византии пойдет речь в следующей главе.

Но различие чудотворных икон и образов в литургической функции не всегда подтверждается. Красноречивым примером является Богоматерь в апсиде кафедрального собора в Охриде в Македонии (об этом см. с. 204). Ее место в программе закреплено, однако это не тот избранный здесь древний *тип* иконы Богоматери, которая держит сына перед собой на щите с образом³⁸ и теперь производит совершенно архаичное впечатление. Возможно, с ней можно было бы идентифицировать икону *Никопея*, а именно с тем ее списком, который в 1031 г. обнаружили заложенным в стене во время иконоборчества во Влахернской церкви в Константинополе³⁹. Если это предположение верно, то архиепископ Лев (1037–1066), заказчик фресок, мог бы использовать воспроизведение этой иконы как символ триумфа победоносной церкви Византии на Балканах, и тесная связь культа икон и церковной программы изображений была бы еще раз подтверждена.

10. Паломники, императоры и братства. Места почитания икон в Византии и Венеции

Церковное пространство после иконоборчества, с его твердым распорядком литургических образов, создало норму, на фоне которой тем ярче выделялись исключения. Все еще существовали святилища со знаменитыми чудотворными иконами, куда стекались паломники. Русские паломники описывают свои путешествия в «Царьград», первые сообщения о которых появляются лишь ок. 1200 г.; они рассказывают о многочисленных реликвиях и иконах, которые им довелось увидеть¹. Некоторые из этих сокровищ происходили из Святой Земли, поэтому Царьград производил на паломников впечатление нового Иерусалима.

Однако не только паломники путешествовали к иконам. Иконы сами также еженедельно передвигались в торжественных процессиях по городу, превращая его в обширную сцену своего культа. Братства, для которых культ икон стал их деятельностью, осуществляли при этом режиссуру. Отдельные дни недели принадлежали определенным иконам; так, во вторник почитали *Одигитрию*. В дни годовых праздников икон и их храмов отправлялись их посещать, чтобы, дивясь, выслушивать легенды об их древности, сверхъестественном происхождении и чудесах, которые они совершали на поле битвы или наказывая неверующих. Праздничные проповеди усиливали славу чтимых икон, с которыми знакомились, как с живыми личностями, которые принимали посещения и сами их совершали. Иконы были в Константинополе «дома», и это сознание было очень важно для представления крепкого, руководимого Богом сообщества.

Единство городского населения, в среде которого пребывали чудотворные иконы, подчеркивалось третьей культовой режиссурой, находившейся в руках двора. Так называемая Книга церемоний, которая была скомпилирована императором Константином VII в X веке, содержит ритуалы программ посещений, которые происходили в дни торжественных церковных праздников и в дни праздников отдельных церквей Богоматери². Это были единственные случаи, когда можно было лицезреть императоров. Они выступали тогда как представители государства и общества перед чудотворными иконами, совершая свой личный культ от имени народа. Таким способом могло быть публично продемонстрировано и личное благочестие, относившееся к обязательным добродетелям властителей. Императоры, которые обычно жили в своих дворцах уединенно, выступали в эти дни среди своих подданных и перед лицом небесных покровителей города в программе праздничных процессов, ко-



107. «Процессия с иконой Богоматери» (из Хроники Скилицы, Cod. Vit. No. 2, fol. 172 v). Мадрид, Национальная библиотека

торы были включены в литургический календарь церковного года. Эта практика, за исключением императорского ритуала времен поздней античности, происходила, вероятно, от так называемого стационального богослужения. Еще в эпоху средневековья патриарх отправлялся со своим клиром к отдельным церквам города, которые были посвящены определенному празднику, и таким образом возвещали о существовании своего рода универсальной сакральной топографии³.

Наконец, важно также и историческое измерение в преданиях этих икон и реликвий. Их наличие было порукой продолжающейся идентичности Византийской империи. Императоры удостоверялись в заступничестве святынь, которые издавна обеспечивали их предшественникам и городу защиту и победу. Так, можно было радоваться тому, что, когда мир вокруг изменялся, в Византии «все сохранялось по-прежнему». Поэтому умышленно смотрели «сквозь пальцы» на нарушения традиций во время иконоборчества, поскольку, что бы ни случилось с иконами, изгоняли ли их, совершали ли они чудеса, невзирая на все это, можно было доказать, что они пережили все это и, следовательно, были гораздо старше. Иконы были средством и объектом воспоминаний, с помощью которых удостоверялись в устойчивости империи и города. Их возраст гарантировал не только подлинность «первоначального» образа, но также и подлинность истории данного списка иконы как такового.

а) Императоры

В этом тройном контексте — паломничество, торжественные процессии братств и программа посещений святынь двором — мы узнаем кое-что о существовании таких икон, которые не походили на остальные, но обладали собственными отличительными чертами, благодаря своей родословной, своему местопребыванию и своим чудесам. Здесь история уходит в ранние столетия существования Византии, к которым хотелось бы по возможности отнести происхождение изображений. Волшебные, магические свойства вещи, продолжа-

ют действовать дальше, невзирая на просвещающую теологию и регламентированную религиозность. Овеществленное ожидание спасения связывало благополучный исход какого-то дела с обладанием небесным залогом, как если бы владелец его был заранее защищен. Поэтому уже со времени ок. 600 г. иконы брали с собой в битву, что продолжалось и в эпоху средневековья. Поэтому с этого же раннего времени (гл. 4а) «иногородние» чудотворные иконы с периферии империи «привозили домой» в столицу, и эта практика продолжается и в дальнейшем; так, например, император в 944 г. перевез нерукотворный образ Христа из Эдессы в Северной Сирии в свою дворцовую часовню (гл. 11б). Наконец, иконы, как и реликвии, использовали в качестве оракулов, которые посредством чудес выражали свое отношение к запланированному делу. Так, императрица Зоя в XI веке имела маленькую икону Христа, «дававшего ответ» (*Antiphōnitēs*), когда на иконе, например, бледнели краски, если грозила беда (Приложение, текст 16)⁴.

Когда император Роман III (1028–1034) при поражении под Антиохией прилагал усилия для того, чтобы поддержать порядок, «пришел некто с иконой Богоматери, с тем изображением, которое римские императоры обычно брали с собой в сражение»⁵, а именно «как воеводы» (*Stratēgos*) и «защитницы всей армии». Император тотчас обрел снова мужество, «обнял ее, проливая слезы и напоминая ей, что она уже не раз во время опасности» спасала римское владычество. В X веке император Цимисхий захватил на Балканах чудотворную икону Богоматери, которую он выставил с болгарскими царскими знаками достоинства на колеснице для триумфальной процессии, это изображено⁶ на иллюстрации в мадридском кодексе Хроники Скилицы. В войне против норманнов император Алексей в 1107 г. покинул город в смятении, т. к. Богоматерь во Влахернской церкви «при его выступлении не сотворила обычного чуда»⁷. Оно состояло в том, что завеса перед главной иконой⁸ церкви, где хранилась риза Богоматери, во время вечерни в пятницу сама собою поднималась и лишь в субботу вечером снова возвращалась в свое исходное положение (Приложение, тексты 13 и 15). Между реликвией и изображением молящейся Богоматери с покровом на руках, первым такого рода, существовала тесная связь (гл. 17б). Икону, которая в XI веке на монетах напоминает о шестисотлетнем юбилее основания церкви, можно лучше всего представить себе по мраморной копии в натуральную величину, которую нашли при раскопках⁹ императорского дворца в квартале Манганы. Фронтально стоящая молящаяся подняла обе руки так, что риза, которая на ней — та самая, которую сохраняют в церкви, — зримо ниспадает с обеих рук. Как культовое изображение оригинал был скрыт завесой от взоров молящихся, для того чтобы тем выразительнее являться в еженедельный праздничный день. В «обычном чуде» Богоматерь, как живое лицо, доводила дело как бы до разговора. Император Алексей, к которому мы теперь возвращаемся, четыре дня не решался начать свой поход, когда чуда не было. Потом он «возвратился с императрицей в церковь. Они тайно вошли в церковь с маленькой свитой. Он пропел общепринятые гимны и, когда после этого чудо произошло, покинул церковь ободренным»¹⁰. Икона, которая также улаживала споры, была официальным оракулом, как икона Христа у императрицы Зои была ее личным оракулом.



215

108. Мраморная икона Богородицы. XI в. Стамбул, Археологический музей

Церковь Богородицы во Влахернском квартале была включена в программу императорских посещений, благодаря чему мы вступаем в тройной контекст культа образа, о котором шла речь вначале. Императоры принимали здесь, впрочем, культовое омовение, или «мистическую терапию» в ванне с целебной водой, которая «изливалась из раскрытых рук мраморной иконы Богородицы»¹¹. В этом случае мы получили возможность ознакомиться с топографией церкви с ее часовнями (Приложение, текст 14). Здесь почиталось множество икон — заметим, исполненных в различных материалах и техниках, — так что легко объяснить путаницу по поводу правильного названия. Кроме главной иконы, которая действовала, как оракул в чуде с завесой, знаменитой была икона источника как подательница целебной воды. Древняя икона, на которой Мария представляет изображение Сына на щите, была в 1031 г. обнаружена в стене, в которую она была замурована (с. 212). Молящаяся Дева Мария с образом в медальоне Сына перед грудью объединяет характерные признаки той и другой иконы: изображен младенец и выражен жест моления.

Императоры со свечами в руках прикладываются сначала к покрову с изображением на престоле главной церкви, а затем делают то же самое перед алтарем часовни с реликвиями (*soros*) Ризы Девы Марии, в которую они входят через «царские врата». Затем они идут к иконе Марии *episkepsis* со свечами в руке. Возможно, она получила свое название из-за посещения Богородицы во время еженедельного чуда¹². В своего рода частной часовне они совершали поклон перед «иконой Марии и серебряным крестом», которые там хранились. В ритуальном шествии они направлялись по лестнице наверх, где они облекались в полотняные покровы с золотыми прошивками, в которых они входили «в священную купальню» (*lousma*). Там они почитали «серебряные иконы купальни» (*kolymbos*), а в восточной конхе «серебряную икону Богородицы», стоявшую над источником (*phiale*). Слева от нее «в мраморе запечатлен оттиск руки Богородицы, который находится под серебряным окладом». На обратном пути

они посещали также часовню Св. Фотинос «во внутренней ротонде» и почитали «мраморную икону Богоматери, у которой из рук изливается святая вода».

Ныне нельзя больше составить представление о топографии церковного ансамбля, т. к. после турецкого завоевания комплекс построек был разрушен. Еще меньше можно судить о том, как выглядели отдельные иконы из дерева, камня и серебра, находившиеся в этом месте, но различавшиеся своими именами, своим местом, своей историей (и своим обликом?). Однако можно составить представление о возможных причинах выбора других материалов, таких, как мрамор и серебро, если иконы находились в бассейнах и на внешних стенах. Несколько раз возникает прямая аналогия с реликвиями, когда икона как фигура у источника источает целебную чудодейственную воду, которая как бы по ее собственной воле изливалась из нее сама. Подобное мы узнаем о металлических фигурах святых над их могилами, из которых чудесным образом источалось целебное масло через отверстия на лице и руках: так реликвия и образ были неразрывно связаны¹³. Рельеф из квартала Манганы, о котором шла речь выше (с. 215), способствовал созданию представления о мраморных иконах этого рода в XI веке. Подчас в тончайшем рельефном слое, который выступает на гладком фоне лишь на голове и на конечностях, все-таки создается впечатление телесного присутствия фигуры. Запрет трехмерного изображения не нарушается, и все же не умаляется впечатление живого образа, в том числе и в вещественном облике мягко или резко-изломанно ниспадающей одежды. На двух дощечках было указано название в форме аппликации.

Тщательная отделка полированной поверхности разрушена в области головы, но как она выглядела, можно представить себе по фрагменту в Стамбульском археологическом музее, который, насколько мне известно, никогда не публиковался¹⁴. Правда, фрагмент относится к другому типу образа Богоматери, как указывает поворот головы в сторону. Однако по художественной концепции он весьма родствен большому рельефу. Поверхности с их мягкими переходами между формами, о которые преломляется свет, приближаются к нарисованному изображению. Наряду с этим видом рельефных икон существовала еще совершенно иная техника, которая являла образ в каменной резьбе с инкрустацией и оставляет мрамор совсем плоским при расположении отдельных частей. В одной монастырской церкви в Константинополе, которую основал в X веке некий Константин Липс, при раскопках было извлечено множество таких инкрустированных предметов. Святая Евдокия — та императрица, которой приписывали доставку икон из Иерусалима в Константинополь, — выделяется на белом мраморном фоне как полихромная фигура и таким образом сходна с живописной иконой¹⁵.

«Серебряные иконы», о которых идет речь при описании Влахернской церкви, обретают новую жизнь в серебряных окладах живописных икон, которые повторяют одежды и оставляют свободными для созерцания только головы и руки¹⁶ фигуры. Таким образом, они являются синтезом двух видов изображений. Лишь в Грузии на Кавказе дошли до наших дней многочисленные, редкого типа закрытые металлические иконы большого формата, возникавшие начиная с VIII века. Они опубликованы полностью в многотомном корпусе¹⁷. В их числе также триптихи, створки которых можно закрывать перед культовым изображе-



109. Фрагмент мраморной иконы Богоматери.
XI в. Стамбул, Археологический музей

нием, среди них триптих высотой более двух метров, который в XII веке был пожертвован царем монастырю Хахули¹⁸. Данная икона — Богоматерь как заступница, которую в Византии именовали по названию часовни со святым реликвиарием (*Hagia Soros*), вставлена здесь в оправу, отделанную эмалью и драгоценными камнями — синтез резьбы по камню и другого, утраченного материала.

Две иконы Михаила XI века в сокровищнице собора Сан-Марко в Венеции, очевидно трофеи, добытые при завоевании Константинополя в 1204 г., являются вершинами типа соединения гравировки по металлу и эмали среди сохранившихся произведений¹⁹. Они указывают на связь с подлинными чудотворными иконами, как их варианты и повторения,

и создают представление о всем том, что для нас утрачено. Естественно, нормой древних икон все еще была расписанная доска. Однако пестрое множество техник, в которых иконы дошли до нас, делает заслуживающим доверия описание посещения императором Влахернской церкви.

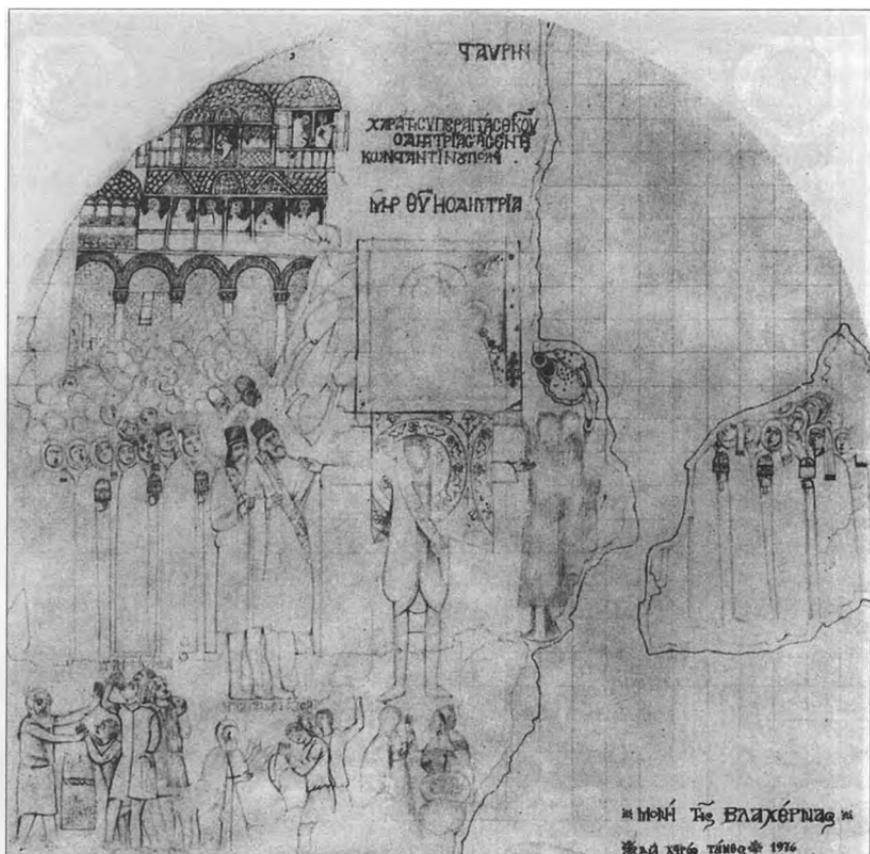
б) Братства и процессии

Не одни императоры управляли культом икон в столице. И патриархат, и монастыри также принимали участие в этом, естественно, прежде всего те монастыри, которым принадлежал знаменитый «оригинал». Правда, совместная деятельность различных групп и группировок, на которые они разделялись при исполнении культа перед одной и той же иконой, была более тесной, чем может показаться с точки зрения чистой связи по принадлежности. Так, императоры брали взаймы иконы, которые постоянно пребывали вне их личного владения или сами давали иконы на подержание, *Одигитрия* является таким примером (гл. 4д). В монастырях светские братства брали на себя часть управления культом, которое уже ок. 1000 г. называли «древней традицией»: так высказывается тогда один проповедник об иконе Богоматери, которую называли Римской, в знаменитой церкви Богоматери в квартале Халкопратия, где жили серебряных и кузнечных дел мастера²⁰. Здесь хранили также пояс Богоматери в часовне реликвий (*soros*), которая дала имя иконе Богоматери заступницы, обращенной в сторону. И в церкви Богоматери во Влахернском квартале в 1027 г. также подтверждено уже давно существовавшее братство²¹.

Икона, о которой шла речь в проповеди, называлась Римской потому, что она пережила иконоборчество в Риме, куда она добралась на судне в чудесном мор-



110. «Архангел Михаил». Металлическая икона с эмалью. XI в. Венеция, Сан-Марко



111. «Процессия с Одигитрией». Фреска. XIII в. Арта (Греция), Влахернская церковь

ском путешествии, сама управляя судном. О ней утверждали, будто бы она была списком нерукотворной иконы *Acheiropoieton* из Лидды на Святой Земле. После добровольного возвращения из ссылки иконе предоставили новую родину в уже упомянутой церкви, и здесь образовалось братство (*diakonia adelphōn*), которое заботилось о том, чтобы икона принимала по вторникам участие в процессии *Одигитрии*. Проповедь сообщает также о чудесах, которые икона совершала. При этом выясняется, что было принято пить святую воду (*hagiasma*) и святое масло, которые икона как реликвии либо источала, либо освящала через прикосновение. Обращение (*Epikelese*) к ее имени могло изгонять демонов.

111 Вновь обнаруженная фреска в Арте (Северная Греция) повествует о процессии знаменитой *Одигитрии*, историей которой мы уже занимались в другом месте (гл. 4д). Икону переносит на носилках с драгоценными тканями (*podēa*) процессия мирян, которых можно считать соответствующим братст-



112. «Похоронная процессия царя Неманьи». Фреска. XIII в. Студеница (Сербия), Главный храм

вом, через главную улицу (*mesē*) города, обрамленную многоэтажными лавками позади и над аркадами колонн. На миниатюре из Берлина, о которой уже также шла речь, она выставлена в своего рода кивории или ящике за решеткой на своем постоянном культовом месте²². Можно составить представление о том, как выглядела икона, посредством бесчисленных списков, которые повторяют ее вид.

Императоры также пользовались культом этой иконы. В императорском монастыре Пантократора Иоанн II Комнин предписал, чтобы *Одигитрия* принимала участие в заупокойной литургии в дни памяти похороненных здесь членов семьи²³. «В дни... следует приносить в монастырь божественную икону моей пресвятой госпожи и Богоматери, *Одигитрии*», — пишет император. Когда она прибывает, следует совершить Великую Ектению, «и пусть святая икона... стоит у наших могил», где все монахи монастыря должны провести ночь в молитве. На следующее утро нужно совершить богослужение перед иконой, во время ее ухода следует раздавать деньги, в том числе носильщикам иконы и «другим служителям святой иконы», под которыми явно следует понимать членов братства (Приложение, текст 20).

Такая практика заимствовалась также государствами, соседями Византии. В Сербии король Стефан (1114–1200), который принял на Афоне постриг, приказал при приближении смерти «пресвятую икону» Марии доставить к его смертному одру и дал обет умереть перед ней²⁴. При перенесении его останков в сербский монастырь Студеница, которое ок. 1233 г стало темой одной фрески, эта икона Марии была изображена как участница перенесения. К ней обращаются при этом как к материализованной персоне в присутствии мертвого тела с просьбой о заступничестве, как прежде в Константинополе обращались к *Одигитрии*, «которая ходит в город»²⁵. Ее приносят туда, где ее роль должна стать активной. Поэтому, вероятно, она изображается в типе заступницы, обращение к которой, как в литургии в ходе Евхаристии обращение к Богу перед пресуществлением хлеба, способствует тому, что она, со сво-



113. Титульный лист «Статуты Навпактоского братства». 1054. Палермо, Палатинская капелла

ей стороны, обращается с «посланием» к сыну (гл. 12г).

Похожей иконой Богородицы, хотя без послания, является изображение на титульном листе устава одного братства, которое обязалось ей служить. Молитвенное братство, объединение купцов в области Фив и Коринфа, почитало со времени своего основания в 1048 году икону Богородицы, резиденцией (*stasis*) которой был монастырь Михаила в Навпакте²⁶. Там раз в месяц собирались, прежде чем приносили икону в процессии с пением гимнов к одному из членов братства (*adelphotēs*), у которого она в этом месяце обитала. Сохранившийся документ, ныне находящийся в капелле Палатина в Палермо, возник в связи с обновлением уставов в XII веке. Он был подписан членами, назвавшими себя «слугами пресвятой Богородицы Навпакта». Редко удается получить такую возможность ознакомиться с жизнью братства. В Навпакте у него были скромные задачи. В Константинополе, где дело обстояло иначе, такие уста-

вы не сохранились. Там это тоже были иконы Богородицы, к которым обращались с просьбой о материнской защите и посредничестве. Мирское сообщество получило здесь, как позднее в Италии, впервые возможность активного участия в культовой практике столицы.

в) Паломничество и сакральная топография собора Св. Софии

Большие церкви Константинополя, если они вообще сохранились как постройки с их прежним убранством из реликвий и икон, утратили значительную часть их оригинального облика. Кроме времени, когда там служили литургию, шел постоянный поток паломников из всех стран мимо знаменитых сокровищ, и местные церковные экскурсоводы наставляли паломников, чтобы они с определенными просьбами целеустремленно обращались к данной иконе или какой-то реликвии. То, что можно было увидеть в городе, происходило от останков апостолов в церкви Апостолов Константинолина до подлинного креста с Голгофы и орудий Страстей Господних в соборе Св. Софии²⁷.

Контекст событий истории Спасения, происшедших на Святой Земле, тем временем был перенесен в Константинополь во всех его материальных свиде-

тельствах и реликвиях, в том числе и из Ветхого Завета. Поэтому город мог претендовать на то, чтобы называться новым центром христианского космоса, в котором жили православные, где православный патриарх руководил церковью, а император взял на себя роль наместника Бога на земле. Но иконы и реликвии были не только наследством эры довизантийской, апостольской, которым Византия только управляла. Они были также свидетельством продолжающегося видимого присутствия небесных сил в византийскую эпоху. Все поворотные пункты в истории империи всегда были связаны также с их историей. Уверенность в том, что город не может быть захвачен, — она до 1204 г. все-таки не была поколеблена — была основана на вере в чудотворные иконы и реликвии, которым приписывали спасение в случае внешних и внутренних катастроф. Таким образом, паломничество в константинопольские храмы стало не только заменой паломнической поездки в Святую Землю, но также живым уроком истории, в котором идея империи становилась очевидной.

Особую роль играли бесчисленные церкви и часовни императорского дворца, которые, однако, для простого паломника, вероятно, были редко доступны. Судить о том, что за чудотворные произведения — говорящие и плачущие образы, реликвии одежды Христа и останки святых — там сберегались, можно с помощью двух описаний, посвященных собственно дворцовой Фаросской часовне (Приложение, тексты 26 и 27). Здесь хранился подлинный портрет Христа на плате из Эдессы и его отпечаток на керамике (гл. 11б). Незадолго до катастрофы 1204 г. хранитель часовни Николай Месарит составил опись имущества²⁸, и после латинского завоевания французский очевидец Робер де Кларк сделал записи обо всем том, что он там увидел²⁹. Вскоре после этого сокровища были рассеяны. Большая часть их попала в Париж, в Сент-Шапель, церковь Людовика Святого, которая была задумана как преемница византийской часовни³⁰. Однако и венецианский дож также обеспечил себе свою часть, а то, что он не пожелал оставить себе, он продал за громадные суммы французскому королю, в том числе терновый венец Христа.

Кроме дворцовой часовни наибольшее богатство культовых предметов апостольских и византийских времен было собрано в соборе Св. Софии, в котором совместно публично выступали император и патриарх. Поэтому здесь в присутствии населения города и империи также совершались культовые действия, как, например, в день праздника Воздвижения честного креста в сентябре, когда с церковной кафедры публично показывали реликвию креста, которая обычно хранилась в «сокровищнице». Большую часть хранимых здесь святынь можно было, однако, всегда увидеть, и паломники проходили мимо них в твердо установленном порядке, впечатления о котором сообщают русские паломники³¹.

Все начиналось во внешнем южном притворе. Здесь «занимала свое случайное место» мозаичная икона Архангела Михаила, о поразительных деяниях которой в этом месте рассказывали как о страже церкви, который также якобы вмешивался своими действиями в то или иное дело, если это требовалось. Во внутреннем притворе рядом с императорским порталом можно было исповедоваться в грехах, в которых прежде не хотели признаваться, перед мраморной иконой Христа, которая в этом месте была готова простить также

и самые страшные грехи. На другой стороне портала помещалась мозаичная икона Богоматери, которая считалась иконой-реликвией из Иерусалима: она будто бы когда-то препятствовала кающейся Марии египетской подойти к Святому гробу, пока та не обратилась. Таким образом, она была напоминанием об Иерусалиме и одновременно призывом к паломнику опасаться подобного, если он входил в церковь в состоянии греховности.

Если входили в собственно церковное помещение через одну из боковых дверей, то, оглянувшись, видели на внутренней стороне главного портала икону Христа в полный рост, «о которой в книгах пишут». Возможно, это была чудотворная икона с дворцовых ворот Халке, которая в критические моменты иконоборчества играла заметную роль (гл. 8г). В левой части церкви стоял «удивительно сооруженный киворий над иконой пречистой Владычицы и Богоматери», исцелившей многих больных. После 1261 г. о ней рассказывали, что «она будто бы плакала, когда франки захватили Константинополь». Поблизости от реликвий Страстей Господних, которые хранились в сокровищнице, находилась живописная икона распятого Христа. «Из ран на его ногах стекла святая вода, излечившая многих людей». Позади апсиды в часовне Св. Николая можно было увидеть икону Христа, которая кровоточила, когда какой-то иудей ее пронзил, и еще можно было на ней обнаружить явные следы крови. Возможно, она была идентична иконе Богоматери с младенцем, в горло которого какой-то иудей ударил ножом. Кровь, которая тогда текла, хранили на другом престоле.

Перед боковой алтарной часовней стояла икона Богоматери, слезы которой сливались со слезами младенца у нее на руках. Недалеко от главного алтаря помещалась икона Христа, которую патриарх Герман спас от иконоборцев, сбросив ее в море и призвав ее плыть в Рим. Теперь она возвратилась в православный город. Подобную легенду связывали с иконой Богоматери Римской (гл. 10б). Деревянная доска одной иконы Христа, как рассказывали, была частью того стола, за которым Христос вкушал с учениками Тайную вечерю. Так образ и реликвия вступали здесь в многократную, многослойную связь. В южном боковом нефес висела икона Троицы над подлинным столом из Мамврийской рощи, за которым Авраам когда-то принимал трех ангелов, являвших собой изображение трех лиц Бога. Эта икона была, вероятно, прототипом поздневизантийских икон на эту тему и, значит, также косвенно всемирно известной иконы Андрея Рублева³². Становится понятнее, почему стол в композиции так поразительно подчеркнута выделен, если известно, что его в Константинополе хранили как реликвию. Таким образом, икона была одновременно диаграммой, зримым комментарием реликвии. Она была, наконец, своего рода программным образом православной религии, отличавшейся от ислама, который также признавал Ветхий Завет как раз исповеданием Троицы³³.

Не всегда легко различить отдельные иконы, о которых сообщают паломники. Однако отчетливым является впечатление, остающееся от их рассказов. Обход церкви создавал панораму истории и тех благодатных даров, которыми обладала империя. Она явно вступила во владение наследством Святой Земли, когда власть Бога на земле была передана Римской империи. Зримым доказательством этого была сакральная топография собора Св. Софии. Одно-

временно она оказалась центром империи ввиду ее святых. Действительно не различали иконы и реликвии, ибо культовые образы по своему существу сами были реликвиями, если и без того они не относились к реликвиям. Наконец, собранные тут иконы были вещественным доказательством всех тех знаменитых легенд об образах, в которых они играли столь поразительную роль. Так, они давали практическое подтверждение даже таким представлениям об образе, которые без очевидных доказательств легенд о чудесах показались бы маловероятными.

г) Собор Сан-Марко в Венеции и его иконы

Собор Св. Софии в Константинополе после турецкого завоевания потерял все свое убранство. Но собор Сан-Марко в Венеции создает наглядную картину отличительных черт византийской паломнической церкви³⁴. Церковь Дожа и без того по своим функциям была непосредственно связана с византийскими образцами. Как место хранения останков апостола Марка она была копией византийской церкви Св. Апостолов и отчетливо повторяла также и ее архитектуру. Венецианцы уже в ранние времена заказывали в Византии переносные произведения искусства для своей церкви Св. Марка. Самым известным произведением этого рода является золотой шар (*Pala d'Oro*) над могилой святого, который в начале XII века был привезен из Константинополя³⁵. После 1204 г. венецианцы ввезли многочисленные трофеи и иконы из Константинополя, которые они захватили как добычу. Лишь иконой *Одигитрии* они не овладели. Однако она была в Константинополе предметом ожесточенных споров между венецианским патриархом и венецианским наместником (гл. 4д). Все-таки удалось захватить икону Богоматери *Никопеи*, как ее называют венецианцы, с повозки командующего греческой армией (с. 234).

Фасад собора Св. Марка в его современном виде является обширной сценой приобретенных тогда колонн, рельефов, икон и коней. В XIII в. его роскошная внешность выражала новые имперские претензии города на лагуне по адресу Востока³⁶. Мраморные иконы архангела Гавриила и Богоматери Оранты являются эмблемой основания Венеции в день праздника Благовещения Богоматери³⁷. Иконы двух святых воинов, Димитрия и Георгия, состоят из одного привезенного подлинника и одной венецианской копии³⁸. То, что «иконы, к которым обращались за помощью»³⁹, играли роль также на внешнем фасаде, очевидно подтверждается мозаичным изображением молящейся Богоматери на южном фасаде, перед которым еще и ныне горят лампы. К ней обращались осужденные, которых казнили на Пьяцетте⁴⁰.

Икона Димитрия, константинопольский рельеф XI века⁴¹, представляет святого защитника Фессалоник на троне как монарха и в снаряжении как полководца. Он как раз собирается вытащить свой меч из ножен, чтобы оказать военную помощь императору. В этом действии, которое, собственно, не подходит к сидящему на троне, икона оказывается синтезом различных типов, которые выражают не только способность святого одерживать победу, но также его небесную роль в делах земного императорского двора. Поэтому на голове у святого — диадема, как у наследного принца. По всем этим признакам



114. Мозаичная икона на южном фасаде. XIII в. Венеция. Сан-Марко

- 116 данной иконе соответствует древняя русская икона XII века, которая копирует живописный оригинал из Константинополя⁴². Венецианский рельеф лишь по своей технике является особой формой иконографической схемы, которая



115. «Св. Димитрий Солунский». Икона на главном фасаде. XI в. Венеция. Сан-Марко

сложилась явно под непосредственным влиянием двора. Насколько велик был интерес двора к этому небесному «соратнику», показывает попытка императора перенести его останки в константинопольский монастырь Пантократора. Когда это не удалось, они удовлетворились в 1149 г. контактными реликвиями и частью крышки мироточивой гробницы. Сюда относилась икона, которую посетители в день годовщины перенесения должны были целовать и почитать. Молитва просила о защите монастыря, в «котором, как ты решил, должен храниться твой святой образ». Хотя речь шла не об оригинале, однако проповедник уверял: «Если ты, Димитрий, один и на многих поделен, то из-за этого сила твоей милости (*charis*) не умалется»⁴³. Русские князья во Владимире вскоре после этого присвоили себе этот культ. Когда венецианские дожи распорядились поместить рельефную икону святого на фасаде Сан-Марко, кня-

зья, со своей стороны, включились в эту культовую традицию, которая в Венеции уже имела древние предпосылки.

В Венеции реликвии ценились сначала выше, чем иконы, однако те и другие имели сходные функциональные признаки. Легенды создавали иконам славу особого происхождения или чудодейственной силы, с проявлением которой было связано ожидание исцеления. После 1204 г. перенос культа из Константинополя, несмотря на сомнительные обстоятельства этого ограбления христианского города, был универсальной формулой для притязания продолжать традицию апостольского происхождения. Происхождение из Константинополя стало в такой мере подтверждением совершенства, что на него ссылались также и тогда, когда это совершенно не соответствовало действительности. Таким образом, венецианские списки и подделки объясняются попытками удовлетворить этим притязаниям. Сан-Марко всеми средствами приравнивался к византийской паломнической церкви.

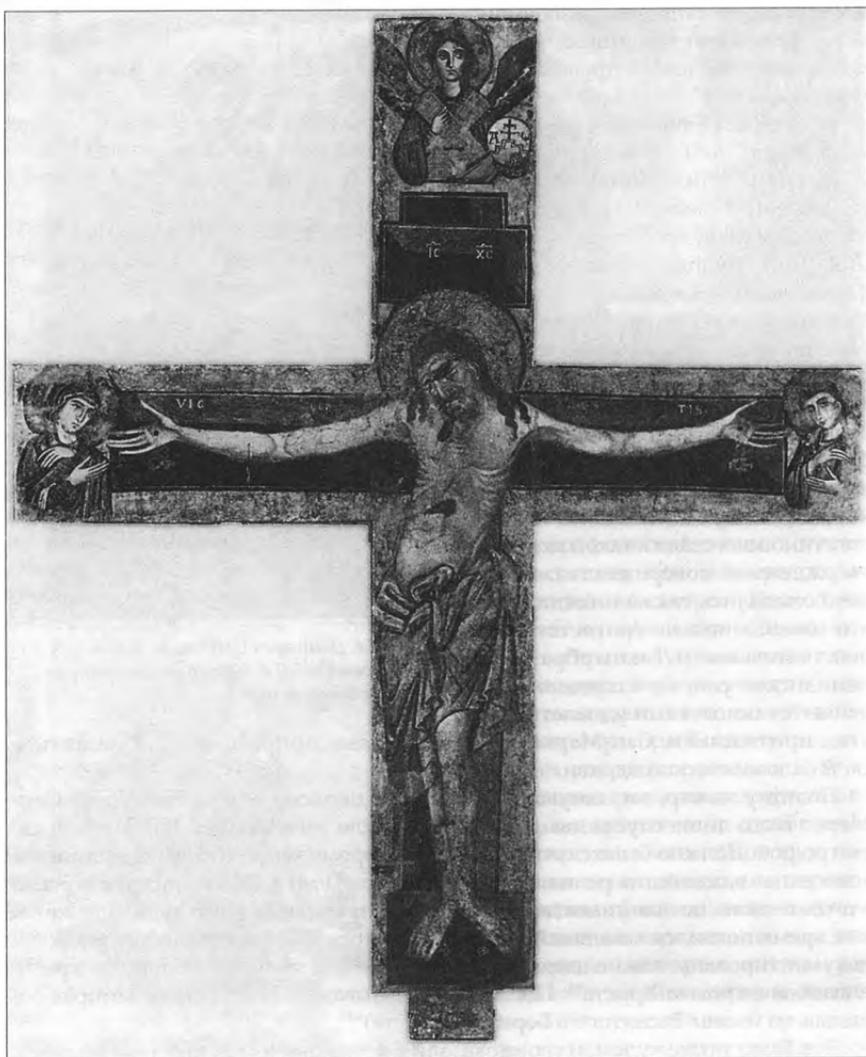
Поэтому пожар, вспыхнувший в 1231 г. в церковной сокровищнице Сан-Марко всего лишь спустя два десятилетия после того, как ее собрали, был катастрофой. Должно было случиться чудо, которому можно было бы приписать «спасение» важнейших реликвий. Дождь Раниеро Дзен в 1265 г. инструктировал в письме своих посланников добиться у папы признания этого чуда. В то же самое время появился каменный рельеф, на котором были помещены и как бы документированы важнейшие реликвии — в том числе две частицы креста и ампула с кровью Христа⁴⁴. Последнюю связывают с той кровью, которая сочилась из иконы Распятого в Берите (Бейруте)⁴⁵.

Это было также чудом, и его «доказали», когда оно в Венеции повторилось. Икона Распятого, которая стояла на площади перед Сан-Марко, вблизи от первого штандарта в сторону Ориволо, была в 1290 г. ранена ударами ножа, эти раны еще и теперь на ней можно видеть. Непосредственно после этого ее перенесли внутрь собора Св. Марка и поместили под пирамидальный киворий, называемый *capitello*, под которым она до сих пор стоит на своем собственном престоле⁴⁶. «Культовый образ, над которым надругались», как называет⁴⁷ этот



116. «Св. Димитрий Солунский». Икона из Владимира. XII в. Москва, Государственная Третьяковская галерея

* Berytos, Берит, совр. Бейрут.



117. Чудотворное «израненное» Распятие «in capitello» (под пирамидальным киворием). XIII в. Венеция, Сан-Марко

тип Л. Кретценбахер, ответил на преступление чудом, при котором из ран текла кровь так, будто бы это было живое существо. Кровь хранили, по-видимому, на соответствующем престоле, о котором идет речь уже в хронике Барбаро. Таким образом, посредством чудесного Распятия была проиллюстрирована древняя легенда, связанная с ампулой с кровью в соборной сокро-

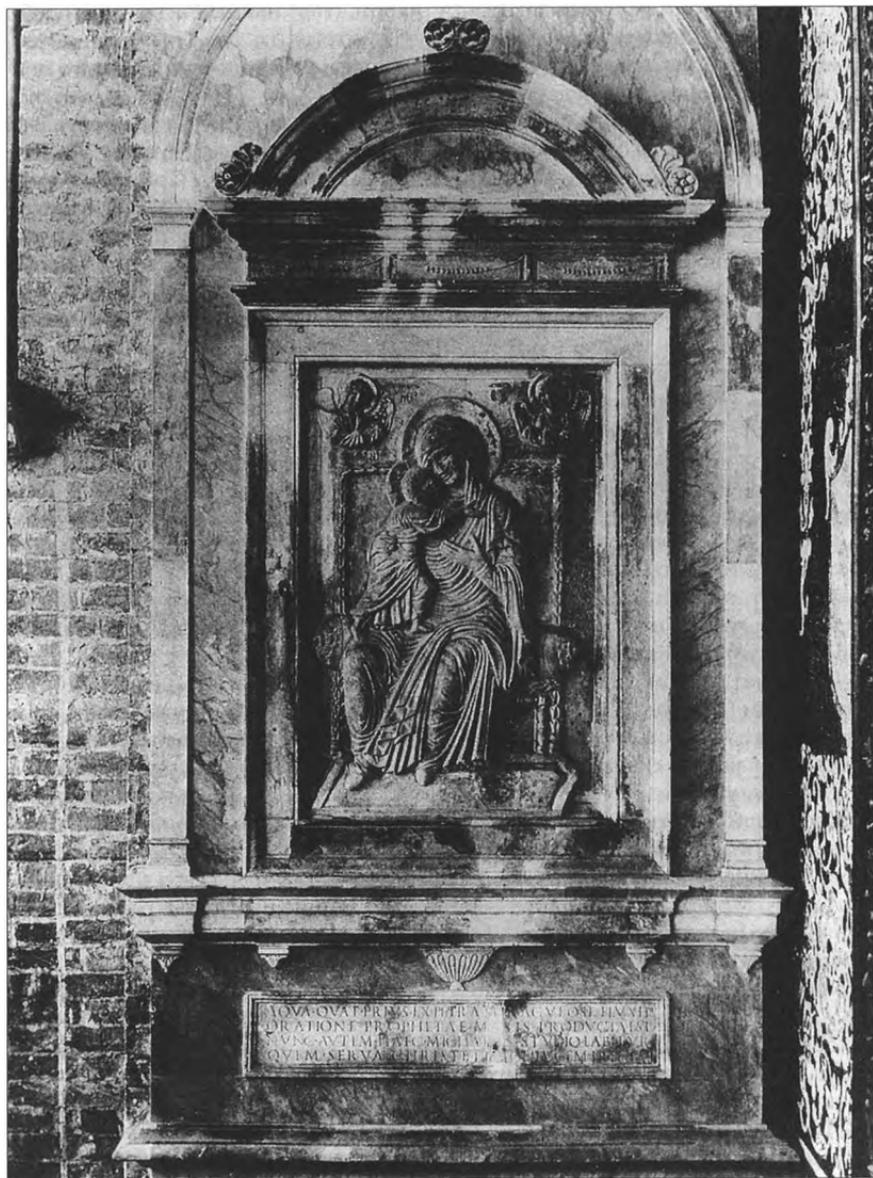
вищнице. Киворий является как бы футляром, *cella** иконы Распятия, подобно прежнему baldachinu древней иконы Димитрия (гл. 5в). Поэтому на нем помещено изображение Благовещения, которое в Венеции напоминает о дне годовщины основания государства.

Прежде всего теперь владели одним из кровотокащих культовых образов, о которых шла речь в соборе Св. Софии в Константинополе. Поэтому Хроника Маньо утверждает также, что он относится к добычке 1204 г. При этом он является по типу итальянским произведением. Латинская надпись гласит: «Победитель смерти», или Vic[tor] mor [tis]. Копии в Задаре, с бюстом архангела Михаила на шпиле, доказывают, что он является венецианским образцом⁴⁸. Тем не менее утверждали, что он происходил из Константинополя. Функция, для которой его предназначали, делала необходимым такой легендарный вымысел.

Но такое происхождение было не единственным способом создания традиции. Мраморная икона с тремя образами Деисуса, которая действительно происходила из Византии и имела греческие надписи, как нарочно считалась происходящей не оттуда, а из Аквилеи⁴⁹. Причины этого снова очевидны, ибо венецианская церковь мыслила себя как наследницу апостольского основания Аквилеи. Легенда превратила рельеф, созданный приблизительно в X веке, а в XIII веке в Венеции переделанный, в произведение одного святого художника, жившего в раннехристианское время. Император Деций, как повествуют, заказал изображения фигур Зевса, Юноны и Меркурия, а когда скульптор вместо них доставил ему каменные иконы Христа, Богоматери и Иоанна, император сделал из него мученика.

Другим способом соединены икона и реликвия в рельефе «непобедимой» Богоматери (*aniketos*)⁵⁰, который был заказан греческой супружеской парой Михаилом и Ириной. Оригинальная надпись стала источником легенды, будто бы изображение сделано на камне, из которого Моисей в пустыне добыл воду для жаждущих израэлитов. Она гласит: «Вода, которая когда-то чудесным образом излилась из скалы, была добыта молитвой пророка Моисея. Ныне мы обязаны этим усердию Михаила, которого Ты, Христос, защити вместе с его женой Ириной». Видимо, Михаил устроил колодец и велел себя прославлять как нового Моисея на соответствующей иконе. В Венеции посмотрели на дело иначе. Четыре отверстия на нижнем поле, в которые первоначально был укреплен металлический крест, послужили теперь «доказательством» того, что икона Богоматери была высечена из скалы, из которой Моисей добыл воду. В XV веке икона Богоматери, в которой Ветхий и Новый Завет, камень и образ находились в наглядном единстве, помещалась «над порталом» церкви. После 1503 г. она была вмонтирована в мраморную облицовку стен часовни, которую прокураторы соорудили из завещанного имущества кардинала Баттисты Дзена. Тогда греческую надпись заменили гуманистической надписью в латинском переводе. Из имени Михаил сделали теперь очень смелый вывод, что это будто бы был император Михаил VIII Палеолог (1259–1282). Рельеф Михаила, помещенный напротив, завершает круг доказательств константинопольского

* *Cella* (итал.) — келья, небольшая камера.



118. «Богоматерь Аникетос». Икона XIII в. в ренессансном обрамлении. Венеция, Сан-Марко

происхождения. Икона в новом контексте производит впечатление вставленного образа в венецианском алтаре периода Высокого Ренессанса. Ее название «Непобедимая» было особенно уместно в церкви сената государства, где хранили также привезенную икону «Приносящей победу» (*Nicopeia*).

Не все иконы внутри собора Св. Марка можно себе четко представить в том контексте, в котором они почитались. Но они отчетливо несут на себе следы культа, продолжавшегося столетия. В правом поперечном рукаве трансепта помещена поясная *Одигитрия*, греческий подлинник, с вдохновенным выражением, с выступающим на уровне глаз цоколем для лампы и цветов. Из-за многих прикосновений она совершенно стерта и поэтому законно называется «Мадонна поцелуев» (*Madonna del Baccio*)⁵¹. В другом рукаве трансепта находится Мадонна, которая из-за помещенного рядом с ней в качестве обетного дара ружья называется Мадонна Сьоппо (*Schioppo**). Готическое переосмысление византийских мраморных икон относится к компетенции братства Масколи, которое в XV веке соорудило соседнюю часовню с позднейшим названием Масколи: ее существование подтверждается с 1221 г.⁵²

Среди каменных икон внутри собора видное положение занимает образ молящейся Девы Марии, которая воплощает идею Покрова. Икона Молящейся Матери с Ризой, которая расстилается на ее поднятых руках, непосредственно связана с культом образа из Влахернской церкви в Константинополе, где хранилась реликвия Ризы (гл. 176). Архетип изначально связывал списки с определенным значением. Части реликвий попали после 1204 г. также в Сан-Марко⁵³. Западные паломники сообщали о чудесах в византийской церкви Богородицы, вблизи которой после 1204 г. помещалась резиденция латинских императоров из Константинополя. Но ее слава в Венеции уходит далеко в прошлое. В соседней Равенне константинопольская каменная влахернская икона Марии, которая до сих пор почитается в церкви Св. Марии в Порто, совершила чудо, которое было основанием возникновения публичного культа. Братство «Сыновья Марии» (*Filii di Maria*) сразу же стало участвовать в культе. В кафедральном соборе Равенны каменный культовый образ в 1112 г. был по-



119. «*Madonna del Baccio*». XII в.
Венеция, Сан-Марко

* *Schioppo* (итал.) — ружье.



120. «Madonna delle grazie». XI в. Венеция, Сан-Марко

вторен в новой апсидной мозаике и дополнен надписями, в которых Богоматерь молит божественного сына о помощи⁵⁴.

Этот экскурс дает возможность познакомиться со значением влахернских икон в убранстве Сан-Марко. Их большое количество указывает на то, что они служили различным социальным группам и объединениям как культовые образы. Среди четырех икон в трансепте и в Западном рукаве церкви особенно выделяется так называемая «*Madonna delle grazie*», находящаяся вблизи северной стороны западного портала. Она привезена из Византии, была здесь вставлена в стену и целиком позолочена. Киворий на консолях служит опорой для лампад, которые на них закреплены и свисают перед иконой⁵⁵.

Многообразие икон противостояло закону серийности, ибо каждый образ имел собственную историю и обладал собственной компетенцией. В этой ин-

дивидуальной роли он был связан с собственной традицией и потому не мог быть заменен другими, даже если те выглядели похожими. Вследствие переноса культа восточных святых в Венецию собор Св. Марка стал паломнической церковью типа византийской. Собранные здесь чудотворные иконы и реликвии гарантировали государству авторитет, а его представителям защиту и благо.

Правда, культ икон совершали новым, западным образом, ставя иконы на престолы. Для типа алтарных икон в Византии отсутствовали литургические условия (гл. 17а). Привезенные иконы из-за их прямоугольного формата и отсутствия возможности установки их на престоле плохо подходили для новой функции. Поэтому произошли преобразования, которые можно проследить на двух примерах времени около 1300 г. Живописная икона Богоматери подтверждает своим огромным форматом, что она была поставлена на престол⁵⁶.

Нарисованные балки консолей внизу иконы, что является аномалией и попыткой эстетической коррективы иконы, предназначенной для подвешивания, способствуют ее переходу к стоячему положению на плоскости престола. В характерном для западной традиции мотиве кормления грудью образ Марии следует западному вкусу. Фигуры святых в рост на полях соответствует канонам иконописи.

Рельеф Петра, который еще находится *in situ*, на престоле левого бокового алтаря, позволяет выявить другое преобразование облика бывшей мраморной иконы в новой функции алтарной иконы⁵⁷. Икона в нижней части удлинена, так что появляется место для двух официальных представителей администрации в позе ктиторов. В верхней части она завершается, как в Тоскане алтарные образы Богоматери и Франциска, фронтоном и дополняется еще, как чудотворный крест св. Марка, медальоном с ангелом. Так она синтезирует характерные черты различных источников в образе, который замыслен для нового положения на престоле.

В обзоре икон венецианской паломнической церкви не охвачены переносные иконы, т. е. живописные иконы и драгоценные металлические изделия, которые сохранились лишь в малом количестве. К их числу относятся иконы ангелов из эмали, а также знаменитая Богоматерь, приписываемая евангелисту Луке, художественное и историческое значение которой оправдывает подробный анализ⁵⁸. То, что мы о ней знаем, позволяет сделать заключение, что она заняла в Венеции положение покровительницы государства. Правда,



121. Икона Богоматери. XIII в.
Венеция, Сан-Марко

121

122

1



122. Алтарный образ св. Петра. После 1300.
Венеция, Сан-Марко

ных камней и эмалей с завитками и пальметтами подобно иконе Христа в Иерусалиме⁶¹.

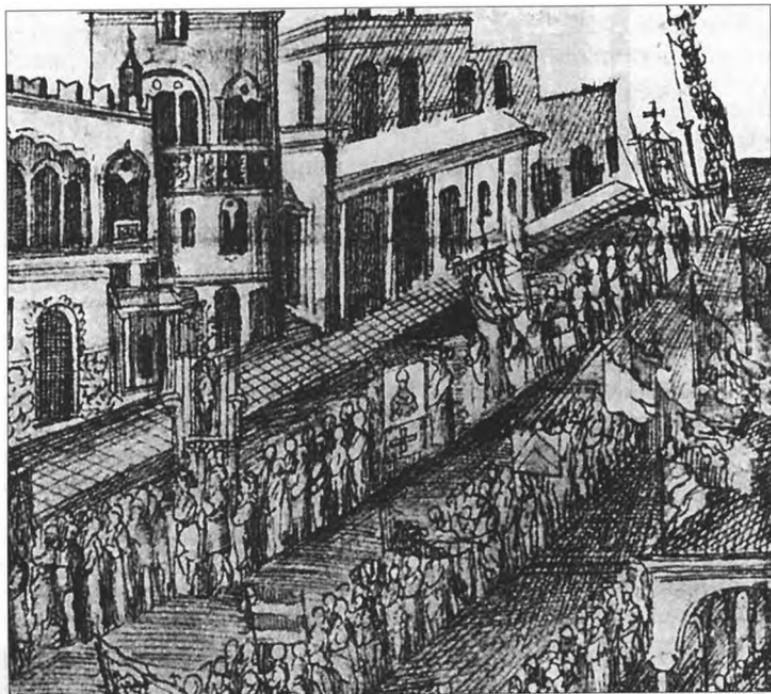
Сохранившаяся икона является, вероятно, тем списком, который в XII веке считали «оригиналом» «приносящей победу», или *Nikopoios*. Мать держит сына прямо перед грудью, чтобы отразить нападение врагов и призвать верующих к почитанию. В одном раннем варианте она держала не самого младенца, а щит с изображением сына, который она так показывала (гл. 6г). Сверкающий взгляд, не имеющий ничего общего с интимностью и меланхоличностью других икон Богоматери этого времени, хорошо подходил к роли, которую она тут выполняла. Она была непобедимой воительницей рядом с императором, а в XII веке вводили не императора, а икону Марии с триумфом в город (Приложение, текст 18).

Действительно, «победоносная Мария» отправлялась на войну. Поэтому крестоносцы в 1203 г. захватили как раз эту икону (*ansconne*) «вместе с *capel imperial** и с главной повозкой, на которой греки бросили икону на произвол судьбы». Так повествует один из свидетелей событий, который сообщает об

большая часть источников происходит из времени контрреформации, когда культ икон вступил в новую фазу. Тогда, в 1618 г., икона попала на престол в левом трансепте, и в том же году Джованни Тьеполо издал первую публикацию об ее истории⁵⁹.

Доска размером 48×36 см является главным произведением константинопольской живописи конца XI века. В безупречный овал ее лица внутренние формы вписаны с элегантною точностью. Дуги бровей соотносятся с носом и контуром лба и подчеркивают таким образом пристальный взгляд, который четко отличает⁶⁰ это произведение от других икон Богоматери этого времени. Воздействие образа проистекает прежде всего из движения головы и взгляда в противоположных направлениях, пересечение которых образует угол. Утонченный рисунок губ и щек усиливает этот эффект. Металлический оклад, украшенный эмалями и драгоценными камнями, достигает кульминации в роскошном нимбе, секторы которого попеременно состоят из драгоцен-

* *Capel imperial* (старофранц.) — головной убор императора.



123. Процессия с иконой на площади Св. Марка в Ханье (Крит). По гравюре Клонцаса

иконе, что она была будто бы «целиком из золота и драгоценных камней и так прекрасна и роскошна, что... ничего подобного еще никогда не приходилось видеть»⁶². Венецианцы знали об этой ее роли и называли образ, который принес им победу, «приносящая победу», *Niscoreia*. Новый Палладиум носили также в публичных процессиях (*andate*) органов государства и общества⁶³. *Одигитрией* они не смогли овладеть, т. к. в этом случае население Константинополя оказало сопротивление (гл. 4д).

Так как сообщения о *Niscoreia* в Венеции появляются лишь с XVI века, представляется полезным взглянуть на венецианскую колонию на Крите, где уже в XIV веке о ней идет речь. Здесь венецианское государство было уже представлено иконой евангелиста Луки: это была многократно переписанная Мария из собора Тита в Кандии, которая в 1669 г. была перевезена с Крита в Венецию и так спасена. С тех пор она находилась в обетной церкви Санта-Мария делла Салюте⁶⁴. Эта икона соответствовала *Nikoreia* не по типу, однако, пожалуй, по функции и поэтому позволяет сделать выводы относительно Венеции, где сенат имел почитение и к культуре соответствующих икон.

В 1379 г. документы сената содержат сообщение о споре латинского и греческого духовенства из-за привилегии пронести критскую икону Луки в про-



124. Торжественный вынос иконы Богоматери Никопей.
Венеция. По гравюре Марко Боскини, 1644

123 цессиях через Кандию. Перед ней греческое население давало клятву в вечной верности. В знак подчинения Венеции икону передали латинскому духовенству. Венецианский сенат распорядился приносить ее каждый вторник из собора Тита на критскую площадь Марка, как это изображено на гравюре Клонца-са⁶⁵. Там она принимала официальное поклонение (*il laude*) государственным властям. Такой государственный культ образа позволяет делать заключения о самой венецианской метрополии, где икона евангелиста Луки из Сан-Марко находилась в центре официального интереса. Гравюра Марко Боскини 1644 г. 124 изображает ее ежегодный «ход» через понтонный мост в церковь Санта-Мария делла Салюте⁶⁶, и там критская икона евангелиста Луки после 1670 г. будто бы получила новое убежище. С тех пор обе иконы Луки ежегодно наносили визит одна другой.

Паломники и братства играли в Венеции роль, сходную с той, какую они прежде играли в Византии, откуда происходили почитаемые здесь святыни. Роль императоров взяли на себя в Венеции дожи и их сенатские учреждения, естественно, только в обозначенных здесь пределах: в праздничных процессиях по городу и в официальном культе реликвий и икон. Аналогии простираются, как в случае с иконами небесного воеводы, столь далеко, что сообщения из Венеции можно уподоблять ситуации в Византии. В Сан-Марко можно еще и ныне получить живое представление о том, как были убраны церкви паломников в Византии. Это был культ икон на службе у паломников, императоров и братств, который помимо литургического использования икон в эпоху средневековья относился также к византийским будням.

11. «Подлинный портрет» Христа. «Соревнование» легенд и образов

Особо высокое положение среди чудотворных икон, хранившихся в Константинополе, занимал «образ на плате» (*Mandyllion*) с «подлинным портретом» Христа, который находился в дворцовой часовне среди «подлинных реликвий» земной жизни Христа¹. Он был в X веке перенесен сюда из Эдессы, города в Северной Сирии, однако уже в VI века, когда появилось первое упоминание о нем, он занимал религиозную фантазию и формировал представление о сущности иконы. Так как бы из небезопасного отдаленного места возвратили «на родину» в центр империи то, что не понесло ущерба в эпоху иконоборчества. В Константинополе, где его физическое присутствие было важнее, чем возможность его действительно увидеть, теперь обладали *архетипом* всех образов Христа. Были ли они действительно похожи на архетип и до какой степени, было менее значимо, чем притязания на каноничность и удобность Богу, восприятие всеми списками от этого подлинника.

Его следы теряются на Западе, в Риме или Париже, после разграбления византийской столицы в 1204 г. На Востоке позднее заявили претензию на обладание подлинником и сделали даже нашумевший дар генуэзцам. На Западе тем временем пропагандировали другой чудотворный образ с подлинными чертами Христа, по сравнению с которым привезенная с Востока икона не имела перспектив. Между тем новый образ перенял трактовку восточного образа-соперника и выглядел столь похожим на него, что их можно было спутать. Правда, с ним была связана другая легенда о происхождении. Это была *Вероника*, или *Vera Icona* в соборе Св. Петра в Риме, и о ней идет речь лишь тогда, когда на Западе теряются следы византийского изображения на плате, в начале XIII века². С этих пор она становится, как до того изображение на плате на Востоке, архетипом святого образа на Западе. Оба изображения, с точки зрения обязательной для них каноничности, находятся в тесной связи друг с другом.

Так, мы имеем дело с изображением, которое в VI веке появляется в Сирии, и затем с другим, почитаемым приблизительно с 1200 г. в Риме. Тем не менее имеет смысл говорить о них обоих в этом месте, ибо этот культ древнего образа, имевший место в византийском средневековье, был перенесен на образ-наследника в Риме. Легенды, повествующие об образе из Эдессы, оправдывают христианский культовый образ в противовес известным упрекам, направленным против языческих идолов. Это является, собственно, двойным обоснова-

нием, содержащим, однако, противоречие. Одним из обоснований является утверждение, что царь Авгарь велел своему художнику написать точный портрет с живой модели и получил его вместе с собственноручным посланием Христа. Во-вторых, утверждается, что работа художника была чудесным образом исполнена самим Христом, приложившим к лику плат.

Явный смысл обоих объяснений очевиден. Во-первых, портрет с живой модели отличается от изображения вымышленных, фиктивных богов. Он удостоверяет историческое существование Христа, а также реальность его человеческой природы, которую, как известно, оспаривали отдельные христианские течения. Во-вторых, чудесное, или, согласно другим толкованиям, механическое, воспроизведение черт лица Христа препятствует приравниванию его к «делаемым руками человеческими богам» или образам богов, в чем апостол Павел упрекал язычников в Деяниях Апостолов (19: 26). Нерукотворность (гл. 4а) является своего рода гарантией подлинности, которая не была связана со способностью толкования художника. И наконец, намерение Христа послать царю Авгарю свое изображение доказывало, что он *хотел* оставить свой образ. Так был удостоверен не только факт существования, но и почитание образа.

Такова суть, кратко говоря, запутанной легендарной традиции. Она была, со значительной передвижкой свидетельства, перенесена на «Веронику» в Риме. Там владели сначала платом без изображения, которым Христос отирал свой лик на Елеонской горе или на крестном пути. Позднее, когда плат стал образом и творил чудеса, его связали с легендой о благочестивой женщине Веронике. Она подала Христу плат, на котором запечатлелись его черты, когда он им утирал пот. Древняя, опять-таки весьма запутанная легенда была приспособлена к новой функции. Все звучит убедительно ясно, как в исторической аргументации. Примечательно то, что теперь не ссылаются на чудо при возникновении образа, ибо в эпоху средневековья христианский культовый образ больше не оспаривается. А также отдают явное предпочтение рациональному объяснению, а не небесному происхождению. Образ в качестве документа был теперь важнее, тем более что в Латеране уже имелся *нерукотворный образ* (*Achiropiite*) (гл. 4г).

Желание увидеть образ Бога связано с интересом к тому, как «Он» действительно выглядит, и ожиданием личного переживания «Другого». В христианстве к этому добавлялась надежда на особое видение Бога, ибо в нем усматривали сущность дальнейшей жизни на небе. На «подлинном изображении» были запечатлены земные черты Христа, которые можно увидеть человеческими глазами, т. е. наглядное присутствие Бога, неразрывно связанное с неочевидной реальностью Бога. Это двойное истолкование смысла образа имело в качестве последствия копии, которые были скорее толкованиями, чем просто дубликатами реликвии. В Византии также следует отличать свободное копирование от простых дубликатов подлинника. В акте созерцания содержалось также желание подобия или достижения подобия. Экзистенциальное отношение возникало между первообразом и копией, между творцом и творением. В нем материальный образ играл роль посредника. Он становился объектом созерцания утраченной красоты человека.

Вильгельм Гримм описывал когда-то икону Христа, принадлежавшую Клемену Брентано, словами, которые заключали в себе вневременные представления о созерцании «подлинного» портрета³. Он восхищается «благородным ликом с необычайно длинным и прямым носом и с расчесанными на пробор волосами... производящим благородное впечатление величия и чистоты. Никаких следов страданий на нем — наоборот, полный покой и ясность и лишенная портретности, бесстрастная идеальная красота». В этих словах выражено то, как воспринималась аура этого образа в атмосфере современной ностальгии по первоначальной подлинности религиозных образов, давшей импульс к новому открытию иконы. Однако Гримм ошибочно понимает старую трактовку портрета, которая еще не подвергалась сомнению из-за банализации гражданского портрета.

а) «Подлинник» нерукотворного образа, посланного царю Авгарю, и легенда о нем

Образ на плате, или Мандилион, посланный царю Авгарю, распространился в бесчисленных повторениях и парафразах. Все они совпадают по *идее* вплоть до взаимозаменяемости, но на практике делят друг с другом лишь общую для них основную схему, которая допускала большую возможность варьирования. Ее можно характеризовать следующим образом. В то время как иконы, как правило, имеют портретную схему полуфигуры, списки нерукотворного образа имеют сокращенную схему — отпечаток лика и волос головы на пустом фоне, символизирующем плат. Они соответствуют облику подлинника, который был не иконой, а платком. На этом плате черты лица в принципе зафиксированы механически, а волосы расположены по плоскости, хотя они — если бы речь шла об иконе на доске — должны были бы испадать. Так списки, отличаясь от схемы иконы и демонстрируя механический оттиск, являются зримым доказательством способа возникновения оригинала. Они суть повторения реликвии образа, возникшей, как думали, в результате физического контакта с ликом Иисуса.

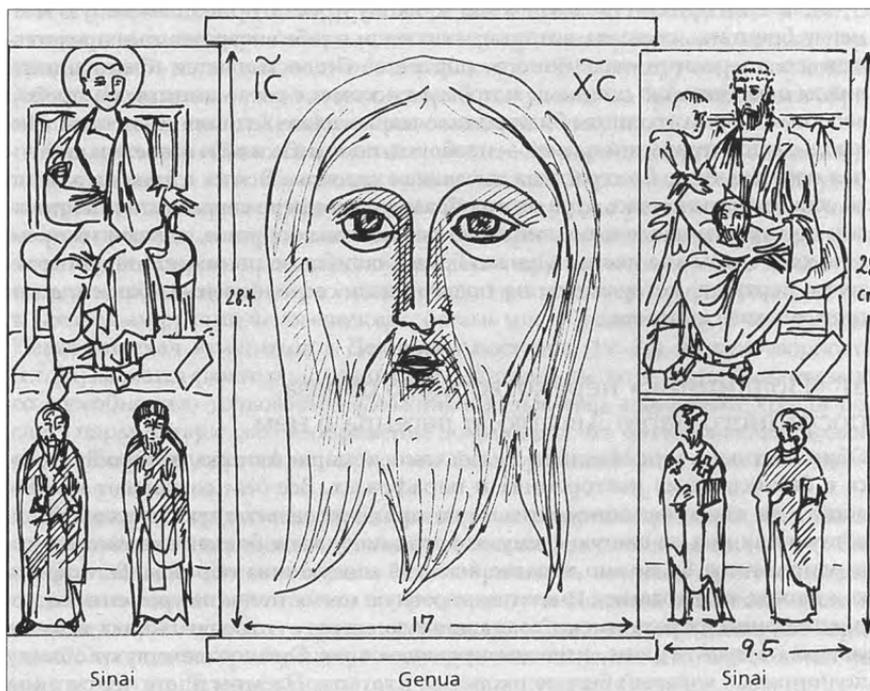
Но, несмотря на эти устойчивые признаки, было бы невозможно говорить о том, как выглядел оригинал, если бы не сделали поразительного открытия при помощи двух списков, оказавшихся в Италии⁴. Во-первых, речь идет об иконе в Ватикане, бывшей в эпоху средневековья завидной собственностью кларисс из Сан-Сильвестро ин Капите. Другая икона находится с 1384 г. в Генуе в церкви Св. Варфоломея армянской общины (*degli Armeni*). Византийский император Иоанн V создал ее в подарок⁵ *capitano** генуэзской колонии на Босфоре, Леонардо Монтальдо.

Иконы в Риме и Генуе имеют плоский серебряный оклад, который вырезан вдоль контуров головы и бороды. Они обе написаны на холсте и обе укреплены на деревянных досках, имеющих одинаковый формат (приблизительно 40×29 см). Триптих X века имел утраченный средник, формат которого точно соответствовал размеру двух других икон⁶. Так как его боковые створки

15

125

* *Capitano* — глава, руководитель (города, общины); здесь: глава колонии.



125. Мандилион («Спас Нерукотворный») из Константинополя (реконструкция).
X в. Синай, монастырь Св. Екатерины

повествуя о легенде об Авгаре, можно предположить, что утраченный средник соответствовал по своему виду спискам в Риме и Генуе.

Это обстоятельство приобретает значение, когда отмечается, что сохранившиеся иконы демонстрируют поразительный архаизм, который не позволяет на основании стиля сделать заключение о действительном времени их создания. Напротив, обе иконы соотносятся со стилем, который обнаружили в восточно-сирийских произведениях III века, а также на одной фреске в Дуре Европо^с. Этот архаизм даже в кругу нерукотворных образов является исключением, в котором, невзирая на все попытки достигнуть вневременного схематизма, снова и снова побеждал эстетический идеал своего времени. Ватиканский список имеет несомненные черты позднеримского произведения, оригинальный облик которого под многими слоями олифы дошел до нас целым и невредимым, как самим можно убедиться на месте. Если бы решились на раскрытие, то получили бы, возможно, древнейшую из сохранившихся икон Христа. Древние иконы Богоматери в Пантеоне и в церкви Санта-Франческа Романа сохраняют еще отзвук подобной древней трактовки иконного образа.

В генуэзском списке линейное очертание глаз обнаруживает, правда, признаки средневековой копии. Однако избранный тип отклоняется от всех

тогдашних канонов портрета Христа. Удлиненный овал лица со скудными внутренними формами ради абсолютной симметрии лишен всякого физического и душевного движения. В спокойном положении и на расстоянии образ производит впечатление *A-patheia** и одновременно очень древнего изображения. Лишь Туринская плащаница, исчезнувший оригинал которой уже в Византии почитался как погребальное полотно Христа⁸, с ее отпечатком усопшего близка этим иконам с предполагаемым отпечатком на них живого. Каждый может сам решать, как следует интерпретировать это обстоятельство, выявленное при осмотре. Для нашей аргументации имеет значение лишь маленькая группа нерукотворных образов, которые по формату и наружному виду воспринимаются как повторения одного и того же «подлинника».

С этим наблюдением поразительно согласовывается то, что два или три списка — в том числе образ из Ватикана — имеют своего рода доказательство подлинности или печать качества. Они обрамляют главное изображение иллюстрациями к легенде об Авгаре, которые являются редкостью в других образах. На генуэзском «Святом Мандилионе», как его называет надпись на полях иконы из позолоченного серебра, расположены по кругу десять маленьких сцен. Они начинаются наверху слева с поручения большого Авгаря достать портрет, а кончаются чудом исцеления, которое сотворила реликвия в Константинополе. Свиток XIV века напоминает своим архаичным видом о так называемом письме Авгаря, которое до XII века хранилось как реликвия в дворцовой часовне⁹. Также и здесь иллюстрации легенды вновь служат в качестве «экспертизы» подлинника. Синайский триптих, складной поклонный образ с боковыми створками, предположительно был создан по заказу императора. На створках изображены друг против друга Авгарь и ученик апостолов Фаддей, который, согласно легенде, передал портрет. Однако Авгарь представлен с чертами лица императора Константина VII, который перевез реликвию в 944 г. в Константинополь. Так объединены апостольская и византийская эпохи, древний и новый Авгарь, что подчеркивает преемственность владения реликвией. Византийский император, как свидетельствуют образы, получил портрет также с согласия Христа, как когда-то сирийский царь.

125

Как изображают клейма на раме генуэзского экземпляра, посланнику Авгаря, согласно легенде, не удастся нарисовать Христа. Христос умывает лицо, чтобы запечатлеть его потом на плате. Авгарь, получающий послание и образ, исцеляется им. Дальнейшая история портрета начинается с очевидной антитезы. Когда икону водружают на колонну, с другой колонны низвергается языческий идол. Дальнейшие события побуждают епископа заложить образ кирпичом. Когда его снова открывают, обнаруживают, что он оставил на кирпиче точный отпечаток. Этот керамический отпечаток (*Keramidion*), или «образ на черепице», является дальнейшим доказательством чудотворной силы оригинала, который способен изготавливать дубликат своими силами. В предпоследней картине повествования на раме в Генуе епископ истребляет персов на костре, в который он налил масло, источаемое образом. Так чудеса

126

127

* *Apatheia* (греч.) — бесстрашие.



126. «Легенда о царе Авгаре». Чеканка по серебру. XIV в. Генуя, Сан-Бартоломео дельи Армени



127. «Легенда о царе Авгаре» (эпизод 2). Чеканка по серебру. XIV в. Генуя, Сан-Бартоломео дельи Армени

возникновения реликвии и способность образа защитить от беды соединяются в едином цикле.

Легенда об Авгаре была включена в значительно более древнюю легенду, которую уже в IV веке знал Евсевий Кесарийский¹⁰. Ее сутью был исторический переход Авгаря IX (179–214) в христианство. Легенда представляет его как современника и корреспондента Христа. Послание Христа, сыгравшее роль при исцелении царя, почиталось как реликвия в бывшей резиденции Авгаря, Эдессе. Лишь в VI веке пойдет речь об изображении, когда чудотворные образы вообще начали становиться актуальными (гл. 4а). Прокопий Кесарийский приписывает письму Христа еще спасение города от персов в 544 г. Но хронист Евагрий уже в 593 г. объявляет ответственным за это «с^отворенный Богом образ» (*theoteukton eikona*), к которому не прикасались человеческие руки. Его возникновение объяснялось тогда прикосновением к лику Христа. Лишь в IX веке была восстановлена связь со Страстями.

Очевидно, в разных христианских конфессиях города имелись конкурирующие культовые образы. Поэтому, вероятно, возникла легенда об отпечатке на чрепии. Празднование образа на плате в Эдессе описывается позднее придворным богословом из Византии, который толкует его с помощью мистагогических объяснений*. Реликвия, скрытая под белым или пурпурным покровом, хранилась обычно в ковчеге и выставлялась лишь в определенные дни «на троне». По праздникам ее кропили святой водой, которой народ смазывал себе глаза.

* Мистагогия (от греч. *mystagogia* и *mystagogos*) — тайноводство, мистагогические объяснения — толкование таинств.

б) Нерукотворный образ в Константинополе и новая эстетика идеального портрета

В 944 г. императоры приобрели оба чудотворных образа у эмира Эдессы. На праздник Успения Богоматери (*Koimesis*), т. е. 15 августа, они получили их в присутствии всего двора¹¹ во Влахернской церкви Богоматери (гл. 10а). Образная инсценировка метафорически соотносила прибытие икон Христа со встречей их с Марией в час ее Успения. В изображениях Успения божественный Сын сходит на землю, чтобы сопроводить душу матери и, как вскоре стали верить, также и ее тело на небо¹². В вознесении на небеса человека состояла религиозная картина мира византийцев, облеченная в пластическую форму, — возвращение и завершение через приближение к Богу. Это событие снова теперь воспроизводилось в праздничном ритуале, и одновременно его истинность «доказывалась» двумя материальными свидетельствами. Богоматерь была представлена реликвией ее ризы, а Христос — реликвией его портрета в Константинополе.

Императоры объезжали на корабле столицу с образом (и его оттиском на черепи) как «со вторым вочегом Ветхого Завета», а затем с триумфом въезжали с ним через Золотые ворота. На одной из площадей при взгляде на него исцелился хромой. После богослужения в церкви Св. Софии образ на императорском троне в тронном зале принимал поклонение двора. Лишь после этого его переносили в дворцовую часовню у маяка (Фарос), где он обретал свое окончательное место «в правой части на восток». Был установлен праздник в его честь, когда отмечалась годовщина его перенесения в Константинополь. Поэмы и проповеди развивали новую концепцию «истинного портрета». Они упоминали также, что подлинник был украшен «видимым теперь золотым окладом» (*dia tou nun phainomenou chrysou*) и имел следующую надпись, будто бы от царя Авгаря: «Христос, наш Бог. Кто на Тебя надеется, тот не опозорится»¹³. Металлический оклад обоих списков в Риме и Генуе имел также подобие в «оригинале».

Образ, хотя и спрятанный от «грешных очей» в своем *Adyton**, вызывал содрогание перед той тайной, что рожденные на земле имели возможность видеть лик того, перед кем херувимы закрывают свои лица. Воплотившийся Логос, таковы рассуждения в соответствующих богословских текстах, оставил на земле человечеству в этом портрете залог своих богочеловеческих свойств. Говорили о «божественном сходстве (*homoïōma*) и имел другим сходством, которым Иисус обладал в отношении своего отца». Так можно было почитать «отображение (*charaktēr*) отображения личности Отца», «достопочтенный оттиск печати (*sphragis*) красоты архетипа Христа».

Постепенно договорились до формулировок, которые снимали остроту заботливо хранимых до той поры границ между образом и личностью Христа. В конфликте между императором и церковью дело дошло ок. 1100 г. в конце концов до действительно опасных формулировок, когда хотели помешать императору переплавить драгоценную культовую утварь с целью финансирования его войн. Нерукотворный образ, который в одном праздничном каноне

* *Adyton* (греч.) — святилище, сокровенное место, куда верующие не допускались.



128. Мандилион («Спас Нерукотворный») из Новгорода. XII в.
Москва, Государственная Третьяковская галерея

превозносился как причастный к божественной сущности и как «обожествленный», должен был помешать императору в его покушении на церковное имущество. Лишь когда митрополит Лев Халкедонский, переусердствовав, объявил тождественность божественности и материи, лица и образа, его позиция была осуждена как ересь. Это событие на некоторое время лишило праздник и его канон доверия¹⁴.

Литературное развитие темы объясняет, почему в то время живописные воспроизведения оригинального образа старались истолковать как квазиабсо-

лютный, божественный идеал красоты, как архетипическую красоту (*archetyphia tou kallous*)¹⁵. Эти изображения хотели наглядно пояснить идею божественной красоты, по образу которой был сотворен мир. Об их облике можно судить по списку, созданному в XII веке новгородским художником¹⁶. Доска (76,4×70,5 см) имеет почти идеальный размер квадрата. В него вписана идеальная форма круга. Форма совершенно круглого нимба допустима здесь, поскольку темой списка был лишь отпечаток на плате, а изображение плеч Христа не было нужно. Использование основных геометрических форм по аналогии соотносит и лик с эстетическим каноном. То, что когда-то было витрувианской фигурой с ее телесными пропорциями, стало теперь «святым отпечатком» божественного архетипа с идеальными пропорциями лица, а именно эстетической моделью. Можно говорить об иконной эстетике, которая включает только лицо.



129. «Пантократор». Икона. XII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

В новгородской иконе с золотым фоном исключен плат или, говоря иначе, достигнут синтез реликвии на плате с иконой на доске. Можно составить представление об ее оригинале, если для сравнения привлечь столичную икону Пантократора XII века¹⁷. Русский художник упростил стиливыми средствами образец, который был очень близок к этому константинопольскому произведению. Кроме того, при этом сравнении обнаруживается, что уже в образце идеальный тип Пантократора был объединен со схемой Мандилиона. Синтез обоих чтимых образов Христа был попыткой создать абсолютный идеал красоты, независимо от отдельных типов икон.

Сравнение двух икон открыло возможность реконструировать утраченное произведение константинопольской иконописи, которое толковало оригинал Мандилиона посредством свободного воспроизведения. Характерна для стиля времени точная эlegantность линий, которая доводится до каллиграфического эффекта. В противоположность соответствующим изображениям XI века¹⁸ сокращаются полнота тела и движение в пространстве. Жесткость формы, а также ее привязанность к плоскости достигает высшего уровня обязательности. Очертания, контур и внутренняя форма доведены до надежно соответствия.

На русской иконе стилизация волос головы схематизирована и утрирована золотыми линиями. Поднятые брови и строгий взгляд в сторону из-под наморщенного лба заимствованы из того типа Пантократора, который характе-



130. Мозаика с императрицей Ириной.
XII в. Стамбул, Айя-София (деталь)

ризует Судию мира. При сравнении этих икон можно точно проследить, как в утраченном константинопольском произведении тип Пантократора последовательно был переработан в тип Мандилиона. Локоны волос, которые у Пантократора ложатся вокруг шеи, здесь симметрично расположены на плоскости. Пушистая борода, которая, как на образце, отличается от гладких волос на голове, завершает голову внизу вдоль контура круга. Глаза увеличены и коричневатые тона на лице усилены для того, чтобы передать естественный цвет кожи подлинного оттиска. Так возникает хорошо рассчитанным способом новый идеальный портрет Христа.

Резюмируя тогдашнюю эстетику, можно сказать, что образ сам по себе, как таковой, безжизнен, однако он улавливает в лике изображенной личности жизнь, которая в ее телесном облике присутствует только временно. Телесная внешность является, с одной стороны, отражением характера и добродетели, с другой — тенью более высокого существования, которая трансформирует облик в иную красоту. Даже в литературном описании исторических личностей эта эстетика оставила следы. Когда дочь императора Анна в своем значимом произведении об Алексее I Комнине (1081–1118) подробно описывает внешность своих родителей, она употребляет топику, которая выражает эстетические идеалы времени (см. Приложение, текст 19)¹⁹. Образ и живое лицо, искусство и телесную форму всегда называют совокупно. И то и другое обла-

дает формами, которые соотносятся с оригиналом и через подражание ему становятся совершеннее. Даже канон Поликлета, как говорит Анна, по сравнению с неподражаемой внешностью ее родителей, бывших будто бы «живыми произведениями искусства», казался «безыскусным». Симметрия и соразмерность занимают главное место в этом эстетическом каноне. Положение тела при этом важно, но важнее выражение лица и сила взгляда, который был у императора одновременно «грозный» и «кроткий», у императрицы был привлекательный и спокойный. Так же как у Ирины, невестки Анны, на мозаиках церкви Софии²⁰ лицо матери Анны Ирины «не было совершенно круглым, как у ассирийских женщин, не имело удлиненной формы, как у скифянок, а лишь немного отступало от идеальной формы круга (становясь овальным)». Такие описания доказывают внимание к самым малым нюансам формы, которые мы можем предположить также при рассмотрении *Мандилиона*.

130

Среди святых подобный вариант идеала красоты представляет юный герой Пантелеймон²¹. Овал его лица, обрамленного тщательно причесанными локонами волос, отличается строгим совершенством форм. Румяные щеки, цвет которых упоминается также при описании внешности императрицы, являются знаком дыхания жизни, который всегда превозносят при оценке удачного изображения. Сдержанность выражения сжатых губ, которую прославляют и у императрицы, доминирует на неподвижном лице. Лишь глазам дозволено выражать душевную активность. Поэтому их взгляд почти всегда отклоняется от оси лица и направлен в сторону. Чувствительность к эстетическому идеалу, преобладающая в лице и наставлявшая властителей вести себя как живые иконы, совпадает примечательным образом как в литературных, так и в живописных свидетельствах. Поэтому мы можем предполагать, что идеальный портрет Христа как «правдивый оттиск» черт его лица был самым благородным предметом, формулировавшим эстетический идеал. Поэтому свободные воспроизведения занимают вскоре более высокий ранг, чем механические списки самой реликвии.

148

Если иконы этого рода рассматриваются в контексте более обширной различной программы, они позволяют познать, какие богословские и литургические идеи связывали с *Мандилионом*. В церкви Спаса на Нередице близ Новгорода, расписанной в 1199 г., *Мандилион* занимает в программе росписи место материального доказательства вочеловечения Христа²². Здесь изображены даже оба чудотворных образа, различающиеся посредством фона изображения узорчатой ткани в одном случае и цвета черепица в другом. В одной из рукописей Иоанна Лествичника они фигурируют, впрочем, в зеркальном отражении, как скрижали Нового Завета, которые заменяют историческую реальность Мессии (гл. 4а). На русской миниатюре XIII века *Мандилиону* поклоняются ангелы на небе²³. В России, как, возможно, до того уже в Византии, это изображение помещали на военные знамена, чтобы представить верховного суверена христианской армии и его видом, как своего рода новой Горгоной, обратить в бегство врага. Знамя эпохи Ивана Грозного (1530–1584), на котором ангелы держат плат с изображением, продолжает этот тип²⁴. Еще во время Первой мировой войны образ на плате был представлен на русских и болгарских военных знаменах²⁵.

132

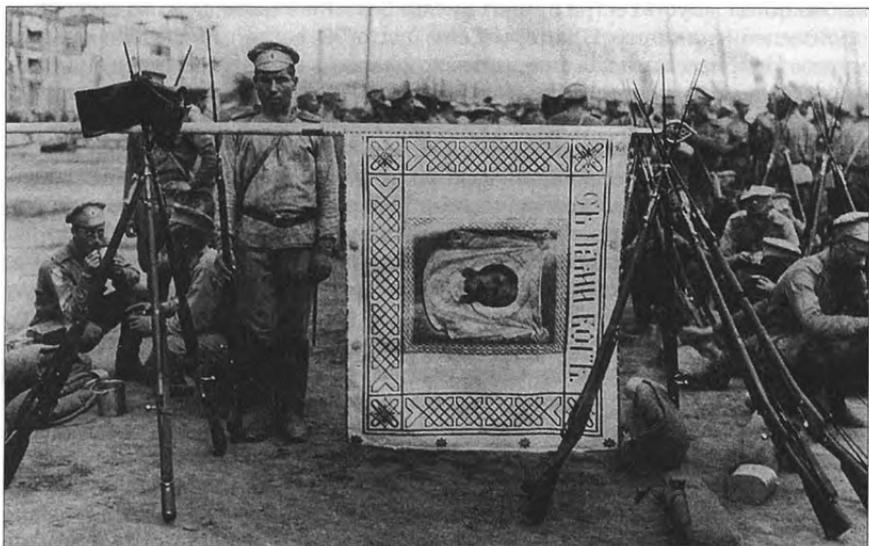


131. La Sainte Face («Спас Нерукотворный»)
XIII в. Лаон, собор

В Византии первоначальный образ-реликвия с X века вызвал развитие идеального портрета, создавшего понятие общего эстетического канона. Икона из Новгорода, повторяющая константинопольский образец, является важным подтверждением этого. У нее на оборотной стороне имеется изображение, которое еще не упоминалось²⁶. На нем ангелы на Голгофе поклоняются реликвиям страстей — копью и губке и «подлинному кресту», на котором висит терновый венец. Тем временем это изображение обрело родину в константинопольском соборе Св. Софии. Так двусторонняя икона собрала на лицевой и оборотной стороне самые важные реликвии Христа византийской метрополии: подлинный лик и «подлинное древо креста». Возможно, в Византии ее образец с этими изображениями уже использовался как икона в процессиях.

в) «Вероника» как соперница в Риме

16 На Западе знаменитый образ-реликвия из собора Св. Петра в Риме²⁷ вскоре затмил Мандилион. Робер де Кларе увидел его в 1204 г. вместе с образом на черепи еще в дворцовой часовне в двух золотых реликвариях, подвешенных рядом на серебряных цепочках²⁸. В одном из подношений латинского императора Балдуина Константинопольского французскому королю в 1247 г. идет речь о «святом образе на плате» (*toella*), который потом появляется во всех ин-



132. Воинское знамя болгарской армии в Первую мировую войну

вентарных описях парижской церкви Сент-Шапель и в 1792 г. упоминается в последний раз²⁹. Был ли это Мандилион, теперь уже нельзя установить. Рядом с реликвиями Страстей Христовых и в тени тернового венца он привлекал к себе мало внимания. Однако истинной причиной его невыгодного положения было то, что «Вероника» в Риме тем временем одна претендовала на представление «истинного портрета». Поэтому также вышеупомянутый Мандилион из Сан-Сильвестро в Риме не мог утвердиться в Риме. Возможно, он сам является «подлинником».

15

Доказательством вытеснения Мандилиона «Вероникой» является дискуссия по поводу византийской иконы, которую в XIII веке без обиняков выдают за замену «Вероники». Ныне она находится в сокровищнице кафедрального собора города Лаона и с XIII века почитается как «Святой Лик» («Sainte Face»)³⁰. Речь идет об южнославянском произведении, которое на нижнем поле имеет надпись «образ Господен на убресе». Мягкие черты полного лица, отличающиеся живописной свободой, указывают на время возникновения в начале XIII века. Вскоре после этого икона оказывается в Риме, а в 1249 г., когда впервые о ней идет речь, ее перевозят во Францию. Именно причины этого перенесения имеют значение для нашей темы.

131

Аббатиса из Монтрей-ле-Дам (Montreuil-les-Dames) просила своего брата, жившего в Риме, предоставить ее монастырю римскую икону Христа Вероники, которая в то время прославилась по всей Европе. Брат по имени Панталеон находился в затруднительном положении. Как папский капеллан и казначей собора Св. Петра он хотя и имел доступ к реликвии, однако никак не мог вывезти ее из Рима. Поэтому он отправил сестре икону-заменитель, которую,

как он писал, «пусть сестра примет вместо Вероники». Это, мол, не случайное произведение, а портрет, который ему будто бы когда-то передали «святые мужи». Непривычный для французских монахинь готической эпохи вид *Мандилиона* с темным тоном цвета лица Панталеон оправдывал загаром, который Иисус приобрел во время странствий через Палестину. Возможно, это письмо является фальшивкой того времени. Однако его мотивировка интересна для нашей темы. Местная легенда имела виды на то, чтобы сделать восточный *Мандилион* одним из вариантов римской Вероники.

Иногда кажется, что нерукотворный образ, посланный Авгарю, будто бы выдался за плат Вероники. Так, в 1287 г. одному сирийскому монаху показывают в Риме в качестве «Вероники» образ на плате с отпечатком черт лица Христа, который принадлежал Авгарю³¹. Но все обстоит не так просто. Возможно, лучше всего можно получить доступ к истории «Вероники», если уяснить себе, что эта легенда в течение раннего средневековья делает заимствования из легенды об Авгаре, однако не относится к реликвии, хранящейся в Риме. Эта реликвия упоминается лишь в XII веке и лишь с XIII века выделяется тем, что на ней имеется изображение.

В легенде о Веронике речь идет о «наказании Пилата: отсюда и повествование о болезни императора Тиберия, о безуспешных поисках его посланцев, пока они не находят у исцеленной Иисусом кровоточащей Вероники образ Христа, который она с любовью велела для себя написать, наконец, об исцелении императора... и о наказании Пилата»³², а также даже о разрушении Иерусалима как каре евреев. Образ, который, замещая Христа, излечивает императора, лишь впоследствии становится чудотворным, и еще позднее, около 1300 г., в Библии Роже из Аржантя становится мотивом Страстей: лишь теперь говорится, будто бы Иисус во время крестного пути приложил к лицу плат Вероники³³. С этих пор списки образа перенимают мотив тернового венца.

Но на реликвии в соборе Св. Петра уже в XII веке хотели видеть кровавый пот Христа, который он проливал на Елеонской горе (Приложение, текст 37А). Со времени папы Целестина III (1191–1198) «Вероника» была заперта в верхнем ярусе шестиколонного кивория, который служил как заделанное решетками хранилище и как место показа³⁴. Но лишь вскоре после 1200 г. пойдет речь об *изображении* на убрусе (см. Приложение, текст 37Б и В). Так как новый образ-реликвию еще затеняла икона из капеллы Санкта Санкторум в Риме, она нуждалась в пропаганде для того, чтобы добиться признания ее культа.

С этой целью она произвела впечатление с помощью подходящего чуда. Папа Иннокентий III (1198–1216) отправился во второе воскресенье после праздника Богоявления с процессией к основанному им госпиталю Св. Духа, чтобы произнести проповедь о делах любви к ближним и показать большим плат Страстей (сударий) Христа (см. Приложение, текст 37Г). Но в 1216 г., когда образ после торжеств хотели вновь установить на его постоянном месте, «отпечаток лика» сам собой перевернулся на голову. Так как в этом усмотрели дурное предзнаменование, папа ввел молитву перед образом и представил всем, кто перед ним молился, десятидневное отпущение грехов.

Так гласит сообщение во Всемирной хронике Мэтью Пэриса, которая была закончена вскоре после 1245 г. в Сент-Альбانه (Приложение, текст 37Д). Хронист приводит в своем тексте также картинку, которая соответствовала его представлению о римском подлиннике и которая многими молившимися «Веронике» «таким образом» (*in hoc modo*) была бы использована, а именно — вместо подлинника. Одновременно погрудное иконное изображение удовлетворяло желание молящихся иметь моленный образ. Поэтому оно воспроизводится как фронтиспис, иллюстрация на титульном листе, одной английской псалтири и рекомендуется для использования следующим образом: «Для того чтобы лучше расположить дух молящегося к благоговению, лик Спасителя (*facies*) чествуется с помощью искусства художника (*industriam artificis*)»³⁵.

Хронист цитирует также молитву, которую ввел папа. В ней говорится о реликвии (*memoriale*), которую Господь оставил в виде отпечатка своего лица, и высказывается просьба когда-нибудь иметь возможность увидеть ее «лицом к лицу», после того как на земле ее можно увидеть лишь «в отражении и подобии». Уже при папе Гонории III (1216–1227) образ в драгоценном реликварии переносили в госпиталь и выставляли его там для поклонения верующих (Приложение, текст 37Г). Вскоре возникают знаменитые гимны, которые, однако, едва ли до XIV века получили окончательную форму. Гимн «*Ave facies praeclara*» (Здравствуй, лик пресветлый), который был популярен как частное упражнение в молитве и был проникнут идеей Страстей Господних, неправильно объясняет темный цвет тела, характерный для подлинника, испугом Иисуса на Елеонской горе, которому соответствует кровавый пот (Приложение, текст 37Е). Столь же знаменитый гимн «Приветствую тебя, святой лик» (*Salve sancta facies*) подчеркивает, напротив, «божественное сияние» святого портрета на белоснежном платке (там же).

Подлинник Вероники при *Sacco di Roma* (разграблении Рима) в 1527 г. предлагали купить в римских тавернах императорские ландскнехты лютеранского³⁶ вероисповедания. С тех пор он пропал. Правда, его вскоре нашли, как это всегда бывает в таких случаях. Так он попал в XVII веке в хранилище реликвий, которое устроил Бернини в юго-западной купольной колонне собора Св. Петра³⁷. Статуя Вероники работы Франческо Мокки в нише под хранилищем указывает современному посетителю, какое сокровище на этом месте хранится. Йозеф Вильперт описывает теперешнюю реликвию как льняной плат с двумя коричнево-ржавыми пятнами, а Пауль Криг — как двойной льняной плат, на котором виден контур бороды на фоне из золота. Мы знаем лишь первоначальный формат (40×37 см) по пожертвованному в 1350 г. футляру из горного хрусталя³⁸.

Первоначальный внешний вид распространился в бесчисленных евологиях, амулетах и списках³⁹. Значок паломника, «пришитый на шляпу» паломнику, можно увидеть в испанской часовне во Флоренции, как это описывает Джеффри Чосер в простонародном выражении своего торговца индугленциями. *Pictores Veronicarum* (живописцы «Вероники») обладали монополией изготовления, *mercanti di Veronichi* (торговцы изображениями «Вероники») — монополией их сбыта. В женском монастыре Винхаузен были выявлены⁴⁰ позади



133. Шествие паломников в Верхних Андах. Фото Барбары Клемм

скамей алтаря пробы этой серийной продукции форматом 7,8×4,2 см. Иногда в Риме пребывало до миллиона паломников, когда показывали «Веронику». Как сообщает «stacions of Rome», английский путеводитель для паломников 1370 г., при этом римляне получали отпущение грехов на 3 тысячи лет, итальянцы — на 9 тысяч лет, а иностранцы — на 12 тысяч лет. Когда реликвия-образ во время выставления напоказ, в 1849 г., сама собой засверкала, распродажа списков выросла. На них была надпись: «Точная копия святого лика нашего Господа».

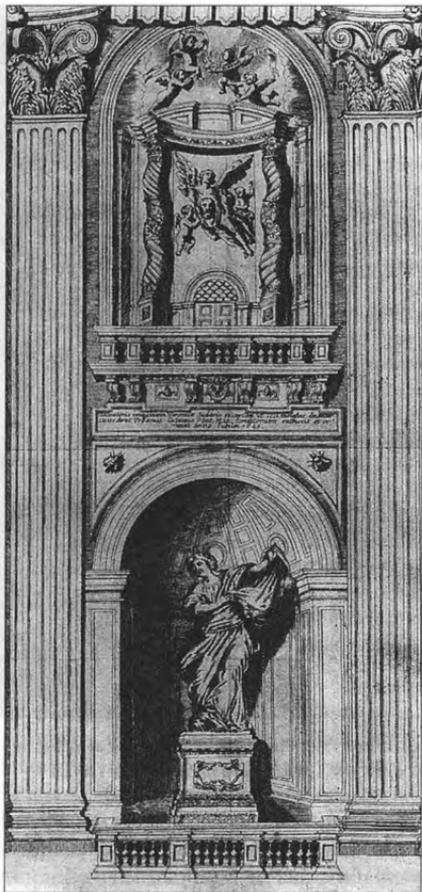
Паломничество в Рим, так же как раньше в Святую Землю, превратилось во всеобщее движение. В нашем случае оно являлось посещением образа-подлинника, который брали с собой домой как память, как документ и как амулет многократно повторенный. Недавно опубликованное фото из Высоких Анд⁴¹ изображает такое паломничество в области индейцев. Оно относилось, очевидно, к региональному латиноамериканскому культовому образу Вероники, предпосылкой которого несомненно является испанская версия XVII века. Женщины несут обрамленные рамами копии оригинала образа, который они считают прообразом их собственных страданий.

С XIV века «Вероника» включается в каталог орудий Страстей (*Arma Christi*), которые возбуждали⁴² благочестивые размышления над образом Страстей. По соседству с реликвиями Страстей, большая часть оригиналов которых почиталась в Париже, «Вероника» приравнивалась к ним. Она тоже была реликвией и, значит, более близкой к подлиннику, чем всякое произведение искусства, т. к. ее не касалось художественное подражание. Ее вид был так же аутентичен, как и фотография. Кроме того, она имела ранг «контактной» реликвии (*brandea*), так как она находилась в контакте с подлинником, с самим Христом.

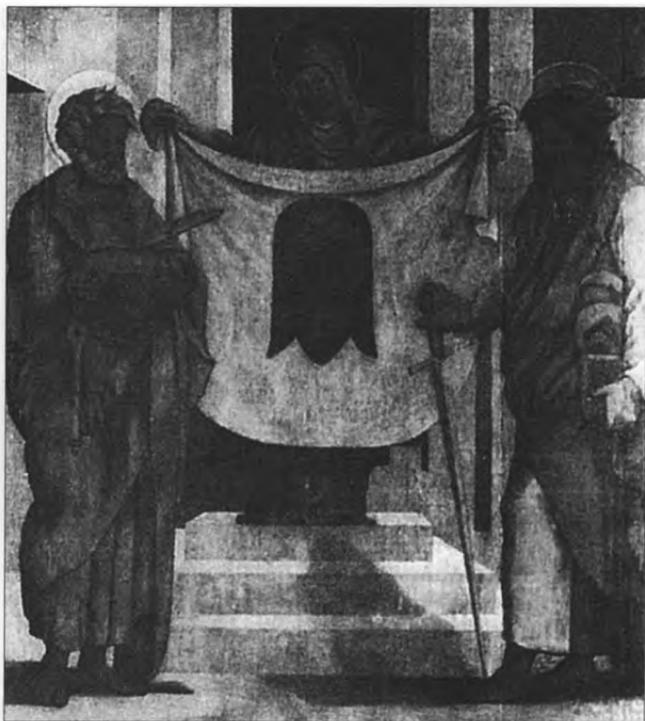
Все серийные репродукции одинаково показывают «Веронику» как архаично простой фронтальный образ — голова и волосы. Выдержанная в темном тоне, она также выглядит на удивление похожей на изображения плата Авгаря. Нужно было его взять лишь как образец и перенести в существующую идею, чтобы в итоге получить такую реликвию, — причем не следует думать, что так объясняется ее фактическое возникновение. В списках было прежде всего важно воспроизвести схему отпечатка. То была идея подлинного портрета, которая спровоцировала в западном изобразительном искусстве надолго богатое последствиями развитие.

Здесь, как и на Востоке, также не удовлетворились одними лишь списками оригинала. Напротив, легендарная Вероника, которой были обязаны изображением на плате, была в конце концов введена как фигура носительницы образа. Так можно было реликвию и легенду созерцать на одном и том же изображении. Кроме того теперь, когда ее первую владелицу включали в изображение, обладали как бы «доказательством» происхождения и древности реликвии. Наконец, святая, держащая плат в распростертых руках, как это делают прелаты в Риме, призывала этим жестом к культовому почитанию. Так этот вариант — образа в образе — как реликварий подчеркивал разницу между объектом культа и формой его носителя.

То, что подлинная икона была дополнена посредством таких повествовательных мотивов, соответствует западному образному мышлению и более свободному обращению с образом. История этого варианта начинается от «мастера св. Вероники», названного так в истории искусства художника из Кельна ок. 1400 г.⁴³ (до эпохи Ренессанса и еще много позднее). Курьезом, соединяющим в одном произведении многие идеи нашего типа, является алтарный образ, созданный художником Уго да Карпи около 1525 г., незадолго до разграбления Рима, для алтаря реликвии в соборе Св. Петра⁴⁴. На нем изображена



134. Статуя Вероники и ее Плат (вверху)
в римском соборе Св. Петра. По гравюре
Пьетро Маллио. 1646



135. Алтарный образ работы Уго да Карпи для капеллы Вероники.
Ок. 1525. Рим, собор Св. Петра

святая по имени Вероника с реликвией между апостолами Петром и Павлом, которые представляют Римскую церковь как новую обладательницу реликвии. Бывшая и теперешняя обладательницы представлены одновременно. Надпись сообщает, что художник нарисовал образ, будто бы не применяя кисти (*per Ugo Carpi intaiatore, fata senza penelo*). Вазари и Микеланджело смеялись по этому поводу, т. к. рука художника все же была использована.

136

Дюрер подхватил другую традицию, когда избрал «Веронику» темой большой гравюры в 1513 г.⁴⁵ У Христа терновый венец на голове и следы страданий на лице. Плат держит не Вероника, а ангелы, которые его представляют как завет неба земной церкви. Так художнику удастся соединить историчность перенесенных страданий, материальное доказательство исторической биографии с божественным ликом, на который даже ангелы не могут смотреть, не прикрывшись.

261

Ян ван Эйк избирает иной аспект оригинала, настойчиво стараясь довести его до тогдашнего стандарта портрета⁴⁶. Это был в конце концов «подлинный портрет», и он должен был продемонстрировать это качество. Художник между тем заново определил, как должен был выглядеть портрет и каким требовани-

ям он должен соответствовать. Для этого ему нужна была, конечно, живая модель. А в случае с Христом в Риме имелся подлинный отпечаток на платке. Если его избирали в качестве модели, то становилось возможно обостренным зрением художника-портретиста превзойти традиционную, дошедшую до нас схему и восстановить прежнюю внешность живого лица посредством нового акта подражания. Поэтому в рукописях, которые заимствуют тип ван Эйка, содержится также древний гимн Вероники (Приложение, текст 37Е) наряду с миниатюрой (ср. также стр. 481).

Так, копии и интерпретации образа совсем иные и все же сходны с тем, как это было в Византии, и обязаны идее идеального портрета, которую можно было развивать с помощью темы «Вероники» всегда заново и всегда с другой целенаправленностью. Моленные образы, создававшиеся наряду



136. «Плат св. Вероники». Гравюра Альбрехта Дюрера. 1513

с массовыми механическими воспроизведениями, были той почвой, на которой идея «Вероники» приносила плоды во множестве вариантов и толкований. Иногда выбирали идеальную красоту, в другой раз живое выражение страшных страданий. Один художник вкладывал в лик немое достоинство, другой — живой акт речи, когда взгляд устремлен на зрителя, а рот мучительно искривлен. Так, в зависимости от обстоятельств тема реализует ожидания, связанные с возможностью видеть лик Христа. Поэтому и набор вариантов настолько же больше, насколько искусство позднего средневековья отличается от византийского искусства.

Идея подлинного изображения как отпечатка на платке была, однако, объединяющим признаком нерукотворного образа и платка Вероники. На Востоке и Западе курсировали различные легенды, однако образы долгое время были, по-видимому, взаимозаменяемы, т. к. они выражали одну и ту же идею. Идея восходит к раннему времени существования иконы. Она пережила многие эпохи и культуры.

В эпоху *поздней античности* образ на платке с истинным отпечатком лика Христа впервые предвосхищает культовый образ с христианской точки зрения. Он являлся как раз тем, чему чудотворные образы язычников придавали лишь ложную видимость; он был именно сверхъестественного происхождения, т. е. одобрен небом. В отличие от языческих изображений богов это была не просто выдумка, а подлинное изображение реального лица, и поэтому оно могло доказывать человеческую природу Христа вопреки сомнениям дру-

гих христианских конфессий. В средневековой Византии, когда христианский культовый образ не оспаривался, образ на плате служил в качестве архетипа идеального человеческого образа, в котором отражаются внешние черты Бога. Одновременно это было моделью для древней иконы, красоту которой лучше, чем оригинал, представлявший лишь идею совершенной иконы, выявляют именно копии. В Риме почитали плат сначала явно только как реликвию, которая пришла в соприкосновение с телом Христа и тем самым возмещала отсутствующие телесные реликвии. В то время, когда реальность Евхаристии (сакраментальное пресуществление жертвенного хлеба в тело Христа) становится обязательной догмой, одновременно стремятся к созерцанию исторической плоти, реальность которой была предпосылкой другой реальности.

Созерцание образа на плате становится предпочтительным созерцанием Бога, правда, при условии земного взгляда на человеческое лицо. Так, в одном из сонетов Петрарки старик отправляется паломником «в Рим, как ему повелевает страстное желание узреть там изображение (*sembianze*) того, кого он вскоре надеется увидеть на небе»⁴⁷. Данте в своей повести «Новая жизнь» подобным же образом выражает антитезу земного изображения и небесного образа: богомольцы отправляются в паломничество в Рим, чтобы «увидеть тот благословенный образ, что оставлен нам Иисусом Христом, как подобие (*esempio*) прекраснейшего лика его, который преславно (*gloriosamente*) созерцает моя Донна»⁴⁸.

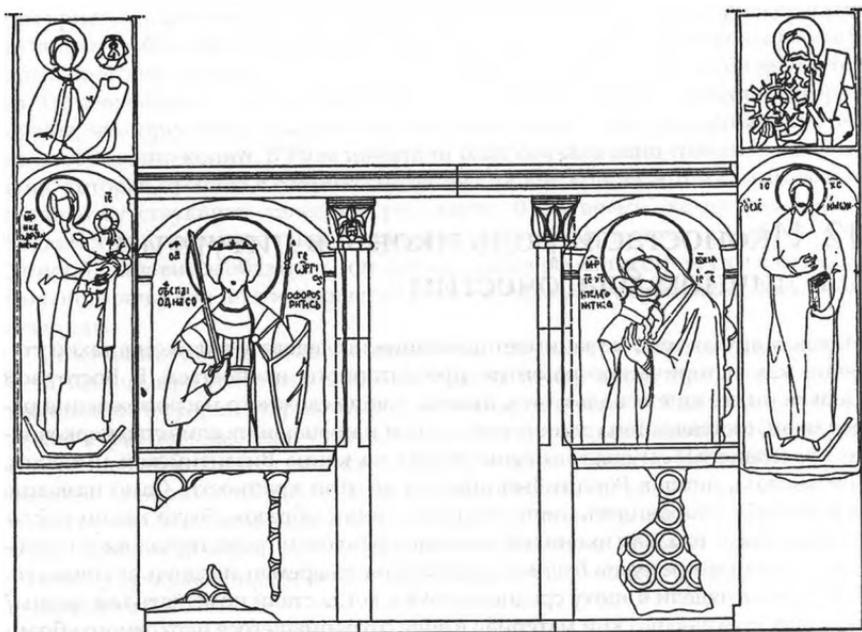
12. Иконостас и роль иконы в литургии и в личном благочестии

Никакая другая тема не занимает новейших исследователей икон в такой степени, как историческое развитие предалтарного иконостаса. В Восточной Церкви он все еще используется, правда, в виде сложного нагромождения рядов икон, составляющих замкнутую стену и нарушающих единство церковного пространства; он вряд ли существовал до конца Византийской империи, и возможно, лишь в России был доведен до этой крайности. Само название «иконостас» укоренилось лишь позднее¹. Таким образом, было важно поставить вопрос о том, как иконостас выглядел раньше и существовал ли он вообще. Алтарные преграды были общеприняты со времен поздней античности. Как они выглядели в эпоху средневековья и когда стали помещать там иконы? Богатый археологический материал в виде сохранившегося церковного убранства, а также древние описания пробудили интерес исследователей к реконструкции, и было достаточно технических вопросов, о которых было легче говорить, чем о самих иконах².

При этом, правда, было легко впасть в искушение выстроить слишком последовательное «развитие», в то время как на протяжении длительного периода обстоятельства менялись даже от монастыря к монастырю. Прежде всего сама тема порождала соблазн рассматривать иконы в иконостасе как изолированное явление и исследовать их лишь как неизменные вставки в архитектуру. Понятие *темплон* — сначала название иконного фриза на алтарных преградах, а затем собирательное понятие для всех алтарных преград с иконами³ — указывало, казалось, на твердо установленный тип. Неподвижное укрепление икон на границе алтаря было явно лишено смысла, т. к. тут ведь было место, где набор икон менялся в зависимости от очередного праздника. Здесь находилось также постоянное место, где совершались те части литургии, которые происходили вне помещения алтаря на глазах у общины. Икона святого дня «выставлялась» здесь, как сообщают тексты, для того чтобы к ней прикладывались и для поклонения (*Proskynese*)⁴. Отдельные иконы снимались из фриза преграды для особого почитания. Литургическая практика регулировала целование икон иконостаса во время литургии (гл. 9д) и меняла внешность «фасада» алтарного помещения в отдельные праздники. Иконостас был своего рода стеной с иконами (перед алтарным пространством, но не стеной из икон) и приобретал между прочно вделанными иконами храмовых святых каждый раз другой вид. Поэтому в этой главе идет речь не только об иконостасе,

138

137



137. Иконостас перед алтарем. XIV в. Старо-Нагоричино (Македония), монастырский храм (по Г. Бабич)

но обо всем контексте икон в церковном интерьере, прежде всего в часы молитвы днем и во время литургии.

Вопрос о том, какую роль играла икона в литургии, вызвал бесполезные споры. Для одних икона воплощала собой сущность литургического образа. Для других она никогда не занимала действенного места в литургии. Между тем нет оснований сомневаться в том, что иконы со временем были интегрированы в литургическую практику, однако нужно, когда об этом заходит речь, указывать, о каком времени идет речь и какая литургия имеется в виду. Источники, содержащие более подробную информацию о практике, относятся к XI и XII векам. К удивлению, то были не строгие монашеские круги, которые интересовались иконой, а миряне, которые вступали с ней в личную связь. Они пропагандировали определенные списки икон, чтобы воспользоваться в качестве вознаграждения их особым покровительством. Почитание икон было всегда излюбленной формой внелитургического участия в жизни церкви. При устройстве аристократами «собственных монастырей», служивших помещению средств и обеспечению личного благополучия, почитание икон стало постоянной составной частью литургического устава, на который основатель монастыря мог сам оказывать влияние посредством им лично составленных монастырских правил (*Турикон*)⁵. Правда, традиционалисты из высокопоставленного и монастырского духовенства оказывали еще некоторое время сопро-

тивление, однако они сами попадали под влияние конкуренции, если хотели идти в ногу с потребностями личного благочестия и не желали перекрывать источники богатых пожертвований.

Это, конечно, упрощенный взгляд на вещи, однако он является необходимым коррективом к тому идеализированному пониманию, которое следовало бы лишь концепциям богословов и превратило бы икону во вневременной идеал, об истории которого не следует говорить. Перед ней, а иногда и с ней как с замещающей представленное на ней лицо заключались контракты. В других случаях она использовалась как посвященный лично избранному небесному патрону дар, ценность которого повышалась в зависимости от стоимости материала. В качестве посредника и адресата она способствовала более широкому вхождению мирских лиц в церковную среду. Поэтому недостаточно говорить в общем смысле о роли иконы в литургии. В нашем внимании нуждается также ее функция в приватной сфере, в обеспечении спасения отдельных лиц, особенно в литургическом чувствовании памяти ктиторов. Если следовать в этом направлении, то как раз через икону можно многое узнать о ментальности аристократического слоя, члены которого в рядах духовенства оказывали авторитетное влияние также и на развитие литургии.

а) Церковное пространство и расположение образов

С западной точки зрения драматургия византийского ритуала, для которого использовалось все церковное пространство, является, несомненно, самой поразительной отличительной чертой Восточной Церкви. То, что в западной церкви принято лишь по большим праздникам, в православной церкви занимает большое место в регулярной практике: процессии, торжественное пение и точно регулируемое попеременное участие служащего литургию священника (или епископа), дьяконов и певцов. В алтарном помещении, которое сравнительно тесно и часто ограничено апсидой, происходит лишь то, что предназначено для самого алтаря. Алтаря в западном смысле — нет. Части словесного богослужения, которые предваряют жертвенное действие, локализованы в главном помещении, под куполом. Начальная часть евхаристии, когда готовятся святые дары, перенесена в левый боковой алтарь (*Prothesis*), и отсюда начинается «Великий Вход» с дарами, предназначенными для жертвы⁶.

Лишь во время этого входа духовенство проходит через «святые врата», как называют двери алтарной преграды, и вступает в «недоступное для мирян пространство» (*Adyton*) для жертвоприношения. Священники идут в этой процессии не в церковь, а с торжественной остановкой перед преградой, в алтарь или в виму*, после того как они приложились к вратам, через которые они входят. Если затем завесы алтарной преграды на время закрываются, народ участвует в кульминационных моментах литургии лишь на слух и в остальном обходится только тем, что может увидеть у преграды, т. е. иконами. Так как алтарь не всегда видим, в нем нет «алтарных икон». Они помещают-

153

* Вима (греч. Βήμα) — возвышенное место, помост (алтарное пространство в православной церкви).

ся, скорее, впереди на иконостасе. Лишь процессионный крест принадлежит алтарю. Он стоит или позади престола, или на алтарной преграде и являет собою Христа, так же как Евангелие, если оно лежит на престоле.

Словесное богослужение начинается до этого другим входом, который позднее называли «Малым Входом». Он был первоначально входом духовенства и народа в одну из церквей Константинополя, в которой совершалась остановка для проведения данного праздника. Патриарх выходил из собора Св. Софии и после остановки перед колонной Константина на Форуме входил в церковь, где должно было состояться стациональное богослужение⁷. Названный вход остался обычаем, когда остановку в церкви отменили. Он начался у главного портала, который называли «Прекрасными Вратами» (*Hōraiai Pylei*), и кончался перед «Святыми Вратами» алтарного помещения, которые в это время оставались еще закрытыми. Первый вход проходил через портал в помещении церкви, второй через портал в алтарное помещение. Если словесное богослужение происходило еще перед Святыми Вратами, то настоящее празднество жертвоприношения происходило за вратами. Таким образом, порталы разделяют три места действия литургии: притвор (*Narthex*) как место, где совершались литургические часы моления, церковное пространство (*Naos*) как место первой части великой литургии и алтарное помещение (*Bema*) как место ее заключительной части.

Смысл этого очень общего описания заключается в разъяснении топографии церковного пространства в его литургической функции. Врата алтарной преграды были так же порталом, как и вход в церковное помещение, и в еще большей мере, чем этот вход, они были средоточием литургического действия, происходившего перед или за ними. Многократный вход и выход, каждый раз разыгрывавшиеся как уход священников и их появление снова перед глазами верующих, подчеркивали положение дверей (и преград) на стыке между доступной и недоступной для мирян частями церковного пространства, между видимым и невидимым, что всегда связывали с этим представлением. То, что было невидимо, становилось видимым благодаря иконе. Икона была заменой, переводом литургической реальности, т. е. присутствия Бога и святых. Святой с помощью его портрета, праздник (например, Страстная пятница) с помощью события, его обосновывающего (например, Распятие), оказывались представленными наглядно. Так иконостас перед алтарным пространством, как арена с меняющимися элементами, становился своего рода изобразительным фасадом, где в образах раскрывался весь литургический репертуар.

Если наряду с постоянно прикрепленными иконами имелись еще и заменяемые иконы и если их не снимали с балок алтарной преграды, то в церкви должны были, во всяком случае, иметься другие места, где их хранили, когда не бывало литургии, и так же почитали. Для этого использовалась не только сокровищница, но также часовни, боковые алтари, помещения при нартексе и усыпальницы ктиторов. Так, в одном монастырском уставе XII века сообщается об иконах, которые были установлены⁸ на драгоценных великолепных

* Εἰκόνοστα — то же, что εἰκόνα (греч.) — икона.

столбах у захоронения ктитора. В том же тексте предписывается, что все святыни, которые проносились в процессии, включая иконы, снова должны быть водворены «на святые места», «где им надлежит быть»⁹. Такое описание ставляет нас осознать, как мало мы знаем об убранстве византийского церковного пространства подвижным «инвентарем». Иконостас был лишь центром, а не единственным местом почитания икон.

В связи с праздничным освещением топография икон характеризуется в текстах точнее. Литургическое каждение тоже нуждалось в более точном описании. Лучшим примером является устав императорского монастыря Христа Пантократора в Константинополе. Священнику в нем предписывается кадить сначала храмовую икону главной церкви (Пантократора), потом «все святые места церковного пространства, а также находящиеся в них чтимые иконы»¹⁰. Когда ктитор затем начинает говорить об освещении, становится ясным, что он к иконам причисляет не только образы на досках, но также некоторые монументальные образы, которые помещались на выделяющихся местах церковью монастыря и почитались так же, как иконы на досках. Сюда относятся и праздничные образы, например Распятие Христа и Сошествие во ад (*Anastasis*)¹¹. В северной церкви Богоматери того же монастыря предусмотрены свечи перед иконами, которые помещались над семью дверями в церковном пространстве. Это, конечно, было излишеством, но включение настенной декорации не было необычным. Мозаичная икона Успения Богоматери (*Koimesis*) над главным порталом на западной стене интерьера освещалась не только здесь, но и в другом монастыре, «т. к. ей, этой иконе (eikonisma) божественного Успения, присуща, я думаю, богодухновенная благодать»¹². Успение было в церквях Богоматери «праздником праздников»¹³.

В монастыре Пантократора в день праздника Преображения Христова ставили особенно большую свечу «перед иконой Спасителя, которая выставлена (*prokeimēnēs*) для почитания»¹⁴. Видимо, *Metamorphosis*, преобразование Христа как явление его божественной природы было для восприятия Христа столь же важным, как и Успение Богоматери, ее вознесение на небо (*Metastasis*)¹⁵. И то и другое свидетельствовало о преобразении в другую реальность, которая также была предпосылкой понимания иконы: и здесь усматривается претензия на почитание, что открывало в материально изображенном объекте присутствие сверхъестественного.

В монастыре Пантократора в трех его церквях можно было живо наблюдать за различными местами культа икон. Освещение соответствует по количеству свечей и типу подсвечника как иерархии икон, так и последовательности праздников. Храмовая икона в главной церкви освещается ярче, чем обе поклонные иконы (*Proskyneseis*, об этом гл. 12в). В церкви Девы Марии привлекают внимание еще две поклонные иконы. Покровительница Богоматерь Елеуса представлена на выносной иконе (*Signon*) и в нартексе на мозаике. В другом нартексе мозаичные образы Христа, Богоматери и Крестителя создают вместе трехфигурный Деисус. Наконец, две свечи предусмотрены «перед иконой Христа, которая стоит у входа к нашим могилам». В другом уставе к числу икон монастыря отнесена также каменная икона на мосту, ведущем

в монастырь. Она обозначала вход на собственную территорию монастыря и должна была почитаться входящими¹⁶. В императорском монастыре Девы Марии в столице процессия продвигалась по территории монастыря до мозаичного изображения Успения Богоматери (*Koimesis*), помещенного на внешней стене спальни монахинь¹⁷.

б) Крест, книга Евангелия и икона в церковном ритуале

Если внимательно читать предписания для процессий в монастырях XI и XII веков, то можно узнать, что в обителях строгого монашеского направления несли в процессиях не иконы, а только крест и Евангелие. Это полностью соответствовало традиции Великой церкви, однако в эти века претерпело изменения. В древнем богослужении с остановкой в храме, посвященном празднику дня, дьякон брал «крест, находившийся перед алтарем», а патриарх «Евангелие, лежавшее на престоле», и с этими святынями выходили из собора Св. Софии¹⁸. На «Малом Входе» патриарх прикладывался к Евангелию перед главным порталом, а затем Евангелие, как воплощенный образ Христа, вступало в церковное пространство, дьякон показывал его всем и призывал верующих, стоя перед явлением «мудрости» проявлять свое уважение к нему¹⁹.

В одном из столичных монастырей Девы Марии раннее богослужение в XI веке начиналось с показа «перед святым алтарем... образа честного креста», в то время как священник стоит перед алтарной преградой²⁰. Во время процессий несут «Крест, книгу Евангелия и кадильницу». Сто лет спустя nasledный принц Исаак избирает именно этот монастырь как образец для устава своего собственного монастыря, однако всякий раз меняет предписания, когда появляется возможность включить иконы. Так, во время процессии в день первого в году праздника Богоматери (*Koimesis*) «игумен должен нести Евангелие, другой — икону Богоматери (покровительницы монастыря), а еще один несет большой крест, находящийся перед алтарем... И процессия должна обойти всю монастырскую стену для освящения и для сохранения монастыря и его страны»²¹. Видимо, носительница титула, в виде ее образа, должна была совершить акт символического ввода во владение монастырской землей. В своем уставе по поводу великой литургии ктитор предписывает всюду там, где раньше шла речь только о кресте, прикладываться также и к иконам у алтарной преграды²².

В уставе для императорского монастыря Пантократора (Исаак был братом императора) эта перемена еще поразительнее. Каждую неделю вечером в пятницу вечерня Богоматери «*Прошения*» (*Presbeia*) соединялась с процессией и использовалась для поминовения у семейных захоронений. Кроме процессионной иконы Богоматери Елеусы, которая обычно стояла на подставке (*Signon*) в церкви Марии, «в процессии прошения должны участвовать остальные святые иконы. Процессия должна также проходить мимо наших могил и останавливаться там для великой ектении». Во время «вхождения и при уходе святых икон» все крытые галереи должны были быть празднично освещены²³. В дни памяти усопших этот церемониал был еще торжественнее, когда

оригинал чудотворной иконы *Одигитрии* вносили в монастырь и она проводила²⁴ ночь у захоронении членов императорской династии в присутствии всех монахов монастыря. Император не был удовлетворен силой молитв перед монастырскими иконами и связывал благо своих родственников с самой знаменитой иконой всей империи. В своем собственном монастыре он имел также право в обязательном предписании включить ее почитание в официальную литургию.

Вопрос о роли иконы в литургии уже рассматривался в одной из прежних глав (гл. 9д). То, что там было сказано, нуждается теперь в дополнении, а частично также в сокращении. Иконы в литургическом пространстве и на темы литургии не всегда имели место в литургической практике. Часто они служили как литургическая поэзия наглядному объяснению и конкретизации содержания литургии. Гимны после иконоборчества также становятся все пластичнее в смысле повествования и наглядного представления. С другой стороны, иконы заимствуют свою форму изображения у литургического воспоминания, которое состояло не в буквальном пересказе библейских событий, но переносило свои темы во вневременное пространство возвещения мистерии. Стандартизация икон, их тем и расположения в церковном пространстве должна была препятствовать привилегированному положению отдельных икон. В идеальном случае церковное пространство как носитель образов становилось практической демонстрацией учения об образе (гл. 9г).

Некоторое продвижение происходило, когда литургическое почитание святого или праздника соединяли с почитанием образа, для чего в литургии теперь отводилось место. Литургический календарь тогда установил очередность праздничной иконы или иконы дня святого и заботился о том, чтобы ее почитание осталось в рамках литургического порядка. Указания на киворий или аналой (*Stasidion*, *Signon*, *Proskynema*) свидетельствуют, что такая икона выставлялась напоказ в церковном пространстве²⁵. Правда, вопрос о том, где она получала место в литургии, остается открытым. Настоящими литургическими иконами были иконы «господских праздников», которые образовывали темплон или на нем стояли. Их было обычно числом двенадцать, они получали во время церковного богослужения особое освещение, и их можно было, если они не были все написаны на одной длинной доске, вынимать, когда доходила очередь до соответствующего праздника²⁶. Один монастырский устав XI века уточняет, что следует понимать под господскими праздниками, и перечисляет Пасху, Троицу, Благовещение Девы Марии и подобные²⁷. В аналогичном уставе названа также икона «Благодатного Распятия» в алтарной преграде. Мозаичная икона Успения Богоматери (*Koimesis*) над внутренним главным порталом приобщается²⁸ к ходу процессии в день соответствующего праздника.

Иначе обстоит дело, когда ктитор хочет ввести свою любимую икону в литургическую практику, если это как-то возможно. Он получил ее в наследство, привез ее с родины или пожертвовал ее церкви. Она представляет юридическое лицо монастыря или используется на могиле ктитора для обеспечения личного спасения. Если поклонение такой иконе, с которой связан личный обет, включено в литургическое чинопоследование,



138. Темплон с праздничными иконами.
Ок. 1100. Синай, монастырь Св. Екатерины

то такое использование ее вторично, оно вторгается в такую сферу, где кти-тор должен сначала добиться ее почитания. Именно этот процесс отражает-ся в монастырских уставах рассматриваемого времени, если они сочинены мирянами.

В публичной литургии столицы, которая была связана с порядком епископской церкви, и в литургии крупных монастырей, в которых миряне не занимались юрисдикцией, включение икон в ритуалы оставалось медленным, продолжительным процессом, о фазах которого нельзя еще сказать ничего определенного. Лишь случайно мы имеем возможность бегло ознакомиться с этим вопросом, когда новые ритуалы влекут за собой новые иконы, или иконы на новые темы. Пасхальная литургия является примером, на котором этот процесс может быть пояснен, но также и в этом случае литургия главной церкви лишь с большим опозданием следовала нововведениям, принятым в монастырях, связанных с личными заказами²⁹. Двухсторонние иконы Скорбящей Богоматери и Оплакиваемого Христа служили «адресатами» антифонов скорби Богоматери. Когда в одном завещании XI века две иконы названы так же, как литургические песнопения Марии, а именно *Theotokia*, или когда инвентарь монастыря Елеусы одну икону Марии называет по Вечерне Марии в пятницу, а именно *Presbeia*³⁰, то таким образом указывается, что тут существуют иконы с достоверной литургической функцией. В конце существования византийской империи использование икон так прочно укоренилось в ежедневной литургической практике и в соборе Св. Софии в Фессалониках, что Симеон Фессалоникийский мог подробно сообщать об этом³¹.

в) Вкладные иконы как проявление личного благочестия ктитора и как объект его поминовения

Ни в чем ментальность основателя монастыря из светского сословия не проявляется так очевидно, как в монастырском уставе, который Исаак Комнин создал под конец жизни в 1152 г. для вновь основанного монастыря, в котором он хотел быть погребен³². Монастырь находился далеко от столицы,

во Фракии, и был посвящен Деве Марии, которая здесь носила титул «Спасительницы мира» (*Kosmosōteira*). Исаак называл ее «моя спасительница мира... и многократная благодетельница» и почитал ее мозаичный образ, который, согласно его воле, должен был здесь находиться. Он украсил икону богатым окладом из золота и серебра и назначил ей постоянное место у своей гробницы. Икона в этом регионе уже прежде была объектом культа, ибо Исаак называет ее по городу, соседнему с монастырем Райдест. Но он хотел всех уверить в том, что он смог унаследовать ее и присвоить лично себе по воле неба, говоря в примечании, будто бы она была ему послана небом. Возможно, он владел ею уже в столице, ибо оттуда, где он первоначально хотел быть погребен, из монастыря Хора в Константинополе, он приказал привезти подставку одной мозаичной иконы, которая была там также выставлена у гробницы. Икона, которую в праздничных обстоятельствах обносили, была одновременно явной покровительницей монастыря и благодаря своему положению у гробницы Исаака — личной заступницей основателя монастыря. Поэтому она получала дополнение в виде иконы Христа того же размера. Таким образом, Дева Мария должна была в качестве ответной услуги за набожность Исаака обращаться ко Христу, ходатайствуя о спасении его души. Чтобы подчеркнуть свою личную набожность, Исаак приказал в конце концов на крышке своей гробницы повторить в серебре погрудный образ Марии, который он носил на шее как амулет.

Портрет Исаака дошел до нас лишь в списке XIV века, который сохранился³³ на месте его первого захоронения в монастыре Хора. На вновь выбранном месте захоронения он запретил помещать свой портрет (*eikonisma*), т. е. его тело после смерти больше не заслуживало такой чести. Если можно доверять более позднему списку, Богоматерь была изображена в трехчетвертном повороте, с молитвенным прошением ко Христу, который в Константинополе назывался *Antiphonites*, т. е. «дающий ответ». Однако в тексте Исаака речь идет о том, что Мария держит Младенца на руках. Исаак был прямо-таки одержим идеей обеспечить себе гарантированные договором молитвенные ходатайства монахов, которые вообще допускались обычаями. Поэтому он также установил, сколько бедняков будет накормлено и как долго они, насытившись, должны молиться за ктитора. Каждый вечер после вечерней службы у гробницы ктитора перед иконой Богоматери весь монастырь должен был просить его покровительницу о милосердии (*eleos*). Титул *милостивая* (*Eleousa*) Богоматерь имеется на многих иконах в иконостасе, не всегда следуя при этом какому-нибудь определенному иконографическому типу (с. 323).

Исаак говорит о праздничном освещении двух других икон, находящихся внутри церкви, т. е. отличает их от икон у гробницы в нартексе. Поэтому он называет их поклонными иконами (*Proskyneseis*), т. е. они, как и иконы дня, должны находиться в центре литургического почитания. Их место — «по обеим сторонам церкви», что может только означать, что они располагались перед алтарным пространством у столбов, фланкирующих иконостас. Исаак называет их также *eikonismata*, как будто бы они были переносные иконы, и восхваляет их деяния как оживших говорящих существ. Наконец, он дает сведения об их идентичности. Покровительница монастыря Богоматерь «Спаси-

139,
140

139. «Богоматерь Елеуса». Настольная икона.
1192, Кипр, монастырь Аракос

тельница мира» имела парный образ Иисуса, «всблагого» (*Hyperagathos*), благого именно к Исааку, ищущему заступничества Девы Марии. Перед этими иконами всегда горят свечи, а в дни праздников Богоматери перед ними стоят два восьмисвечника. Прочно встроенные местные иконы монастырской покровительницы и ее визави, вероятно, были полнофигурными настенными в дорогах обрамлениях и выполняли здесь двойную функцию. Дева Мария образовывала с Христом пару, диалог которой содержал непрерывную молитву-прошение о ктитор: она напоминала монастырю о том, кому литургическая активность в обители должна была идти на пользу. С другой стороны, икона Марии представляла здесь Богоматерь как настоящую владетельницу прав монастыря, в то время как переносная икона у гробницы служила, скорее, личному заступничеству за Исаака. В конце концов становятся ясными внелитургические функции обеих местных икон, когда Исаак описывает назначение должностных лиц в монастыре. Ключи должностной власти хранились перед иконами. Наконец, кандидаты получали перед ними ключи после трехкратных земных поклонов.

Здесь получает объяснение также понятие «поклонные иконы» (*proskyneseis*). Однако это понятие по содержанию не является узко ограниченным. Оно наверняка обозначает также и икону дня, которая в праздник «выставлялась для поклонения (*proskynesis*)» (с. 263). Как правило, оно относилось, вероятно, к местной или храмовой иконе церкви, которая была самой чтимой из всех икон. В списке инвентаря монастыря Богоматери Елеусы она отличается от других икон



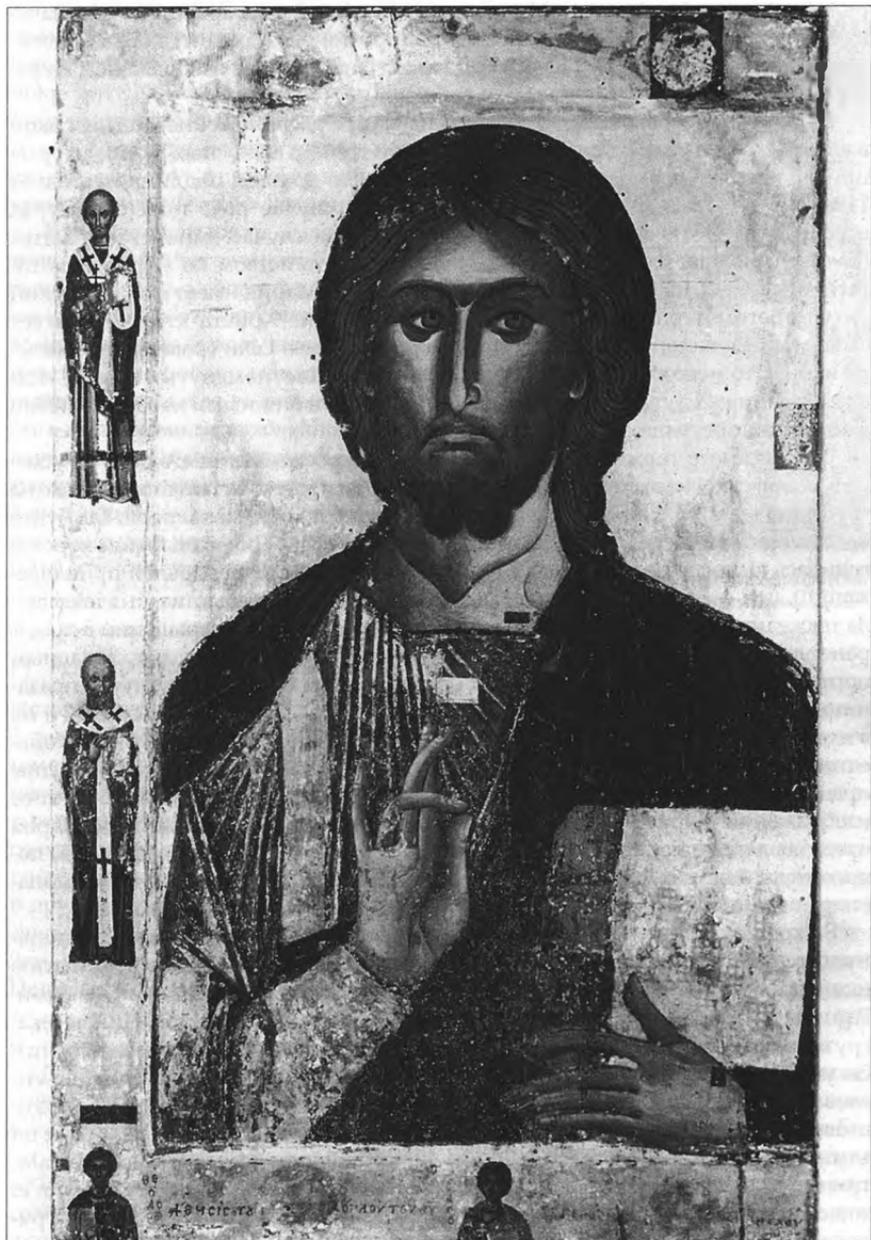
140. «Христос Антифонит». Настольная икона.
1192. Кипр, монастырь Аракос

Богоматери как *Proskyneta*³⁴. Если она была переносной иконой, то стало обычаем повторять ее на алтарной преграде и определять здесь для нее как для настенного образа постоянное место. Там она должна была передавать дальше молитву-прошение (*deesis*) ктитора или общины посредством своего заступничества (*presbeia, paraklēsis*) Христу³⁵.

Теперь становится также ясным, почему в обеих главных церквях монастыря Пантократора всегда идет речь о двух поклонных иконах, а также почему их всегда отличают³⁶ от настоящей храмовой иконы. В церкви Богоматери упоминается подставка для храмовой иконы, так что мы можем быть уверены, что она была переносной процессионной иконой. В третьей церкви монасты-



141. Диастильная икона Богородицы. 1192. Кипр, монастырь Аракос



142. Диастильная икона Пантократора. 1192. Кипр, монастырь Аракос

ря, посвященной архангелу Михаилу, лишь одна икона архангела обозначена как *поклонная икона* и говорится, что напротив нее находится образ Спасителя. Здесь главная икона была твердо включена в диалог изображений на алтарной преграде.

139 В монастыре Аракос близ Лагудеры на Кипре расположение местных икон
140 в алтарной преграде в виде пары образов на стене и выносных икон, которые
141 при случае получали место в иконостасе, дошло до нас в подлинном виде от
142 1192 г., года основания монастыря³⁷. В одном случае речь идет о фигурах в рост, в другом о погрудных образах. В первом случае «милостивая мать» (*Eleousa*) обращается с длинным посланием-ходатайством ко «Христу, который отвечает» (*Antiphonites*), в другом случае Дева Мария имеет монастырский титул «Богоматерь из Аракоса». На парной иконе Христа ктитора излагает свою молитву-ходатайство в надписи на раме иконы. Если сравнить эти четыре иконы, то можно составить представление о вышеупомянутых иконах Исаака Комнина. И тут две поклонные иконы были настенными изображениями в алтарной преграде.

В день самого торжественного праздника покровительницы, в день ее Успения в августе, Исаак предусмотрел важную задачу для мозаичной иконы на гробнице ктитора. Ее обносили в процессии вокруг всего монастыря, как будто бы она лично выступала в качестве покровительницы. Для этой литии хорошо годилась выносная икона. Дева Мария как бы брала монастырь, ей принадлежащий, под свою защиту. Появляясь как законная владельница, она защищала также права Исаака, с которым у нее был договор. При возвращении в просторанство церкви выносную икону проносили мимо фрески над западным порталом, изображающей храмовый праздник. Она была в этом случае празднично освещена. Так Исаак точно дифференцировал роль отдельных икон и то, в каких случаях они эту роль должны были выполнять. В рукописи XII века, объединяющей в одном томе праздничные чтения церковного года*, фронтиспис представляет схему монастырской церкви, какой она виделась Исааку³⁸. На этом изображении наружного вида церкви покровительница монастыря Мария представлена на мозаичном образе, находящемся над главным входом. Так, покровительница, совершенно в духе концепции Исаака, представлена в ее монастыре с помощью находящейся на постоянном месте настенной иконы.

143 Вклады икон для молитвенного поминовения ктитора играли значительную роль и происходили более постоянно, чем принесение в дар документов на пергамене или на бумаге. Это подтверждается также и другими случаями. Ранним примером конца XI века является вклад государственного чиновника, грузина Пакуриани, пожертвовавшего свое огромное состояние для того, чтобы украсить³⁹ церковь Богоматери в Петрице в современной Болгарии, по его словам, «так прекрасно и роскошно, как позволяли мои возможности и как это позволяли времена». При этом иконы из золота, серебра, эмали и резанные по камню занимали особое место. Иконы с драгоценным окладом также рассматриваются и в другом месте⁴⁰ сами по себе, отдельно от «неукрашенных», т. е. живописных. Однако в роскошном убранстве Пакуриани играла роль гру-

* Имеется в виду Евангелие Апракос.

зинская традиция⁴¹. Ктитор избрал сразу трех патронов как «проводников и защитников», а именно кроме покровительницы монастыря Девы Марии также Иоанна Крестителя и св. Георгия; ему стоило труда скоординировать друг с другом различные храмовые иконы своих патронов.

Если у монастыря не было основателя, который затрачивал бы на это свое состояние, а состояние монастыря состояло от злоупотребления, то нужно было искать новых ктиторов, которые делали монастырю дорогие подарки и за это вознаграждались молитвами монахов. Иконы, утварь и книги имели при этом особое значение. В уставе монастыря «благотельницы Марии» (*Euergetes*) они обозначались как дары по обету (*Anathemata*), отчуждение которых каралось штрафом⁴².

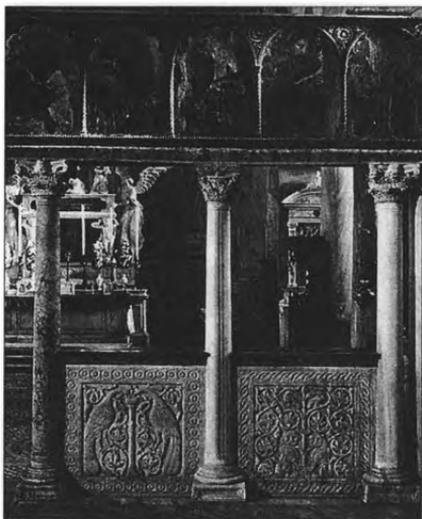


143. Выходная миниатюра Евангелия Апракос (Cod. graecus 1156, fol. 1). XII в. Рим, Ватиканские музеи

г) Алтарные преграды как иконостас

История икон на алтарной преграде начинается еще задолго до эпохи иконоборчества. Однако лишь в столетия средневековья, которые являются нашей темой, складываются твердые каноны иконостаса. В ранние времена на этом месте находятся отдельные иконы, а иногда также групповое изображение святых покровителей. Поэт Павел Силенциарий описывает по случаю повторного освящения собора Св. Софии (563) алтарную преграду из серебра, на которой, вероятно в форме медальонов⁴³, была изображена небесная иерархия. В другой церкви метрополии на алтарной преграде, которая тогда уже называлась *темплон*, можно было видеть Христа между Крестителем и покровителем церкви Артемием, представленными на больших иконах⁴⁴. В церкви Полиевкта ок. 600 г. возник на преградах фриз из мраморных икон, части которых недавно были извлечены при раскопках: они изображают Богоматерь и апостолов как фронтальные полуфигуры⁴⁵.

В Риме также переняли обычай помещать иконы на алтарные преграды, и папа Адриан I (772–795) дважды подарил собору Св. Петра три большие иконы в серебряной оправе⁴⁶. Уже в 678 г. Бенедикт Бископ, если верить сообщению Беды, привез из Рима живописные иконы, которые в своей монастырской церкви в Монкуермаусе в Северной Англии он поместил⁴⁷ как архитрав (*tabulatum*) над границей алтаря. На деревянном ковчеге св. Кутберта несколько позднее эти фигуры повторяются в форме, которая допускает⁴⁸ сравнение с мраморными иконами из Византии. Отдельные примеры достаточны, чтобы доказать, что по-



144. Ограда хора. XI–XII вв. Торчелло, собор

144

го собора в Торчелло дают впечатление о том, как выглядела основная схема⁴⁹. Колонны и плиты между ними относятся к новой постройке XI века (если не было вторичного использования икон, происходящих из старой церкви). Место архитрава ныне занимает длинный фриз полуфигур под аркадами, который создан ок. 1400 г. в готическом стиле, однако здесь был другой, более ранний. Алтарные преграды с колоннами делали на Западе чаще, чем ныне можно думать. Основательная чистка церковей после Тридентского собора способствовала полному уничтожению подобных сооружений. В венецианском музее Коррер имеются две иконы, происходящие еще из подобного темплона⁵⁰. Они были как отдельные иконы вмонтированы во фриз из фигур апостолов и расчленены с помощью вписанных арок, которые образовывали двойную раму. Икона XIII века в Ночера Умбра с аналогичной конструкцией имеет, вероятно, такое же происхождение (гл. 2в).

5

145

Над восточным порталом пизанского баптистерия ведущий скульптор эпохи ок. 1200 г. в качестве модели использовал византийский иконный фриз, который входил в состав исчезнувшей алтарной преграды в Пизе⁵¹. Стиль образца из очень прочного металла с эмалевыми надписями имен был преобразован скульптором с применением разных технических приемов в хрупкий камень. Естественно, тема «великое заступничество» святых и ангелов также принимается во внимание. Ее можно видеть в аналогичном виде на единственном полностью сохранившемся фризе темплона, который когда-то принадлежал часовне Синайского монастыря. Это доска длиной почти в 1,7 метра с 13 полу-

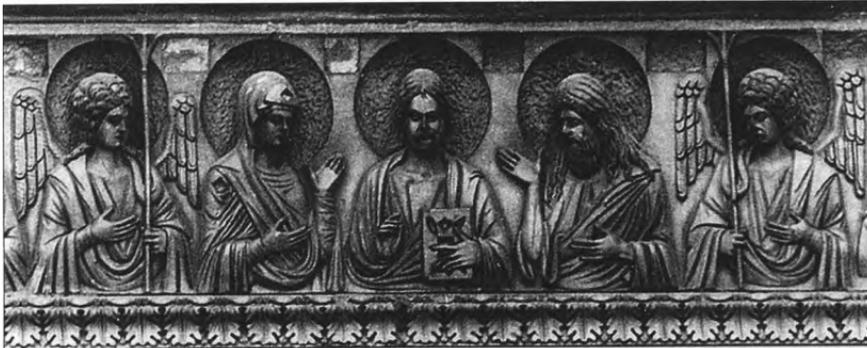
4

мещение икон на алтарных преградах есть более ранний обычай.

После окончания иконоборчества это стало правилом, и была создана система, согласно которой размещение икон в этом месте происходило в порядке, имевшем литургический смысл. Алтарные преграды своей конструкцией гарантировали устойчивость. Подпоры высотой в человеческий рост из камня или благородного металла делили внизу низкие преграды и держали вверх архитрав. Это была простая схема. На *архиптабе* (*Epistyl*) можно было поместить живописный иконный фриз, промежутки между колоннами заполнить живописными иконами (*Diastyl**), а на обоих столбах снаружи — написать поклонные (*proskynese*) во весь рост.

Алтарные преграды кафедрально-

* Диастильный — подпираемый двумя колоннами. Диастильная икона — икона в интерколумниях алтарной преграды.



145. Иконный фриз над восточным порталом. Ок. 1200. Пиза, Баптистерий

фигурами «великого заступничества», в числе которых св. Георгий и Прокопий⁵². Итальянские граффити свидетельствуют об использовании их в кругах крестоносцев, а стиль указывает на одного венецианского художника XIII века. Как видно, в историю византийского иконостаса можно включить также примеры с Запада и произведения западных художников.

Документ 1202 года описывает с необходимой четкостью, как выглядела конструкция алтарных преград с иконами в Константинополе⁵³. Преграда перед алтарным пространством состояла, говорится там, из четырех высоких опор из зеленого камня и двух преградных плит. На опорах лежал мраморный архитрав (*kosmēton*), на который была положена позолоченная деревянная балка (*templon*). На ней находились, вероятно, иконы.

Итак, иконостас по-видимому возник из алтарных преград старого типа, на которые добавили сверху живописные иконы. Однако после окончания иконоборчества была воспринята и другая традиция, что способствовало возникновению преград из драгоценных материалов, на которых образы из чеканного серебра или эмали изначально были неотъемлемой составной частью преград. Это сообщается уже в IX веке о часовнях императорского дворца⁵⁴. Роскошь убранства была там важнее, чем возможность почитать икону. Так что мы имеем здесь дело скорее с дорогой утварью, чем с иконостасом в собственном смысле. Слоновая кость также использовалась на малых преградах императорских капелл, если мы вместе с Куртом Вейцманом позволим себе возвести пластинки из слоновой кости в Бамбергской соборной сокровищнице к такой практике в X в.⁵⁵

Как выглядели такие сооружения из серебра и эмали ок. 900 г., ясно на примере имитации в виде мраморной преграды, недавно извлеченной при раскопках фригийской церкви в Севасте в Малой Азии⁵⁶. В надписи, сделанной епископом-основателем, слывается новое явление и впечатление от благородных материалов, из чего следует, что он их имел перед глазами. Двадцать одно изображение святых заступников помещено в плоско вделанные медальоны с пестрой инкрустацией, напоминающей настоящие эмали. Даже на опорах продолжается иконографическая программа, которая включает фигуры

святых. По идее этот микрокосм воспроизводит программу росписи церкви. Он характеризует преграду как литургическое убранство, однако не делает ее носительницей икон.

Все же кажется, что со временем среди преград из металлов появились дорогостоящие сооружения, в которых отдельные элементы достигали формата настоящих икон. Константинополь даже экспортировал специалистов, которые в других местах сооружали монументальные преграды такого рода с иконами. Хронист из Монте-Кассино сообщает об участии константинопольских мастеров в сооружении преграды церкви аббатства, при освящении которой (1071) было представлено все, что на Востоке имело ранг и имя⁵⁷. На шести обложенных серебром колоннах, между которыми стояли четыре плиты, лежала бронзовая балка, с которой свешивались 5 икон в форме щита. Это были круглые иконы (*Teretes*) в серебряной оправе вокруг живописной доски, написанные «с греческой искусностью». На деревянной балке с цветными изображениями на золотом фоне стояли 13 одинакового размера квадратных икон. Большую часть их монах из Константинополя оправил серебром, а оправу позолотил. О серебряных *темплонах* с фигурными капителями мы узнаем также из византийских источников того же времени⁵⁸. Венецианцы захватили в 1204 г. в Константинополе шесть необычайно больших эмалей с изображениями господских праздников, украденных с темплона одной алтарной преграды⁵⁹. Правда, нет доказательств того, происходили ли они действительно из монастыря Пантократора, как утверждал спустя столетия один греческий священник, когда он их обнаружил на *Pala d'Oro* над гробницей св. Марка. Правда, с точки зрения размеров это было вполне возможно, однако алтарные преграды монастыря Пантократора были из мрамора и неизвестен другой пример смешения таких материалов, как мрамор и эмаль, в одной конструкции.

В сущности, во всех этих примерах отражается другая традиция, в которой декорация и образы создавали синтез и роскошь материала прибавляла блеск церковному помещению. Эстетика, отнюдь еще не эстетика икон, регулировала облик таких преград, которые следует понимать как кульминационный момент декорации помещения. Лишь произведения, воплощавшие необыкновенные устремления, свидетельствуют о попытке превратить алтарные преграды в иконостас, т. е. в место выставления икон.

Скрытое противоречие между двумя эстетическими концепциями формировало также вид самой иконы, когда ее «украшали» дорогими материалами, как это тогда называлось. Собственно, фигура могла создать впечатление живой личности лишь посредством многоцветной утонченной живописи. Дорогая рама, в которую ее вставляли, была подаренным ей украшением, дополнительным облачением, которое в конце концов заходило так далеко, что оставляло свободными только лицо и руки⁶⁰. В сверкающем блеске золота и эмали икона обретала другое воздействие, однако украшение было средством усиления, но никогда не заменяло самое живопись. Поэтому к образу Богоматери Никопеи (*Nicopeia*), которая ныне почитается в Сан-Марко, можно было добавить эмалевый нимб (гл. 10г), как он и упоминается в инвентарном списке икон своего времени под названием «сияние света»

(Phengos) из-за его драгоценности⁶¹. Иногда оформление иконы имеет характер подарка по обету, который преподносили иконе, как живой личности, подобно тому как еще и ныне в особых случаях празднично одевают статую св. Петра в Риме. Коронования икон в Риме также могут быть приведены для сравнения⁶². Чтобы понять феномен, не требуется привлекать восточную ментальность. Это доказывает, что византийское средневековье не всегда понимало икону как эстетическую единицу, но в первую очередь как место явления изображенного лица.

Иконостас, о котором мы говорили, не нуждается в роскошном оформлении. Он является по своему настоящему назначению лишь носителем икон, своего рода архитектурной рамой, в которой иконы появляются, или сценой, на которой они находятся, во всяком случае, они подчинены иконам, а не наоборот. Одновременно он остается преградой у входа в алтарное помещение, на которой *неподвижные* (местные) и *заменяемые* иконы вместе образуют изменяющееся «лицо» алтарного помещения. Поэтому в столетия после иконоборчества он вряд ли имел варьируемую основную схему. Отдельные иконы можно было тем легче варьировать также и в их литургически обусловленной взаимосвязи.

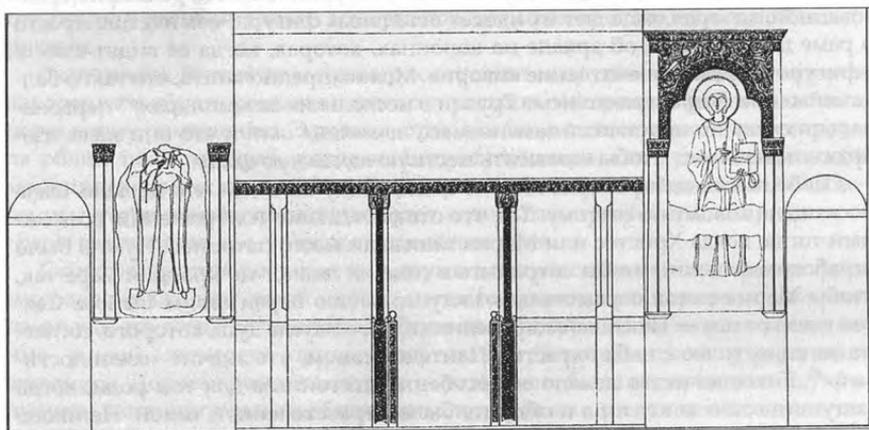
Церковь 1164 г. в Нерези, расположенная южнее Скопле в Македонии, позволяет хорошо ознакомиться с обычной для того времени основной схемой иконостаса⁶³. Здесь сохранилась лишь архитектурная основа, а не переносные иконы. Она состоит кроме самой преграды из местных или поклонных икон на обоих фланкирующих столпах, на которых являются, или, лучше сказать, возникают перед нашим взором две стоящие фигуры почти в человеческий рост. Ибо они «показываются» в раме из штукатурки и камня, рельефно трактованной, которая выделяет их из всех остальных фигур. Речь идет не просто о раме для иконы, а об аркаде на колоннах, которая, когда ее видят вместе с фигурой, создает впечатление кивория. Можно предполагать, что такие балдахины (они еще сохранились в Грузии в нескольких экземплярах)⁶⁴ первоначально служили подставкой заменяемых, *поклонных икон* и что они здесь изображены на стене, чтобы возвысить местную *поклонную икону*.

Особенность выбора икон состоит в нашем случае в том, что церковь была посвящена какому-то святому. Так что отпадал диалог изображений, возможный тогда, когда Христос или Мария занимали место патронов. Нужно было позаботиться о том, чтобы сохранить в силе их диалог по крайней мере так, чтобы Мария могла осуществлять заступничество перед своим Сыном. Святой слева от нее — Пантелеймон*, великий врачеватель душ, которого, согласно легенде, голос с неба окрестил Пантелеймоном, что значит «всемилюстивый»⁶⁵. Такое качество делало его особенно достойным для той роли, когда заступничество за ктитора и общину было первостепенной темой. На иконе он держит атрибуты целителя, каковым он был первоначально. Это пробуждает доверие к его неизменной способности творить чудеса. Молодой святой

* Пантелеймон (или Пантелеон) — христианский великомученик конца III–начала IV века, легендарный врач, помогавший всем и исцелявший всех страждущих безвозмездно и замученный по доносу завистников.



146. Иконостас церкви Св. Пантелеймона. 1164. Нерези (Македония)



147. Церковь Св. Пантелеймона. Графическая реконструкция. По Г. Бабич

с рыжеватой кудрявой головой отвечает представлениям об идеальном мужском портрете, о котором мы говорили в другом месте (гл. 116). Он представляет, как и вообще живопись в развитом XII веке, одухотворенный, утонченный тип человека, созданный посредством живой и подвижной линии, одушевляющей все телесное.

Местные иконы в монастыре Аракос на Кипре изображают, как мы видим, покровительницу церкви Марию в диалоге с Христом. Усиление обычного диалога между двумя иконами состоит здесь в том, что Богоматерь развертывает перед сыном письменное послание. Свиток придает ее ходатайству форму официального документа, но текст является записью разговора между матерью и сыном. Он начинается с вопроса, о чем же мать просит, на что она отвечает, что она молит о «спасении смертных»⁶⁶. Таким образом, свиток является петицией и одновременно носителем записанного диалога, получающего характер формального правового акта.

Впрочем, Мария, согласно основной иконографической схеме Заступницы, обращается с поднятыми руками вполоборота к другой иконе, иконе Христа. Тем самым она следует знаменитой модели, которая находилась в церкви Богоматери в Халкопратии в столице: этот образ получил название по святой часовне реликвий (*Hagia Soros*) пояса Марии⁶⁷. Теперь мы узнаем, что иконоборцы будто бы именно в этой церкви уничтожили также икону Христа, «дающего ответ» (*Antiphonites*)⁶⁸. Именно таким является название иконы Христа в монастыре Аракос, а также название в XI веке одной мозаичной иконы разрушенной церкви Богоматери в Никее⁶⁹. Итак, кажется, что художник на Кипре сознательно ввел в игру знаменитую пару икон, родиной которой был Константинополь. Она присутствует во всех подобных творческих решениях и цитируется также в одном реликварии в форме креста, который попал в папскую домашнюю капеллу как подарок византийского императора⁷⁰.

И вариант со свитком прошения также явно имел свой архетип в той же церкви. То ли старая икона Богоматери была там модернизирована, то ли она получила «спутницу», выступившую теперь со свитком прошения. Два превосходных списка, выполненных ок. 1100 г. столичными художниками, воспроизводят этот более ранний оригинал. Один список, ныне в собрании Синайского монастыря, своей редкостной живописью восковыми красками вызывает соблазн приписать ему более древнюю дату. Другой список с XIII века почитается в соборе в Сполето⁷¹. Так, вариант со свитком не был изобретением художника-киприота, но цитатой оригинальной иконы, а приписанное название образа *Елеуса* подчеркивало его актуальную функцию в иконостасе. Нужно исходить из того, что иконографический тип иконы и ее название находятся в свободной взаимосвязи, и то и другое указывает на свой собственный архетип.

Сохранились также переносные храмовые иконы из иконостаса монастыря Аракос, утраченные в Нерези. Они являются полуфигурными изображениями Богоматери монастыря Аракос и Пантократора. Так как диалог образов был уже представлен на полнофигурных местных иконах, они могли от него отказаться. Тема заступничества весьма редко переносилась на процессионные ико-

139.
140

149

141
142



148. «Св. Пантелеймон». 1164. Нерези (Македония)



149. Икона Богородицы с письмом-прошением. Ок. 1100. Сполето, собор

150



150. Диастильная икона Богородицы. XII в.
Пафос (Кипр), монастырь Св. Неофита

137,
153

ном расположении. Тем не менее мы можем предположить, что они занимали место в открытых промежутках между колоннами алтарных преград. Как раз там они действительно находятся в одном ансамбле XIV века, где их в порядке исключения прочно встроили. Речь идет о церкви в Старо-Нагоричино, основанной кралем Сербии, недалеко от Нерези в Македонии⁷⁴. Одна из диастильных икон представляет св. Георгия, патрона церкви, с титулом победителя и освободителя (*Tropaiophoros* и *Diasoritis*). Ее парой является список знаменитой иконы Марии из Пелагонии, на которой мать нежно склоняется к резвящемуся младенцу (гл. 13е). Две завесы (*podea*), украшавшие подставку переносных икон, изображены под ними на преграде. Местные иконы на соседних столбах представляют привычную пару заступничества. Богородица «благодатная» (*Kecharitomenē*) и «милостивый» (*Eleemon*) Христос, который, согласно тексту на раскрытом кодексе, призывает к себе нуждающихся и обремененных (Мф. 11: 28), — они лишь по замыслу соотносятся друг с другом, но не ведут наглядного диалога. «Святые Врата» завершают ансамбль обязательной темой Благовещения Марии, которое понимается как врата к истории спасения.

Храмовая икона представляет, конечно, как правило, покровителя церкви. Если это была Мария, то обычно изображение восходило к определенному прототипу, который зачастую был хорошо известен в какой-нибудь столичной церкви. Но иногда церковь бывала посвящена Кресту Христову или како-

ны. Так было в конце XII века в монастыре Св. Неофита, также на Кипре⁷⁵. Этот пример достоин упоминания и по другим причинам. «Милостивая» Богородица обращается здесь ко Христу «человеколюбивому» (*Philanthropos*). Так назывался один столичный монастырь, находившийся по соседству с монастырем Богородицы «благодатной» (*Kecharitomenē*). Праздник Филантропа, отмечавшийся на следующий день после Успения Богородицы, 16 августа, чествовал Спасителя, оказавшегося милостивым к заступничеству Марии за город и империю⁷⁶. Снова названия икон вызывают ассоциации, направляющие ожидания зрителя. Диалог осуществляется всегда теми же самыми «партнерами», постоянно играющими, однако, иную роль.

Переносные храмовые иконы, которые дополняли неподвижные местные поклонные иконы (*Proskyneseis*), как вторая пара икон, не дошли до нашего времени в их первоначально-



151. Фрагмент иконного фриза. XIII в. Палермо, Национальный музей

му-нибудь празднику. В этих случаях было не просто найти подходящую икону, даже если темой было какое-то библейское событие. Не разрешалось изображать икону Креста, являющегося лишь символом, знаком. Поэтому для церкви Святого Креста в Пелендри (Кипр) ок. 1200 г. выбрали как тему последнюю остановку крестного пути⁷⁵. Христос готовился к тому, чтобы быть распятым на уже воздвигнутом кресте (*Helkomenos*). Таким образом можно было больше выделить крест, чем это допускало Распятие, и все же направить внимание на Христа, историческая реальность жизни которого обосновывала реальность изображения. Но дело не было в таком случае окончательно решено. Так в одной церкви в Монемвазии (Греция), с необычным храмовым праздником крестного пути (*Helkomenos*), в XIV в. икона Распятия высотой в человеческий рост служила храмовой иконой⁷⁶.

Тот элемент иконостаса, о котором меньше всего было известно, был найден в изобилии на иконах XI и XII веков, когда начали просматривать собрание икон Синайского монастыря. Это были фризы икон на архитраве (*Epistyl*), лишь немногие примеры которых были известны в русских коллекциях и на Афоне⁷⁷. Изображения Господских праздников и своего рода «изобразительная лития» святым позволяют с точностью определить, что «Великое заступничество» и праздничный цикл года были главной темой таких икон на архитраве.

На маленькой иконе XI века резюмировано то, что находилось в центре внимания на иконостасе⁷⁸. 12 праздников от Благовещения до Успения Бого-

138,
154

152



152. Частная икона, воспроизводящая упрощенную схему иконостаса. XI в.
Синай, монастырь Св. Екатерины. XI в.

матери в биографической последовательности поставлены в ряд как краткий извод отдельных икон. Их возглавляет «Великое заступничество» с 12 апостолами и двумя ангелами перед восседающим на троне Пантократором. Их не следовало бы, как это принято, называть «Деисусом», т. к. это понятие относится, скорее, к зрителю и его молитве⁷⁹. Возможно, уместным является понятие «Великой Ектении*» или «лителии**»⁸⁰. Однако идея ясна. Если на церковных стенах сонм святых представлен в его полноте, то на фризе с ходатайствующими святыми у трона Бога это выражается посредством наглядного единства их действий. Небесный церемониал подходил главным образом для длинного иконного фриза над алтарными преградами. Архитрав икон XIII века, также с Синая, объединяет идею серии с общей темой и идею отдельных икон (с. 273): единство серии выражено благодаря ориентации всех фигур к центру, *отдельная икона* — благодаря углубленному фону, на котором она находится.

Если в распоряжении имелся один-единственный архитрав икон, но не хотели отказаться от «Великого заступничества», то сокращали его до трехчастного образа и помещали эту группу в центр праздничного цикла со сценами. Теперь имеются многочисленные примеры такого рода XII века⁸¹. Аркатура с силуэтными колонками на золотом фоне отделяет иконы «Господских праздников» от группы заступничества в центре. Среди них имеются шедевры иконописи. На некоторых нимбы и золотые диски между аркадами концентрическими кругами отражают свет, как в зеркалах. Краски приобретают или эмалевый

* Ектения, Ектенейа (греч. ektēneia — усердие, рвение) — название ряда молитвенных прошений, составляющих существенную часть всех церковных богослужений.

** Лития, или литания, — молебен, молитва, от греч. litaneiv — просить, умолять.



153. Иконостас. XIV в. Старо-Нагоричино (Македония), монастырский храм

блеск — так происходит с ультрамарином и золотом, — или использованы для создания эффектов атмосферы. Удивительна также широта вариаций в отдельных деталях, в то время как впечатление от целого единообразно. Эта последовательность сохранившихся эпистилиев начинается с тщательно выстроенного праздничного цикла времени ок. 1100 г., стиль фигур которого имеет подобие во фресках в Асину на Кипре (1106)⁸², и заканчивается весьма драматичным циклом времени ок. 1200 г., в котором цвет усиливается до совершенно немислимых эффектов, до струящихся сочетаний киновари, белого и зеленого цвета. Если даже отдельные иконы серии сначала воспринимаются только как миниатюры, то при близком рассмотрении они являют созерцающему удивительное богатство восприятия, которое способствует благочестивому вчувствованию (*Empathie*). 138 154

В церквях большего размера размещали иконный фриз темплона вдоль над всеми тремя алтарными помещениями, т. е. включали также «малые алтари» (*templa*), как их называли в монастыре Пантократора⁸³, или предоставляли малым алтарям собственные темы как циклы святых, которые здесь особенно почитались. Среди примеров Синайского монастыря следует в этой связи назвать Житие Богоматери и легенду святого Евстратия⁸⁴. Житие Ма-



154. *Темплон с иконой Праздников.*
Ок. 1200. Синай, монастырь Св. Екатерины

рии поистине является законченным рядом богородичных праздников года, возможно выдержанных в повествовательном стиле подобно проповедям (*Homilien*) и гимнам, которые исполнялись в такие праздники (гл. 13). Легенда Евстратия близка к житийным иконам святых, о которых мы еще будем говорить, и предполагает портретную икону святого в подобном же контексте (гл. 12д).

144. На Западе также архитравные иконы или иконные архитравы распростра-
145. нились в большем количестве, чем это кажется по сохранившимся памятни-
кам. Примеры из Венеции и Пизы уже были названы (см. с. 272). Мы дополня-
ем их еще примером из музея в Палермо⁸⁵. Это две иконы с фигурами,
вписанными в полукруглые арочные завершения из расширенного празднич-
151. ного цикла с сюжетами Воскрешения Лазаря, Оглаживания и Сошествия во
ад, который был подразделен на две зоны, чему служат примером «иконоста-
сы в миниатюре» в Синайском монастыре⁸⁶. В Венеции в XV веке разработали
иконный фриз над алтарными преградами в многорегистровую конструк-
цию с резными рядами ниш в технике алтарных анкон, как нам подтверждает
изображение аббата св. Антонио кисти Карпаччо⁸⁷. Эту технику экспорти-
ровали на Восток, где иконостас стал развиваться в направлении, которое
здесь не является больше нашей темой.

д) Образ церкви в зеркале минейных и житийных икон

Замечательный жанр литургических икон стал известен лишь благодаря на-
ходкам в Синайском монастыре. Это календарь-минологий всех святых, по-
159. читаемых в течение церковного года. Такую икону можно было бы назвать
месячной иконой, однако иногда на одной доске соединены три месяца,
а в одном случае даже полгода. Поэтому, вероятно, правильнее было бы гово-
рить о *mineйных иконах*, т. к. они воспроизводят порядок церковного календа-
ря (церковных миней*), как раз тот, который определяется датой и в боль-

* От греч. *menaios* — протяженностью в один месяц, месячный.

шинстве случаев фиксирует память святого. Многие из великих «Господских праздников» зависят, напротив, от меняющейся даты пасхального цикла, т. е. остаются вне этого неподвижного порядка. Ничто не несет печать литургического мышления в такой степени, как это монотонное перечисление шаблонных фигур святых, и все же практическая функция этого вида искусства на службе у литургии является сомнительной. Кажется, что это скорее реестр икон, чем сама икона.

Совсем другого рода были житийные иконы отдельного святого, которые мы исследуем в той же связи. На них портретное изображение святого со всех четырех сторон окружено сценами из его жития. Этот тип был известен и раньше. Его называли «житийные иконы» («*Vitaikonen*»). Повествовательное обрамление воспроизводит жизнь и чудеса, в том числе и посмертные чудеса, т. е. это своего рода биографическое прославление заслуг и страданий. Можно было бы также говорить о читаемых иконах, т. к. они представляли изобразительный эквивалент того, что содержит текст жития святого. В то время как минейные иконы мало сообщают о каждом святом, житийные иконы рассказывают все об одном-единственном святом.

Обоим видам соответствуют два типа литургических книг, которые вместе служат памяти святого, однако по функции в корне различаются. Один тип — это праздничные минеи с полным календарем всех святых и со списком гимнов и библейских чтений, предписанных для их праздников. Таким примером может быть ватиканское Евангелие Апракос (сборник библейских отрывков для прочтения во время богослужения), дополняющий подвижный и неподвижный календарь праздников святых⁸⁸. На странице, которую мы воспроизводим, Евангелие Апракос в левом столбце называет литургическую память (Synaxis) архангелов 8-го ноября и иллюстрирует праздник кратким изводом иконы архангела Михаила, который в своем святилище совершает известное чудо в Хонех (гл. 13д). 9 ноября следуют мученики Онисифор и Порфирий, «в тот же день» св. Евстолия, а 10-го (i) «наш блаженный отец Нил», на этот раз с чтением отрывка «из Евангелия от Луки». Схема фигур дает в основном сведения лишь о поле и сословии: то ли монах, то ли епископ или мирянин. Этот

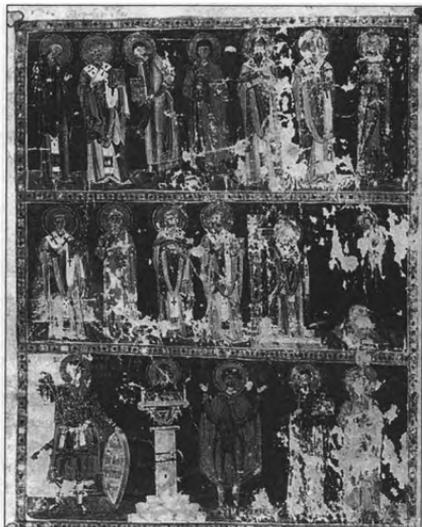


155. Лекционарий. XII в.
Рим, Ватиканские музеи

160

155

166



156. Титульный лист ноябрьского минология (Cod. graecus 580). XI в. Париж, Национальная библиотека

156

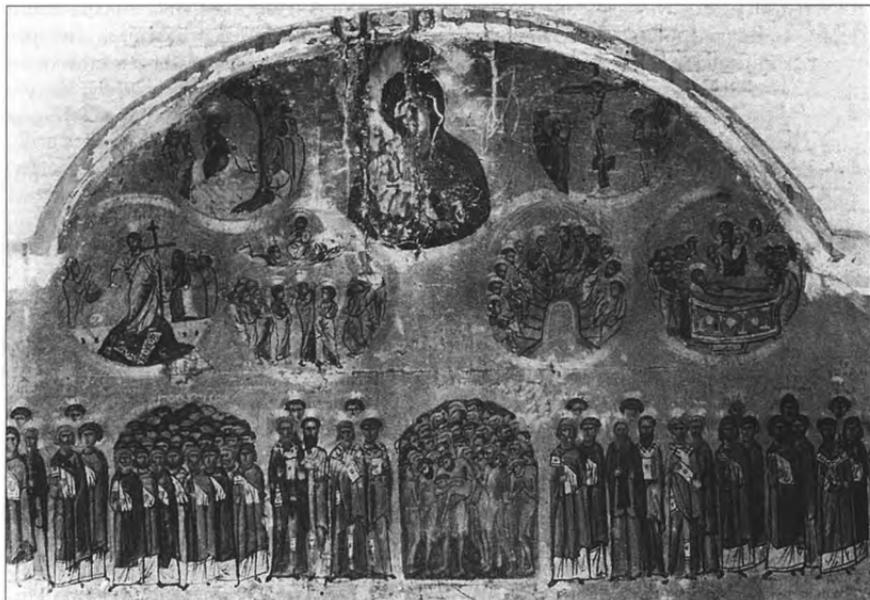
глядят как минейная икона, однако являются «оглавлением» тома⁹¹. Мы воспроизводим титульное изображение «святые второго тома ноября месяца», которое хранится в Парижской Национальной библиотеке. В подробных иллюстрациях добавлялись также сцены к краткому изводу образа, а иногда возникала целая «рисованная биография», если книга ограничивалась⁹² житием одного-единственного святого.

В обоих видах искусства сказывается тенденция к компиляции и стандартизации, которая с X века характеризует не только церковную жизнь Византии. Повсюду устанавливается традиция, чтобы усвоить ее заново и приблизиться через нее к первоисточникам. В моду входят энциклопедические предприятия. Один из императоров решил собрать существующие придворные церемониалы и сделать их единообразными. В Великой церкви фиксируется праздничный календарь церковного года, который служит притязаниям централизованной византийской церкви. К тому, что в календаре достигается путем временного порядка, в житиях святых стремятся с помощью повествования, а именно к единообразию и обязательности. Известные легенды святых собирают и частично «перерабатывают» в более элегантный, а также более назидательный текст, в связи с чем их нового собирателя Симеона называли⁹² «переписчиком» — «метафрастом». Византийская церковь пред-

литургический справочник называли Синаксарь («Супахар»), т. к. он содержал церковную память о днях всех святых в *Synaxis*⁸⁹.

Другой тип литургической книги объединяет набор подробных житий святых, и только их, в месячных и полумесячных томах, за что и получил название Минологий (*Menologion* — «ежемесячник»)⁹⁰. Эта хрестоматия уже потому избирательна, что далеко не все святые обладали такими житиями. Их читали, вероятно, во время раннего богослужения и в трапезной монастыря, во время общей трапезы или в частном порядке. Длинные отрывки для чтения были дополнением к минеям (1-й тип), которые не содержали таких текстов. В одной полной рукописи 1056 г., от которой сохранились до наших дней четыре тома, полумесячные тома имеют на титульном листе миниатюры, которые вы-

* Синаксис — в ранней истории христианской церкви (первые века) — сход, или собрание верующих, для чтения священных текстов. От греч. συναξις — сход, собрание, от συναγεῖν — собираться вместе (откуда и «синагога»).



157. Календарная икона-диптих. 12 в. Синай, монастырь Св. Екатерины (деталь)

ставляется впрямь в новом, единообразном разрезе, и именно это становится темой минейных икон, которые выражают идеальную целостность церкви в повторяющемся цикле года. Большие церкви не нуждались в минейных иконах, т. к. они имели необходимый набор икон в монументальной декорации, в отдельных праздничных иконах и иконах дня, которые выставлялись при смене календаря (гл. 12в). Макрокосм всех праздников всех святых какой-нибудь церкви давал возможность располагать микрокосмом всех праздников и святых вне церковного помещения, в личном распоряжении монахов и светских лиц, которые могли себе это позволить.

Эта идея нигде не выражена убедительней, чем на диптихе XII века, суммирующем все образы, которые верующий вообще мог видеть⁹⁴. Не только святые (многие часто на один и тот же день), но также и подвижные «Господские праздники» объединены здесь все вместе. В инвентаре 1143 г. описана такая икона, как «12 праздников для 12 месяцев». Уже совпадение праздников с числом месяцев, к тому же еще в апостольском числе двенадцать, показывает тенденцию к созданию идеального образа церкви. На нашей иконе одна доска представляет первую часть церковного календарного года, начинавшегося 1 сентября. Вторая доска, которую мы воспроизводим, продолжает эту последовательность в месяцах с марта до августа. В верхнем «регистре» святых бросается в глаза групповое изображение сорока севастийских мучеников (Армения), которые замерзли в ледяном озере. Выше рядов святых изображения праздников второй половины года «окружают» Марию, которая рядом с Пан-

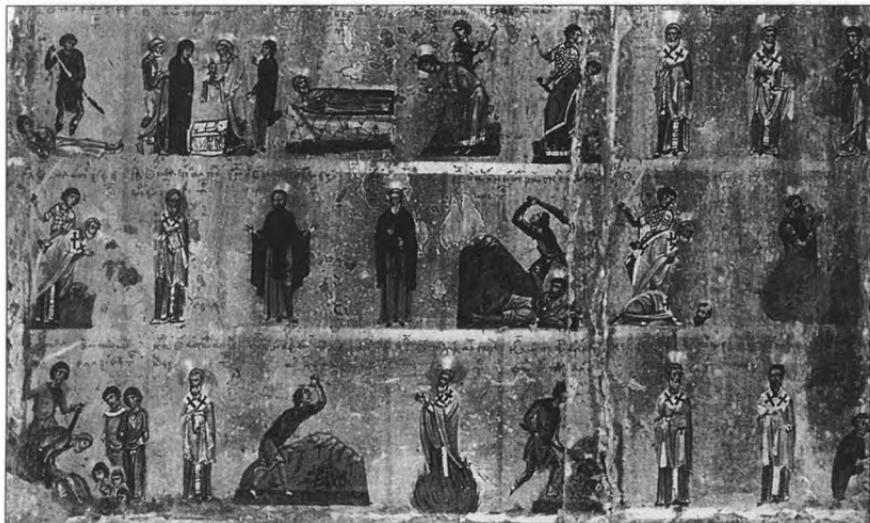
тократором образует другой полюс этого набора изображений. Ассоциация медальонов с хороводом планет является поэтической идеей, которая литературно воплощена в стихотворном посвящении одного грузинского минолога (1030) из Константинополя⁹⁶. Читателя здесь приглашают «любоваться искусством художника в ежедневном воспоминании соответствующих праздников на протяжении всего года». Книга изображает космос, в котором Христос — это Солнце, Мария — Луна, а «вокруг хор всех праведных, которые действительно были угодны Господу, суть как бы сияющие звезды».

159 Исключением среди икон, предназначенных для личного пользования, является серия из двенадцати месячных икон, размером 97×67 см, помещенных⁹⁷ на колоннах Синайской базилики. Они использовались во время монастырской литургии, когда их выставляли помесечно, и свод их небольших образов служил принципу почитать каждого святого в его иконе, формально следуя букве. На обратной стороне икон изображены соответствующие чтения во время великого поста Страсти Христа и другие циклы из Его жизни в литургической последовательности, а именно трижды то же самое. Следовательно, вместе они составляли три четырехчастные иконы (*Tetraptychen*), которые можно было использовать как двухсторонние. На передней стороне изображался месячный цикл, а на обратных сторонах трижды повторялось своего рода Евангелие Апракос. Мы воспроизводим переднюю сторону февральской иконы, на которой представлены многие святые на один день, как в названной рукописи, в схематических типах. Лишь праздник Сретения Господа Иисуса Христа в самом верхнем ряду (2 февраля), и праздник Обретения главы Иоанна Крестителя во втором нижнем ряду (25 февраля) прерывают монотонную последовательность фигур святых.

Но как раз сравнение страницы рукописи с минейной иконой разъясняет разницу между полным календарем святых (*Synaxar*) и книгой с подробными житиями святых (*Menologion*), а именно разницу в различном объеме календаря святых. Лишь на иконе осуществлен принцип церковного календаря. А на книжной странице представлены лишь те святые, о которых повествуют легенды. Календарный порядок на одной стороне противопоставлен порядку чтения книги, который, конечно, тоже следовал календарю. Лишь икона пластически воплощает идею церкви как сообщества *всех* святых, «образующих с Христом единое тело». Таким образом, она является через посредство изображения на доске эквивалентом полной росписи церкви. В церковном пространстве святые расположены согласно ликам, при большом разнообразии типов фигур. То, что здесь осуществляется через топографию отдельных частей интерьера храма, а именно через обязательную схему расположения, минейная икона достигает посредством месячного и ежедневного порядка церковного года.

Дальнейший вариант минейных икон позволяет понять, насколько свободен был даже такой строго регламентированный тип. Тетраптих (55×45 см) имеет изображения лишь на одной стороне⁹⁸ и включает по три месяца на каждой доске. Две дополнительные доски на лицевой стороне имеют изображение

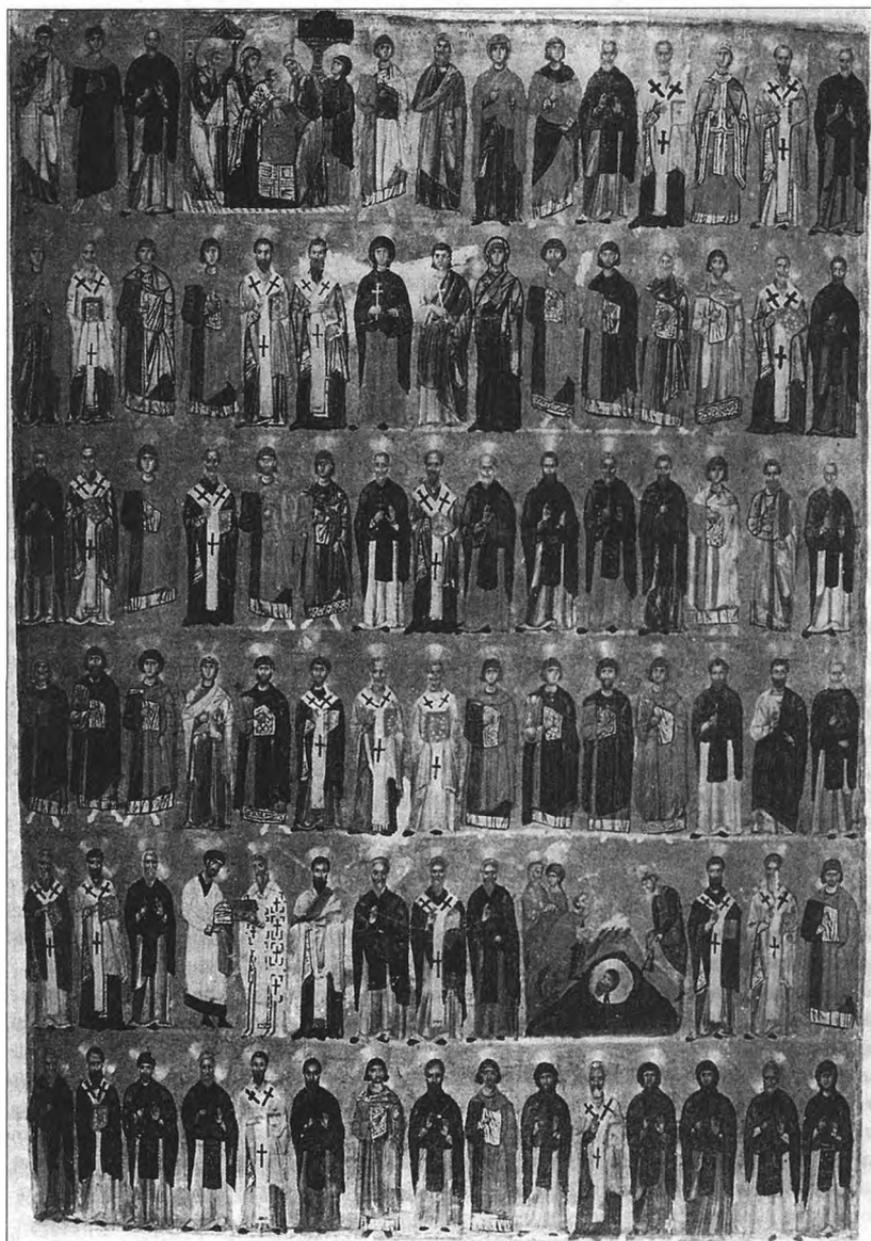
* Евангелие Апракос — служебное Евангелие (от греч. *aparakos* — праздничный).



158. Февральская доска четырехчастной календарной иконы.
XII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

Страшного суда и цикла чудес и Страстей Христовых, содержащегося в чтении Великого поста, дополненных изображением пяти икон Богоматери, которых мы выше уже касались (гл. 4). На обратной стороне календарных икон надпись посвящения художника Иоанна сообщает о «четырёхчастной фаланге знаменитых мучеников», которые здесь представлены со «множеством пророков» и святых. Мы воспроизвели вторую доску этого тетраптиха, которая содержит в трех нижних регистрах святых февраля. Святые снова представлены в соответствии со схемой, которая указывает лишь их пол, возраст и сословие, но в некоторых случаях фигуры дополняет краткая сцена, которая обозначает обстоятельства, при которых они претерпели мученичество. Так исповедники и мученики, которые подтвердили свою веру смертью, делятся на две группы. Общая картина оживляется, однако отдельные элементы остаются стандартизированными.

Здесь дело также не в повествовании, а в групповом восприятии образа самой церкви. Во-первых, это касается выбора святых, во-вторых — хронологического порядка календаря, в котором реализуется идентичность византийской церкви. Присутствие святых в церкви символизировано присутствием их совершенных образов на иконе. Реален лишь тот, чье изображение существует. Образ и имя являются речательством идентичности каждого святого, почитаемого церковью. Порядок небесной церкви, отражающийся в земной литургии, является идеальной моделью также и Византийской империи, которая впрямь осознавала себя как мировая империя. Что нельзя было присоединить к империи территориально, например Россию, привязывали к византийской церкви. Век церковной экспансии был эпохой, когда возникли



159. Февральская доска из цикла календарных икон. XII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

минейные иконы. Они суть наглядный, образный документ самопонимания этой церкви.

Как минейные иконы отражают порядок в церкви, так и житийные иконы характеризуют образ жизни отдельных членов церкви. В этих функциях они дополняют друг друга. Одни изображают святого на его месте в общине. Другие портретируют его как индивидуума или, лучше сказать, показывают, что он полностью воплотил этический и монашеский идеал. Обе должны были соответствовать нормам, основанным на церковном понимании. Церковь, в ее небесном завершении, обещала вечную жизнь, к которой общество двигалось в своей земной истории. Поэтому иконы были так популярны. Они переносят святых в земное сообщество в форме иконы в большей мере, чем любая другая форма, воспроизводящая неземной архетип, идеал, который можно созерцать на земле в малой реальности образа.

Житийные иконы — это лишь часть группы исконно существовавших икон, изображавших святых. Они отличаются лишь тем, что содержат эпизоды жития. В столетия после иконоборчества портрет святых изменился. Это можно изучать по монументальной живописи, которая в большинстве случаев состоит из таких идеальных портретов (гл. 2д). Каждый отдельный святой толкуется как тип какой-то группы (епископ, монах, дева), которые вместе с другими группами образуют сообщество церкви. Наряду с идеалами церковного мужа, а именно вдохновенного проповедника или самоотверженно кающегося, допускается еще только придворный идеал: молодой герой как элегантный офицер, а именно по причине его храбрости как мученик или как «воин Христов»⁹⁹. Как видим, речь идет в конце концов об общественных идеалах, получивших незыблемое место на небесах. Поэтому небеса представляли себе как синтез церкви и двора, существующих на земле раздельно. Все другие сословия не имели в этом идеальном государстве собственного права на существование, т. е. не имели святого, который бы претендовал на другой вид иконы.

Икона святых тесно связана с определениями святого, которые в это время становятся каноническими. Официальное церковное определение святого, имеющее в виду этический идеал и служащее интересам церкви и двора, соседствует с более частным определением, которое проникнуто ожиданием спасения в противовес «чудотворству». Святой как заступник пользовался доверием небес, а как исцелитель имел чудотворную силу на земле. Древние и новые качества, которые за ним признавали, народные и теологические представления в эпоху средневековья образуют единство, хотя они формировались в разное время. Иконоборцы, их радикальное крыло, были не только врагами реликвий, но также противниками любого рода культа святых, ибо они видели в нем опасность религиозного материализма. Поэтому житийные циклы святых, прежде всего в дворцовых церквах, играют большую роль сразу же после окончания иконоборчества. Их обосновывают необходимостью созерцать назидательные жития в изображениях, чтобы иметь возможность жить, следуя их примеру¹⁰⁰.

Житийные иконы, о которых мало известно до XII века, связаны, с одной стороны, с формой текстов сказаний о святых, которые были также стандар-

160

103

104

6

148



160. Житийная икона Иоанна Крестителя. XIII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

тизированы в полных собраниях времени ок. 1000 г. С другой стороны, они связаны с циклами святых в церковных росписях, которые, правда, долгое время были рассеяны по часовням и нартексам¹⁰¹. Там, кажется, также читали легенды о святых. Если существовала гробница святого, то о нем можно было рассказывать паломникам в связи с его житием и вне литургии.

Циклы святых не ограничивались монументальной живописью, но помещались также на *темплоне* как иконный фриз, прежде всего перед боковыми алтарями и в часовнях. Такие часовни часто не имели собственного алтаря, а копировали модель обширного церковного помещения в малом масштабе. О таком *темплоне* в монастыре Христа «Всемилоственного» в Константинополе¹⁰² имеются сведения от 1077 г. Темплон имел как иконный фриз Господских праздников трехфигурный Деисус в центре, а по обеим сторонам «повествование о житии (*Diegesis*) достопочтенного и святого Предтечи» Иоанна. Сохранившийся *темплон* такого рода был создан художником-киприотом ок. 1100 г.¹⁰³ Он украшал в Синайском монастыре, вероятно, часовню пяти мучеников севастиийских, т. к. он повествует о житии св. Евстратия, который был одним из них. Благодаря счастливому случаю мы имеем богато иллюстрированную рукопись об этом святом. Его житие составляет содержание всей рукописи¹⁰⁴. На *темплоне* на переднем плане помещены чудесные исцеления у его гробницы в Севасте.

Житийные иконы связывают портрет и легенду таким способом, который, несмотря на параллели в античных культовых изображениях Митры и Геркулеса¹⁰⁵, следовало бы обозначить как гибрид, если бы он не подтверждал тенденцию к синтезу и стандартизации. Если с помощью портрета можно было представить себе святого как личность, то сопровождающее краткое житие создавало представление о его образе жизни и его чудесах. Зрительное восприятие иконы дополнялось ее «чтением». Поэтому мы говорим о читаемых иконах. Малые сцены кратких иконографических изводов — лишь напоминание. Они предполагают знание текстов, которые прочитывались. Повествовательный элемент, обычно неуместный на иконах, комментирует физический портрет «внутренним» портретом добродетелей. Привилегированный статус святого объяснялся чудесными обстоятельствами его жития. Иногда сцены изображались не на полях самой доски, а, как это было в Константинополе на одной утраченной иконе Пантелеймона, переносились на драгоценный серебряный оклад¹⁰⁶.

Тип, о котором идет речь, дошел до нас в более чем двадцати иконах св. Николая Мирликийского¹⁰⁷. Их ряд начинается в XI веке с иконы, сцены которой помещались на боковых створках. Следовательно, она была триптихом¹⁰⁸. Икона XIII века представляет святого как мужа церкви высокого положения, или «иерарха», со строгим взглядом и лбом пожилого мыслителя¹⁰⁹. Голова и руки как знаки живого лица изображены пластичнее, чем епископское облачение и кодекс Евангелия. Жест одновременно поучающий и благословляющий. Малые полуфигуры Христа и Богородицы возлагают на святого кодекс Евангелия и паллий, знаки его достоинства как учителя и его сакраментальной власти. Так икона становится образцовым изображением церковного авторитета. То же самое относится к иконе Григория Чудотворца в Санкт-Пе-

тербурге, которая почти такого же размера (81×53 см), но не имеет сцен жития вокруг образа святого¹¹⁰. В данном случае житие состоит из 16 сцен, начинающихся наверху слева с рождения и кончающихся внизу справа положением во гроб. После оспариваемого перенесения мощей в Апулию, происходившего во время владычества норманнов, Николай на Западе считался святым из Бари, хотя о его восточном происхождении не умалчивали¹¹¹. Апулийский художник воспроизвел в XIII веке греческую икону, дополнив ее событиями, имевшими место в Бари¹¹². Перенесение мощей является поэтому заключительной сценой.

227 В Синайском собрании этот тип представлен иконой св. Георгия и двумя
160 почти одинакового размера иконами св. Екатерины (гл. 18а) и Иоанна Крестителя¹¹³. Икона Иоанна (70×49 см) повторяет, видимо, образец XII века. Умеренная элегантность главной фигуры лишена экстравагантностей более поздней фантазии. Четырнадцать сцен кончаются изображением обстоятельств его смерти (историей Саломеи) и обретением усекновенной главы, которое было содержанием праздника в феврале. Святой, облаченный только в плащ, представлен зрителю в двух качествах, которые одновременно соотносят его с двумя ролями в церковном сообществе. Он является кающимся отшельником в пустыне с длинными волосами и изнуренным телом, и одновременно он великий проповедник, ибо секира, лежащая рядом с ним при корне дерева, повторяет знаменитую метафору из его покаянной проповеди (Лк. 3: 9). Иоанн есть прежде всего Предтеча Христа. Текст Писания содержит свидетельство об «Агнце Божьем» (Ин. 1: 29), и правой рукой он действительно указывает на Христа, который в череде житийных сцен встречается с Предтечей как раз там, куда Иоанн в среднике иконы обращает своей жест. Ктигор, монах, велел изобразить себя у ног святого. Синайская икона св. Георгия была также предметом частной благотворительности. Монах Иоанн обозначает себя в надписи тем же понятием (*ktisanta*), которое было принято при основании церкви¹¹⁴.

85 При сравнении с более ранним памятником (гл. 7е) икона Иоанна отчетливо показывает, насколько сложной стала руководимая церковью иконопись. Маловыразительная иконографическая схема обнаруживает скрытое богатство аргументов и ассоциаций. Свою риторику она черпает из легенд и поэтических панегириков и энкомиев, в которых пробовали свои силы такие литераторы, как Михаил Пселл. Житийная икона соответственно этому связана с текстом, прежде всего из-за двойной возможности читать ее и созерцать. Она служила, как и аналогичные тексты, нормативным понятиям церковного учения. То, что минейные иконы выражают посредством литургического порядка, житийные иконы выражают посредством изображения ролей. Одни толкуют церковь как иерархически устроенное общество на небесах. Другие представляют ее в индивидуальных образцах святой жизни. Таким образом, обоим жанрам присуща дидактическая черта, которая, правда, лишь дополняет первое назначение иконы — быть предметом поклонения.

В кратком эпилоге да будут упомянуты некоторые необычные иконы, которые также кажутся житийными, в действительности же имеют совершенно иной характер. Они уже тем отличаются от житийного жанра, что не имеют на

полях житийного повествования, а вносят (или создают впечатление, что вносят) житие в главное изображение. На первом месте находятся две крупные доски одинакового размера (130×70 см), обе «подписаны» одним художником Стефаном и изображают одна — Моисея во время получения скрижалей завета, другая — пророка Илию, которого в пустыне кормит ворон¹¹⁵. Иконы написаны в том блестящем стиле, который возник, когда прекращается линейизм XII века и фигура вновь обретает патетически подчеркнутую телесность. Дыхание большого движения наполняет фигуру Моисея, в то время как фигура Илии демонстрирует эластичное контрапостное движение, которое подчеркивает мощную статуарность. Совершенству античной струящейся одежды сопутствует тонкое ощущение чувственной поверхности. Лица психологически утончены. Очевидно, здесь были сняты долго существовавшие препоны, и обаяние природной формы, которое тогда и на Западе было снова допущено, ставит под вопрос прежнюю упорядоченную систему синтаксиса форм, которая охватывала отнюдь не только изобразительные формы.

В этих иконах интересна повествовательная установка, которая кажется житийной. Юный Моисей принимает в свои покровенные руки скрижали от того, кого он не должен видеть, и смотрит, следовательно, только на скрижали, которые ему вручает рука невидимого. Одновременно он почти касается одной ногой горящего, но не сгорающего тернового куста, из которого голос Бога призывает его развязать сандалии. Оба расходящиеся во времени Богоявления (*Theophanien*) происходили, согласно верованиям того времени, на одном и том же месте. В Синайском монастыре еще и ныне показывают место Неопалимой Кулины, а гора над монастырем считается горой Моисея. Таким образом, икона обозначает, как и икона Илию, действительно «Святое место» (*locus sanctus*), место Богоявления¹¹⁶. Она была, вероятно, подарена часовне на горе высокопоставленной персоной по имени Мануил, который в надписи просит о милости для своей души. Художник Стефан — случай единственный в своем роде — написал на обеих иконах молитву по-гречески и по-арабски, которая выражает



161. Икона «Моисей». Ок. 1200. Синай, монастырь Св. Екатерины



162. Частная икона «Моисей». XIII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

его гордость за качество живописи. Он жил, вероятно, в Константинополе, однако не хотел упустить возможность оставить вечную вотивную надпись в месте культа с мировой известностью. На иконе Моисей он просит «боговидца» (*Theoptēs*), «тип которого он нарисовал», о заступничестве при «отпущении грехов».

Если такая крупная икона была храмовой иконой на святом месте, то ее тема возвращается в дарах по обету, в пожертвованных иконах, которые частные ктиторы в том же месте дарят для спасения своей души. Маленькая икона (27×18 см) даже включает фигуру ктитора-монаха¹⁷, который до земли склоняется перед фигурой пророка. Оба Богоявления — на горе и у тернового куста — объединены в изображении и здесь. Ландшафт, что обычно встречается лишь в миниатюре, занимает здесь значительное место в композиции. Но отсутствует мощное дыхание, так же как и сверхчеловеческий образ

пророка, который характеризует храмовую икону. Дело тут, может быть, в разнице функций обеих икон, которые нам так очевидны лишь в этом единственном в своем роде собрании: бывшая храмовая икона, ныне икона Святого места, стоит рядом с частной вотивной иконой, которая в малом масштабе повторяет тему места и сюжет храмовой иконы.

13. «Вдохновенная живопись».

Поэзия и риторика в «иконах нового типа» XI и XII веков

С XI века появляется много новшеств, изменяющих облик иконы. Вводятся повествовательные элементы, и они представляют изображаемых персонажей в состоянии аффекта, то нежной материнской любви, то печали. Преходящие черты противоречат, как кажется, устремлению к вечности, содержащемуся в иконе, действующее лицо которой уже ушло из человеческой жизни с ее чувствами. Каким бы ни было объяснение, очевидно изменение иконы, начинающей выполнять роль риторических повествований. Появляются также новые темы, несколько неожиданные в этом виде изображений, например Чудо архангела Михаила в Хонех или лестница монашеских подвигов. Благовещение Богородицы приобретает повествовательные черты, которые нельзя возвести только к событию, описанному в Евангелии, и которые указывают на новые интересы. Маленькая икона с изображением Рождества Христова содержит целый цикл вплоть до Бегства в Египет и Избиения младенцев: в ней, видимо, перейдена граница повествовательной живописи. Другая икона изображает Богородицу на троне, что уже само по себе является раритетом в иконописи, среди пророков и под образом Пантократора, восседающего на троне на небесах, как будто бы икона выполняет функции изобразительного теологического трактата. Такая икона упомянута в инвентарном списке ок. 1100 г. императорского женского монастыря в столице, а именно как «икона нового типа» (*kainourgos eikōn hylographia*)¹.

166

165

167

168

178

а) «Иконы нового типа»

Таким образом, прозвучало ключевое слово для целой группы икон, которые в дальнейшем будут нашей темой. Они подкупают повествовательной нотой, которая в отдельных случаях относится к аффектам изображенных личностей. Икона начинает говорить. Она становится теперь и «вдохновенной живописью» (*empsychos graphē*). Так ее называет в своем сочинении о Распятии Михаил Пселл, самый крупный писатель XI века². Это понятие имеет двойной смысл. Прежде всего он защищает живопись от старого упрека, что она лишь подменяет жизнь и тем самым опускается до более низкого уровня, чем физическая природа, которая по крайней мере живет. Затем это понятие объявляет якобы «немую» живопись способной говорить, как и поэзия, которая стимулирует чувства, возбуждая своих героев и события к жизни. То, что имеет

душу, также и обращается к душе. Живая выразительность была высшей целью поэзии. Теперь ее ждут также и от иконы. Пселл описывает в упомянутом тексте, который мы еще будем подробно рассматривать, икону, которая не копирует схематические образцы, как это делают «неискусные» произведения, а всецело «полна жизни и движения». Она так естественна, что превосходит понятие «искусство», но, с другой стороны, точно выполняет задачу искусства выражать жизнь, особенно в поэзии, которая близка Пселлу. Поэтому он описывает ее по схеме *Экфрасиса** так же, как античные писатели описывали произведения искусства.

Однако не только писателей заботит живое выражение в иконах. И благочестивые ктитория, которые используют их в целях личного благоговения, ожидают от икон, что они заговорят со зрителем и взволнуют его чувства. Поэтому в монастырском уставе Исаак Комнин описывает иконы алтарной преграды своего монастыря так, будто они были «живыми существами»³. Они «говорят привлекательно, как бы устами, с теми, кто их созерцает», «...являются взору как живые и запечатлеваются в сердце». Исаак, говорящий лишь общими местами и не связывающий с этой темой личного честолюбия, именно поэтому является важным свидетелем того, что требует объяснения в иконах его времени. Для него является «чудом» то, что произведение живописи, которое «неподвижно в пространстве», кажется живым. Это древний принцип топоса, ибо уже Григорий Нисский свидетельствует, что живопись может «говорить» (*lalein*), даже если она «молчит»⁴. Но в поколении Исаака в середине XII века красноречие* живописи становится важной темой. Так, поэт Феодор Продром производит игру слов с именем одного художника, полное жизни искусство которого он превозносит: «Евлалий есть *eulalos*», т. е. красноречив⁵.

Естественно, что чудо красноречия не может иметь своим источником лишь характер искусства, но Исаак объясняет его вдохновением «Творца мира» (*demi-ourgos*), который награждает «мудростью живописи» «творца искусства» (*techn-ourgos*). Однако православная формулировка является лишь защитной обмолвкой вместо похвалы искусству, которое высоко ценится, но не должно быть фокусничеством или чародейством.

б) Эстетика, этика и богословие

При выражении эмоций, а также при изложении богословского обоснования икон нового типа сообщают, что они рассчитаны на созерцание. И размер их соответствует такому использованию. Однако в особом внимании нуждается владение личными иконами, что уже засвидетельствовано в это время относительно императрицы Зои⁶. Пселл также говорит о своей иконе Распятия. В церковном ритуале на иконы переносятся публичные «повествовательные роли», которые им передаются текстами песнопений в диалогической форме. Оплакивание Богоматерью усопшего сына, которое исполняется хором от лица Богоматери, было обращено к двухсторонней иконе, на которой Богоматерь

* Ekphrasis (греч.) — описание.



163. Двусторонняя икона с Богородицею и Страстями (на обратной стороне).
XII в. Кастория (Греция), Археологический музей

имела выражение лица скорбящей матери⁷. Согласно этим текстам, Богоматерь испытывает внутреннее переживание, заканчивающееся обретением самообладания. Она подвывает личные чувства, осознавая необходимость совершения искупления. Новая эстетика иконы также имеет целью изобразить этические компоненты в идеальном человеческом образе, воплощенном Богоматерью.

Образцы идей, как и риторические средства, которые использовались, восходили ко времени столетней давности. Однако они лишь теперь были отнесены к иконе. Тем временем икона подчинялась двум новым условиям, которые допускали это расширение в смысле красноречия. Она теперь не была больше предметом споров, но завоевала прочное место в жизни византийцев, обеспечивавшее также новую свободу и усиливавшее интерес к ее облику. Затем икона попала в круг двойного использования — как литургического, так и личного. Взаимоотношения между обеими функциями мы уже рассматривали (гл. 12д). Литургическая сфера, на которую частные ктитория влияли прежде всего в «собственных монастырях», сделала актуальными древние литературные тексты, получившие теперь новое использование. Так эта сфера способствовала и перемене в облике икон, которые не должны были ограничиваться только живописной стороной изображения, а могли искать сближения с поэзией там, где обе — икона и поэзия — имели общую почву — в литургии.

Но риторическая трансформация иконы имеет еще иной смысл тогда, когда она не прикрывает, а как раз раскрывает столь часто провозглашаемую «парадоксальность» христианской догмы. Это тоже было излюбленным приемом в богословской литературе — сделать противоречивое приемлемым для философски подготовленного сознания именно как доказательство сверхъестественного вмешательства в ход природы. Риторическая антитеза прославляет соединение несовместимого, Бога и человека или Творца и творения, а также телесной смерти и божественной жизни как предмет умозрения и верующего приятия. Именно здесь иконы, в которых освоены подобные риторические упражнения, обретают новую привлекательность для литературной и общественной элиты. Если икона Богоматери еще и заостряет парадокс, состоящий в том, что творение держит на руках своего Творца и при этом мать целует свое дитя либо дитя с непринужденностью младенца развивается у нее на руках, то такое усиление наглядности способствует философскому восприятию и «элитарной» вере. Все это имело значение, когда контрасты в поведении становились очевидными, например, сон (смерть) и игра движений (жизнь) младенца в одном и том же образе или радость и печаль в мимике матери. Проблема веры оставалась прежней, но созерцающий придавал значение тому, что она преподносилась ему ученым и философским способом. Как раз таким образом икона соединилась с опередившей ее литературой.

«Икона нового типа», так понимаемая, была не просто новым списком древних архетипов. Их статус остался неприкосновенным, однако новые иконы приобрели преимущества, которых древним недоставало. Они стали поэтичнее и повествовательнее. Поэтому Пселл в упомянутом тексте употребляет

ет много усилий на то, чтобы описанную им икону восхваляли не как скопированную с других, а как такую, которая сама могла бы стать новой моделью. Ее прототипом была не другая икона, а сам сюжет (Распятие) в безусловно философском понимании. Изображенное явление, создающее «впечатление жизни», не только удовлетворяет правилам искусства, но превосходит всякое внешнее подражание истинной духовностью. Поэтому Пселл также не желает приравнивать свою икону Распятия к другим произведениям, независимо от того, были ли это иконы, написанные в «античной манере», или новые творения самого последнего времени.

В кратком комментарии к известному отрывку из Библии, согласно которому человек создан по образу и подобию Бога, Пселл обосновывает свое философское понятие образа как динамичное, характеризующееся⁸ прежде всего этическим моментом. В этом тексте он полемизирует против всякого статичного понятия образа (*eikōn*), встречающегося в философской традиции, и противопоставляет ему идею постепенно развивающегося, этического превращения человека в «образ» Бога. Образ не имеет собственного существования, он не есть независимая ступень между Богом и человеком, а есть состояние достигнутой близости к Богу или удаления от него. Следовательно, порок есть «неспособность к прекрасному», ибо красота является этической категорией. Поэтому фигуры в иконописи могут также трактоваться как модели духовного совершенства, которого они достигают через преодоление страданий. В тексте о Распятии, о котором шла речь выше, Пселл соответственно этому описывает Богоматерь у креста как «живой идеальный образ добродетелей. В своих страданиях она не утратила достоинства».

Писатель Пселл и основатель монастыря Исаак при всем их сходстве указывают на два различных подхода к новой иконе. Один понимает ее как отражение поэтической истины, другой как моленный образ. Поскольку поэтическая литература большей частью является литературой благоговения, между двумя пониманиями нет пропасти. Лишь акцент ставится по-разному. Близость к религиозной поэзии, которой теперь ждут от иконы, выражается также в многочисленных эпиграмах, которые сочиняли для икон и иногда писали на их рамках. Гимнограф Иоанн Мавропод, позднее епископ Евхайты, друг и учитель Пселла, сочинил⁹ более восьмидесяти эпиграмм такого рода. Спектр их простирается от эффектных образов, апеллирующих к эмоциональным переживаниям, до богословских определений темы и личных молитв, обращенных к вотивным иконам. Два примера будут достаточны. В эпиграмме, обращенной к «рыдающей Богоматери», поэт занимает тема страдания и сострадания, которые «скорбящая госпожа» испытывает на этой иконе, и он обосновывает необходимость ее печали как пути к «разрешению космической скорби»¹⁰. В длинной эпиграмме, сочиненной на заказ, монахи константинопольского монастыря Михаила в квартале Состенион посвящают икону Христа императору Константину IX, изображая на иконе коронацию их благодетеля Христом¹¹. Стихотворная надпись в свою очередь является посвящением, поясняющим посвящение в форме иконы. Ведь сделать самого императора темой иконы было невозможно. Художник и поэт соревнуются в красоте произведения.

Эстетика живописи, которая особым образом касалась иконы, получила тогда дополнительное развитие. Она обладала как формальным обоснованием (например, симметрия и гармония в построении образа), так и философско-богословским: философским потому, что художник может улавливать жизнь в зеркале своего искусства, а богословским потому, что через «благодарить» (*charis*) он участвует в откровении высшей истины. Оба обоснования, дополняющие одно другое, уходят корнями в неоплатоническое разделение внутреннего и внешнего, души и тела, духа и природы. Поэтому такое двойственное видение относится также к описанию живых лиц¹². Правильность черт лица — так говорит дочь императора Анна о своих родителях — превосходит симметрию искусства. Огонь в глазах свидетельствует о некоей внутренней жизни, жизни души, которая выше тела. Поэтому взгляд в иконописи часто обращен в сторону от оси фигуры, т. к. он должен выражать движение и означать свободу от телесности как таковой. Мимика, если она не служит выражению содержания, предосудительна, т. к. она искажала бы иконную красоту телесной формы.

В одном из своих текстов Пселл сам себя называет «большим знатоком икон, среди которых меня зачаровывает одна (икона Девы Марии). Как луч молнии она поражает меня своей красотой и отнимает у меня силу и разум... Я не знаю, передает ли она идентичность оригинала, однако наслоение красок зримо передает природу плоти»¹³. В упомянутом тексте о Распятии (Приложение, текст 28) Пселл восхваляет красоту чисто формальных средств, таких, как «контраст» (*antilogia*) и «гармония» (*enharmostia*) частей и членов. Как говорит один «мудрый муж» у Пселла, колорит способствует формообразованию вдохновенной живописи. Но это лишь правила искусства, которые еще не гарантируют истину в более высоком смысле. Все-таки они имеют к этому отношение, т. к. и физическая красота также указывает на более высокий смысл. Идеальный образ юношеской красоты и придворной элегантности воплощает в это время кудрявоголовый целитель и воин Пантелеймон (гл. 116). Соответствующая легенда прославляет не только его «выдающуюся красоту» (*to kallos exaisios*), но также его величественный и спокойный взгляд¹⁴. Языческий император Максимиан из-за его внешности избрал его в придворные. Но святой посвятил себя служению Христу. В средневековой иконописи он представляет идеальную фигуру человеческого общества, воплощающую как бы небесный прототип¹⁵. Однако истинным архетипом красоты был, конечно, сам Христос, нерукотворное изображение которого на плате было исходным для создания идеального канона иконы (гл. 116).

Икона не обладает собственным изобразительным пространством, а является лишь фигурой. Поэтому ее можно «облекать» золотом и серебром, если при этом оставляют свободной фигуру, а в ней прежде всего лик и руки. Ибо фигура должна производить впечатление живой, чего может достигнуть лишь тонкая живопись. Фигуру можно украшать, но нельзя заменять ее украшениями. Поэтому в инвентарных списках того времени различают «украшенные» и «неукрашенные» иконы (Приложение, текст 25B), т. е. иконы с металлическим окладом и без него. Изображение фигуры измеряется двойным масштабом. Оно должно производить впечатление подлинной жизненности

и таким образом заставлять забывать, что оно лишь мертвое рисованное произведение. Кроме того, помимо физической жизни оно должно еще передавать неземное существование изображенной личности.

Это трудная программа, тем более что правдивое выражение, когда оно трансформируется в движении, не вяжется с более высокой действительностью. Поэзия часто колебалась между этими двумя полюсами, пластически копируя образ человеческого поведения и в то же время идеализируя его. Она то и дело покидала человеческую сферу, чтобы сообщить ей другой смысл. Живопись, будучи зависимой от нерасторжимого единства своего изображения, испытывала трудности из-за двойственного или раздвоенного взгляда на одну-единственную фигуру. Чем сложнее, чем менее одномерно выражение фигуры, тем ближе оно к риторическому идеалу поэзии. Если Богоматерь с выражением скорби держит на руках веселого младенца, то зритель приглашается тем самым к самопогружению в созерцание сверхчувственного, как его к этому приучила поэзия. Ибо скорбь должна относиться к иному временному измерению, не изображенному на иконе. Она есть результат внутреннего видения Богоматери будущих страданий, которым подвергнется ее сын. Этот результат соответствует старинному риторическому упражнению по изучению характера: через саморефлексию личности объединять¹⁶ различные времена через воспоминание (прошедшее), восприятие (настоящее), предчувствие (будущее). В риторических описаниях изображений того времени смесь противоречивых чувств в выражении лица подчеркивается как поэтическая истина исключительно в этом смысле¹⁷.

163

Однако поэтическая правда превращается в богословскую, если страдающее лицо «постигает» более высокий смысл своих страданий. Тогда человеческий уровень чувств становится прозрачным, беспредельно зримым для «парадоксальности» рождения и смерти Бога как человека, которая находится в центре догмы. Концентрация на одной лишь теме спасения, в котором участвуют мать и сын, сужает практикуемый теперь живописью взгляд на детские радости или скорбь по погибшим героям. Он всегда является богословским взглядом, даже и тогда, когда он являет признаки определенного вида искусства. То, что Богоматерь переживает и совершает как человек, является прежде всего средством выражения богословской темы, и уже потом это может выступить в качестве модели христианской этики. Возможно, что новые образы настроений в живописи служат гуманистическим интересам, т. е. обращены к образованному зрителю. Но они остаются связанными с богословским смыслом, если даже это делается только для их оправдания.

172,
173

в) Константы в системе риторики и изменяющееся общество

Новшества в сфере иконописи, особенно ее достижения в красноречии и выражении чувств, выдвигают два вопроса, на один из которых ответить легко, а на другой — трудно. На вопрос о том, откуда возникают идеи и выразительные мотивы, которыми обогащается икона, можно ответить с помощью ссылки на древнюю риторическую традицию византийской литературы. Ее связь

с живописью XI и XII веков недавно исследовалась в труде Г. Мэгвайра, на который опираются следующие рассуждения¹⁸. На вопрос о том, почему риторическое преобразование живописи произошло как раз в то время и каким было общество, которое являлось ее средой, несравненно труднее ответить, ибо для историков все еще кажется трудным различать определенные периоды в византийском историческом процессе. Об этих проблемах свидетельствует труд об обществе XI и XII веков, который написали совместно¹⁹ историк А.П. Каждан и историк искусства Э. Вартон-Эпштейн. Эти книги так же трудно привести к одному знаменателю, как дать общий ответ на оба вопроса.

Риторика изучалась в Византии по позднеантичным школьным учебникам (и их новым редакциям), однако также и по проповедям каппадокийских отцов церкви, которые в IV веке ввели²⁰ в христианскую литературу риторические стиливые средства. Часто трудно различить, что из этого цитировалось, что имитировалось или что перерабатывалось. Кроме того, тексты, которые использовала средневековая литература в Византии, во временном отношении иногда далеко отстоят друг от друга. Тем не менее это не играло роли в языковом и идейном синтезе. Чтобы сохранить единство языковых средств (античные цитаты и неологизмы в одном и том же предложении), церковь также следила за чистотой литературного и терминологического языка, который, в конце концов, был эллинским общегреческим койне (*koinē*), и сопротивлялась влиянию народного и разговорного языка²¹. Чувственная и повествовательная наглядность позднеантичной мистики, от Ефрема да Романа Сладкопевца, оставалась для средневековой гимнографии образцом и сокровищницей. Время иконоборчества с его одухотворенностью и отвлеченностью казалось при взгляде назад перерывом, после которого была восстановлена «истинная традиция». Епископ Георгий Никомедийский в IX веке сообразовывает свои проповеди с повествовательностью и богатством ассоциаций Иоанна Дамаскина, который, со своей стороны, в своих проповедях о Богородице возвращается²² к мистическим текстам поздней античности. И литургия после иконоборчества также становится в равной мере «более иконной», повествуя о содержании догмы или перенося его на живые личности. Проповеди упомянутого епископа Георгия в XI веке предписываются²³ как чтения во время раннего богослужения одного из монастырей в честь Богородицы. В то же время создаются иллюстрированные роскошные рукописи всех тех проповедей Григория Богослова, которые являлись в то время обязательной составной частью литургии²⁴.

Если это было контекстом церковной литературы, то можно говорить об «образцах» риторики, как это делает Г. Мэгвайр в своем труде. Они охватывают прежде всего исследование характера (*ethopoiia*) и описание (*ekphrasis*)²⁵. Одно повествует о типах или личностях посредством словесного высказывания или выражения чувств в прямой речи или мимике. Другое описывает какое-то событие или ситуацию так наглядно, как только возможно: как известно, в античные времена оно описывало сначала произведения искусства, даже если они не были настоящими, чтобы оправдать пластическое повествование. Это продолжается как упражнение в средневековой Византии, описание (*ekphrasis*)

теперь рассказывает также о Библии и житиях святых живее и с большими подробностями, чем это делают сами первоисточники. Как повелось с давних времен, описанное нужно было действительно видеть перед собой, было ли это Избиение младенцев, принимавшее черты изображения войны, или это было возрождение природы весной, которое уже отцы церкви соотносили с зачатием и Воскресением Христа²⁶.

168

167

Общепринятые стилевые средства риторики суть антитеза (чувств, пространственно-временных ситуаций и истин) и драматическое преувеличение темпа и уровня эмоций²⁷. Антитеза обостряет благодаря контрасту то, что она хочет высказать. Она особенно годилась для того, чтобы подчеркивать парадоксы в христианской вере. Противоречия по содержанию — Творец как дитя, небожитель, зачатый в утробе Девы Марии, — усиливались посредством формальных языковых контрастов, например, таких, как прежде и теперь, дитя и мертвое тело, в пеленах и в плащанице. При этом возникает игра слов, которую нельзя передать в переводе.

Особенно продуктивным образцом риторики, даже целым синтезом ее стилистических средств является древняя гомеровская традиция оплакивания умершего (*Threnos*)²⁸. Поэтому она была так популярна и в Византии, тем более что ее можно было без затруднений ввести в тему Страстей. Оплакивание Богоматерью Сына является в поэзии частным случаем исторического стилизового упражнения и включается в литургию. Его параллель в живописи, Оплакивание умершего на коленях матери, появляется в XI веке или немного раньше как новая тема церковной росписи и носит античное название *Threnos* или новое — Положение во гроб, даже если оно вовсе не изображено. В иконописи новая тема не проникла, т. к. она была чисто повествовательным сюжетом. Она также не вошла в состав великих праздников. Страстная пятница была уже представлена Распятием. Но тема эта наложила отпечаток на иконы Богоматери, представлявшие Деву Марию как скорбящую мать младенца или даже как настоящую плакальщицу. Надпись на иконе «Плачущей Богоматери» является примером этого (см. с. 301). Очевидно, возникает новая потребность в глубине чувств и человеческой драме, которая возрастает в XI в. в литургии, литературе и живописи. Эта ситуация поднимает вопрос о социальном и культурном окружении, которым занимается книга А.П. Каждана и Э. Вартон-Эпштейн.

172

173

Если эта книга привлекает византийскую литературу как зеркало общества, то она повествует о параллельных процессах развития или о том, что можно было бы считать таковыми²⁹. Герои исторических произведений и эпоса, которые в IX веке еще были стереотипами святого мужа, воина или императора, иногда оказывались сильно индивидуализированными. И противоречия в их характере и их эмоции также становились более интересными для повествования о них, насколько и сам автор был готов сообщать о своих суждениях и чувствах. Одновременно усваивали античную литературу, которая лишь в X веке была наконец собрана, в такой мере, что Иоанн Цец в XII веке уже попытался аллегорически истолковывать³⁰ гомеровские мифы.

Как же выглядел окружающий мир этих процессов? Наиболее актуальным кажется нерешенный вопрос об истинном значении того небольшого интел-

лектуального слоя профессиональных литераторов и учителей, который то и дело подозревался в рационализме и вступал в конфликт с церковью или теократической монархией по вопросам столь щепетильно оберегаемого православия. К этому слою относились Пселл и Иоанн Итал, который в 1082 г. был осужден³¹. Возможно, в этих обстоятельствах можно усмотреть спор из-за контроля церковью высшего образования, которое было важным в обществе с возрастающей урбанизацией. С другой стороны, церковь явно защищалась от распространения народной, во всяком случае внецерковной и частной, религиозной практики (культ «юродивых» и многое другое), что содействовало упразднению твердого порядка. Эта демократизация противоречила созданию аристократических сословных идеалов, которые культивировала военная каста во времена династии Комнинов (с 1081 г.). Вероятно, из этих тезисов обоих авторов можно сделать вывод, что в период расцвета и расширения даже такого централизованного общества индивидуальные образцы мышления и поведения приобрели большее значение. Тем временем и в вопросах религии также заявляли о себе отдельные группы, подавая собственный голос. Некоторые беглые замечания относительно этого процесса позволяют представить возникающие при этом проблемы в виде трех типических обстоятельств:

Во-первых, это аутсайдеры, которые заодно с церковью подвергаются сомнению и обществом, за что ожесточенно преследуются. Богомилы, которые присягали бескомпромиссному дуалистическому мировоззрению и образовали духовную церковь (без таинств, реликвий и икон) в гностической традиции, со времени завоевания Болгарии (1018), откуда они происходили, стали представлять все возрастающую опасность, так что их глава Василий в XII веке был сожжен на ипподроме, а Евфимий Зигавин должен был сочинить³² догматическое опровержение. Возможно, это было маловажное явление, однако оно мобилизовало сопротивление и направило внимание на все символы и орудия православия, а значит, также и на икону. Общество при этом осознавало себя зеркалом православия.

Во-вторых, это были профаны в богословии, прежде всего императоры, которые не желали предоставить церкви решать спорные вопросы надлежащих богословских определений, которые интересовали всю общественность тем более, чем меньше она разбиралась в тонкостях понятийных различий. Такие писатели, как Пселл, были просто тщеславны и знали, что они пишут лучшим языком. Императоры же подвергались искушению судить о признании монархии на основании спорных вопросов богословия, которые они хотели решать вместо церкви и для нее. Так, мы узнаем об императоре Мануиле I Комнине (1143–1180) из «Хроники» Никиты Хониата, где описание характеров является вершиной длительного литературного развития³³. В спорном христологическом вопросе о том, каким было отношение Христа к Богу Отцу (Ин. 14: 28), «он пытается поучительные суждения отцов церкви... своевольно переиначить» и всякое сопротивление его собственному мнению подвергает законным наказаниям. «Позднее (в 1166 г.) по совету некоторых льстецов он распорядился высечь свою догму на каменных плитах и выставил³⁴ их в Великой Церкви», в соборе Св. Софии, где они сохранились. Он также «сочинял проповеди и публично их произносил». Поскольку богословские принципы хотели ви-

деть выраженными и с помощью икон и поскольку богословие интересовало всех, общее внимание к новшествам в иконописи было обеспечено.

Наконец, в-третьих, существовали народные формы выражения религии — суеверие и вера в чудеса — за рамками церковной доктрины, потому почти не затрагивавшиеся ею. На шею носили амулеты, в ночь на 24 июня (*kledōn*) проводились спиритические сеансы и осуждались монахи, которые, как женщины, пророчествующие по зернам ячменя (*kritriai*), сидят в церквах у икон и с их помощью хотят определять будущее³⁵. Так, мы узнаем об этом от Феодора Вальсамона, описывающего такую сцену, на фоне которой отчетливо выявляется художественное и богословское значение серьезной иконописи. Теперь становится яснее, что представляют собою нормы, которым следуют «иконы нового типа», и насколько они выражают основные ценности тогдашнего общества. Во-первых, они укрепляют культурную «идентичность», ибо их риторические формулы находятся на уровне церковной поэзии. Во-вторых, они подтверждают «идентичность» в смысле православия, поскольку их иконографические нюансы совпадают с богословскими тезисами и удостоверяют их.

г) Парадоксы Распятия и реальность изображения

Михаил Пселл в трактате об иконе Распятия поставил перед собой невыполнимую задачу — описать некое искусство живописи или, если сказать лучше, утверждать о возможности такого искусства, которое делало бы жизнь Христа наглядной через смерть, т. е. доказывая как раз тот парадокс, который заключался в богословском определении³⁶. Этим он, собственно, не затрагивал проблему — может ли художник действительно изобразить парадокс «живого мертвеца», — но устанавливал принцип, как философски образованный зритель должен воспринимать такую икону, естественно, предполагая, что художник полностью использовал доступные ему возможности создания жизненно достоверного изображения. Пселл формулирует не то, как икона действительно выглядела, а то, как она, со своим характером, действовала на созерцающего. Этим он передает больше, чем только реакцию современника на вид иконы Распятия. Он делает нам намек на то, что икона Распятия в то время была общепринятым объектом спекулятивных рассуждений у богословов. Так его риторический очерк обретает также литературную функцию. Он является целым трактатом о том, что приписывалось в форме эпиграмм иконам Распятия (безразлично, были ли это изображения на досках или рукописные миниатюры): некое теологическое определение произведения художника в литературной форме. Литература и живопись вступают в состязание в этой деликатной богословской сфере.

Изображение мертвого и все же живого Распятого, который одновременно был Богом и человеком, представляло, в зависимости от точки зрения, квинтэссенцию церковного учения или вызывало досаду. Хотя всякое изображение живых существ со времен вердикта ислама и без того подвергалось подозрению, что оно является богохульством (т. к. оно лишь симулирует Творение), то изображение мертвого обостряло проблему, и прежде всего тогда,

когда мертвый, по крайней мере частью своего существования, еще воплощал живого Бога³⁷. Будучи мусульманином, это можно было легко воспринимать как изображение мертвого Бога или даже как изображение смерти Бога. Однако и сами христиане не были едины в вопросе, можно ли было действительно изображать Христа мертвым на кресте, ибо это могло способствовать заблуждению, будто Христос был лишь человеком или, того хуже, будто бы он умер, будучи Богом. Поэтому папский легат Хумберт из Сильва-Кандида, который в 1054 г. в Константинополе и так уже занимался поиском оснований для раскола, бросил своим греческим братьям по вере упрек, что они помещают на кресте³⁸ изображение смертного человека. Это ведь похоже на то, утверждал он, будто антихрист занял крест, чтобы заставить поклоняться себе как Богу.

Другой спор вспыхнул в то же время между патриархом и монахами, а именно по вопросу, сохраняет ли Святой Дух смертное тело Иисуса от тления, т. е. «бессмертным» (*aphthartos*)³⁹. При этом играл роль двойной поток крови и воды, который излился при ударе копьем из его ребер после его смерти. Уже Трулльский собор (692) настаивал на том, чтобы впредь смешивали воду и вино в евхаристической чаше, чтобы таким образом признать обе природы: (крестильную) воду как знак божественной, а вино (кровь) как знак человеческой природы⁴⁰. С VI века в церемонии *Zeon* в вино вливали теплую воду (теплоту), чтобы сделать намек на жизнь Духа (и божественной природы), которые пребывали⁴¹ и после смерти Иисуса в его теле.

Вряд ли возможно так кратко изложить эти темы, и все же их следует хотя бы упомянуть, чтобы указать на фон, с которым Пселл соотносился в своем очерке об иконе Распятия. Тогда едва ли было возможно какой-нибудь элемент этого изображения описать беспристрастно. Глубокомыслие тогда еще не коснулось этого предмета, и он не был сферой излишне сложной иконографии. Скорее, смысл иконы состоял как раз в том, как поучительные суждения о центральной теме веры интегрировать в изображение, чтобы, созерцая его, о них можно было дискутировать.

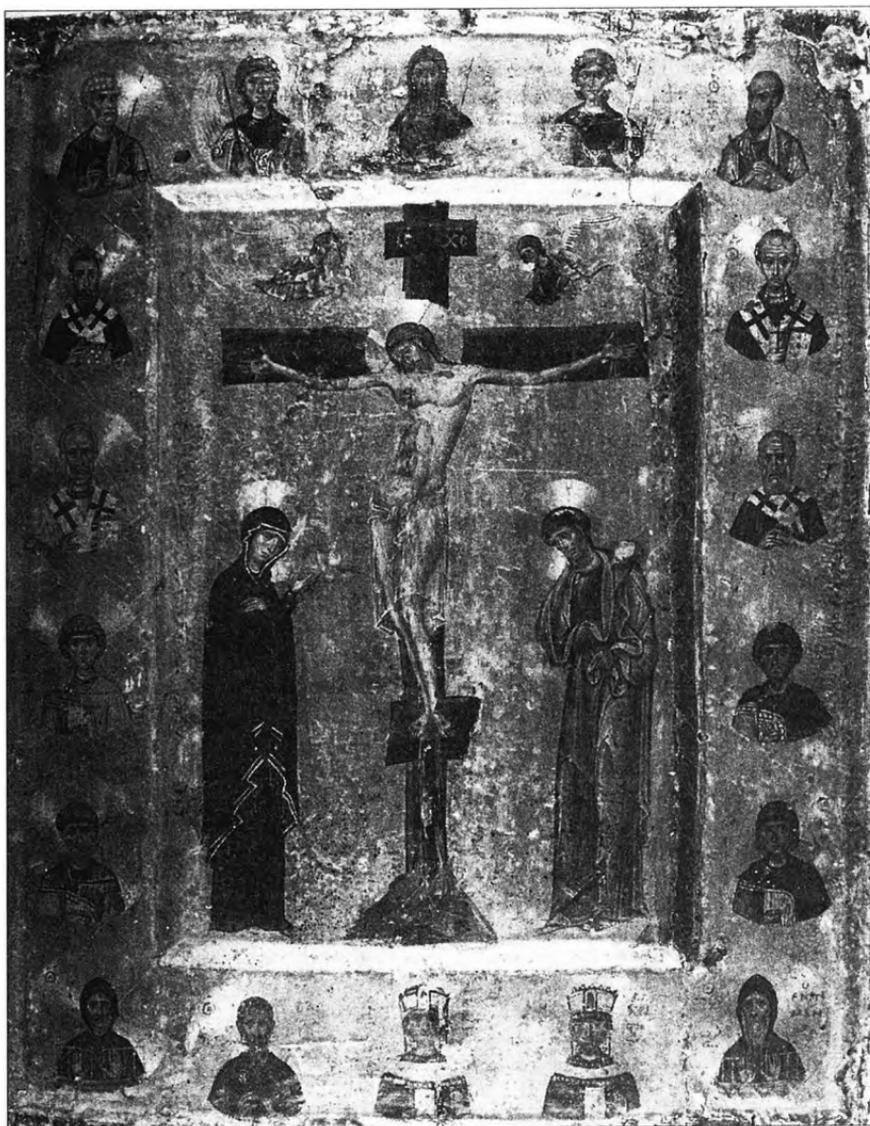
Как мы видели, стилиевые средства риторики позволяли литературе заострять парадоксы, содержащиеся в догматических положениях. Это выражено также в эпиграммах, которые писали на иконах Распятия, чтобы вызвать⁴² «Paragone» между поэзией и живописью. Иоанн Евхаитский сочинил эпиграмму на «золотое Распятие», в которой Христос был изображен «уснувшим» на кресте⁴³, причем метафора сна была формулой примирения внешнего изображения смерти и внутренней жизни божества. В другой эпиграмме он удивляется: «Я вижу Тебя, моего Творца, казненного на кресте. Что это такое и как это может быть? Со Спасителем мира обращаюсь как с преступником. Твоя внешность изменилась и Ты лишился красоты»⁴⁴. В Евангелии Патриархата в Стамбуле XII века на изображении Распятия написан стих: «О, страшное дело (*ergon*), о, ужасное зрелище (*thea*), Бог страдал за нас, как смертный (*brotos*), на кресте»⁴⁵.

* От греч. *paraouo* — ставить, вводить, приводить. Здесь в смысле сравнения, сопоставления двух лиц, предметов, суждений и т.п. для выявления их сходства или различия.

Пселл, к которому мы теперь возвращаемся, намеревается в своем очерке не только сравнить искусство с жизнью, но и довести до богословски неуязвимого понятия противоречие между жизнью и смертью в едином лице Распятого⁴⁶. Чтобы достигнуть цели, он противопоставляет «раньше» и «теперь», событие и его изображение. Икона, говорит он, не только следует правилам искусства, но сверх этого приобретает еще дыхания жизни. Прямо-таки невыполнимая задача состояла в том, чтобы изобразить его «одушевленным» и «неодушевленным» (*empsychos* и *apsychos*), даже как живого мертвеца. Проблема, как он высказывается, осложнялась еще и тем, что именно тело, единственное, что на иконе только и можно видеть, было мертвой частью Христа. Художник выпутывался из затруднительного положения, изображая Иисуса «при последнем вздыхании живым» и сохраняя его красоту, «впечатление жизни» (*empsychōn eidos*), которое отличает «вдохновенную живопись» (*empsychos graphē*). Правда, руку художника вел Бог для того, чтобы свершилось чудо. Нужно было изобразить Христа «вопреки правилам искусства», подобно тому, как он жил в смерти «вопреки природе».

Маленькая, но изысканная частная икона Распятия XII века, подобная описанной Пселлом, сохранилась в собрании монастыря Св. Екатерины на Синае⁴⁷. На ней изображены те же три фигуры, которые упоминает Пселл, однако добавлены еще ангелы, которые, как в знаменитой проповеди Григория Никомедийского об убиении Творца, испуганы и выражают⁴⁸ оплакивание небесами земного события. Иисус склоняет голову с подобным сну спокойствием, и его красота так же мало искажена, как и лишена признаков жизни. Двойной поток крови и воды, льющийся из-под ребер, хотя копья не видно, доказывает одновременность жизни и смерти, божества и человека. Поток не имеет, таким образом, больше библейского смысла — показывать наступившую смерть. Богородица размышляет, как у Пселла, в глубокой печали о произошедшем, причем прежняя жизнь Иисуса «еще раз проходит перед ней в глубине ее души». Она подняла руку к сыну, как бы в проповеди, прося его разъяснить ей противоречие между не способной страдать божественной природой и страданиями плоти на кресте. В этом диалоге, о котором мы узнаем из текста от Иоанна (19: 26), Иисус представляет Матери сына в лице Иоанна, за которого она «может у него ходатайствовать. Хотя вы на земле никого не должны называть своим отцом, но вы все же имеете мою мать, которую я даю вам как вашу мать»⁴⁹. Иоанн присутствует в изображении не только как свидетель происходящего, но выступает также в роли сыновей Девы Марии во Христе.

Диалог с матерью, который ведется в проповеди *после* наступившей смерти Иисуса, подчеркивает в изображении продолжение жизни, без которого икона была бы еретическим образом. Временные связи в точном смысле упразднены, ибо изображение предлагает не повествовательное, а мысленное единство. Это же разъясняет череда фигур на окружающей икону раме, о чем еще не было речи. Она начинается наверху с Иоанна Предтечи, который фланкирован ангелами и верховными апостолами и продолжается отцами церкви, мучениками, монахами и, наконец, девами, включая Екатерину как покровительницу монастыря, вкладом в который является икона. Медальоны



164. Икона с Распятием. XII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

святых помещены на том же золотом фоне, что и Распятие. Они образуют раму не только во внешнем, но и в символическом смысле, т. к. являются групповым изображением церковной иерархии. Это обозначает не что иное, как то, что Распятие происходит в центре Церкви, так же как Евхаристия, в которой оно повторяется.

Распятие как тема иконы и предмет культурного рассуждения об искусстве живописи благодаря необычайному богатству современных ему источников позволяет в общем реконструировать, какие ожидания связывались с «иконами нового типа» «и какую роль они играли» в жизни общества.

д) Трактаты и поэзия, переданные средствами живописи. Повествовательная структура четырех праздничных икон

Как только икона становилась предметом риторического экфрасиса, обнаруживалось, насколько менее повествовательна она была по сравнению с церковной поэзией и проповеднической литературой. Дело было в ее природе, ведь ей надлежало выполнять иные задачи, чем нарративные. Тем не менее сравнение с литературой будило желание провести аналогии с повествовательными структурами церковной поэзии. Это желание удовлетворяют четыре «иконы нового типа», которые в дальнейшем будут объединены в группу, каждый раз по-разному. Кажется, что они являются чистым повествованием, но они суть на самом деле иконы, которые представляют либо святого, либо содержание какого-нибудь праздника, стало быть, догматическую тему в повествовательном или метафорическом обличье, следовательно, в *риторической* стилиевой форме.

Три из них относятся к XII веку, одна к концу XI века. Кроме Благовещения, все они имеют скромный размер, между 30 и 40 см, и все были иконами, находившимися, скорее, в частной собственности. Все четыре принадлежат ныне одному-единственному, к тому же отдаленному собранию, Синайскому монастырю, и позволяют догадываться, какие огромные утраты претерпела византийская иконопись, т. к. за одним-единственным исключением иконы «Лествица добродетели» они не имеют отношения к монастырю в пустыне.

«Лествица добродетели» как икона является, вероятно, самой необычной темой, т. к. она кажется аллегорическим повествованием, превращающим содержание духовного трактата в формулу. «Чудо Михаила в Хонех» не обычная икона Михаила, а повествует о чуде ангела, по поводу которого можно спросить, зачем оно изображено на иконе. Маленькая икона Рождества не ограничивается самим Рождеством Христовым, но добавляет весь цикл последующих событий, вплоть до Бегства в Египет. Наконец, большая икона Благовещения представляется особым случаем в разработке этой темы как по драматичности изображения, так и по пышности фауны и флоры. Всем четырем иконам присуще то, что они делают зримыми мысленные структуры созерцания и повествовательные структуры поэзии, соответствующие их темам.

Лествица добродетели как небесная лествица является метафорой «ученика» духовной аскезы, автором которой, согласно этой метафоре, называли



165. «Лествица Добродетели» (по Иоанну Лествичнику).

XII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

Иоанна Лествичника⁵⁰. Иоанн, трактат которого является заключительным звеном длинного ряда аскетических сочинений, был некоторое время монахом Синайского монастыря и умер приблизительно в середине VII века. Когда Симеон Новый Богослов ок. 1000 г. в Константинополе способствовал новому расцвету мистики, старый «учебник», который описывает развитие духовной жизни в тридцати ступенях, стал снова популярным. Дорогие иллюстрированные рукописи этого времени⁵¹ представляют на фронтисписе лестницу, возводящую к небесам. Этот лист является близким родственником нашей иконы⁵².

Однако икона была не фронтисписом рукописи, а самостоятельным изображением праздника святого автора, праздник которого отмечался в четвертое воскресенье Великого Поста. Он представлен, правда, не как отдельная фигура на иконе, а восходящим по лестнице до самой верхней ступени, где его встречает сам Христос. Непосредственно позади него, т. е. во главе длинной череды взбирающихся монахов, поднимается «архиепископ Антоний», по всей видимости ктиитор иконы, в обычной просительной позе Деисуса. Икона является, пожалуй, вотивной иконой Антония и одновременно праздничной иконой св. Иоанна в его старом монастыре. Антоний мог быть прелатом из столицы, где книжная миниатюра создавала повествовательные образцы, которые использовались при создании икон. Фронтиспис иллюстрированных рукописей приглашал к «*Paragone*» литературы и живописи, вставляя поучительное содержание текста в оправу изобразительной литературы. Небо и земля, стремление к добродетели и борьба за нее представлены в «пространственной» зримости, которая выводит монахов как героев на истинно космическую сцену.

Икона, которая в отличие от книжной миниатюры написана на золотом фоне, соединяет землю и небо диагональю через изображение простирающейся лестницы с тридцатью ступеньками. Рядом с ней черные силуэты фигур бесов, которые ловят в петли тех, кто не был добродетелен, чтобы утащить их в бездну ада, изображенного внизу в середине иконы. Наверху слева группа ангелов, представляющих небожителей, принимает души победоносных защитников добродетели. Внизу справа толпа монахов у горы Синай взирает на драму добродетели, через которую те прошли в своей жизни. Риторическая структура проявляется как в упорядоченном движении восхождения, так и в ужасающей наглядности низвержения в ад. Встречное движение, ритм которого доведен до драматического контраста, заполняет интервал между небом и землей, на обоих концах которого стоят друг против друга монахи и ангелы или, употребляя метафору того времени, небесные и земные ангелы. Только одна из двух диагоналей показывает действие и таким образом путь от одного конца к другому. Автор и святой — сам участник события, а не только комментатор, как в сходных миниатюрах. Риторическая структура, заключающаяся в противопоставлении и утрировании, развивалась в книжной миниатюре, но была перенесена в более строгой форме на икону.

Маленькая икона с изображением Чуда архангела Михаила⁵³ изображает не столько чудо, сколько небесного чудотворца, праздник которого отмечал-

* См. примечание на с. 308.

155

ся под знаком этого чуда. Также и праздник «бесплотных» (*asōmatōn*), как звали ангелов, был 8-го ноября отмечен этим чудом, как мы видим (гл. 12д), в иллюстрированном Евангелии Апракос. Икона является праздничной по случаю праздников Михаила и архангелов, которые отмечали в столице в церкви Михаила в Анапле. Но праздник в ноябре был посвящен⁵⁴ также памяти (*anamnēsis*) исторического явления Михаила на земле. В эпоху поздней античности сообщается о чуде в местности с целебными источниками близ Колоссе во Фригии⁵⁵. Там существовало место культа архангела Михаила, за которым ухаживал благочестивый Архипп: на иконе он изображен в монашеском одеянии. Согласно легенде, язычники запрудили две реки, чтобы разрушить святилище. Тогда явился Михаил, «князь воды», и направил поток в расщелину в земле, из-за чего местность получила название Хоне: на иконе обе реки, одна из которых окружает место культа, текут перед ступенями церкви до расщелины в земле, которую разверз жезл Михаила. Там они образуют водоворот и исчезают, утекая в расщелину.

Чудеса Михаила были также предметом риторических упражнений. Пселл, который снова и снова привлекает наше внимание, сочинил⁵⁶ торжественную речь «по поводу» чудес (небесного) архистратига Михаила. Такие иконографические формулы на иконе, как фигура Михаила, который обычно крестным копьем борется с сатаной, или молящийся монах перед церковью, так связаны друг с другом, что повествование может блистать и придает особую значительность чуду. На широкой верхней планке рамы находилась длинная пояснительная надпись, от которой можно разобрать справа только имя Архипп. Структура изображения служит антилизе между полным драматизма образом ангела и робким монахом, между свободным действием и молитвенным ожиданием его. Монах, изображенный в более узкой половине иконы, похож на смиренную фигуру ктитора. Нечеловечески крупная фигура архангела напротив него олицетворяет быстрое порывистое движение, которое пронизывает вытянутые пропорции «бесплотного». Сравнительно небольшие ступни ног и кисти рук принимают меньшее участие в действии, чем развевающиеся одежды, которые улавливают движение полета. Самые сильные цветовые акценты, как светло-синяя и мягкая желтая краски на одежде и киноварь под крыльями, концентрируются на этой фигуре. Они и есть то, что почиталось на иконе. Остальное — лишь риторическое побочное повествование, иллюстрирующее «появление» ангела.

167

Другое появление ангела, Благовещение Гавриила Деве Марии, является темой необычной иконы конца XII века, делающей влияние риторической повествовательной формы экфрасиса четко ощутимым⁵⁷. В этом случае не ангел, а Дева Мария является главным лицом, т. к. это ее праздник, 25-го марта, есть предмет изображения. Тем не менее диалог между ними является истинной темой иконы, и, как мы читаем, согласие Марии на «зачатие бесплотного» приводит в движение события спасения. Согласно представлениям того времени, ангел не просто возвещает о зачатии, а должен сначала уговорить сомневающуюся Деву Марию. Поэтому их диалог был блестящей пьесой риторических стиливых упражнений. Он был положен как в основу проповедей отцов церкви, так и самого знаменитого из всех гимнов Богоматери (VI век),



166. «Чудо архангела Михаила в Хонех». Икона. XII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

который назвали *Акафистом*, т. к. его 24 строфы со 156 приветствиями, обращенными к Деве Марии, пели стоя, прежде всего в субботу во время поста⁵⁸. Пселл также посвятил этой теме риторический этюд⁵⁹. Риторическая разработка этой темы в проповеднической литературе XII века относится к проповедям о Деве Марии, которые сочинил монах Иаков из монастыря Коккиноваф в Вифинии. Это сочинение помещено в двух роскошных рукописях этого



167. Икона с Благовещением. Ок. 1200. Синай, монастырь Св. Екатерины

времени, в которых диалог между ангелом и Девой иллюстрирован не менее чем восемью различными миниатюрами⁶⁰.

Наша икона привлекает к себе внимание, помимо повествовательного характера обеих фигур, двумя особенностями, для которых нет параллелей в истории икон на эту тему. Она вся, кроме фигуры Девы Марии, совершенно монохромна, выполнена в золотистом гризайле и дополняет фигуры не только изображением архитектуры, но и внизу речным ландшафтом, оживленным птицами и рыбами. К. Вейцман объясняет мотив реки пониманием Богоматери как «источника жизни» (*zōodochos pēgē*)⁶¹. Г. Мэгвайр толкует это в контексте понимания праздника Богоматери как весеннего праздника, который прославляет обновление природы⁶². Топика с элементами похвалы природе из классической риторики встречается у Григория Назианзина в проповеди на воскресенье после Пасхи, которая часто иллюстрировалась буколическими ландшафтами⁶³. Речная отмель, эллинистический мотив определенного значения в раннехристианском искусстве, была бы, таким образом, такой же риторической фигурой, украшавшей описание, как в литературе поэтические формулы экфрасиса. Гнездо аиста на коньке крыши и сад на крыше с гнездящимися там птицами подошли бы такому контексту.

Если однажды столкнуться с такими поэтическими структурами, то открываются дальнейшие возможные ассоциации, помогающие познать синтетический характер изобразительного арсенала. Дом, обильно украшенный колоннами, может быть ссылкой⁶⁴ на символ Богоматери как «одушевленного храма», завершающаяся зубцами стена может быть ссылкой на символ «непоколебимой башни». Золотистая монохромность есть метафора сверхъестественного «света, струящегося из эфира»⁶⁵ и насыщающего также бесплотного ангела. Лишь Дева Мария, которая «бесплотному Слову» должна дать плоть, облечена в одежды плотного синего и глубокого пурпурно-коричневого цвета. Она тклет храмовую завесу цвета крови как одежду для Логоса, который «от Святого Духа и от ее крови обрел существование во плоти»⁶⁶. Каждый мотив изобразительного повествования составлен многослойно. Метафора весны относится не только к дате праздника Благовещения, но вообще к возрождению человека через рождение Спасителя. В одном древнем рождественском гимне Адам и Ева беседуют о приходе их новой весны, когда рождающая Дева снова откроет рай⁶⁷.

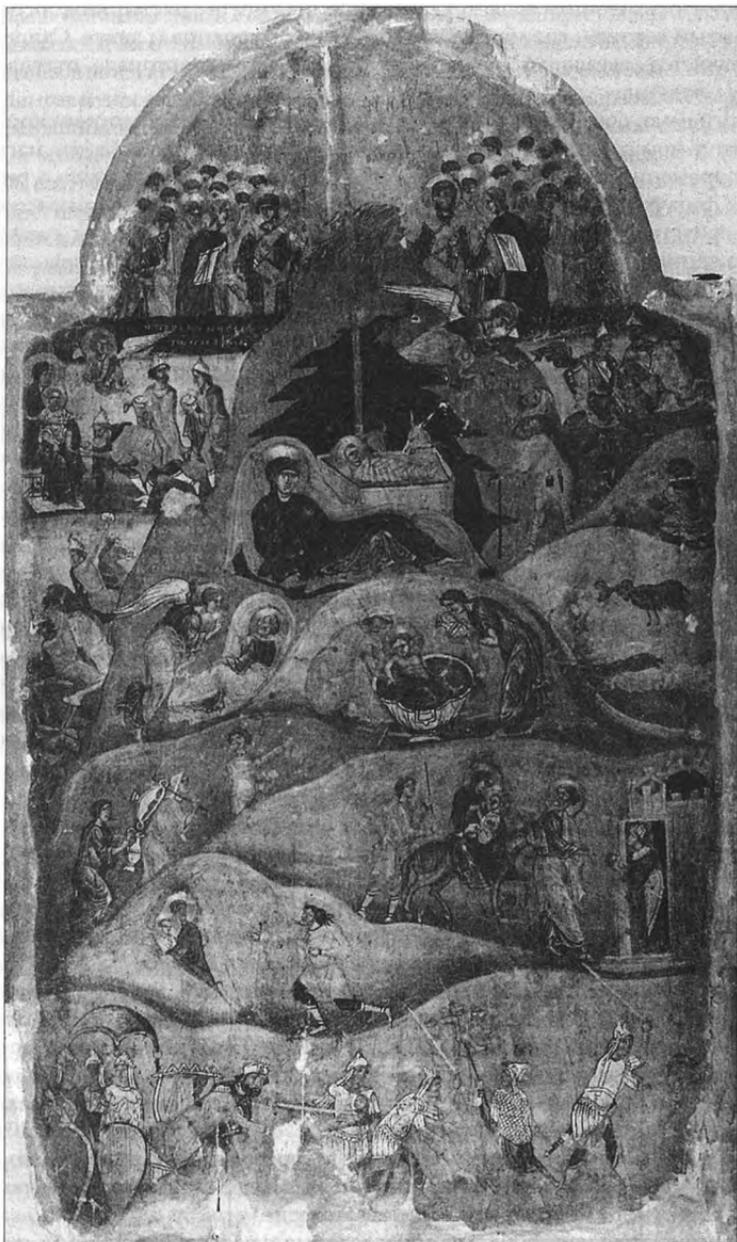
Метафорическое обогащение превращает повествовательную языковую форму в риторическую, которая делает богословский фон таким же видимым, как ассоциативно действующая литература. Благодаря повествовательным деталям персонажи выражают свои чувства и мысли. Дева Мария смотрит на ангела, которому она отвечает, и одновременно слушает его, таким образом она зачинает Логос⁶⁸. Ангел со своей «извилистой змееподобной фигурой» означает больше, чем только формулу динамического стиля живописи своего времени. Он соединяет порывистое движение в быстром полете и шаге с приторможенным движением через поворот верхней части туловища назад. Он приходит с вестью, однако пугается при виде земной женщины, «чрево которой должно вместить невместимого», и так смущен ее первоначальным сопротивлением, что это также выражено чертами его лица. Во фре-

сках того времени в церкви Богоматери Аракиотиссы Лагудера на Кипре (1192) схожий Гавриил изображен в менее сложной повествовательной позе⁶⁹.

Икона Благовещения, риторическая структура которой так очевидна, облегчает переход к иконе Рождества Христова, которая является самой необычной среди обсуждаемых здесь икон⁷⁰. Она, возможно, была когда-то центральной частью в триптихе, чему подходило бы, вероятно, ее полукруглое завершение, над которым могли закрываться боковые створки. Икона является уникальной потому, что к собственно Рождеству Христову на ней добавлена история рождественского праздничного цикла в десяти различных сценах. Побочные сцены разыгрываются либо на склонах горы с рождественской пещерой, либо на отрезках местности в ландшафтной панораме, которая нам известна по позднеантичным христианским рельефам⁷¹. История волхвов представлена в трех, а история пастухов — в двух эпизодах. Бегство в Египет и Избиение младенцев включают ряд сцен внизу. Пояснительные надписи называют события. Повествовательное богатство деталей выражено так явно, что хочется спросить, каким образом лишь одна икона вмещает такой нарративный цикл.

Если бы вопрос поставили так, то композиция была бы неправильно понята, т. к. она не пересказывает Евангелие, а является, говоря прямо, *живописным гимном*. Как соответствующие гимны, она имеет лишь одну тему: рождение Бога как младенца. Но она поясняет и описывает это посредством побочных сцен, которые в различных удивительных подробностях отражают и таким образом улавливают действительное значение происходящего. В гимнах всегда звучит вопрос, кто же был рожден. Ответ дают пастухи, которым в поле явились ангелы и волхвы, приведенные туда звездой. Чудесное спасение младенца от намерений Ирода убить его также подтверждает мистирию. В центре таких гимнов находится фигура Марии, которой ее посетители разясняют, какого младенца она родила. Зрителями являются верующие, которые вместе с волхвами, пастухами, а также ангелами должны почитать младенца в яслях.

В Акафисте, который включает в себе и повествовательные эпизоды от Благовещения до Бегства в Египет, текст целиком сосредоточен на Богоматери, на переживаниях, связанных с историей ее родов⁷². Ангелы пугаются из-за вочеловечения, пастухи слушают, как ангелы «славят событие в гимнах», а волхвы, ведомые Вифлеемской звездой, подтверждают его как «вестники Бога». Самый знаменитый византийский рождественский гимн, кондак, который сочинил Роман Сладкопевец, сводит в диалогах почти всех участников наших дополнительных сцен с Богоматерью⁷³. Он начинается словами: «Дева днесь Пресущественного рождает, и земля вертеп Неприступному приносит; ангелы с пастырями славословят, волхвы же со звездой путешествуют». Волхвы были в Иерусалиме, который «своих пророков убивает», Богоматерь радуется их дарам, которые ей пригодятся во время Бегства в Египет. Звезда и славословящие пастыри раскрывают истинную природу Новорожденного. Гимн VI века был основой эпиграммы, которую Иоанн Мавропод, друг Пселла, сочинил в XI веке для иконы Рождества, сходной с нашей иконой⁷⁴. Отличие от образца заключается в риторическом усилении парадоксальной мистерии



168. Икона с Рождественским циклом. Ок. 1100. Синай, монастырь Св. Екатерины

(Бог как плоть). Общим является приглашение вместе с пастырями поспешить в «скрытый вертеп», где можно увидеть «ясли, младенца и деву». Свидетелем чуда является «звезда, которую... видели на небесах и которая... оттуда показывает младенца».

Эпиграмма, сочиненная для иконы, указывает путь к риторической повествовательной структуре иконы и поэзии. Поэт описывал событие наглядно и одновременно толковал его с помощью ассоциативных приемов и риторических фигур. Художник был вынужден поступать иначе, т. к. он располагал лишь средствами повествования в прямом значении, но он мог разместить изображения так, чтобы они образовывали обрамление вокруг главной темы, комментируя ее. Даже в церковных росписях эта тема редко ограничивается Рождеством, а к ней добавляются волхвов и пастырей как свидетелей. На нашей иконе полукруглое завершение с ангелами представляет небо, с которого звезда посылает свой луч прямо в ясли и откуда снизошел новорожденный. «Скрытый вертеп» с младенцем, яслями и девой, о которой говорит поэт, является центром события, вокруг которого группируются дополнительные сцены в точно продуманном ритме. Волхвы приходят с левой стороны и уходят направо. В подобном же построении строф пастухи получают благую весть в поле справа наверху и отправляются налево в Вифлеем, где они «наталкиваются» на изображение Омовения младенца. Спасительному Бегству в Египет на правой стороне соответствует симметричное движение в противоположную сторону, влево, — бегство Елизаветы в горы. Избиение младенцев, блестящее риторическое упражнение, завершает внизу эту поэтическую структуру уже далеко от яслей. В своем противоположении небу оно представляет покушение мира на убийство, которое не может воспрепятствовать спасительному делу неба. Нужно всмотреться в это поэтическое построение, чтобы не впасть в заблуждение, считая, что в икону проник просто повествовательный цикл.

е) Новые изображения Богоматери и их повествовательное значение

Новые повествовательные функции образов Богоматери как нежной матери соблазнили автора исследования поверить в существование устойчивых типов икон, которые могли быть названы так же, как в более поздних⁷⁵ книгах образцов. Против этого следует, однако, возразить, т. к. мы почти ничего не знаем о названиях и истории таких икон в византийскую эпоху. Хорошим примером является как раз тема нежной матери. Понятие «*Елеуса*», или «Милостивая», означает лишь вообще теологическую роль, а не какой-то особенный тип иконы Девы Марии...⁷⁶ Эпитет *glykophilousa*, или «сладколюбозающая», возник не в византийскую эпоху, и название «Умиление», принятое в России, не имеет эквивалента в греческом языке⁷⁷. Привычные понятия ничего не говорят ни о происхождении, ни о толковании смысла подобных икон, по крайней мере для того времени, когда они возникли.

Повествовательная функция образа нежной матери относится к двум совершенно различным иконам, происходящим из Константинополя, но во-

шедшим в историю лишь в других местах благодаря двум знаменитым спискам. Список одного типа был в 1136 г. доставлен во Владимир, резиденцию русского великого князя⁷⁸. Список другого типа в 1080 г. попал на Кипр и стал там храмовой иконой монастыря Киккос, основанного монахом Исайей из Константинополя⁷⁹. С тех пор на Кипре стали говорить о «Киккской Богоматери», а вскоре после этого в России заговорили о «Владимирской Богоматери». Об оригиналах этих списков и о пребывании данных оригиналов в столице мы можем только делать предположения. Оба типа с точки зрения толкования их смысла совершенно противоположны. Третьим типом образа нежной матери — возможно, синтеза двух других — стал список, почитавшийся в Пелагонии и получивший там свое наименование⁸⁰.

Проблема, состоящая в том, что мы знаем новые формы столичной иконописи только по спискам с их собственной «второй» историей, дает основание назвать кратко круг икон, на которые распространяется данная проблема. Только так может состояться попытка написать историю икон средневековья. Икона Богоматери Заступницы со свитком в руке известна по двум столичным спискам, созданным ок. 1100 г., которые попали на Синай и в Сполето (см. с. 277). Изображенные в трехчетвертном повороте с выражением ходатайства на лице, они похожи на храмовую икону в церкви Богоматери в Халкопратии. Там возник, вероятно, оригинал как вариант, на котором Богоматерь изображена обращающейся с текстом прошения ко Христу, дающему ответ (*antiphonites*). Так гласит название иконы Христа, а в придворной жизни — название учреждения, принимавшего решения по поводу прошений⁸¹. Список на Синае написан как позднеантичное изображение восковыми красками, однако эта техника использовалась еще в XI веке, как это известно по вкладным иконам Афонскому монастырю Великой Лавры⁸². Нежная чувствительность и почти бесплотная фигура, признаки времени около 1100 г., характерны также для небольшой иконы на холсте в Сполето, которая была обрезана сверху и внизу, когда одна дама из семьи Петралифа(?) захотела добавить металлический оклад. Надпись на окладе, повторяющая соответствующий текст на иконе, имеет дополнение, согласно которому Богоматерь вручает свое прошение в пользу новой владелицы иконы — Ирины. Лучи, ниспадающие сверху справа на Деву Марию, предвещают положительный ответ, который получит заступница.

Единственная икона этого времени, которую мы знаем в оригинале или, лучше сказать, знаем ее первоначальный древний экземпляр, это Приносящая победу, которую потом почитали как *Никопею* в Венеции (гл. 10г), если предположить, что она является действительно тем списком, который крестносцы похитили с колесницы военачальника греческой армии в 1203 г. Властный взгляд подходит здесь к повествовательной роли Непобедимой Воеводы. Напротив, древняя *Одигитрия*, любимая икона императорского двора, из-за обладания которой рассорились в 1204 г. различные группы завоевателей (гл. 4д), несмотря на бесчисленные повторения, не известна ни по одному списку, который мог бы дать художественное представление об оригинале.

Иконный диптих Благовещения в виде красивого списка из столицы ок. 1100 г. был помещен в церкви Богоматери в Охриде, архиепископской резид-

175

174

149

149

1

169,

170



169. «Архангел Гавриил». Икона из Благовещения. Ок. 1100. Охрид (Македония), Музей

денции на Балканах⁸³. Архиепископ по имени Лев добавляет в надписи на металлической раме восхваление «Коре», или Деве, тип которой позднее в Италии обычно называли *Аннунциата*. Церковь в Охриде обладала титулом важнейшего монастыря Богоматери, основанного в столице в XI веке, а именно *Перивленты*, или «Преславной» (Марии)⁸⁴. Итак, оригинал иконы находился, может быть, там, однако он мог подойти также для монастыря «Богоматери Благодатной» (*Kecharitomenē*), для которого императрица ок. 1100 г. составила устав⁸⁵. Богоматерь смотрит не на ангела, а на нас и воспроизводит свою собственную повествовательную «роль», которой мы здесь, однако, не можем заниматься.

Все эти иконы, оригинал ли или список, возникли в десятилетия ок. 1100 г., и они весьма родственны между собою как по выразительной повествовательности, так и по психологической трактовке. Это были, вероятно, в большинстве случаев *топонимические* иконы, получавшие

название по какой-то местности, т. е. были привязаны к какой-то определенной церкви, как это нам известно из церковной описи 1077 г.⁸⁶ Доказательством этого является также «каталог икон» на одной из икон XI века⁸⁷. В обширном труде Р. Жанэна о церковной топографии Константинополя перечислены 139 богородичных церквей и монастырей⁸⁸. Не все они существовали в одно время. Некоторые возникли лишь после 1261 г. Тем не менее общее число достойно внимания. Четыре богородичные церкви восходят к V и VI векам; они обладали древними иконами, о которых мы имеем представление, в том числе иконой из церкви «у источника» (*πηγή*). Церковь в квартале Халкопротия была, собственно, богородичной церковью патриарха. Он служил здесь по большим богородичным праздникам (Рождество Девы Марии, Введение во храм и Благовещение). Церковь во Влахернском квартале была, напротив, местом службы в день Сретения (*Нурпантэ*) и в день Успения Богоматери (*Koimesis*)⁸⁹. В XI и XII веках добавляются восемь различных первоклассных богородичных монастырей⁹⁰, однако об их иконах у нас нет ясного представления.

Примером проблем, с которыми мы в этой связи имеем дело, является покровительство *Елеусы*, или «милостивой Богоматери». Это название было уже

давно введено в богословие и поэзию и было принято также для икон⁹¹. В XI веке был основан монастырь с таким названием, а в XII веке такое наименование получает икона Богородицы в монастыре Пантократора⁹². Видимо, в таких случаях заботились о том, чтобы храмовые иконы отличались одна от другой. В одном монастыре с тем же названием, который был основан в 1085 г. на Балканах, упоминается большая икона стоящей Марии с Младенцем, «младенец прижимается к ее груди (*engkardion*) и болтает (*eulalaton*) с ней»⁹³. Возможно, это был список какого-то столичного оригинала. Если вообще стремиться к исторической аргументации, тогда необходимо строго отличать теологическое понятие от покровительницы церкви, если они звучат одинаково: лишь местонахождение обуславливало тип иконы или, точнее, формировало его.

Необходимо также сделать принципиальное замечание, чтобы пролить свет на вопрос о древности типов изображений. Усердный иконограф обрадуется, если он сможет доказать⁹⁴, что уже на рельефе из слоновой кости IX века изображена нежная мать. Однако вывод, что такой тип образа с тех пор всегда использовался, был бы, пожалуй, поверхностным. Древние типы икон — и без того их имелось лишь небольшое количество с такой повествовательной функцией — становились снова актуальными лишь тогда, когда для этого появлялись новые предпосылки. Иногда их по-настоящему заново открывали, причем обстоятельства открытия создавали им новую славу. Так тип древней иконы Богородицы с изображением младенца на щите, которую считали жертвой иконоборцев, лишь после обнаружения во второй четверти XI века снова широко распространился (гл. 9д). Согласно тому, что мы знаем сегодня, повествовательная функция нежной матери была темой изображения, получившего распространение лишь с X века и впоследствии ставшего широко известным.

Примером новой значимости темы является образ мученика времени иконоборчества, Стефана Нового, который всегда изображается держащим в руках двойную икону с изображением Христа и Богородицы. А в монастыре Св. Неофита на Кипре (XII век) он представлен с иконой Богородицы с Младенцем, на которую он указывает, т. к. их изображения являются знаком учения об образе⁹⁵. Искаженная надпись говорит о «нашем Господе» и его «чистой Мате-



170. «Дева Мария». Икона из Благовещения. Ок. 1100. Охрид (Македония), Музей

106

107



171. «Св. Стефан Новый». XII в.
Пафос (Кипр), монастырь Св. Неофита

ности она служила богословскому определению личности Девы Марии как Богородицы⁹⁶. Поэтому, насколько это было возможно, подчеркивали величие божественного младенца и то, что у него не было человеческого возраста, чтобы показать, что Богородица родила не какое-то простое дитя. В то время этот вопрос уже не был более спорным. Поэтому в схеме риторической антитезы теперь придают значение детскости Иисуса, т. к. его божественность не подлежала более сомнению, а как раз обстоятельства его человеческого существования были чудесными.

При чтении относящихся к этой проблеме проповедей и гимнов возникают устойчивые мыслительные и литературные модели⁹⁷. Создание — Мария — держит на руках своего Создателя. Тот, чей трон несут херувимы, сидит на руках земной матери. Вселенная не вмещает его величия, но как младенец он все же меньше, чем мать, его родившая. Речевые обороты показывают тайну вочеловечения Бога в образе младенца; это же стремятся показать и иконы. Но то, чего они не могут изобразить, они должны дополнять знаками и метафорами. Изображая материнское и младенческое поведение двух лиц как можно пластичнее, они тем самым показывают контраст с истинным бытием Бога. Если дитя прижимается к щеке Матери, а она приближается к его губам, то можно предположить, что оба знают тайну происходящего и Дева Мария содрогается от сознания, что она целует Бога.

О ее материнских чувствах сообщают прежде всего тексты, темой которых являются Страсти Господни. Однако это удивительное открытие не должно нас побуждать видеть в нежной Матери только изображение страданий⁹⁸. Соединение этой темы со страданиями имеет кроме теологической также и риторическую причину, ведь оплакивание мертвого всегда давало повод усилить его воспоминаниями о любимом человеке. Это соединение допускало также возможность создать представление о его характере, если подумать

ри», которые каждый сам по себе «были изображены на иконе». Почитатели икон видели в них всегда доказательство реальности воплощения. Парафраза богословского понятия включает в данном случае отношение воплотившегося Бога к земной Деве, ставшей его матерью. Таким образом икона изображает квинтэссенцию христианской догмы. Она является не просто изображением нежной матери, но показывает два образа, отношения которых были величайшим парадоксом христианской веры.

Но требуется еще большая точность для определения смыслового содержания. Икона Богородицы была изначально доказательством воплощения Бога. В эпоху поздней античности

о том, что могла бы сказать Богоматерь, находясь рядом с мертвым телом сына⁹⁹. В текстах Богоматерь вспоминает в этих обстоятельствах прежние детские радости. На иконах она предвидит, как об этом говорит ее задумчивый взгляд, будущие страдания. Эта способность предвосхищения (*prolepsis*) допускает синопсис двух чувств и двух временных плоскостей, который вызывает риторическое усиление. Так, в соответствующем тексте Богоматерь изрекает: «Тогда я погружала свои уста в твои сладчайшие и свежайшие уста. Тогда Ты, будучи младенцем, спал на моей груди, а ныне Ты спишь на моих руках как мертвец. Когда-то я заботилась о твоих пеленках, а ныне я забочусь о Твоей плащанице... Когда-то я растила Тебя материнскими руками, когда Ты по-детски подпрыгивал и скакал, а ныне Ты лежишь на тех же руках (неподвижно мертвый)¹⁰⁰. Риторический арсенал простирается от мотива сладчайших уст до жалобы Ниобы*¹⁰¹. В другом тексте Мария обращается, стоя у креста, к «возлюбленному сыну», чьи «неподвижные плечи, онемевшие уста и закрытые глаза» заставляют ее вспомнить другие времена бывшего счастья¹⁰². Но в аналогичном тексте Мария осознает, что эта трагедия была необходима, чтобы свершилось дело Спасения.

В этой новой мысли содержится двойной смысл: показать этическое совершенство Богоматери как человека и выполнение ею своей богословской роли в божественном спасении душ. Эта двойная точка зрения на Марию нигде не отражена лучше, чем в гимне Романа VI века¹⁰³, служившем основой всех подобных текстов. В диалоге Мария ведет себя сначала как земная мать, а именно неблагоприятно, т. к. она не хочет мириться с тем, что причинил ей ее сын. А он отклоняет ее жалобу, аргументируя тем, что он мог бы спасти Адама только в том случае, если сам умрет. «Тебя ведь называют благодатной (*Kecharitomenē*), и ты должна оказаться достойной этого наименования (*klēsis*), перестав плакать».

Такие тексты фиксируют тот круг мыслей, который так или иначе отражают все иконы нежной матери. Нежная мать, носящая в себе также страдание, является двойственной темой и лишь таким образом удовлетворяет требованиям ее богословского предназначения. Если она на своем лице выражает также страдание, то она представляет на одной иконе всю богословскую систему, двумя сторонами которой являются воплощение и смерть на кресте. Ее роль заступницы рода человеческого также была связана с ролью, которую она играла в спасении человеческих душ. Почитанием пользовались руки, которые участвовали как в пестовании Младенца, так и в положении Сына во гроб¹⁰⁴.

Фреска в одной каппадокийской скальной церкви, которая в X веке повторяет¹⁰⁵ образ нежной матери со столичной иконы, нацелена на то, чтобы Мария как заступница своим взглядом вошла в контакт со зрителем и чтобы одновременно этот взгляд был многозначен. В то время как взгляд Марии неуловимо скользит мимо созерцающего, делается намек на ее внутреннее ви-

* Ниоба, по древнегреческому мифу, дочь малоазийского царя Тантала, гордясь своими многочисленными детьми (их у нее было семеро), дерзко смеялась над богиней Лето, родившей лишь двоих — Аполлона и Артемиду. В отместку эти последние поразили стрелами всех детей Ниобы, которая в мифологии и стала символом нестерпимых страданий из-за утраты своих детей.



172. «Оплакивание». 1164. Нерези (Македония)

дение. Фреска находится в нише жертвенника, непосредственно под изображением Успения Богородицы. В этом также заключен риторический замысел¹⁰⁶. На одном изображении сын принимает душу матери, на другом — мать аналогичным образом берет на руки его детское тело. В гимне Романа Сладкопевца, расставаясь с ней, он дает ей обещание забрать ее к себе.

С каппадокийской фрески начинаются средневековые примеры для нашей темы. Младенец бурно ищет уста матери, глубокий взгляд которой выдает, что ей известна тайна. Лирическое выражение сосредотачивается вокруг больших удлинённых глаз. Взгляд и выражение лица, а также жесты соответствуют ее речам в текстах. Мать держит Младенца на левой руке, возможно для того, чтобы иметь свободной правую руку для жеста ходатайства. Этим ранние образы, среди которых имеются также грузинские¹⁰⁷, отличаются от «Владимирской Богородицы». Возможно, они ориентировались на более древний оригинал. В списках икон этого времени часто указывают, на какой руке Богородица держит младенца.

175 «Владимирская Богородица»¹⁰⁸, по-видимому более поздняя версия на эту тему, поражает заострением выражения боли, которое стягивает ее брови. Обостряется также контраст между пылкой нежностью младенца и ее меланхолической отстраненностью. Ее взгляд тут устремлен вдаль, где ей открываются грядущие события. Отличие затененного лица, цветущие щеки которого тем не менее свидетельствуют о жизни, от более светлого тона



173. Алтарная фреска. X в. Гёреме (Каппадокия), церковь Токали-Килисе

плоти младенца относится также к риторике изображения, как и существенное различие между изящными, почти острыми чертами лица матери и полными у ребенка. Свет играет в этой режиссуре тонкую, но важную роль. Трудно отличить личную интерпретацию живописца, который в этом случае, возможно, создавал государственный дар русскому князю, от того типа, который он копировал, т. к. мы располагаем недостаточным материалом для сравнения. К сожалению, нам известна эта икона лишь с грубыми чинками одежд, произведенными в России в XV и XVI веках. Лишь лики сохранились в оригинальном состоянии (чего не скажешь ни о волосах, ни о чепце). Богородица кажется погруженной в тайные размышления, как ее, стоящую при кресте, описывает Пселл: «Ее взор обращен на невыразимые идеи, а в глубине ее души предстало еще раз все, что предшествовало этой (смерти)»¹⁰⁹. Она прижимает младенца, который ей что-то говорит, к сердцу, как значится в одном иконном списке того времени¹¹⁰. Нам очень хотелось бы знать, как назывался такой тип, но единственный список, имеющий название, а именно *Episkepsis*, или «посещение»¹¹¹, в данном случае не представляет интереса. Речь идет о ранней мозаике в Афинах, в которой использованы более грубые средства для передачи изображения прямого взгляда Марии на нас.

Идея страданий во взгляде матери на Владимирской иконе обозначена так мягко, что она становилась вполне понятной¹¹² для тогдашнего зрителя лишь



174. «Киккская Богоматерь». Центральная часть богородичной иконы.
XI в. Синай, монастырь Св.Екатерины (деталь ил. 178)



175. «Богоматерь Владимирская» (Византия).
Ок. 1100. Москва, Государственная Третьяковская галерея



176. Фреска. 1192. Монастырь Аракос (Кипр)

совершая заступничество. Тема страданий звучит во втором наименовании иконы *Kecharitomene*, или «благодатная». Этот привет ангела в страстном гимне Романа нужен был, как мы видели, для того, чтобы в диалоге у креста напомнить Марии о ее роли в спасении душ человеческих. Теперь становится понятным поучающий жест Младенца, который этим диалогом открыл вторую временную плоскость. Тема страстей, которая выражена также орудиями страстей в руках ангелов, отражается эхом на противоположной стене риторическими жестами старца Симеона, предсказывающего как пророк, и жестами Иоанна Предтечи, указывающего на Агнца Божия.

Тема нежной матери в XI веке была закреплена не только за типом «Владимирской Богоматери». В другом, независимом от нее типе драматическая фигура младенца образует резкий контраст к той интимности, которая была свойственна ему в рассмотренном варианте. Этот второй тип стал известен благодаря списку «Киккской Богоматери» (Кипр), однако этот список был так искажен, что мы получаем информацию о том, как он выглядел, лишь посредством копий, созданных на Кипре¹¹⁵. Одно столичное произведение XII века тоже восходит к «Киккской Богоматери», но оно развивает иконографию образца до сидящей на троне фигуры в рост, обрамленной клеймами на полях¹¹⁶. Обратимся сначала к этой иконе с Синая, оставив пока в стороне клейма.

«Киккская Богоматерь», как ее следует называть в дальнейшем по списку на Кипре, меняет роли матери и младенца. Теперь мать прижимает младенца

при воспоминании об изображениях оплакивания, в которых мать прижимается щекой к усопшему. Тема страданий была ему также знакома по диптихам с Христом во гробе. Ранний пример из Кастории, использовавшийся в Страстную неделю во время плача Богоматери, представляет Христа, в страстях соотношенного с Богоматерью, изображенной в типе *Одигитрии*, лицо которой искажено страданиями¹¹³.

Знаменательным образом идея страданий развивается¹¹⁴ на фреске в монастыре Аракос (Кипр), датируемой 1192 г. Младенец лежит на руках у Марии в позе смертного сна (*anapeson*) и все же как бы поучает о смысле страстей. В надписи ктитора Лев, который велел «икону непорочной (*achrantos*) Девы нарисовать тленными (*phthartois*) красками», просит покровительницу монастыря «пролить бесчисленные (*ametris*) слезы», со-

172

163

176

174

к своему лицу, в то время как тот, нетерпеливо болтая руками и ногами, порывисто хватается за мафорий и хочет его сорвать. Таков риторический повествовательный образ или метафора, которые характеризуют тип этой иконы.

Мотив взывания (*periskirton*) является постоянной фигурой в текстах, сочиненных на тему принесения Иисуса во храм. Младенец, читаем мы там, вырывается из рук матери, чтобы броситься в руки Симеона. Голосимый силой (*dynamis*) своего предназначения, он ведет себя наперекор законам природы и вместо того, чтобы оставаться на руках у матери, стремится к жертвенному пути на руки Симеона, несущего его как жертву¹¹⁷. Взывание продолжается и тогда, когда младенец лежит уже на руках Симеона, как это изображено на фреске монастыря Аракос на Кипре¹¹⁸. Следовательно, этот мотив надо толковать не психологически, а как символ отношения Христа к страстям, которое в этом проявляется. Если требуется дальнейшее доказательство, подтверждающее нашу трактовку, то его даст расширенное воспроизведение киккской иконы на Синае. Среди пророков Ветхого Завета на полях как раз старец Симеон расположен так, что грустный взгляд Богородицы падает именно на него. Киккская икона тем самым убедительно изображает в риторической фигуре уход Христа из рук Матери «в страсти».

Мотив свитка с текстом, который на иконе перемещен в руку Иисуса, со времени Евангелия от Иоанна (1: 1) является символом божественного Логоса, или «Слова». В византийской мистике свиток с текстом (который больше не есть слово, но его лишь содержит) становится, однако, символом плоти, которую Богородица дала бесплотному, а также символом самой Девы Марии. Мать считается «живой книгой Христа, которая была скреплена печатью»¹¹⁹, и «запечатанной книгой, буквы которой умеет читать только сам хранитель печати»: Она есть «свиток с текстом (*tomos*), в котором Логос выражен без букв (*agraphos*)»¹²⁰. На других иконах свиток с текстом окрашен в красный цвет, цвет крови, так на иконе *Одигитрии* в Афинах, на которой младенец развязывает внимающей матери смысл страстей¹²¹. На одном раннем варианте «Богородицы Пелагонитиссы»¹²² младенец держит окрашенный¹²³ кровью Богородицы свиток с текстом, как вновь обретенную собственность, позади себя. На киккской



177. «Одигитрия». XII в. Афины, Византийский музей



178. Икона «Киккская Богоматерь с пророками».
XI в. Синай, монастырь Св. Екатерины

иконе свиток был крест-накрест перевязан, т. е. запечатан. В этом контексте он, очевидно, обозначал плоть, сотворенную из крови Марии, которую Логос воспринял от матери.

«Богоматерь Пелагонитисса» является третьим типом «нежной матери». С одной стороны, младенец обращается здесь к лицу матери, как на владимирской иконе. С другой стороны, он также изображен резвящимся, как на киккской иконе, и даже грубо отталкивает рукой нежную мать. В этом двойственном мотиве выражается синтез или преобразование двух других редакций. Резвящийся младенец доводит хитроумным способом мотив владимирской иконы до противоположного смысла. Такое поэтическое облачение богословских идей предполагает риторически образованного зрителя, который мог превращать аллитерации, аналогии, антитезы и смены характеров в богословские повествовательные фигуры.

Эта риторическая живопись, соревновавшаяся с гимнографией, достигла своей кульминации в той синайской иконе, которая «Киккскую Богоматерь» развила в целую богословскую программу¹²⁴. Она была, впрочем, не единственной попыткой такого рода, как это доказывает вариант такого же размера в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге¹²⁵. Риторика, диктующая на подобных иконах структуру изображения, должна пониматься в том смысле, который был ей присущ тогда. Она не ограничивалась риторическим выражением отдельных лиц, а облекала посредством ассоциаций, противопоставлений и многозначности богословские тезисы в поэтические картины¹²⁶: это хорошо выражено в метафорах и повествовательных фигурах, которые визуальны по природе и тем не менее содержат аналогии к поэтическим формам.

Изначально полуфигурная «Киккская Богоматерь» увеличена в центре иконы до фигуры в рост. Это новшество имеет в данном случае тот смысл, что Богоматерь сидит на троне и заключена в арку, которая означает врата. Как трон, так и врата, через которые входит не кто иной, как Логос, являются центральными «символами и свойствами» Богоматери¹²⁷, в которые вместили ее сущность. Трон будет сейчас описан точнее, а именно соотнесен в антитезе с небесным тронном: с этого престола над херувимами «Логос сошел на свой земной трон»¹²⁸. Вверху восседает на троне «Господь во Славе» (*Basileus tēs Doxēs*). Внизу он снова восседает на троне, а именно на коленях земной женщины, из рук которой он вырывается. Она — его храм, человеческая оболочка его божественности, используя привычный оборот¹²⁹.

Остальные персонажи на клеймах рамы¹³⁰ введены для богословской перифразы того, чем Мария, собственно, является. В проповеди на Введение Девы Марии во храм используются аналогичные средства, представляя храму ту, которая в него входит. Она — лестница восхождения на небо, Купина Неопалимая, ложе Соломона, на котором покоится Логос (*anapesōn*), запечатанная книга и прочие привычные символы. На иконе эти символы как атрибуты приданы всегда тем пророкам, которые о них писали: во втором ряду сверху можно узнать Моисея у купины и Иакова у лестницы, возводящей к небесам, в четвертом ряду Иезекииля у заключенных врат и Давида у скинии или у скрижалей завета. Проповедь продолжается, в Богоматери исполнились предсказания (*chrēsmoi*) пророков. В ней стали действительностью



179. Иллюстрация к проповеди о Богородице (Cod. gr. 1162, fol. 50 v).
XII в. Рим, Ватиканская библиотека

тайны, которые они предвидели, как «избавление» (*lytrōsis*) праведников (Ветхого Завета)¹³¹.

Две надписи под тронем Марии обращают внимание на цоколь рамы, в центре которого стоит приемный отец, воспитатель Иосиф, между родителями Марии Иоакимом и Анной, а справа стоят Адам и Ева. Одна надпись сообщает, что «Иоаким и Анна родили ребенка» (*eteknogonesan*), другая — что «Адам и Ева получили искупление» (*elythrothesan*). Так подключалась тематика, бывшая в центре церковной поэзии, прежде всего в дни праздников Рожде-

ва Христова и Рождества Пресвятой Богородицы¹³². Дева Мария объявляется в ней славою пророков, дочерью Давида, рожденной от Иоакима и Анны, которые, родив ее, упраздняют древнее проклятие. Мария родилась от бесплодной матери, чтобы в качестве рождающей девы преодолеть истинное бесплодие человеческой истории. «Смущенный» Иосиф удостоверяет беременность девы, а Адам и Ева танцуют от радости по поводу своего искупления. Одно чудо дополняет другое. Так тайна, которую нельзя объяснить, была уловлена в бесконечных отражениях, и только о них вообще можно вести речь.

Эта топка красной нитью проходит через все соответствующие тексты. На иконе она служит для установления внутреннего порядка, при котором означаемое отличается от знака, содержание от обрамления, сущность от ее аллегорического изложения. Мать с ребенком является предметом *Perigraphē*, объяснения через перифразу. Уже ее внешность в риторической повествовательной фигуре киккской иконы столь замкнута, что каждый обладающий знанием должен принимать богословскую точку зрения. Эта точка зрения полностью раскрыта на полях, которые производят впечатление *Scholion* (комментария, схолии), или глоссы, какого-то отрывка Библии, при этом на различных временных уровнях (история и современность, проклятие и искупление) и в различных пространствах (небо, земля, преисподняя). Средняя ось охватывает со статической точки зрения антитезу божественного видения (наверху) и человеческой генеалогии (внизу). С динамической точки зрения она сводит вместе нисходящую и восходящую линии в центральной паре — мать и младенец, Творец и творение — в космическом событии их совместной деятельности.

Ассоциативная цепь, как и в церковной поэзии, в принципе безгранична, смена временных уровней есть риторическое средство, с помощью которого обозначается, что свершается дело спасения. Почти все тексты пяти главных годовых богородичных праздников¹³² взаимозаменяемы. В уставе одного монастыря Девы Марии XI века, в котором названы также проповеди крупных богословов, которые следует читать, довольно часто тексты одного богородичного праздника соотношены с другим праздником¹³³. Сборник иллюстраций к циклу богородичных проповедей XII века содержит, впрочем, в сопровождающих миниатюрах смесь повествовательных и фигуративных или аллегорических элементов, которые также постоянно используются в текстах. Так, текст к Рождеству Девы Марии помимо изображения самого события иллюстрируется также рядом космических картин, темой которых является изгнание из рая и его новое обретение. В миниатюре, которую мы здесь воспроизводим, ангелы и пророки поклоняются той, которая рождается там, в раю, снова ею открываемом¹³⁴.

Икона из Синайского монастыря, которая ставит в центр сложное и, пожалуй, даже многосоставное изображение «Киккской Богоматери», не является иконографическим курьезом, а есть плод новой риторики, в которой иконопись стремится освоить повествовательные свойства поэзии. Полнота чувств, характеризующая другие иконы, раскрывается в данном случае в необыкновенном толковании. Но в этом смысле она не была единственной. Охридский диптих Благовещения Деве Марии¹³⁵ помещает Богоматерь внутри рамы металлического оклада, на которой изображены все пророки, предсказывавшие

170 ее появление. В описи икон монастыря «Богоматери благодатной» (возможно, именно здесь был оригинал «Киккской Богоматери»?) упоминаются две иконы, на которых Мария сидит на троне под восседающим также на троне Христом, подобно тому как это изображено на синайской иконе¹³⁶. На одной иконе Мария была обрамлена чередой святых, на другой — богородичными праздниками. Впрочем, оба варианта не представлены в сохранившихся памятниках. Одна из икон была той «иконой нового типа», с которой мы начали эту главу. Теперь мы знаем благодаря синайской иконе, как бы она могла выглядеть.

14. Статуи, сосуды и знаки.

Образ и реликвия в западном средневековье

а) Другие предпосылки на Западе

Когда золотых дел мастер Гозбер в X веке изготовил золотую икону св. Марциала, которая «стоит на престоле» в Лиможе, то была создана не икона в нашем понимании, а статуя с окладом из листового золота¹. Пластическое произведение искусства часто возвращает телесной реликвии человеческую внешность, которую та утратила из-за тления или раздробления. На Востоке это оставалось так же неизвестным, как и обычай помещать изображение прямо на престоле (гл. 12г). При этом разделились две традиции. Они снова сливаются лишь ок. 1200 г., когда в Италии попытались создать великий синтез западного пластического искусства с восточной иконой (гл. 17а).

После завершения античной эпохи на монументальную скульптуру, кажется, был наложен запрет, и средневековый скульптор долгое время должен был ограничиваться созданием рельефа на зданиях. Возвращение круглой скульптуры всегда волновало души тех исследователей, которые хотели описать ее историю². Позднее возникновение свободной (нецеховой) скульптуры в оттоновский период опровергается письменными источниками, которые сообщают уже о произведениях времен Каролингов. Более ранние скульптуры сохранились, однако, лишь в немногих образцах, дата создания которых оспаривается. Все же можно позволить себе высказать некоторые суждения. Пластические произведения всегда были отдельными культовыми образами или реликвариями в виде фигуративных изображений. Они, как правило, изготовлялись как ковчеги с реликвиями и состояли из деревянной сердцевины с окладом из листового золота, т. е. не из мрамора или бронзы. Исключения ограничиваются единичными случаями. Это немногие статуи властителей каролингского времени, следовавшие другой традиции, а затем отливки из бронзы, которые придавали резиденции Карла Великого античный блеск³.

Средневековая скульптура возникала не на античной почве бывшей римской империи, а как раз в тех областях, где прежние варвары восприняли римскую культуру. Но они не забыли своих собственных традиций. Христианские миссионеры еще в VII веке разрушали там идолов. Правда, это были деревья или камни, а не человеческие фигуры, которые позднее заняли их место под знаком христианства. Так, обманчиво впечатление, будто средневековая статуя становится античным наследием только потому, что она принимала человеческий облик и изображала историческую личность. Разви-

тие на Востоке, который гораздо раньше был христианизирован и продолжал традиции античной культуры почти непрерывно, опровергает такое представление. Там статуя не была принята, т. к. за ней осталась дурная слава изображения идолов, а приняли икону, которая тоже была античным культовым образом. На Западе это были, пожалуй, скорее бывшие идолы неантичных культур, которые в христианских скульптурах обрели иной облик с новым содержанием.

Однако противоположное развитие на Востоке и Западе имеет еще и другую причину, обусловленную неизбежной властью исторических решений. В возникшем в Византии конфликте из-за икон, не в последнюю очередь спровоцированном соседним Востоком, в конце концов можно было занять лишь бескомпромиссную позицию за или *против* икон (гл. 8). Решение в пользу икон испытало перед лицом оппозиции давление, которое допускало лишь упорядоченный образ с точной функцией и богословским определением. На Западе проявляли мало понимания к таким проблемам, тем более что двор Карла Великого был недоволен тем, что Вселенский церковный собор в Никее заседал без участия франков.

Карл Великий поручил составить теологическое заключение против решения греков относительно образов, получившее известность под названием «*Libri Carolini*» («Книги Карла»)⁴. Впоследствии это заключение имело недостаточный резонанс, когда было установлено, что папа не принимал участия в широком наступлении на богословие греков. На Соборе во Франкфурте в 794 г. вопрос об образах также широко не обсуждался. Лишь в 824 г. ввиду повторно враждебной в отношении икон позиции Византии были вынуждены на Соборе в Париже сформулировать решения, которые в отредактированном виде получили название «*Libellus*» (памфлет) (Приложение, тексты 33А и Б). В них отвергают как устранение, так и почитание образов.

«*Libri Carolini*» являются, невзирая на их ограниченное действие, поучительным текстом, полным идей. Они следуют дидактической линии прежних пап и стремятся в вопросе об образах предоставить франкам свободу действий. Создание образов впредь разрешается, однако их почитание повсюду отклоняется. Удивительна та находчивость, которая была проявлена, чтобы произвести положительное впечатление на греческих богословов грамотными ссылками на истинную традицию церкви. Терпимость в вопросе об образах служила не только доказательством интеллектуального превосходства над греками, но была также вызвана разногласиями в собственных рядах. То, что хочет казаться либеральностью, в некоторых случаях есть лишь плохо замаскированная неуверенность. Кроме того, не хотели допустить никакого догматического давления в отношении образов со стороны греков. Крест без образа Христа и крест с распятием, которые на Востоке не были равнозначными (гл. 8г), здесь допускаются рядом, правда, знак креста, освященный Библией, пользовался при этом большей симпатией. Здесь считали себя достаточно просвещенными в понимании вопроса об образах, тем более что он пока еще не угрожал стать серьезной проблемой. В IX веке время определений прошло, и больше уже не существовало центра, от которого могла бы исходить единая для всей империи директива.

Теодульф, который в этой дискуссии занял ключевую позицию, благодаря своей ментальности является важным свидетелем того духовного климата, в котором возникали теологические определения⁵. Он был чутким впечатлительным знатоком искусства, который как раз признанием художественности сделал относительными «притязания» культового образа. Там, где он как заказчик сам мог оказывать влияние, как, например, в мозаичном убранстве часовни в Жерминьи-де-Пре, он избегал изображать фигуры, которые могли давать какой-либо повод считать их культовыми, и распорядился изобразить в апсиде⁶ ковчег со скрижалями завета. Вероятно, он проявлял терпимость к стеной росписи с библейскими сюжетами. Больше всего он ценил культовые предметы высокого уровня технического совершенства, как, например, кресты и сосуды с реликвиями, имеющие драгоценную отделку. Это были предметы, которые формировали будущую материальную эстетику Запада⁷, но первоначально были безобразными в традиционном смысле.

Сдержанность по отношению к почитаемому образу исчезла, как только реликвия вышла на передний план. По существу, иерархическое соотношение образа и реликвии на Западе было изменено. Правда, еще Григорий Великий порицал греков за их усердие в отношении реликвий. С тех пор как началось иконоборчество, спор был, однако, сосредоточен на образах. На Западе он разгорелся, если это вообще случалось, скорее, из-за реликвий и из-за религиозного материализма, бывшего основой их культа⁸. Реликвия, повод нового паломничества, как бы компенсировала то обстоятельство, что на Западе отсутствовали святые места библейских времен. Она была причиной, вызвавшей возникновение своего рода культовой географии, центры которой стремились превзойти друг друга гигантской архитектурой и драгоценными церковными сокровищами. Здесь убранство было важнее, чем изображение в античном смысле, место которого тем временем заняла реликвия: она стала центром притяжения массового паломничества во Франции, по дороге к могиле апостола в Сантьяго-де-Компостела.

б) Распятие и тронные статуи как образцы пластического образа

Новые скульптурные типы, которые сформировались в течение IX века, сходны с сосудами реликвий своим крепким, объемным обликом и похожи на них также своими окладами из листового золота с драгоценными камнями. Лишь *фигуративная* форма отличает их от формы *ящичка*, характерной для сосудов реликвий. И нахождение их на престоле также наводит на мысль об ассоциации с реликварием, тем более что престол, на котором стояли Мадонны в Шартре или в Везле, находился в крипте, которая всегда была предназначена для культа святых⁹. Естественным образом связь фигуры и реликвария стала еще теснее, когда реликвии помещали на хранение внутри фигуры и превращали их таким образом в реликварий для них. Однако этот акт, который зачастую совершался лишь позднее, был определенно не единственной причиной возникновения нового типа¹⁰. Важна аналогия, существовавшая между

реликварием и статуей. И то и другое было доказательством физического присутствия святого и было похоже по форме.

Реликвия является, как *pars pro toto*^{*}, телом святого, который еще и после смерти присутствует и чудесами доказывает свою жизнь. Статуя, сама имея тело, изображает это тело в трехмерном виде. Ее воздействие было еще сильнее, если она передвигалась во время процессий. В скульптурном, телесном изображении святой присутствует физически. В блеске золотой поверхности он одновременно познается как неземная личность, чью небесную славу ктитор мог сделать наглядной в образе с помощью золота и драгоценных камней.

Аналогия реликвии и образа не годилась, правда, для Христа и Богоматери, от которых не осталось никаких телесных реликвий. Тут скульптура заполняла брешь и компенсировала трудности, отличные от культа святых. Можно даже думать, что Распятие и изображение Мадонны уже существовали, когда реликварий святых имел еще форму ящика.

180, 181 Пластическое изображение с самого начала появилось в двух законченных формах: в Распятии и в тронной статуе. В них были как Христос, так и Мадонна, каждый связан с *единственным* типом изображения, который нельзя было перепутать. Так, Христос никогда не сидит на троне один, но только как младенец на коленях у матери. Распятый продолжает по-своему более древний культ креста, который как таковой был реликвией. В иконописи он присутствовал уже давно (гл. 7а), прежде чем «по образу (*ad instar*) человеческой фигуры» он приобрел иконографию фигуры в рост¹¹. Так сказано в IX веке о Распятии в Нарбонне, и вряд ли можно считать случайностью, что с VI века там почиталось живописное Распятие. По поводу него высказывались сожаления в связи со скудным одеянием в виде препоясания, и оно было после этого окутано завесой.¹² В Каролингскую эпоху Иона Орлеанский в своем сочинении «О культе изображений» пишет как о само собой разумеющемся о распятиях из золота и серебра, которые изготавливались «в память о страданиях Господа»¹³. Часто забывают, что эта ранняя форма, которая связывала Распятого в драгоценном облике с Мадонной и статуями святых, тогда была широко распространена. От времени ок. 1000 г. из Верхней Италии происходят многочисленные распятия в человеческий рост с окладом из листового серебра по дереву, прежде всего в Павии и Верчелли¹⁴. Они уже дополняют увенчанную короной царственную личность на кресте историческими участниками казни на кресте и дополнительными сценами, как это делалось¹⁵ много позднее на живописных иконах распятия. Иона Орлеанский в упомянутом отрывке говорит, впрочем, также о «нарисованных изображениях» Распятия, причем он имеет в виду либо живописные восточные иконы, либо жанр, который не оставил следов в сохранившихся памятниках.

181 Статуя Мадонны на троне, как и Распятие, напоминает прежде всего земную ситуацию, а именно детство Иисуса, однако тотчас же возвышает ее до вневременного величия тронного образа, которому логично было дано название *Majestas* или *Majestà*^{**16}. Она наводит на мысль о библейском почитании

* Часть вместо целого (*лат.*).

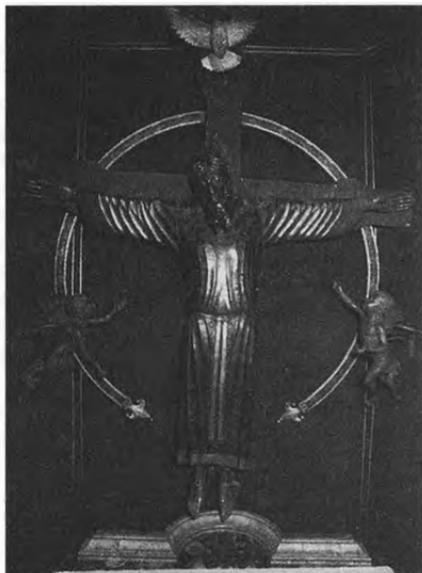
** *Majestas* (*лат.*) — величие.

трех царей и призывает таким образом верующих к почитанию. Восседание на троне было доказательством господства, а еретические движения то и дело давали повод вместе с отрицанием царственности Марии отвергнуть одновременно ее статус Богоматери¹⁷. Ссылка на трон Соломона является в данном случае дополнительной подходящей метафорой, а надпись на изображении итальянской Мадонны 1199 г. доводит теологическую идею о том, что невидимого Бога можно зримо познать как младенца его матери, до выразительной, меткой формулы: «Мудрость Отца воссияет на коленях матери»¹⁸.

Тронное изображение Девы Марии, как и Распятие, уже давно существовало в иконописи, а в Риме изображение в человеческий рост VIII века так же, как позднее знаменитые Мадонны из Ле-Пюи и Шартра¹⁹,

представляет царственность Богоматери посредством короны и императорского облачения (гл. 7в). В кафедральном соборе в Клермон-Ферране ок. 946 г. появилась первая тронная статуя Девы Марии, о которой мы определенно знаем, а именно что она была создана как реликварий вторичных реликвий: о ней сообщает один современный ей текст, что она своим фигуративным обликом отличалась²⁰ от простых ковчегов с мощами или *châsses*. Эта ранняя статуя, как и Эссенская Мадонна, была целиком покрыта окладом из листового золота и так же, как обычно ковчеги, стояла позади престола, а именно на мраморной колонне с фигурным цоколем из яшмы. Позднее перешли к тому, что деревянные фигуры стали просто золотить, такова, например, Мадонна в Турню, которую называли «Notre Dame la Brune»²¹. Младенец тут обращается наставительно к созерцающему, как этого и следует ожидать от «Мудрости Отца». Итак, младенец не находится в процессе внутреннего диалога с матерью в отличие от многих икон Девы Марии. Неудивительно, что такие фигуры включались в литургическое действо. Актеры, изображавшие волхвов, входили в алтарь, где отодвигали занавес от статуи Мадонны, показывали изображение и восклицали при этом: «Смотрите, здесь младенец, которого вы ищите!»²² Телесная фигура сообщала Богоматери такое видимое присутствие, что ее привлекали даже в представлениях.

Реликварии в статуе Девы ок. 1000 г. еще не были везде знакомым явлением. Один теолог из Шартра, которому в Оверни попались на глаза статуи, удив-



180. Распятие Volto Santo. XI в. Лукка, собор

233

II

181

* Смуглая Богоматерь (франц.).



181. Сидящая Богоматерь.
XII в. Турню, Сен-Филибер

III

лялся тому, что они не изображали «божественного Распятого», которого у «всех христиан» принято почитать «в скульптуре и металлической отливке» (Приложение, текст 34, 1). Правда, это были статуи святых, а не Мадонны, которые его неприятно удивили. Они относились к тому же типу тронных статуй, как и статуи Мадонны, и их также называли *Majestates*. Однако они были изначально не чем иным, как фигуративными реликвариями, а поэтому уже в конце IX века наряду с тронными статуями создавали уменьшенный вариант «говорящего реликвария», форма которого изображала лишь ту часть тела, которую он содержал.

Это относится к реликвию головы св. Маврикия. Король Бозо пожертвовал его ок. 880 г. в Вену, приказал сделать золотой оклад и украсить²³ его драгоценной короной. В случае с Фидес, или св. Фуа в Конке, от которой имелся только череп, несколько раньше приняли решение создать

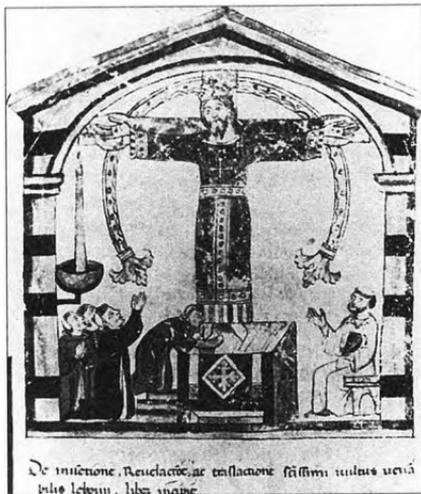
тронную статую. Два монаха украли реликвию с могилы раннехристианской мученицы в Ажене. Целая фигура усиливала образное присутствие, по крайней мере внушительность воплощенной личности, которую как властительницу во всем ее величии носили по ее землям, была несравненно значительнее. После 985 г., когда вследствие излечения от слепоты статуя получила всемирную известность, ее металлический оклад на грубой деревянной сердцевине был основательно поновлен, но при этом сохранили²⁴ облик IX века. В то время как трон позднее служил хранилищем реликвии, в фигуру были помещены самые драгоценные votivные дары из всех, которые она когда-либо получала. Голова, которая вмещала собственно главную реликвию, производит самое сильное впечатление, ибо и она, а не только реликвия, является достоянием раннего времени и таким образом обладает дополнительной подлинностью. Возможно, она является позднеантичной или кельтской головой того рода (листовое золото на деревянной сердцевине), который, по-видимому, последовательно формировал средневековую скульптуру как в техническом, так и в эстетическом плане. Какая магическая сила исходила тогда от вставленных глаз, становится ясным из описания статуи св. Жеральда из Орияка: «Его лицо было одухотворено таким живым выражением, что казалось, будто его глаза нас фиксируют, а народ по блеску его глаз определял, услышана ли его просьба» (Приложение, текст 34, 1).

Это описание исходит от одного священника из Шартра, Бернара Анжерского, который в 1013 г. отправился в путь, чтобы на месте убедиться в чудесах св. Фидес (Веры). Он явился как скептик, а возвращался как уверовавший, снискав известность подробным «сочинением о чудесах св. Фидес». Это вообще самый интересный источник о средневековой скульптуре. Сначала он нашел странной местную «древнюю традицию» (*vetus mos*) создавать «статуу своего святого из золота, серебра или другого металла» и прятать в нее череп или другую реликвию. Это считалось, как он позднее говорит с раскаянием, «просвещенными людьми суеверием и казалось им продолжением культа богов или демонов», которое, однако, невозможно искоренить в простом народе. Ведь достаточно рассказывать о святых в книгах и изображать их на стенах. Но ведь абсурдно обращать свои молитвы к «предмету без языка и души», как будто бы он есть «оракул, к которому обращаются с вопросами», или «идол, которому приносят жертвы».

Конечно, он сожалеет о своей «глупости», когда он «осознал», что статуя служит лишь благочестивым напоминанием и является собственно реликварием, которому «ювелир придал на свой манер человеческую форму». Прежде всего он убедился в чудесах, т. е. в большей степени в могуществе реликвии, чем в ее статуарной форме. Чудотворная сила реликвии сделала аббатство Конк богатым, в чем он без смущения признается, и св. Фидес приносила все больше богатств, так что церковные сокровища с ослепительным блеском их драгоценных алтарных образов стали вскоре непомерными (Приложение, текст 34, III). Все имущественные и правовые дела решались перед статуей, которая, как полагали, обладала душой и хорошо заботилась о своем имуществе. Она представляла аббатство также на поместном соборе в Родезе, в числе подобных статуй с реликвиями и ящиков — ковчегов без изображений, равных, впрочем, по рангу, и имела свою резиденцию в палатке (Приложение, текст 34, IV). То, чем св. Фидес была в Конке, тем был серебряный Петр в Клуни, которого даже на Вход в Иерусалим носили в процессии²⁵.

в) Соединение реликвии с образом

Ныне иногда думают, что реликвия будто бы стала катализатором почитания образа. Очевидно, почитание образа воспринимают как проблему, которую потом хотят обосновать. Кажется, однако, наоборот, что образ некоторое время был катализатором воздействия реликвии, почитание которой было главным делом. Образ представлял реликвию и привлекал фантазию верующих. Он поэтому ни в коем случае не был предметом такого созерцания, при котором его ценили бы лишь ради него самого. Учение об образе, сложившееся на Востоке, знали лишь понаслышке. Так, феномен фигуративной скульптуры, о которой здесь идет речь, следует рассматривать не эстетически, а скорее, как тему истории религии. Кроме того, образ принадлежал ментальности аграрного феодального общества, в котором умы волновала меновая стоимость золота, объекта накопления. Ситуация в Константинополе была совершенно иной.



182. Распятие «Volto Santo» (Cod. Tucci Tognetti, fol.2). Лукка, Городская библиотека

184

и в других религиях. Так, лишь недавно в одной буддийской статуе Джицо в Кёльнском музее проявилась «душа», которая со времени освящения в 1249 г. внутри ее спокойно оставалось сокрытой²⁷. Она состоит из реликвий, реликвариев и бесчисленных votivных даров, например, в форме свитков молитв, которые хранили в статуе. «Идентичность», которая отличала ее из-за этой «души» от других статуй, обогатилась еще и другой «идентичностью», которую она приобрела как копия чудодейственного оригинала. Как сообщает дарственный документ, ее скопировали с оригинала древних времен, который чудесным образом будто бы уцелел во время пожара. Текст документа заканчивается просьбой о спасении и защите. Это можно без изменений перенести в нашу тему, что подтверждает существование общей топикки.

Соединение реликвии и образа было ограничено тем обстоятельством, что культ святых был превзойден фигурами Христа и Богоматери, которых, как мы видим, уже из-за отсутствия их телесных реликвий нельзя было просто причислить к ним, и все же им было посвящено большинство церквей. Стало быть, обе центральные фигуры там, где святые выступали столь эффективно, требовали и для себя присутствия в изображениях, что можно было осуществить через Распятие и тронный образ Мадонны. Если эту возможность использовали, то прибегали к средству, независимость которого от реликвии была сомнительной. Возможно, это явилось причиной того, что в обоих типах образа стали хранить реликвии. При этом неважно, происходило это сразу или потом, ибо сам факт отчетливо свидетельствует о попытке добиться сходства с реликварием.

В то время как фигура святого содержала мощи, по возможности реликвию его головы, в фигурах Марии собирали множество различных второстепен-

С точки зрения истории религии ядром феномена является реальность продолжающего жить святого, могилу которого посещают. Ему приносят дары в жертву, стараются увековечить себя самого через участие в его почитании и требуют от него ответного вознаграждения. Иногда отношения со святым получают квазидоговорный характер. Святой может разочаровать своего почитателя, но последний может, со своей стороны, также разочаровать святого, а именно тогда, когда он совершает действие, оскорбляющее святого. В таком случае местные представители прав святого снимают реликвию с цоколя на землю, как кого-то, кто скорбит²⁶.

Этот религиозно-исторический феномен носит столь общий характер, что его можно обнаружить также

ных святынь и дополняли их главными реликвиями других святых. В Шартре явно отделили ковчег с одеянием Марии от статуи Марии в соборе *Notre-Dame-sous-terre*²⁸. Там же, где имелись менее выдающиеся, зато многочисленные реликвии, их помещали в небольшой пустоте внутри фигуры. Так поступили в аббатстве Сент-Пьер в Генте, где ок. 1100 г. дар реликвий из Константинополя надежно заперли в «новом образе» Богоматери²⁹. Иногда даже забывали, что какая-нибудь Мадонна когда-то использовалась как хранилище реликвий. В деревянном изображении в крипте в Везле нашли содержимое лишь тогда, когда в XII веке хотели исправить повреждение, причиненное пожаром, и обнаружили не замеченное до того времени хранилище мощей: во всяком случае, у младенца Христа висел на шее шелковый мешок с реликвиями³⁰.

Зримость реликвии — тема, которая была подвержена изменению с течением времени. Иконный реликварий иначе, чем четырехугольный ящик, всегда ясно указывал, какому святому принадлежала реликвия. Он мог даже показать, к какой части тела она относилась. Однако придание формы получило постепенно самостоятельное эстетическое значение, поэтому изменились также требования к тому, что является зримостью. Красоту и подлинность в конце концов требуют от реликвария по отдельности, ибо они больше не отвечают молчаливо одна за другую. Реликварий является лишь в большей степени красивым обрамлением, внутри которого теперь хотят видеть «просто реликвию, например через “окошечко” в хрустальном реликварии»³¹.

Промежуточную ступень представляет реликварий в форме головы раннехристианского папы Александра, который в 1145 г. освятил аббат Вибальд в Стабло, или Стабло, в нынешней Бельгии³². Голова, серебряная поверхность которой оживляется позолоченными волосами, глазами и губами, является своего рода трехмерным образом, который так же, как современные ей иконы на досках в Византии (гл. 12д), изображает идеальный образ священнослужителя. То, что в иконописи есть идущие вокруг изображения поля рамы или боковые створки, то здесь представляет собой цоколь в форме переносного престола. Он имеет собственную тематику, которая является своего рода теологическим и этическим комментарием. На передней стороне эмали изображают Александра в служебном одеянии папы между историческими соучастниками его мученичества. На другой стороне эмали являются заповеди,



183. Реликварий св. Александра в форме головы.
1145. Брюссель, Королевские музеи искусства
и истории



184. Статуя Будды с реликвиями. XIII в. Кёльн, Музей восточноазиатского искусства

которые прославлялись в Нагорной проповеди, прежде всего «совершенство». Святой ими обладал, а верующий должен их приобрести. В эпоху реформированной церкви голова этого древнего христианина привлекала взгляды не только из-за достоверности подлинной реликвии, но также производила впечатление этического идеала, воплощенного в эстетически идеальном образе.

г) Теологическая эстетика?

С этим наблюдением связаны вопросы, которые нельзя ограничить рамками отдельного труда, но которые касаются всего типа скульптурных произведений, покрытых золотом. Обладал ли этот тип собственной эстетикой или создал он предпосылки таковой, которая бы соответствовала эстетике иконописи? Или он, скорее, выиграл от той пустоты, в которой образовалось так много возможностей? Читающий человек, который и распознавал повествовательную живопись, и усердно расшифровывал аллегорические изобразительные загадки, столкнулся с новым восприятием культовых объектов, которые вели телесную, личную собственную жизнь и посредством ослепляющего золота производили действие, которое можно было, вероятно, назвать магическим. Если они обладали еще и идентичностью реликвии, то зритель подвергался воздействию, превосходящему его чувства и разум. То, с чем он здесь имел дело, было в эпоху раннего средневековья установлено раз и навсегда, однако

приобрело иной смысл, вероятно, в XII веке. Письменно зафиксированные суждения, пригодные для того или иного толкования, относятся все-таки почти все к последнему времени. В большинстве случаев они стремятся главным образом устранить всякое подозрение в чистом материализме и все, что имело земной оттенок, возводить к более высокой цели, т. е. действовать аналогически*.

Главным свидетелем является, конечно, аббат Сугерий из Сен-Дени, который в надписи на золоченых порталах призывал посетителя церкви аббатства «восхищаться не золотом и роскошью, а мастерством. Правда, благородное произведение сияет блеском золота (*nobile claret opus*), однако оно... должно, озарять дух (созерцающего) так, чтобы благодаря этому его можно было вести к истинному свету», а именно ко Христу. «Материальный отблеск» есть лишь движение и введение к более высокой красоте³³. Эта световая метафора была отнесена словоохотливым строителем новой церкви аббатства XII века в равной мере к архитектуре, к витражам и к огромному мезскому золотому кресту, т. е. она не имела специфического значения для нашего типа. Современники аббата Сугерия, как, например, уже упомянутый аббат Вибальд, не стеснялись, правда, в надписи на драгоценном окладе надгробия святого Ремакла щеголять сообщением о том, сколько оно стоило³⁴. Кроме того, Вибальд использовал неуязвимое оформление ковчега для того, чтобы указать на нем, что он является владением монастыря, и поручить его защите патрона. Другие монастыри и центры паломничества также вкладывали большие деньги в роскошные изображения святых, которые гарантировали им престиж и право на собственность. Тронная статуя доводилась при этом до такого же материального технического и художественного вида, как реликварии, ковчеги и другие предметы церковной утвари. Здесь очевидно отличие от эстетики иконы, которую хотели золотом лишь «украшать», а не делать ее из золота (гл. 136).

На Западе остается спорным, имеем ли мы дело с изначально теологической эстетикой или с эстетикой, которая позднее была придумана теологами для оправдания и препарирования для их целей. Показательна в этом смысле позиция реформаторских движений, которые отказывались от блеска убранства, а изображениям вообще не доверяли, т. к. они угрожали духовности религии. При этом имеются в виду не радикальные движения, как, например, альбигойцы, которые вообще не допускали никаких компромиссов и именно поэтому невольно содействовали культуре образов и материальных объектов противной стороны как свидетельству исповедания истинной веры в ее понимании. В большей степени это относится к реформаторским орденам, которые хотели укрепить истинное христианство внутри церкви. Иногда, как, например, в ордене из Гранмона, конфликт между духовенством и светскими монахами сказывался на оформлении культовых предметов, например, когда на ковчегах

* От греч. *anagōgē* — возвышение, восхождение. В христианской теологии — восхождение души к познанию дел небесных, а также истолкование текста, в особенности Священного Писания в специфическом смысле, при котором земные реалии описываются лишь как символы божественных предначертаний, до которых познающая душа должна «возвыситься».

XII века образы заменялись простым орнаментом, а латинские надписи — надписями на народном языке для того, чтобы ослабить монополию духовенства³⁵.

Цистерцианцы (ведущим мыслителем которых был Бернар Клервоский, клеймивший то и дело роскошь культовых предметов как заблуждение) запретили³⁶ в орденских уставах скульптуры и живописные изображения. Разрешались сначала лишь «раскрашенные алтарные кресты», а позднее золотые и серебряные кресты большего размера были категорически запрещены. В XIII веке, когда в других местах стали использовать «живописные образы на досках», они также попали под запрет. Позиция цистерцианцев позволяет предполагать, что духовное толкование золотых фигур и ковчегов оспаривалось, т. к. этот вид искусства казался тесно связанным с притязаниями церкви на власть и ее заботой об имуществе. Новая иконография в схоластическую эпоху, которая апеллировала к теологически образованному зрителю, и в искусстве драгоценных вещей обращала его взор на другие ценности. Подготавливая автономия художественной формы усилила сначала престиж ювелиров. Но она на долгий срок возвысила другую красоту, красоту сложившейся формы самой по себе, и способствовала этим признанию раскрашенных статуй, не имеющих материальной ценности. Тем временем фигуративная пластика в архитектуре стала в такой мере носителем идеала святых, что культовая фигура получала от нее обратные импульсы. Теперь ее охотно красили в литургический белый цвет.

д) Легенды о «подлинниках» и различие между образом и личностью

Кажется, на Западе только реликвии долгое время были подлинниками, а образы получили этот ранг лишь позднее, в большинстве случаев в период после 1200 г. До этого еще можно услышать о культе образа, который можно отделить от реликвии или который возвышает сам образ до ранга реликвии. Примером этого является резное деревянное Распятие в соборе в Лукке, которое со времени ок. 1100 г. фигурирует³⁷ в источниках под названием «*Volto Santo*», т. е. Святой Лик. Сохранившаяся фигура по стилю и мотиву когда-то окрашенного в красный цвет хитона Христа близка каталанскому художественному кругу. Она, вероятно, является копией более древней скульптуры, о которой легенды утверждают, что в VIII веке она была будто бы доставлена из Иерусалима. Более поздняя миниатюра в тексте с легендами об образах показывает ее украшенной короной над престолом, в то время как бедный трубадур, который ничего не может пожертвовать образу, возвращает ему серебряный башмак, который Христос снял и кинул ему³⁸. Из этого сообщения о чуде мы с интересом узнаем также о том, что такая деревянная фигура в эпоху средневековья могла быть «украшена» кроме короны и другими драгоценностями.

Значение для коммуны Лукки культового образа, который как деревянное Распятие был совершенно нормальным явлением, так же трудно здесь выявить, как и связь культа с имперской теологией и культовыми традициями Клуни. Также и копирование, которое в монументальном Имервардском

кресте в Брауншвейге достигло кульминации³⁹, следует тут оставить без внимания. Зато легенда, которая поясняет культ образа, заслуживает тем большего внимания, ибо она черпает сведения из восточной легенды об иконе кровоточащего Распятия из Берита (Бейрута), видоизменяя ее применительно к пластическому образу из Лукки. В 975 г. византийский император Иоанн I Цимисхий привез из Бейрута в Константинополь ту знаменитую икону Распятия, которая уже в 787 г. сыграла свою роль⁴⁰ на Вселенском соборе в Никее. Рассказывают, что один христианин забыл захватить ее однажды, когда уезжал из города. Так ею завладел один иудей, который для того, чтобы защитить себя от подозрений в тайном христианстве со стороны единоверцев, пронзил распятого на иконе копьем. Когда икона начала кровоточить, вся еврейская община обратилась в христианство, что было желанной развязкой происшествия, а враждебность евреев к иконам самим Богом была изблечена как грех.

В латинской обработке IX века легенда обогащается идеей, что икона была будто бы собственноручно создана Никодимом, который лично присутствовал при Распятии Христа. В этой редакции она стала основой легенды о *Volto Santo* — Святом Лике, которую нужно было лишь дополнить сообщением о том, что он был доставлен в Лукку. Разумеется, образ более не был живописным, а стал скульптурой и Никодим был поручителем его почитания как подлинника, так же как Лука отвечал за подлинник образа Девы Марии. Изображение и легенда имеют совершенно разное происхождение и лишь в Лукке успешно соединяются. В XIV веке, когда возникли новые предпосылки (гл. 17) для общего культа образов, Распятие из Лукки по важности занимало место среди великих чудотворных образов христианства рядом с образом Луки (гл. 4б) и платом Вероники (гл. 11в).

Доминиканец Фра Джордано да Ривальто, который в 1306 г. проповедовал во Флоренции, приписывал «когда-то привезенным из Греции образам самый большой авторитет» на уровне Священного Писания⁴¹, т. е. на них библейские личности представлены будто бы «точно такими, какими они были в действительности». Распятие Никодима, который «сам при этом присутствовал», казалось хорошим доказательством этого. Матиас Янов, намеревавшийся писать против икон, признал, однако, в своем главном труде ок. 1390 г., что *Volto Santo*, как и плат Вероники и икона Луки, основываются на непосредственном волеизъявлении Бога (Приложение, текст 36Г). Плат Вероники и *Volto Santo* являются каждый как бы по-своему портретом Христа, один — портретом доброго человека, другой — портретом сурового судьи. Автор, правда, не смог увидеть в Лукке подлинника, однако он все еще приходит в ужас при взгляде на копии на больших знаменах, которые ему напоминают о грядущем судии.

Такие чудотворные образы, как бы сильно они ни влияли, не затрагивают в самом деле вопроса о соотношении образа и личности, ибо они были просто авторизованной памятью, авторитет которой заключался в большей мере в их необычной истории, чем в способности воплотить личность. Вообще вопрос о разнице между изображением и личностью, как бы ни желали почитать в образе личность, мало занимал теоретиков Запада, поскольку они также не инте-



185. «Cantigas» короля Альфонса
(Cod. T.I.1, fol. 50). XIII в. Эскориал

ние реликвий, которые в них прячут, ибо они принадлежат часто всем возможным святым. При таком положении дел может возникать вопрос о приоритете образа и реликвии. Но оно наверняка не позволяет сделать вывод, будто там утверждали эквивалентность образа и личности. На Востоке продумывали разницу между ними, чтобы определять реальность образа (гл. 8в). На Западе образы иногда трактовали так, будто в них присутствует личность и будто она посредством образа может совершать чудеса. Но последствия бывали, скорее, правового характера.

Когда излагают легенды о чудотворных образах, то придают значение их древности и истории, но редко их чудесному возникновению или истинному воспроизведению модели. Примером служит бывшая статуя Мадонны в крипте кафедрального собора Шартра, в которой хранилась реликвия ризы⁴³. О ней сообщают, что ее изображение в «Belle Verriere» («Прекрасном витраже») было перенесено на новые стекла окон, оно будто бы возникло уже до Рождества Христова и было выставлено рядом с языческими идолами. Оттуда происходит ее название *Virgo Paritura* («Беременная Дева»).

Можно было бы теперь спросить, изменилась ли ситуация вокруг образа после 1200 г. в связи с широким развитием станковой живописи, когда она по своему рангу и популярности стала фактором нового значения (гл. 17). Тогда стали распространять культ св. Франциска не в виде реликвий, а в виде праздничных изображений, перед которыми даже происходили чудеса, как перед реликвиями⁴⁴. Там, где объединяют реликвии и живописные изображения, как, например, в Сиенском моленном образе 1347 г., они по своему рангу, кажется, меняются местами⁴⁵. Если раньше реликвия была центром, а изображение ее обрамлением, то теперь возникают изображения на досках, в рамках которых находятся реликвии. В уставах Тиволи 1305 г. сообщается, что коммуна наказывает каждого, кто обесчестит образ, кроме денежного штрафа также усекновением руки, которая ударила образ, или языка, который на него плю-

ресовались идентичностью. Иконам доверяли, правда, представлять местного носителя права, но не усматривали в этом обычае философской проблемы. Так, отсутствует теория по поводу того, почему изображению великана Христофора приписывали силу избавлять от смерти каждого в тот день, когда тот видел его образ. Возможно, дело было в образе Христа, которого Христофор нес на плечах. На одном верхнеитальянском рисунке XIII века речь, правда, идет об особенностях святого, которые следовало бы лицезреть⁴².

В тронных статуях Мадонны различия между образом и личностью проявляется уже через происхождение

нул⁴⁶. Такой приговор соответствовал той новой, высокой оценке образов, которая получила широкое распространение.

Во Флоренции со времени ок. 1400 г. все больше говорили о доставленном в город образе Богоматери — подательницы дождя — из церкви *Donna Nostra* в Импрунете⁴⁷. Полнофигурное тронное изображение XIII века было в 1758 г. заменено копией, изготовленной Игнаццо Хукфордом. В эпоху Ренессанса преступления, совершенные во время шествия *andata* в «божественном присутствии», рассматривались как двойные тяжелые. Бернардино тогда предостерегает флорентийцев от свершения⁴⁸ грехов «на глазах» чудотворного образа Богоматери в Санта-Аннунциата. Образ Богоматери, который почитает коммуна в Ор-Сан-Микеле с конца XIII века, исполнители хвалебных песнопений упрекают из ревности в том, что его используют будто бы для идолопоклонства⁴⁹. Странно, что этим образом приписывалось поведение живых людей.

Аналогии с восточным культом икон бросаются в глаза, однако невозможно установить надежную связь с ним, разве что это были те особо чтимые образы, культу которых способствовали особые легенды. Наряду с этим все более широко создавались образы, в которых было важно искусство художника. В то время как в образах все больше ценили их новизну и художественность, некоторым из них отдавали предпочтение по совершенно другим причинам, а именно из-за их древности и происхождения с Востока (гл. 16).

Впрочем, в западном средневековье образы лишь в литературном жанре чудес Богоматери играют большую и весьма активную роль. Сообщения о чудесах, в которых Дева Мария действует с помощью своего говорящего и страдающего образа, достигают своего апогея⁵⁰ в древнероманском сборнике текстов Готье де Куанси. Повествование ведется довольно уверенно, и поэтому рассказ нуждается в конкретной телесной форме явления героини, которая слабых грешников милует, а неверующих наказывает. К тому же главная исполнительница пользуется образом как сосудом, заменителем или орудием. Многие более древние легенды об образе содержали подходящие повествовательные мотивы, но утрачивали при этом их прежнее назначение оправдывать определенный культ образа. Не образ находится теперь в центре, а Богоматерь, которая может пользоваться каждым образом. Часто образы являются статуями. Если они описываются как иконы, то место действия охотно переносят на Восток, откуда и происходят сами истории.

Впрочем, в западном средневековье образы лишь в литературном жанре чудес Богоматери играют большую и весьма активную роль. Сообщения о чудесах, в которых Дева Мария действует с помощью своего говорящего и страдающего образа, достигают своего апогея⁵⁰ в древнероманском сборнике текстов Готье де Куанси. Повествование ведется довольно уверенно, и поэтому рассказ нуждается в конкретной телесной форме явления героини, которая слабых грешников милует, а неверующих наказывает. К тому же главная исполнительница пользуется образом как сосудом, заменителем или орудием. Многие более древние легенды об образе содержали подходящие повествовательные мотивы, но утрачивали при этом их прежнее назначение оправдывать определенный культ образа. Не образ находится теперь в центре, а Богоматерь, которая может пользоваться каждым образом. Часто образы являются статуями. Если они описываются как иконы, то место действия охотно переносят на Восток, откуда и происходят сами истории.

Жанр, в котором образ отстаивает существование, столь связанное с топикой, был вскоре после 1265 г. проиллюстрирован в рукописи «Песнопений



186. «Cantigas» короля Альфонса
(Cod. T. 1.1, fol. 17). XIII в. Эскориал

185 Марию» или *Cantigas* короля Альфонса X Кастильского, тексты которых являются краткими редакциями древних чудес⁵¹. Один из текстов повествует об одном иудее, который на улицах Константинополя украл прекрасный образ Девы Марии и бросил его в свое отхожее место, после чего иудея забрал Сатана. Один христианин, которого на иллюстрации можно узнать по его греческой шляпе, находит образ, источающий вопреки обстоятельствам благоухание, и выставляет его на почетное место, за что образ отблагодарил его целебным маслом. Мотив иудея, когда неверующим приписываются криминальные действия, является древним, типичным и устойчивым литературным приемом, который относится также к реакции оскорбленного образа.

186 Другой текст, в котором идет речь о «Богоматери из Сардене» или «Сардаinei», в целом характерен также для Востока, и нечто подобное излагается во многих книгах для паломников. Одна благородная дама, живущая близ Дамаска в пустыне, в ските отшельников, просит проезжавшего мимо константинопольского монаха привезти ей из Иерусалима икону Богородицы (*ymage de Nostre Dame*), которую Готье де Куанси называет также *usoine*, иконой. Но монах забывает ее поручение, и небесный голос призывает его возвратиться в Иерусалим. Там он в иконной лавке на улице, которую испанская иллюстрация изображает с иконами Богородицы и Распятого, выбирает прекраснейшую доску (*tavlete*). Когда она оказывается чудотворным образом и образом-хранителем, он хочет отвезти ее своему собственному ордену, и лишь многократное вмешательство образа принуждает его выполнить обещание. Такие рассказы производят, пожалуй, впечатление восточных сказок, однако увеличивают славу восточных икон, которые как раз в это время стали актуальными образцами (гл. 17).

15. Икона в городской жизни Рима

а) Икона и церковные учреждения в эпоху Высокого средневековья

Иконы играли в городской жизни Рима такую роль, что справедливо поговорить об этом в отдельной главе. Они свидетельствовали о существовании здесь традиций более древних, чем где бы то ни было еще, кроме Святой Земли, и представляли церковные учреждения, которые «соперничали» в борьбе за место в иерархии и во власти, а в эпоху Высокого средневековья и возросшую роль народа в противовес папской курии. Образ обладал авторитетом для тех, кому его недоставало, и находился вне социальной и административной иерархии, хотя именно поэтому он был взят ею на службу. Поскольку самые древние культовые образы возникли в поздней античности (гл. 4г и 7), они, конечно, были иконами, рядом с которыми пластические изображения иначе, чем обычно на Западе, вряд ли имели шанс на успех. Существование иконы в Риме имеет более древнюю и ничем не прерываемую традицию, чем даже в самой Византии. Сначала она почиталась как образ-хранитель древних церквей Девы Марии. Затем она использовалась папским двором как средство пропаганды (гл. 7в). Спустя полтысячелетия, в течение XI века, для нее началась в Риме эра, которой мы и займемся ниже.

Сакральная топография Рима была тогда уже занята иконами, которые представляли учреждения, такие, как монастыри, приходы, диаконии. Однако Латеран, где помещалась резиденция папы и находилась его епископская церковь, имел сначала прямо-таки подавляющий авторитет из-за хранящихся там образов и реликвий, не считая захоронений обоих апостолов. Таким образом, наше повествование, если оно начнется здесь, может вскрыть мотивы сопротивления этому засилью святынь. В период около 1100 г. было сочинено описание Латерана, которое представляет собой как бы официальный путеводитель по его сокровищам¹. Кроме многих других в нем упоминается «икона на алтаре, перед которой только папа может служить мессу. На ней написаны апостолы Петр и Павел такими, какими их видел во сне император Константин, согласно его собственному свидетельству» (гл. 7б). Золотой антепендиум престола был будто бы пожертвован при освящении церкви.

В папской личной часовне Санкта Санкторум стоял целиком заполненный реликвиями престол Льва III (795–816) из кипарисового дерева, вновь откры-

18 тый лишь в начале этого века. Позади него возвышалось «чудесным образом
написанное на доске изображении Спасителя, начатое евангелистом Лукой,
но лишь самим Богом рукой ангела завершенное»². У подножия образа в дра-
72гоценном фугляре были поставлены реликвии из Святой Земли так, что «не-
рукотворный» чудотворный образ (об этом гл. 4) и в своей римской резиден-
ции стоял как бы на почве самой Святой Земли. Один латеранский каноник
написал также ок. 1100 г. собственный трактат об образе (Приложение,
текст 4Е), который, по его мнению, происходил из трофейного имущества Ти-
та, захваченного при завоевании Иерусалима. Христос, как он считает, испол-
нил будто бы посредством образа свое обещание всегда оставаться со своими
учениками. «Во дворце, в котором пребывают его представители на земле,
Христос посредством образа присутствует как бы лично». На Пасху папа по-
клонялся ему, целуя его ногу, как истинному суверену³.

Даже в самом Латеране разделились интересы между капитулом и пап-
ским двором. Лишь так можно объяснить то, почему также в базилике, кото-
рой ведал капитул, древний погрудный образ Христа над крестом (гл. 6в) в ап-
сиде прославлялся⁴ как чудотворный. Утверждали, будто бы он появился во
время освящения церкви без человеческого участия, и поэтому его спали как
реликвию для новой апсиды при папе Николае IV (1288–1292). Соперничест-
во с собором Св. Петра позднее было грубыми средствами решено в пользу
Латерана, когда из обоих захоронений апостолов «добыли» черепа и их сере-
бряными реликвариями заменили оба погрудных изображения апостолов,
о которых только что шла речь (Приложение, текст 35).

21 В церкви Санта-Мария на Эсквiline, которая относилась к более узкому
участку Латерана и которую посещали⁵ не только по случаю богослужений во
время останков, древняя икона Марии наряду с яслями Христа была глав-
ным объектом поклонения (гл. 4г). Она была храмовой иконой и, вероятно,
также парой к «нерукотворной» чудотворной иконе из Латерана, когда ее во
время ежегодной августовской процессии несли в Санта-Мария Маджоре.
В XIII веке ее называли *Regina*, то есть «царица», и втягивали ее в споры из-за
иконы евангелиста Луки, когда нищенствующие ордена с характерной для
них энергией взаимно оспаривали владение какой-нибудь другой иконой
евангелиста Луки (гл. 15в).

В этой связи образы занимают свое место также в истории великих чудес,
придававших сакральной топографии Рима дополнительный оттенок. Так,
одна икона евангелиста Луки будто бы участвовала в процессии, которая при
Григории Великом (590–604) победила чуму, когда икону пронесли мимо
замка Св. Ангела (Приложение, текст 32). В Санта-Мария Маджоре можно бы-
ло зато огласить легенду о снеге в августе, с помощью которого Мария хотела
объявить⁶ о желаемом ею месте для ее церкви. В монастыре Санта-Мария на
Капитолии «Алтарь Сына Божьего» на месте бывшего храма Юпитера напо-
минал о видении Августа, в котором император увидел «небесный Алтарь»,
Ara Coeli, как извещение⁷ о рождении Христа. Благодаря этим легендам до-
машние образы во времена, когда количество икон работы евангелиста Луки
чрезмерно увеличивалось, приобретали дополнительную «идентичность»
(Приложение, текст 35).

Культовый образ в Риме был ограничен соперничеством городских учреждений, пока восточные привозные иконы с 1204 г. не вызвали⁸ нового обоснования. С тех пор как импортированные иконы поставили вопрос об истинных подлинниках, а местный римский культ образов подвергся сомнению, было невозможно больше рассказывать только римские легенды. Очевидно, папа отреагировал на новую ситуацию прежде всего в соборе Св. Петра, объявив до тех пор не имевший изображения плат Вероники иконной реликвией лика Христа (гл. 11в). Вероника во время одной из папских процессий, когда все могли быть свидетелями, совершила поразительное чудо и была быстро наделена правом отпущения грехов как первым образом вообще. Так она вытеснила древнее изображение Христа на плате в Сан-Сильвестро ин Капите, которое тогда появилось, вероятно, с Востока (гл. 11а).

В течение XIII века появляются новые образы Богоматери, которым легенды тотчас обеспечивают определенный ранг в «соревновании» римских культов. Образ работы евангелиста Луки в Санта-Мария дель Пополо (гл. 16г), возникший во второй половине века, относится сюда же, но его культовая история обретает контуры лишь позднее⁹. В греческом аббатстве Гроттаферрата у ворот Рима большую икону Богоматери, возможно привезенную, в конце века оснастили двумя створками, но лишь кардинал Виссарион в XV веке положил начало ее почитанию как иконе кисти евангелиста Луки¹⁰. Церковь Санта-Кроче ин Джерузальме была настолько оттеснена быстрым распространением культа в других паломнических церквях Рима, что проживавшие здесь картузианцы провозгласили в 1380 г., будто одна маленькая восточная мозаичная икона (гл. 16в) является подлинным *Imago pietatis*^{*}, которое Григорий Великий распорядился изготовить после видения умершего Христа¹¹. Незадолго до этого уже шла речь в Сан-Приска о престоле Григория, перед которым папа будто бы видел *imago* Распятого, и об относящемся к нему образе работы евангелиста Луки (Приложение, текст 35). Тогда началась настоящая инфляция образов кисти Луки, которая усилила стремление обосновать их и вызвала к жизни новые легенды.

Эта новая эпоха здесь не рассматривается, т. к. нашей темой является собственно роль римских изображений до XIII века. Ежегодная процессия с иконой Христа, которая отправлялась в августе в Санта-Мария Маджоре, была средоточием событий, в которых проявляется роль образов. Уже в VIII веке крестный ход римского народа, возглавляемый босым папой с иконой, был установленным обычаем (Приложение, текст 4Б), особенно во время какого-нибудь бедствия, когда речь шла о выживании города. На праздник Успения Богоматери несли образ Сына к его матери, которая была также матерью римлян. Она должна была обратиться к Сыну за предсказанием, как говорится в одном гимне, и произнести слезное ходатайство за детей древнего Рима (Приложение, текст 4Г).

С XII века народ в лице городского префекта и представителей двенадцати районов города берет руководство процессией в свои руки, и папа ожидает ее в церкви Санта-Мария Маджоре. Места, мимо которых проходит процес-

* Оплакивание Христа.

193

сия, освещаются. В XV веке население дополнительно представлено цехами, которые сопровождают икону согласно твердо установленному порядку (Приложение, тексты 4Д и Ж). В то время как обычно об иконе заботится какое-то братство, эта икона находится теперь на попечении всего народа. Спикок в Тревиньяно, где происходила подобная процессия, имеет надпись, в которой Христос говорит как властитель (*rex*), который будто бы избавил от смерти народ (*populus*)¹².

Но эта процессия была в Риме не единственной возможностью для публичного явления образов. В другие дни, как выражается один каноник из Латерана (Приложение, текст 4Е), «многие образы» участвовали в процессии. В литургических предписаниях было установлено, что в дни праздников Введения Богоматери во храм и Благовещения образы включаются в процессии¹³. Они являлись из 18 диаконий и представляли вместе с крестами всех церквей, где происходили остановки, церковную организацию города в целом. Обычно постоянно пребывая в соответствующих церквях, они теперь становились частью передвигающегося богослужения, которое демонстрировало присутствие епископа во всем городе. В Милане и даже во Флери вход Богоматери в храм также символически разыгрывался с помощью образа¹⁴. В Риме собрание образов отражало единство римской церкви в тех институтах, которые были представлены в изображениях.

18

21

Но во время августовской процессии знаменитая икона Христа, которая в этом случае становилась собственностью народа, посещала образ Марии. Римский путеводитель 1575 г. сообщал, что образ Марии отдавал визит в восьмой день праздника. Уже упомянутый каноник в XII веке осведомлен о таком ответном визите, который он, однако, приукрашивает¹⁵ видением ночного небесного явления. Образы представляли те церкви и учреждения, в резиденции которых они пребывали, и могли быть одновременно отозваны для участия в церемониях, в которых они отдавали свою дань церковному центру. Со времени контрреформации капитул Св. Петра по поручению папы выразил притязание на право короновать¹⁶ образы Марии в официальном акте. Так каждый образ в течение времени почитался индивидуально, но все они были связаны с папским авторитетом, только он давал право на такое почитание.

В период до 1200 г. и на протяжении всего средневековья притязание на использование образов оспаривалось папой, монастырями и народом. Образы вовлекают в споры из-за влияния и правовой статус. Они защищают и чествуют того, кто ими распоряжается и кто ими себя защищает. Этот обычай восходит к тому времени, когда папа на языке образов скрестил клинки с Византией, велел изобразить себя демонстративно у ног величественной Богоматери и объявил себя ее, а не императорским подданным (гл. 7в). Тогда он хотел стать господином в собственном доме.

Так, папы вспоминали эту героическую борьбу за независимость, когда они в конце XI века находились в состоянии распри с немецким императором. Во время церковной реформы, когда право инвеституры епископов стало предметом спора между папой и императором, восстанавливается также политика относительно образов, в которой папы когда-то блистали. К этому имеют отношение не только полемические повествования об образах, в кото-

рых о противнике распространяют порочащие его сведения или изобличают его в одностороннем истолковании права, а именно в росписи стен зала заседаний папской резиденции¹⁷. Воспроизводится также и ранняя икона, при росписи капеллы Николая в Латеране, которая становится настоящим памятником папского триумфа¹⁸. Это повторение иконы Богоматери из Санта-Мария ин Трастевере: на ней Мадонна восседает на троне как императрица и принимает поклонение папы, которым, вероятно, был Иоанн VII (705–707) (гл. 7в). На фреске капеллы два папы, один из которых ктитор фресок и строитель капеллы Калист II (1119–1124), преклоняют колена у ног Девы Марии как воплощения автономной церкви Рима. Калист принял имя древнехристианского папы, который, следуя доброму преданию, основал церковь Санта-Мария ин Трастевере, резиденцию иконы. Когда ссылались на икону, могла возникнуть идея, что древнее предание снова ожило.

Икона относится к четырем образам Девы Марии, которые находились в самых знаменитых римских церквах, ей посвященных. Естественно, что источники умалчивают об этом, но в данном случае один паломник эпохи раннего средневековья, впрочем довольно скупой на высказывания, оставил нам почти случайно сообщение, что образ будто бы «возник сам» (*per se facta*), т. е. был сверхъестественного происхождения¹⁹. Другие образы являются, как мы видели «храмовыми» в Санта-Мария Маджоре и в бывшем Пантеоне Санта-Мария у мучеников (*ad Martyres*) (гл. 4г и 7а). Икона из Пантеона, на которой рука Заступницы позолочена, уже в эпоху раннего средневековья предоставляла защиту тем, кто искал²⁰ убежища. Четвертая икона больше не находится на своем прежнем месте, но после разрушения церкви Санта-Мария Антиквистисис и 8 на римском Форуме была перенесена в церковь Санта-Мария Нуова, которая стала ее наследницей. После пожара в этом здании, согласно сообщению XIV века, от иконы сохранились лишь лики матери и младенца (Приложение, текст 35), что подтвердилось при реставрации.

б) Старая икона в новой роли: Мадонна как заступница римлян

Лишь одна икона по рангу и древности может сравниться с только что упомянутыми четырьмя культовыми образами, но она не принадлежит ни одному храму и является самой маленькой. Возможно, она как единственная икона в Риме есть как раз то, что легенда о ней утверждает: ранний привезенный с Востока образ. Она меняла свое местонахождение столь часто, что затруднительно назвать ее по ее резиденции. Сначала мы встречаемся с ней в женском монастыре Санта-Мария ин Темпули около терм Каракаллы, руины которых еще можно осмотреть в парке Порта-Капена²¹. В XIII веке она попала в Сан-Систо, в 1575 г. в центр города в Санти-Доменико э Систо, где еще почитают старую копию, а в 1931 г. — на Монте-Марио, где ее лишь по воскресеньям можно видеть позади решетки в монастыре Санта-Мария дель Розарио. Лучше всего ее назвать по месту, где она дольше всего пребывала, — «Мадонна из Сан-Систо»²².

При реставрации была выявлена оригинальная живопись в технике энкаустики на доске из тополя (71,5×42,5 см), которая изначально имела золо-

II

Фрон-
тисис
и 8

I

той фон, Дева Мария обеими руками обращается за пределы образа к невидимому партнеру, которому она излагает свою просьбу. Одновременно она глядит прямо на зрителя, за которого она молится. Облик, в котором она является, создает самое точное представление о посредничестве, которое осуществляет мать-заступница. Красочный фон внизу заканчивается беспорядочно, как будто бы во время процессий образ там окутывал занавес. Золотой оклад на руках, как и золотой крест на плече, относятся самое позднее к VIII веку, однако, возможно, они принадлежат к первоначальному образу.

Мнения о древности иконы расходятся. Тем временем снова считают VI век временем ее создания. Лик с великолепным овалом, очерченный светло и резко, выделяющийся на темном мафории, предполагает идеальность *Tyros Hieros** и достигает такой же выпуклой поверхности, как на портретах властителей VI века (гл. 7г). Долгий, сочувственный взгляд, который Мадонна бросает на нас из-под тяжелых век, вносит человеческий порыв в столь правильные черты. Моделировка яркими оттенками лазури уравнивает линейные очертания. Среди икон, которые я видел, ближе всего к этой Мадонне по моделировке формы Богоматерь из Пантеона, хотя тип образа другой. Для сравнения годится также древний нерукотворный образ Христа (плат Авгаря) в Ватикане, хотя он и покрыт многими коричневыми слоями олифы (гл. 11а).

15

Иконографический тип был в Константинополе хорошо известен в той церкви Богоматери, где хранили реликвии пояса. Там Богоматерь обращалась со своей просьбой к образу Христа, «дававшему ответ». На византийских иконостасах то и дело воспроизводили диалог этих икон (гл. 12 г). В Риме образ просящей матери оставался, правда, в одиночестве. Ее адресата нужно было искать на небе или дополнять мысленно или нести ее к иконе, которая его изображала. Драгоценные оклады, как на иконе в Пантеоне, делают благодатную силу просящих рук явной совсем в духе дохристианской изобразительной практики (гл. 3в).

С удивлением можно спросить себя, каким образом икона такого ранга могла попасть в столь незначительное место, при этом удивление еще более возрастает, когда мы узнаем, что она раньше, чем любая другая икона Богоматери в Риме, уже ок. 1100 г. упоминается как образ работы евангелиста Луки. Текст, передающий древнейшую редакцию легенды, сообщает, что папа уже тогда задавал себе этот вопрос и хотел овладеть древним образом (Приложение, текст 31). Икона сопротивлялась, повествует легенда, папе и подтверждала право бедных монахинь из Санта-Мария ин Темпули владеть ею, так что папа Сергий должен был публично каяться перед ней. При этом за ней закрепилась та ее роль, которая прежде вообще обосновала ее славу как матери римлян.

Римский путеводитель XIV века описывает икону в ее новом местожительстве решительно как образ работы евангелиста Луки, икону, «которую однажды папа силой забрал и перенес в Санта Санкторум, утверждая, что мать

* Священного образа (греч.).

должна быть вместе с сыном, икона которого там находится. Но на следующее утро в сумерках икона, излучая сияние, возвратилась на место почитания ее монахинями: в Страстную неделю эта икона меняет цвет, а в Страстную пятницу становится совсем бледной» (Приложение, текст 35, 6).

Спротивление злоупотреблениям курии, которая хотела собрать в Латеране все святые города, это один важный аргумент легенды, а другой — это происхождение образа с Востока. Такое происхождение важно было уже потому, что оно априорно исключало древнее право римских учреждений владения им. Легенда изложена в рукописи ок. 1100 г. из Санта-Мария Маджоре, где тогда боялись, что придется отдавать Латерану и собственный образ Богоматери. Текст не поясняет, каким образом икона кисти евангелиста Луки попала в Рим. Он придает значение лишь тому, что по указанию Христа она была отдана на попечение трех братьев, эмигрировавших из Константинополя.

Значение этого сообщения не может быть оценено достаточно высоко. Три мотива играют при этом основополагающую роль. Все три переносят событие за пределы досягаемости для церковных авторитетов. Один мотив заключается в том, что образ говорит или, сопротивляясь папе, действует. Так он был избран орудием неба, против которого любая человеческая рука была бессильна что-либо предпринять. Второй мотив состоит в том, что три брата были уполномочены небом доставить образ в их собственность, т. е. сделать нечто, на что они как миряне не имели права. Как раз это обстоятельство составляло третий мотив — изложить легенду. Монахини, ссылавшиеся на Божьих мужей с Востока, занимали тогда, вероятно, в церковной организации Рима самую слабую позицию, какую только вообще можно было иметь. Лишь икона была их защитой, какую им не предоставляла ни одна местная инстанция. Образ всегда оставался противником служебной иерархии, если она сама не присваивала его себе. Обладая способностью чудесного вмешательства, он лишал силы законный порядок, ибо чудо всегда стоит над всяким другим авторитетом. Лишь посредством чуда образ проявлял волю, против которой не могло быть возражений.

Приблизительно с 1100 г. списки нашей иконы попали в другие женские монастыри Рима, а также в Сант-Алессио, монастырь с восточной предысторией. Алексий, «человек Божий» с Востока, был погребен там. Ввиду его популярности возникают поразительные параллели к тогдашней роли образов, с чудесами которых легенда его связывает. Поэтому целесообразно включить сюда эту легенду, т. к. она знаменит нас с ментальностью, которая характерна также для легенд об иконах.

Легенда об Алексии, с ее восточным идеалом святого, была в Риме переработана, когда останки святого ок. 1000 г. прибыли²³ с сирийскими монахами в церковь Св. Бонифация на Авентине. Мы следуем здесь римской редакции, быстро распространившейся по всей Европе и ставшей даже темой древнефранцузских шансонов. Алексий покинул в ночь бракосочетания свою римскую семью и отправился в Эдессу в Сирию, «где хранился плат с нерукотворным образом (*imago in sindone*) Господа». Там он уселся как нищий перед дверью церкви Богоматери. «Образ, который там стоял в честь Богоматери», обращает внимание церковно-



187. Фрески с легендой об иконе. Ок. 1100. Рим, Сан-Грегорио Назианзено

го служки на «Божьего человека, на котором покоится Дух Божий». Лишь путем бегства ему удастся уклониться от поклонения ему как святому. Наконец он возвращается в Рим и до своего смертного часа живет неузнанным в доме родителей как нищий под лестницей. Затем снова гремит глас небес, пугающий римлян и призывающий: «Идите искать Божьего человека, чтобы он молился о Риме!» Когда наконец устанавливают его личность, он уже мертв. Папа и император почитают простого святого, лик которого сияет, «как лик ангела Божьего», и «извещают народ, что Божий человек ныне найден, после того как его искал весь город».

Ното Деи (Божий человек) был человеком из народа, жившим в духе Господнем. Ему подчинялись даже власти предержавшие, после того, как его признало небо. Он также находился вне иерархии, как и образ, который в Эдессе говорил о нем голосом Бога. Оба, образ и человек Божий, являются каждый по-своему носителями непосредственной благодати и святости, которые не нуждались в освящении или полномочиях со стороны церковной иерархии. Возможно, этот мотив есть причина их соединения, равно как и интереса к образу Богородицы, как бы ни объяснялось это по-иному. Ок. 1100 г. как легенда об Алексии, так и легенда об иконе Мадонны были столь популярны, что они

многokrатно становились предметами стeнных росписей. В нижней церкви Св. Климента Алексий наряду со святым Климентом единственный представлен циклом изображений, прообраз которого, вероятно, находился в церкви Сант-Алессинo на Авентине²⁴.

Легенда об иконе Девы Марии стала одновременно в женском монастыре на Санро-Marzio (Марсовом поле) темой фресок, которые по стилю весьма родственны²⁵ фрескам в церкви Св. Климента. Они находятся близко от входа в церковь Сан-Грегорио Назианзено, т. е. в одной из двух церквей бывшего монастыря. Дважды выступают три брата. Полуфигура Христа на небе над их головами указывает пальцем вниз на *Tempulus*^{*}, чтобы отправить его на поиски иконы Марии работы Луки (Приложение, текст 31). Она в силу логики самого изобразительного искусства представлена в противоположном повороте и перенесена по хорошою (правую) руку Христа. В раме, нарисованной вокруг образа, она так хорошо узнаваема, что можно опознать золотые манжеты и застежку на груди.

Фреска приводит икону с ее владельцами и фигуративно изображенным гласом Божиим, который подтверждает ее как образ работы Луки, в точно рассчитанное соотношение. Иначе, чем в легенде об Алексии, здесь речь не идет в первую очередь о братьях, о святости которых сказано, пожалуй, немного. В большей степени повествуется об избранном небом благодатном образе, который могли охранять мужи из народа и все, кому это по справедливости было дано. Образ представляет собой авторитет особого рода, благодаря которому он охранял своего владельца и делал ему честь.

То, что фрески находятся в этом месте, объясняется тем, что обе церкви монастыря на Марсовом поле имели каждая по одному древнему списку оригинала²⁶. Список в церкви Девы Марии находится еще на прежнем месте, если принять во внимание, что теперешняя церковь является новостройкой. Список из римской церкви Григория попал после расформирования монастыря окольными путями в собрание Чини. Он в хорошем состоянии и находится еще даже в старой раме, на которой помещена знаменательная надпись: *Sancta Virgo Virginum* (Святая Дева Дев). Под девами могут подразумеваться лишь монахини, которые так же ссылались на свой список иконы, как монахини монастыря Санта-Мария ин Темпули на оригинал.

Список служит одновременно в качестве сертификата аутентичности подлинника. Маленькую фигуру Христа в верхнем углу, отсутствующую в подлиннике, можно было бы считать адресатом ходатайства Богоматери. На самом же деле она является небесным подтверждением подлинности иконы. Только так можно толковать жест, которым Христос касается края нимба Богоматери и подтверждает таким образом ее образ как икону работы евангелиста Луки, искать которую он посылал братьев. Лишь она была пригодна для действенного патроната, от которого заказчики списков хотели иметь выгоду.

Как в монастыре на Марсовом поле, так и в аббатстве на Авентине существовали причины опасаться за драгоценное имущество. Монахини монастыря Богоматери на Марсовом поле могли защищать главу Григория Назианзина

* *Tempulus* — (небольшое) святилище, (небольшой) храм (*лат.*).



188. Икона из Сан-Грегорио Назианзено (Рим, XII в.). Венеция, собрание Чини

до XVI века, прежде чем они должны были ее уступить собору Св. Петра. Монахи монастыря Св. Алексия были в этом смысле менее удачливы, могли, однако, в XIII веке выторговать у собора Св. Петра голову св. Алексия, а остатки останков св. Петра оставили собору Св. Петра (Приложение, текст 35). Когда заказывали список иконы, то ссылались на благонадежную защитную функцию подлинника и старались такую же защиту приобрести с помощью списка, обращаясь с ним как с оригиналом.

в) Борьба за истинный образ Мадонны

Ок. 1200 г. в Риме имелись, очевидно, лишь две иконы Богоматери, которые бесспорно считались, согласно традиции, произведениями работы евангелиста Луки: «Мадонна из Сан-Систо» и храмовая икона в Санта-Мария Маджоре. Это были также те подлинные образы, с которых окружающие города церковного государства приобретали списки для августовских процессий. В этой ситуации они встречались со списком той иконы из Латерана, которую тогда также приписывали евангелисту Луке (гл. 15г).

22а Икона Заступницы была, без сомнения, в это время самой знаменитой римской иконой Богоматери. Это доказывает уже число ее ранних копий, ка-
 190 кого в это время не имел ни один другой подлинник иконы. Древние украшения на платье и руках тоже выделяют ее среди других икон. Однако у нее отсутствовала корона, что в Риме должно было восприниматься как недостаток. Поэтому на лобовую часть мафория укрепили небольшую диадему, металлическую накладку: это можно видеть на копии XVI века, имеющей на задней стороне надпись св. Карло Борромео²⁷.
 191 Одна из лучше всего сохранившихся копий от эпохи Высокого средневековья, икона в церкви Богоматери на Ви-
 189 Лата, теперешней Виа-дель-Корсо, впрочем украшенная надписью «Источник света и звезда моря», передает как раз эту корону, а также серьги, которые тогда имел подлинник.

Правда, необычное увенчание иконы не ограничилось одной Мадонной из Сан-Систо. Так делалось и на других иконах, прежде всего на иконе в Санта-

Мария Маджоре, как показывает список в Витербо, и еще на одной иконе, которая в XV веке по желанию братства из капеллы Санкта Санкторум попала²⁹ в Сантиссимо Номе ди Мария на Форуме Траяна. Она тоже относится ко времени ок. 1200 г. и передает тот же тип, что и подписанная двумя художниками икона в церкви Св. Ангела в Пескери³⁰.

История «Мадонны из Сан-Систо», которую мы здесь воспроизводим, вступила в новую фазу, когда монахини приняли доминиканский устав и в 1221 г. переселились в близости расположенный монастырь Сан-Систо, куда их сопровождал³¹ на иконе св. Доминик. Эта икона принадлежала с этих пор к культовому имуществу стремящегося возвыситься нищенствующего ордена. Поэтому прошли лишь немногие десятилетия, пока одна икона, столь похожая на нее, что их было легко спутать друг с другом, не была сочтена подлинной иконой работы Луки. Это произошло на Капитолийском холме, где с 1250 г. поселились³² францисканцы. Вместе

с церковью они получили там в наследство одну из многих средневековых копий иконы. Лишь соперничество с доминиканцами привело к борьбе за истинную икону, которая с возрастающей силой продолжалась вплоть до XVI века (Приложение, текст 32) и даже доходила до фальсификации Золотой легенды.

Новая полемика предполагает понимание того, что мог существовать только один подлинник. Если его так часто копировали, то это могло происходить только в надежде, что его действие перейдет также и на копии. Тесная связь с подлинником выражается также в архаизмах стиля, которые при копировании имеют большее значение, чем признаки, соответствующие времени возникновения копии. Фрески в церкви Сан-Грегорио позволяют нам со времени ок. 1100 г. считаться также списками.

На вопрос об особых причинах для приобретения списков можно ответить, только привлекая историю тех церквей, которые их приобретали. Женский монастырь на Марсовом поле, как и монастырь Сант-Алессіо и аббатство на Капитолийском холме, внесены в официальный список из 20 монастырей, которые в XI веке в Риме считались достойными упоминания³³. Этот женский монастырь принимал тогда дочерей из римского патрициата³⁴ и мог ссылаться на то, что он так же был основан представителями Востока, как и монастырь



189. Копия «Богоматери св. Сикста». XII в. Рим, Санта-Марин ин Виа-Лата



190. «Богоматерь св. Сикста» (до реставрации). Рим, Санта-Мария дель Розарио

Алесслио, где почитали⁴¹ «человека Божия», она особенно предопределена была стать Мадонной Народа. В обоих местах икона сохранялась в подобном ковчегу кивории вблизи главного алтаря. Ставили в особую заслугу Франческе Романа (1384–1440), что она смогла увидеть в церкви Санта-Мария ин Арачели образ, хранившийся под замком. Он находился тогда у входа в алтарь в кивории, освященном в 1382 г., мраморные части которого можно еще увидеть в Палаццо Венеция.

Прежде чем образ поместили в этот киворий, он стоял, по-видимому, на освященном папой Анаклетом II (1130–1139) августовском престоле, который напоминал о рождественском видении императора. Это не было просто религиозное воспоминание, ибо на Капитолии римляне ссылались всегда на такие античные традиции, которые позволяли им иметь собственную историю наряду с папской. С тех пор как коммунальное правительство Рима, позднее Сенат, в начале XII века обеспечило себе собственные права, церковь на Капитолии находилась в центре его внимания. Она предоставляла также помещения для собраний народа. В 1348 г. римляне в благодарность за спасение от чумы отправились с иконой в собор Св. Петра и выделили ее храму средства на знаменитую лестницу, по которой поднимаются еще и сегодня.

Сант-Алесслио на Авентине³⁵. Оба монастыря владели реликвиями, которые они боялись потерять. Сант-Амвроджо ин Массима, где прежде находился список³⁶, и Сан-Сильвестро ин Капите, где копия дошла до нас в виде фрески³⁷, были также женскими монастырями, которые должны были проявить особый интерес к чудотворному образу: он ведь так действительно оберегал монахинь из Сан-Систо и создавал им привилегированное положение. Правда, и другие церкви тоже иногда приобретали списки³⁸.

Хочется теперь спросить, как икона попадала в поле зрения народа, который искал влиятельную «мать римлян». Правда, в XII веке она была так популярна, что ее «цитировали», когда тему коронования Богоматери впервые изобразили в апсиде церкви Санта-Мария ин Трастевере³⁹. Однако не здесь, а лишь на Капитолийском холме можно ответить на вопрос о народной Мадонне. Ответ заключается в истории того списка, который ок. 1100 г. попал в аббатство на Капитолии⁴⁰. Здесь и в монастыре Сант-

Самое важное указание на роль иконы как Мадонны и заступницы римлян делает народный трибун Кола ди Риенцо, имевший тонкое чутье на символические действия. В 1347 г. в связи с августовской процессией в Санта-Мария Маджоре он дал себя короновать, т. к. это был древний День народа. После этого он сложил в Капитолийской церкви перед иконой *Advocata* (Заступницы) металлический жезл и оливковый венец как символ смирения, чтобы таким образом чувствовать⁴² Мадонну как истинного суверена народа. Возможно, причину следует искать именно в этом контексте, а не только в усердии францисканцев, что копия вскоре начала превосходить славу подлинника.

До середины XV века «икону почитало одно братство, к которому принадлежало почти все римское население», как сообщает Фра Мариано (Приложение, текст 32). Прежде чем это братство было ликвидировано усердиями францисканцев, римляне всегда захватывали икону с собой на августовскую процессию. Замечание Фра Мариано о «плачущем» образе подтверждается путеводителем по Риму, который описывает изображенные на нем слезы (Приложение, текст 35). Это, возможно, является правдой и намекает на функцию Мадонны как оракула, которая ей позволяла плакать, когда наступало время беды. Все-таки нам ведь известно также о ее сопернице в Сан-Систо, что она будто бы бледнела в дни Страстей. Очевидно, тогда имело большое значение, что икона подавала знаки подлинной жизни. Однако и мысль о страдающей Матери у креста могла облегчить толкование иконы.

Слава иконы из Арачели стала так велика, что в Праге заказали архаизированное изображение, прототипом которого послужила⁴³ маленькая пергаменная копия нашей иконы, которая была подарена императору Карлу IV. Удивительна «Мадонна Льва Великого» в Дублине. Антониaccio Романо написал ок. 1490 г. для Санта-Мария Маджоре эту икону, которая является художественно модернизированной версией иконы Заступницы (гл. 19г)⁴⁴.

В заключение заметим, что одна византийская параллель в Сполето⁴⁵, о которой уже шла речь (гл. 13е), нуждается в дальнейшем рассмотрении. Необычно то, что уже в XIII веке привезенная греческая икона почиталась как работа евангелиста Луки. Она представляет наш тип икон, правда в ином повороте. Мотив для почитания как раз такой иконы состоит, возможно, в том обстоятельстве, что Сполето с 1198 г. окончательно подчинился церковному



191. Копия «Богоматери св. Сикста». XVI в. Ватикан, капелла Паололина



192. Центральная часть триптиха.
XII в. Тиволи, собор

192

193

в XII и XIII веках в Италии изолированное явление. Их облик нигде не имеет параллелей, лишь в Риме был подлинник, который они копировали. Главный тип представлен в трех триптихах, древнейший пример которых был приобретен⁴⁶ в начале XII века кафедральным собором в Тиволи. Там образ Христос на троне во весь рост. Его образ закрывается двумя створками, на которых Мария, одетая в пурпур, обращается к сыну в позе заступницы, а евангелист Иоанн свидетельствует о нем как о предвечном «Слове», которое было уже «в начале» (Ин. 1:1). На триптихах в Тревиньяно и в Витербо⁴⁷ внешние створки изображают Петра и Павла как хранителей римской церкви, а между ними херувим с огненным мечом охраняет вход в рай.

Весьма редко случалось в эпоху Высокого средневековья, чтобы изображали иконы с фигурами во весь рост. Это стало традицией лишь для скульптур-

государству, но все еще стремился получить коммунальную автономию. Из-за этого бывшее герцогство было долгое время яблоком раздора между императором и папой.

Икона работы Луки в Сполето задним числом по причинам, о которых нетрудно догадаться, объявляется покаянным подарком императора Барбароссы. Мнимый документ от 1185 г. бесследно исчез уже до 1600 г. Тип образа как раз тот самый, который был так популярен в Риме, однако его теперь представляет греческий подлинник, и при всем желании его нельзя было объявить копией римского образца. Металлический оклад с надписью гречанки Ирины достаточно доказывал это происхождение. Итак, образ с тогдашней точки зрения казался более подлинным, чем римские иконы, на которые он так походил. Обладание им могло повысить города по отношению к Риму, а «Мать Сполето» — его ранг по сравнению с «Матерью римлян».

г) Копирование «подлинника»

и августовская процессия

Группа икон, относящихся только к провинции Лацио, представляла

ных Мадонн как ковчегов. Однако в Лацио эта идея была представлена подлинником, который является, по существу, еще произведением античности. Речь идет, естественно, о «нерукотворном» чудотворном образе в Латеране, который и по формату соответствует его воспроизведению в Тиволи, имевшему в высоту едва ли меньше полутора метров. Желание повторить этот подлинник объясняется его ролью в городской жизни Рима, прежде всего в августовской процессии, во время которой весь народ ночью перед Успением Богородицы отправлялся в Санта-Мария Маджоре с иконой Христа (Приложение, текст 4). По причинам, о которых мы еще будем говорить, это мероприятие было перенесено в епископские города Лацио. Поэтому жанр этот распространился только в Лацио, ибо только здесь процессия стала обычаем.



193. Триптих. Ок. 1200.
Тревиньяно (Лацио), собор

Правда, сообщения об этом обычае поздние, как показывает пример Тиволи (Приложение, текст 41). Тем не менее он недвусмысленно подтверждается с помощью образами. Рельефная икона в Каstellькиодато указывает⁴⁸ даже еще на помозание иконы во время процессии. У ног Спасителя в Тиволи четыре райских потока, из которых пьют олени, что напоминает апсиду в Латеране. Список в Тиволи стали вскоре также почитать как образ работы Луки, подобно подлиннику в Риме⁴⁹. Сохранившиеся примеры находились либо в епископской церкви данного места, либо в той церкви Марии, куда направлялась процессия. В Витербо триптих, который зарыли от одного посягателя, снова откопали в 1283 г. и отдали на хранение в 1327 г. в собственную часовню при церкви Санта-Мария Нуова⁵⁰. В Тиволи образ находился в подземной часовне кафедрального собора, где у него имелось собственное культовое место.

Сохранившиеся списки накопились на Виа-Кассиа в направлении на Витербо: в городах Тревиньяно, Сутри, Капраника, Ветралла и Витербо. Некоторые образы были поновлены, или они сохранились лишь как изображения торса. Другие были не первым списком, находившимся в данном месте. Поэтому для лучшего понимания мы должны привлечь второй тип изображений, которые привлекали еще мало внимания как парные образы Спасителя. Это образы Мадонны, которые также участвовали в августовской процессии. Икона из Ветраллы ок. 1400 г. приобрела образ Христа на обратной стороне, после того как первоначальный парный образ Христа был утрачен⁵¹. Так обе процессионные иконы были соединены на одной доске. Из примера Тиволи нам известно, что Мадонна из Санта-Мария Маджоре во время процессии



194. Богородичный образ. Начало XII в.
Витербо, Санта-Мария Нуова

шла навстречу иконе Христа (Приложение, текст 41). Правда, сохранившийся список является современным факсимиле, точно повторяющим⁵² образец XIII века. Однако и образец мог быть не первым изображением в данном месте, т. к. относящаяся к нему икона Христа создана уже в начале XII века.

Отсюда возникает необходимость иначе, чем прежде, поставить вопрос о хронологии типа. В Ветралле сохранился лишь образ Мадонны. В Витербо он на столетие старше, чем нынешний список образа Спасителя⁵³. Поскольку обе Мадонны без их парных икон были бы бессмысленны, они позволяют нам реконструировать в обоих случаях исчезнувший триптих Христа. Оба образа Богоматери созданы в начале XII века, возможно, в одной и той же мастерской. Однако по типу образа они воспроизводят два совершенно различных подлинника в Риме: образ в Ветралле «Мадонну Сан-Систо», а образ в Витербо — храмовую икону из Санта-Мария Маджоре⁵⁴. Такое положение дел важно потому, что оно указывает как раз на обе иконы кисти Луки,

роль которых интересовала нас в августовской процессии. Использование «Мадонны Сан-Систо» в процессиях может быть удостоверено лишь для более позднего времени (Приложение, текст 32). А образы в Ветралле и Витербо выполняли как раз эту роль уже в начале XII века. В Лацио выбирали один или другой тип образа, чтобы он встречался с образом Христа. В Риме использовали оба образа: «Мадонну Сан-Систо», которая особенно годилась для этого ввиду ее позы просительницы, а вторую икону — как цель процессии.

Надпись на образе в Витербо имеет явную антиеретическую направленность, для которой в начале XII века было достаточно поводов. Она гласит: «Достоцимая Дева рождает того, кого отвергла ложная София». Надпись на иконе Христа в Тревиньяно имеет иной тон, когда Спаситель в ней говорит о себе от первого лица как о «Царе неба», который «избавил народ от смерти».оборот «Царь неба» (*Rex caeli*) является прямым намеком на Царицу неба (*Regina caeli*), как называли икону в Санта-Мария Маджоре (гл. 4г). Верховные апостолы на створках по-своему усиливают⁵⁵ на некоторых образах римский облик типа.

О смысле августовской процессии, когда иконы несли с собой, задумывались еще мало. Дело здесь, вероятно, в том, что историков образы интересовали меньше, чем письменные источники. При этом очевидно, что образы в этом контексте говорят более четким языком, чем источники, уже потому, что они вообще сохранились. Вряд ли можно сомневаться в том, что церемонии, в которых они участвовали, получили определенную программу при реорганизации римского церковного государства в эпоху церковной реформы⁵⁶. Лацио был тогда центром заново возникающего церковного государства. Его епископы представляли самую сильную фракцию в коллегии кардиналов. Они были обучены в курии, и их часто отзывали обратно в курию. Опорными пунктами воспитанной в монархическом духе церковной власти Лацио



195. Богородичный образ. Начало XII в.
Ветралла (Лацио), собор

были местные соборные капитулы, которые получили также право выбора своего епископа. Поэтому важен тот факт, что икона Христа в Тревиньяно была пожертвована протоиереем по имени Мартин, который был членом местного соборного капитула. Народу при выборах предоставлялось лишь право выражать согласие; участие его представлялось метафорически как брак с церковью. Символическим актом была также народная процессия в августе. Поэтому Христос на иконе в Тревиньяно в надписи, которая изображена на открытой книге, говорит о народе (*populus*), им спасенном. Присутствие папы в Лацио чаще демонстрировалось посредством летнего пребывания курии, а также посредством соборов и заседаний суда, в которых папа участвовал. Августовская процессия по-своему делала наглядными римские институты, отображая римскую церковь в центрах церковного государства. Так подлинник, который копировали, в конце концов представлял саму церковь Рима. Списки служили для того, чтобы демонстрировать единство церкви и народа в рамках принятого в Риме обычая. Церковные власти во время августовской процессии выдавали народу свои иконы, чтобы позволить ему сыграть активную роль. Возможность этого заключалась во впечатлении от прямой встречи с небесными ликами, которым по этому случаю можно было высказать все желания общины.

Апсидная мозаика в Санта-Мария ин Трастевере позволяет представить роль иконы в римской городской жизни в виде легко запоминающегося понятия. Ее темой является собственно праздник Успения Богородицы — ежегодная высшая точка городского самовыражения. В этом случае встречались две ико-



196. Апсидная мозаика. Деталь. XII в. Рим, *Санта-Мария ин Трастевере*

ны, отчетливо узнаваемые черты которых воспроизведены на мозаике в изображении двух личностей. Христос восседает здесь на троне так же, как в образе в Латеране, а Богоматерь делает тот же жест, что и на иконе в Сан-Систо, которая во время процессии сопровождала образ Христа. Мадонна, во-первых, если ее понимали как невесту Христову, символизировала римскую церковь и, во-вторых, если ее понимали как заступницу римлян, то представляла народ Рима и его интересы. Для смысла образа решающим было то, что образ Христа «принадлежал» папе, а икона Девы Марии как раз «сопротивлялась» папе, т. е. не предавала тех, кто находился под ее защитой.

18
190
188
187

Поэтому малые женские монастыри прилагали усилия к тому, чтобы приобрести точные списки подлинника, который в то время находился в руках монахинь в Санта-Мария ин Темпули. Женский монастырь на Марсовом поле приобрел сразу два списка для обеих своих церквей, а легенду иконы в демонстративной форме увековечил в настенных росписях. Однако подлинник был, если верить легенде, первоначально отдан на попечение не монахиням, а трем мирянам. Так приобрели список на Авентине, где был погребен Алексей, «человек Божий» и любимец народа. Наконец, на Капитолии еще один список был вовлечен в новое коммунальное движение. Соединяя вместе все эти грани, мы представляем в общих чертах роль икон в городской жизни Рима.

16. «Маньера грека». Привозные иконы на Западе

а) Происхождение с Востока: идея и действительность

Епископ Альтман из Пассау (умер в 1091 г.) получил в подарок от герцогов Богемии, как повествует его биограф, «драгоценное изображение с великолепным металлическим окладом (*caelatura*), с образом Девы Марии, написанным в греческой манере (*graeco opere*)»¹. Такие привезенные из других стран иконы во все времена попадали на Запад, но их влияние на иконопись, прежде всего в Италии, никогда не было здесь так сильно, как в XIII веке. Оно сохраняется и позднее, но тогда привозные иконы уже давно идентифицируют как достойные уважения древние подлинники, вокруг которых возникают легенды. Списки, выделяющиеся на фоне творений искусства того времени, отвечают благочестивым желанием иметь подлинные образы, а не становятся художественной нормой.

До XIII века привозные иконы чаще имеют многочисленные отголоски, дошедшие до нас и исполненные в совершенно разной художественной технике. Так, на печати женского монастыря в Шварцрайндорфе в 1172 г. изображена нежная мать с младенцем, которая вместе с греческими буквами отчетливо выдает родство с одной восточной иконой, которую можно было видеть в Кёльне². Такие отголоски икон встречаются нередко: в книжной миниатюре³, во фресковой росписи⁴ и в каменных рельефах⁵.

Верхнерейнская Книга образцов XII века содержит список из 75 рисунков, в котором упоминаются образы Христа во весь рост на троне (*Majestas*) наряду с «погрудными» изображениями (*dimidia figura*) Марии и других святых⁶. Лаконичное упоминание «Феодора на лошади с другим святым» едва ли позволяет предположить, что оно относится к популярной во время крестовых походов иконе двух святых всадников. Рисунок, сохранившийся в данном случае, не допускает, однако, никаких сомнений относительно этого.

Если привозные иконы еще сохранились, то в большинстве случаев они представляют собою руины, пострадавшие от интенсивного использования, и часто сильнее впечатляют легендами, сложившимися вокруг них. Редко бывает так, что легенды позволяют заглянуть в истинную историю создания икон, т. к. они, как мы увидим, основаны на одинаковой топике. Счастливым исключением является маленькая икона Николая в Ахен-Буртшаиде, получившая в начале XIII века готическую металлическую раму: она уже тогда стала объектом легенд, которые сообщают о ее происхождении с Востока и прослав-



197. Икона «Св. Николай». XII–XIII вв.
Аахен-Буртшиайд

ляют⁷ ее чудесные деяния на Западе. Готическая надпись на раме говорит о том, что «икона Николая сияет в блеске добродетелей святого». Цистерцианец Цезарий из Хайстербаха сообщает в 1219–1223 гг. в своей книге о чудесах, которые эта икона совершает прежде всего с роженицами, мучившимися родами. Сын греческого императора привез икону в Ахен и говорил, что «образ чудесной работы, должно быть, был написан вскоре после смерти святого».

Икона, до неузнаваемости реставрированная, ценилась, вероятно, прежде всего из-за техники мозаики, в которой она была исполнена и которую на Западе в сфере икон тогда не знали. Ценность технического или технологического раритета увеличилась еще в эпоху Возрождения, когда уже больше нечему было на-

учиться от икон в художественном смысле. Икона Христа во Флоренции упоминается⁸ уже в первых каталогах Медичи как драгоценность из-за техники мозаики, в которой она исполнена. Папа Сикст IV в 1475 г. подарил бургундскому посланнику Филиппу де Круа мозаичную икону, полученную⁹ в Шиме. Эмалевые иконы тоже пользовались престижем, как можно судить¹⁰ по примерам в Маастрихте и в церкви Санта-Прасседе в Риме. В Риме икона Христа, согласно надписи на эмалевом окладе, изображала когда-то Христа «Благодетеля» (*Euergetēs*), которому в Константинополе был посвящен знаменитый монастырь.

Привозные иконы были не всегда живописными досками, они делались также из другого материала и часто ценились из-за их драгоценности или их технической экстравагантности. Они могли быть выполнены из серебра, стетита, в технике мозаики, эмали, но всегда были переносными предметами. Лишь в XIII веке живописные иконы стали важным фактором развития алтарных картин. Иконы, которые оказывались стимулами развития в этой сфере, не обязательно были знаменитыми. Культ знаменитых икон стал важен лишь тогда, когда создание образов на досках на Западе стало повседневностью и достигло апогея лишь в эпоху Ренессанса. В это время они не воплощали больше художественный идеал, а служили религиозной традиции, которой угрожало исчезновение.

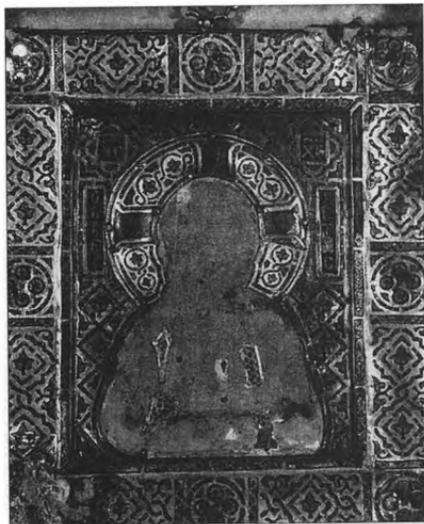
Пленительность икон была, как можно узнать из легенд о них, часто связана с их происхождением с Востока. Возникновение этой идеи невозможно более реконструировать в деталях, однако вера в архетипы, которые по дороге через Византию прибывали из библейской страны, в XIII веке распространилась у же

повсюду¹¹. Проповедь Фра Джордано во Флоренции (гл. 14д) наводит на мысль о существовании такого представления. Наряду с телесными реликвиями появляется подлинный образ, доказательством чему служит его происхождение с Востока. Такой прототип являлся указанием на жизненную подлинность, на которую должны были полагаться и художники, создававшие списки. Образ кисти Луки был для каждого художника вызовом творить подобное подлинному евангелисту Луке. Так толкуемая икона, лишь в некоторых подлинниках достигнутый идеал, выполняла на Западе множество функций, о которых мы попытаемся написать на последующих страницах.

Привозная икона была важнее как идея, чем как узнаваемый признак некоего произведения. Идею можно

было переносить на западные создания, престиж которых возрастал, если подтверждалось их восточное происхождение. Вместе с тем она предполагала более обширный импорт икон, чем это было в реальности. Об этом и следует говорить прежде всего, причем по праву должна пойти речь о чудесных или подозрительных обстоятельствах приобретения икон. Иконы удостоверяли государственные договоры, были на войне ценной добычей и драгоценным пожертвованием при основании монастырей. Где бы ни появлялась восточная икона, естественно древняя, там возникал, как в случае с реликвией, культ, который укреплял престиж владельца или места, где икона пребывала, а также рост их богатства. Схема всегда та же. Прежде всего важно происхождение, затем способ приобретения, который делал происхождение достоверным. Ктитор-князь или король ручался за самое невероятное происхождение. Впоследствии возникали легенды о происхождении и чудесах, становившиеся все более смелыми и не чуждавшиеся даже подложных документов. Если тогда целые сочинения посвящаются образам, то в эпоху Возрождения и контрреформации сплетение вымысла и правды часто становилось уже непроницаемым.

В Венеции официальная икона Марии — покровительницы государства была, согласно достоверному преданию, захвачена при осаде Константинополя с повозки воеводы византийцев (гл. 10г). Подлинник в Сан-Марко в своем названии *Nicopeia* (Никопея) содержит напоминание о византийской роли Богоматери как воительницы и приносящей победу. В Венеции эта икона во время государственных крестных ходов и праздничных церемоний воплощала истинного суверена, почитавшегося выше республиканской государственной власти. Оче-



198. Эмалевая икона из Константинополя. XII в. Рим, Санта-Прасседе



199. «Madonna della Pace». XIV в. Венеция, Санти-Джованни э Паоло

199

вым произведением, когда в 1349 г. ее приобрел¹² в Константинополе венецианец Паоло Моросини. По достойному изображению младенца Христа и по трактовке лица она близка иконе с Синая, о которой нам известно, что ее эскиз создал художник Мануил из Константинополя. Несмотря на поновления, она еще отчетливо сохранила характер восточного произведения. В Венеции она весьма почиталась с тех пор, как ее получили во владение доминиканцы из Санти-Джованни э Паоло.

149

Переход иконы из частных рук в церковные часто сопровождался переносом на нее как раз тех исторических легенд, которым она должна была соответствовать как культовый образ, находящийся в общественном владении. Икона Богородицы в соборе в Сполето, византийский шедевр, созданный ок. 1100 г., дважды была в частной собственности, пока не стала публично почитаться в соборе в Сполето (гл. 15г). Гречанка из Нижней Италии связывает с собственной персоной прошение Мадонны на металлической раме, которое закрывает новый оклад. Частная надпись этой дамы не помешала, однако, епископу Сполето превратить икону в подарок императора Барбароссы городу в знак примирения.

201

Подобная же икона Девы Марии побывала уже во многих руках, прежде чем епископ Никодим делла Скала подарил¹³ ее в 1440 г. своему собору во Фрайзинге. Ее первоначальное состояние обнаружилось лишь благодаря рентгеновским снимкам, которые подтвердили необычное произведение, да-

сточенные столкновения из-за приобретения подлинника Одигитрии, которые происходили в 1204 г. на улицах Константинополя, доказывают интерес к обладанию благодатью, санкционированной небом (гл. 4д). Так, чудотворные иконы годились в качестве залога для подтверждения государственного договора. Примером служит подлинный нерукотворный образ Христа на плате в Генуе, который византийский император Иоанн V подарил капитану генуэзцев при Босфоре, Лионардо Монтальдо, который, со своей стороны, в 1384 г. передал его одной церкви в Генуе (гл. 11а). Это действительно один из немногих древних списков подлинника, а изображения XIV века на металлическом окладе представляют его историю как подтверждение достоинства.

Другие иконы попали к новому владельцу менее сенсационным образом. *Мадонна делла Паче* (Мадонна мира) в Венеции была относительно новым

тируемое примерно 1100 г. Во второй фазе ее истории священник по имени Мануил снабдил ее незадолго до 1235 г. в Константинополе металлическим окладом, на котором она поэтически названа «Надеждой безнадежных» (*Elpis tōn Apelpismenōn*). Обрамленная этой новой металлической рамой, она была наконец в начале XIV века еще раз заново переписана, прежде чем она, окольными путями, стала собственностью семьи Делла Скала, возможно, как подарок византийского императора. Никодим делла Скала, с 1421 г. епископ Фрайзинга, пожертвовал икону в 1440 г. в новый большой алтарь-ковчег Якоба Кашауера, где ее показывали в дни четырех годовичных праздников Марии. Естественно, она превратилась тем временем в икону кисти евангелиста Луки.



200. Печать из Шварцрайндорфа. 1172. Дюссельдорф, Центральные государственные архивы

б) Императорский двор в Праге и его иконы

Новые властители страны могли укрепить свой авторитет с помощью подарка чудотворной иконы с Востока, культ которой предопределяла лояльность по отношению к ктитору. В 1382 г. князь из дома Ягеллонов с отшельниками павликианцами из Венгрии основал в Польше монастырь Ясна Гора, где возносились молитвы за дальнейшее существование династии: здесь икона из Ченстохова, подаренная в связи с основанием монастыря, возвышала его значимость¹⁴. При этом второстепенное значение имело то, была ли она фактически итальянским или восточным произведением. Лишь официальная легенда принималась во внимание. Мадонна из Брно, если бы ее почистили, могла оказаться¹⁵ привезенным с Востока образом. Она входила в программу люксембуржцев внедриться в качестве суверенов в Богемии и Моравии. Император Карл IV в 1356 г. завещал ее вновь основанному монастырю августинцев-отшельников, основателем которого был его родной брат, маркграф Иоанн Генрих. Сын основателя распорядился вставить образ «Черной Мадонны» из Брно в оправу из золота и серебра.

В Праге, где имели значение надрегиональные интересы, император распорядился установить публичный культ¹⁶ широкого масштаба для имперских драгоценностей. Их постоянной резиденцией стал замок Карлштейн, где реликвии превосходили по иерархии образы. Здесь привозили итальянские моленные образы из Модены, а не подлинники иконы с Востока. Тем не менее как раз в крестовой часовне иконопись праздновала настоящий триумф. Вместо того чтобы



201. Рентгеновская фотография богородичной иконы в ее первоизданном состоянии. Ок. 1100. Фрайзинг, Епископский музей

203

когда мы меняем место действия. Из Аахена происходит маленькая стеатитовая византийская икона XII века, которая сложными путями попала в музей Кливленда²⁰. В этой истории сыграл свою роль даже Наполеон, т. к. эта маленькая икона была в 1804 г. в Аахене, вероятно, не совсем «по ее доброй воле», вручена императрице Жозефине.

В эпоху средневековья подобная икона совершенно сознательно использовалась для поддержания государственного культа, который тогда воплощался в личности причисленного к лику праведных Карла Великого. Неизвестно, какими путями попал в Аахен византийский образ Богоматери. В XIV веке думали, что он будто бы висел на шее на останках тела Карла Великого, когда в 1165 г. вскрыли его могилу. Чтобы это обстоятельство заново продемонстрировать, Карл IV приказал вставить маленький образ в серебряную оправу, как готическую подвеску. Так то, что было до того лишь легендой, стало явной очевидностью, и на шее нового бюста с реликвиями Карла Великого висел теперь как талисман образ кисти Луки. На подвеске было написано: «Этот образ сотворил св. евангелист Лука как портрет (*similitudinem*) блаженной Девы Марии». На обратной стороне изображение быка, символа Луки, придает дополнительное подтверждение тому, что изображение приписывается художнику-апостолу.

Первой реакцией на императорский культ иконы Луки в Аахене был дар икон, совершенный в 1367 г. Людвигом Анжуйским, королем Венгрии и Поль-

расписывать стены, их заполнили сплошь серией икон на досках, на которых все святые местного календаря¹⁷ представлены образом и реликвией. Так создали некий союз икон и реликвий. Собрание святых создает своего рода небесный собор, выраженный через метафору сияющих стен небесного Иерусалима. Отдельные строительные элементы суть иконы, которые соединяются здесь как в иконостасе. В документе основания (1357) главным, правда, является крест. Однако в том же тексте идет речь о стремлении увидеть лик Христа, «узреть который желает не только все человечество, но желают также и ангелы»¹⁸.

Привозные иконы, возможно, приобрели также публичное почитание в Праге. Списки Мадонны из Сан-Систо (гл. 15в) и римской Вероники в Пражском Соборе¹⁹ подтверждают, что культ икон почитался в императорской резиденции. Доказательства личного почитания культа икон Карлом IV обнаруживаются лишь тогда,

ши, в пользу построенной им венгерской часовни при Ахенском соборе²¹. Хранение реликвий и икон именно в этом оваянном историей месте было тем самым данью выдвинутым притязаниям. Сами иконы — вотивные образы, однако в своем серебряном окладе, оставляющем свободное место только для фигуры в ее общих очертаниях, она следует восточной схеме «украшенных икон», где живописная фигура окаймлена вокруг драгоценным металлическим окладом (гл. 12г). На иконах венгерского императора ок. 1870 г. живопись была радикально поновлена, однако, несмотря на это искажение, можно недвусмысленно признать, что они следуют типу маленького образа Луки.

В Богемии имеется необыкновенное, происходящее из окружения императорского двора, свидетельство культа одной восточной привозной иконы, которое одновременно раскрывает механизм копирования знакомого подлинника. Речь идет об иконе из Брежнице, которая, согласно надписи на обратной стороне, была создана в 1396 г. по поручению короля Венцеля²². Королевский заказ гласит, как свидетельствует текст, «изготовить список (*similitudinem*) образа из Руднице», о котором опять-таки сказано, что его «собственно ручно написал св. Лука». Это прежде всего знакомый мотив. Король велит копировать образ Луки с намерением перенести действие образца посредством точного списка в новое место. Полученная икона, бывшая, в свою очередь, повторением копии от 1396 г., связана с обычной в таких случаях претензией.

Там, где нет сведений в текстах, нам все-таки помогает само изображение, ибо оно доказывает своим видом, что икона из Руднице была привозной. Темный цвет кожи Девы Марии выдает восточную мастерскую. Надпись на ней же толкует темный цвет кожи, привлекая книгу Песни Песней царя Соломона, как библейскую метафору красоты Девы Марии: «Дщери Иерусалимские! черна я, но красива...» (Песни Песней 1:4) На фигуре мы видим странный плат с пестрым узором, который совершенно асимметрично лежит на чепце. Младенец в вышитой одежде с поясом покоится в полусне у матери на руках. Обе особенности указывают на утраченную ныне икону из круга крестоносцев Кипра, подобную той, которая в современном ей списке попала в Синайский монастырь²³. Синайская икона до малейших нюансов повторяет тот же извод богемской иконы, но в обратном варианте. Этот факт позволяет сделать интересные выводы относительно средневекового метода копирования посредством механического оттиска или калькирования.



202. Вотивная икона Людовика Анжуйского, короля Венгрии. XIV и XIX вв. Аахен, сокровищница собора

202

203

204

205



203. Византийская богородичная «икона св. Луки» из Аахена. XII и XIV вв. Кливленд, Художественный музей

176

художника, по-своему усвоившего структуру восточной иконописи. Положение младенца намекает на смертный сон Христа (*anapesōn*), мотив которого был известен в иконописи Кипра уже в XII веке²⁴. Дева Мария следует типу самого известного прообраза из тех, которые вообще можно было найти на Кипре. Своеобразно сдвинутый плат является признаком «Киккской Богоматери», которая была привезена из Константинополя и уже тогда имела славу образа работы Луки (гл. 13е)²⁵.

174

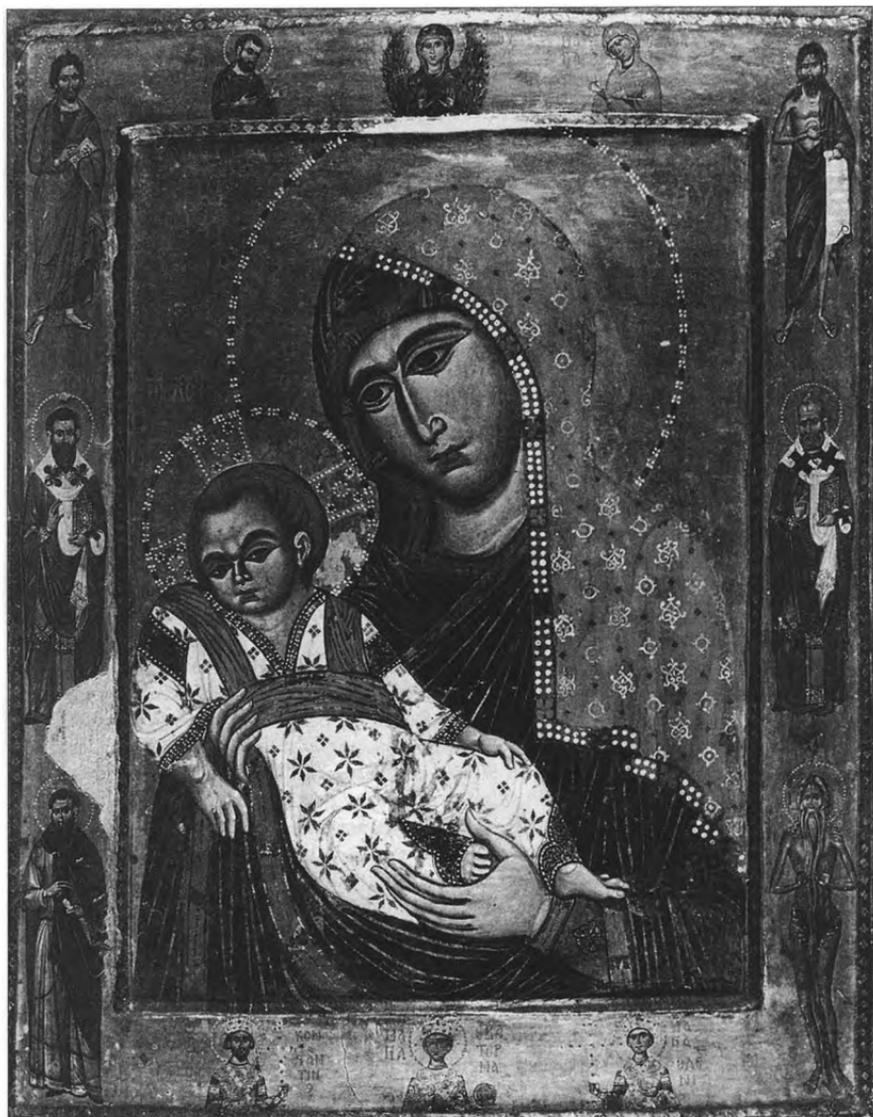
Так легендарное утверждение относительно иконы евангелиста Луки в Богемии основано в конце концов частично оправдано. Из Константинополя происходит прежде всего одно весьма специфическое новшество в виде иконы Девы Марии, которое в XII веке было перенесено на Кипр и там с XIII века служило моделью для ряда вариантов. Среди них версия одного западного художника по неизвестным причинам пользовалась большим уважением. Списки на Синае и в Богемии являются простыми копиями этой третьей и последней стадии, которой тогда достигло развитие иконописи. До этого соперничество многих культовых мест на Кипре способствовало возникновению ряда тонких вариантов, ибо каждый отдельный список отличался как бы местной «идентичностью». С началом экспорта на Запад это живое развитие приостановилось, а формирование на новом месте защищалось на основании авторского права. Так, внешняя история образа всегда отражалась также на его внутренней структуре, поскольку она либо способствовала изменению формы образа, либо препятствовала ему. Находясь под королевским патронатом, богемский список в еще большей мере воспринимался в качестве подлинного прототипа, в котором ничего не хотели менять.

В сопротивлении всякому изменению и в канонизации форм выражается игнорирование мест происхождения, в которых были созданы иконы, приве-

Можно было бы удовлетвориться констатацией, что король Венцель велел копировать икону, происходящую из среды крестоносцев. Однако можно также поддаться искушению и проследить сам привозной образ с точки зрения генеалогии его формирования до времени крестоносцев. В традиции икон метаморфозы подлинника происходят всегда постепенно, так что воспоминания о признаках родословного древа никогда полностью не гаснут. Бывший богемский привозной образ имел с иконой с Синае общий прототип, который был написан в XIII веке для одного культового центра на Кипре. Судя по почти «модной» одежде и декоративному оттенку, этот образ оказывается произведением западного



204. Икона из Брежнице. 1396. Прага, Национальная галерея



205. Кипрская икона крестоносцев. XIII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

зенные с Востока. Любой вариант, если прежние правила были уже неизвестны, мог обрести в другом месте авторитет обязательного подлинника. Так «Киккская Богоматерь» определила в другом изводе один апулийский список, находящийся²⁶ в Палаццо Венеция в Риме. Он представляет более раннюю стадию развития вариантов на Кипре. Однако это уже не имело значения для восприятия на Западе.

Тема Востока и Запада сложнее, чем может показаться. На Западе канонизировали лишь форму икон, имеющих славу достойного происхождения. Зато в собственной продукции не ставили таких границ изменениям. Таким образом, применяли двойной подход, в зависимости от того, хотели ли воспроизвести определенный подлинник с Востока или чувствовали себя свободными от подобной связи. Лишь в одном случае жесты и позы предписывались схематически. Кажется, это был тогда как раз западный метод, использовавшийся для того, чтобы сообщить славу восточных образцов их точным копиям. Это выражает перспективу той дистанции, с какой видели произведения другой культуры образов. Зато на Востоке тогда любили как раз игру ассоциаций, правила которой были доступны каждому, так что форма переходила из одного произведения в другое или из одного места в другое (гл. 13е). Свобода изображения была ограничена, но внутри этих границ она действовала тем эффективнее. Фиксация же форм иконы произошла в значительно более позднее время. Я отдаю себе отчет в том, что такое высказывание опрокидывает существующие ныне представления. Но вряд ли возможно делать иные выводы из исторического материала.

в) «Иммиграция» икон в Италию

Большая часть известных ныне привозных икон связана с Италией. Святой Лик в Лаоне, восточная икона XIII века находилась в Риме, когда папский казначей послал ее своей сестре «вместо Вероники» во Францию (гл. 11в). В Венеции с XIII века накапливались привозные иконы, и они поступали все еще с Востока²⁷ до XVII века, когда Крит попал в руки турок. В Апулии также пользовались большим кругом привозных икон, однако восточные подлинники редко сохранились до наших дней. То же относится к Пизе, художники которой с большим проникновением повторяли²⁸ восточные иконы. Единственное восточное произведение, сохранившееся там, это маленькая икона архангела Михаила начала XIV века, но даже и она содержит в мотиве взвешивания духа западные детали²⁹.

В редких случаях восточные иконы сразу жертвовали в Италию. Так в XIII веке сербская королева-мать заказала икону, которая была предназначена³⁰ непосредственно для собора Св. Петра в Риме. На ней изображена как образ в образе «константинова» пара изображений верховных апостолов, и на это намекает даже римская прическа Петра. Нижняя зона, являющаяся уникальной в иконописи, содержит своего рода «римскую программу». Королева-мать Елена (умерла в 1314 г.), урожденная Анжу, была католичкой, и ее многократно принимал под защиту Петра папа Николай IV. Программа состояла в том, чтобы сыновей Елены, Драгутина и Милутина, не компрометируя их как реген-



206. «Св. Петр». Вотивная икона сербской царицы-матери Елены. XIII в. Рим, собор Св. Петра

207

ла о себе говорить, будучи якобы «образом Григория», который Григорий Великий заказал в память об одном своем видении³¹. Уже легенда интересна, т. к. в ней идет речь о том, как Христос на самом деле выглядел во время своих страданий на кресте, что открылось папе в видении. Образ, к которому относится эта легенда, оказался подходящим в Санта-Кроче ин Джерузалиемме, где в Страстную пятницу папа совершал богослужение. Однако умалчивали о том, что икона лишь ок. 1380 г. была получена от военачальника Раймонделло Орсини дель Бальцо, герб которого был помещен на ней. Он, со своей стороны, обнаружил ее в Синайском монастыре, куда ее пожертвовал вскоре после 1300 г. один грек из Константинополя. Раймонделло, который хотел украсть безымянный палец из останков св. Екатерины, основал в Галатине на южном берегу Апулии госпиталь, посвятив его св. Екатерине. Мы не знаем, что его побудило так быстро расстаться с иконой. Легенда картузианцев из церкви Святого Креста поспешно аннулировала предысторию иконы, которую можно было восстановить лишь на основании ее облика.

Иконография иконы из Санта-Кроче давно укоренилась, когда ее избрали «подлинником». Привозные изображения, попавшие в поле зрения итальянских художников раньше, имели большее влияние на историю того типа образа, который они представляли. Это относится к маленькой иконе Марии в Сиен-

тов, взять под покровительство Рима. Они получают побочную роль соглашателей, в то время как Елена преклоняет колена перед св. Николаем из Бари, соименным святым правящего папы. По существу это изображение в своих формах не восточная икона, а лишь произведение восточной живописи, которое как вотивный образ получило римский характер.

В Италии интерес к восточному происхождению иконы сопровождался тревогой по поводу того, была ли она доставлена вопреки «ее воле» или «с ее согласия». Это имело определенное значение ввиду того, что надеялись на ее благоволение. Однако имелись также иногда причины скрывать происхождение с Востока и заменять его легендой, которая ему прямо противоречила. В конце концов в большинстве случаев владелец решал, что следует рассказывать об иконе.

В Риме в конце XIV века маленькая мозаичная икона — изображение *Imago pietatis* (Отплакивание) — застави-

ской Къеза дель Кармине, которая оказалась³² византийским шедевром середины XIII века. Свежая моделировка придает иконе пластичный облик, который, однако, нейтрализуется прозрачной лазурью и живой игрой света и тени. Световая штриховка образует собственные движки на темном цвете кожи. Интенсивность чувств, отражающаяся в чертах лица Богоматери, усиливается ее позой. Младенец же в покрытых золотым ассистом одеждах отличается от матери размером фигуры и вследствие этого обладает особым воздействием.

Редко удается встретить привозной образ в таком хорошем состоянии, так что мы можем оценить впечатление, которое он тогда производил на свое окружение. Это впечатление еще усиливалось из-за тогдашнего металлического оклада и из-за происхождения, за которое ручались отшельники Ордена блаженной Девы Марии с горы Кармель. Кармелиты, которые с середины XIII века быстро распространились по Европе, заслужили почет и уважение в связи с тем, что они жили в Святой земле на горе пророка Илии. Это почитание переходило на образы, которыми они владели и которые, со своей стороны, должны были своей древностью подтверждать древность ордена; почти всегда они считались³³ привезенными с Востока образами.

В орденской церкви во Флоренции образ сидящей на троне в рост «Мадонны дель Пополо» является, правда, местным произведением, которое заказало местное братство, и поэтому его не следует путать с привозными иконами, которые, кажется, там также имелись³⁴. В Сиене наша икона была не единственным образом, принадлежавшим кармелитам. «Мадонна деи Мантеллини», вероятно пизанское произведение времени ок. 1280 г., была, очевидно, обетным образом местного братства. Главное изображение, которое раньше также называлось «Мадонна дель Пополо», побуждало в XIII веке делать списки даже в Риме, где церковь Санта-Мария дель Пополо приобрела³⁵ копию.

Удивительна близость римской иконы к привозному образу в Сиене, ибо такая близость выделяет ее среди римских образов Девы Марии (гл. 15в). Близость эта выражается вплоть до деталей, как, например, темно-синяя одежда Богоматери с двойной каймой на рукавах, светло-синий полосатый чепец или бахрома на кайме плеча мафория. Повторяется также примечательная поза сидящего младенца в золотой одежде с ассистом. Тем веселее становятся от-



207. Мозаичная икона с Синая.
Ок. 1300. Рим, Санта-Кроче

клонения при наличии такого точного копирования. Они, во-первых, художественного рода, т. к. цвет кожи получился более ровный, а фигура младенца массивнее. Во-вторых, копиист меняет жест младенца, который нежно дотрагивается до украшенной кольцом руки матери, для того чтобы так возместить аффективные черты, которые ему не удалось передать на ликах.

г) Икона работы евангелиста Луки в исторических легендах эпохи Возрождения

208

Список образа работы Луки в Риме удивительным образом получил большой почет, чем его образец в Сиене. Причиной этого был, вероятно, интерес Делле Ровере к новой постройке церкви, посвященной небесному покровителю кардинала. Сикст IV в качестве папы в 1478 г. удостоверил образ Богоматери в Санта-Мария дель Пополо как подлинный образ работы Луки и способствовал пожертвованиям на постройку отпущением грехов. Уже до этого Александр Сфорца, владетель Пезаро и папский генерал, приказал ок. 1470 г. художнику Мелощо да Форли скопировать его и добавить следующую надпись: «Это божественный Лука написал прижизненно (*vivo*). Икона является подлинным портретом Богоматери (*propria effigies*). Александр Сфорца ее заказал, Мелощо ее написал. Лука сказал бы, что это его собственное произведение (*diceret esse suam*)». Копия в монастыре Монтефалько, который тогда был под началом августинцев из Санта-Мария дель Пополо, также технически доведена почти прозрачной текучей темперной живописью до архаичного идеала. Впоследствии создавались и дальнейшие списки, среди которых выделялись³⁶ списки Пинтуриккьо.

21

Александр Сфорца был заинтересован еще в одном образе работы Луки, т. к. он заказал копию этого образа из Санта-Мария Маджоре у Антониaccio Романо, имевшую надпись: «В Риме находится святейший образ Девы, который когда-то написал Лука. Кто осмелится думать, что собственноручность является будто бы ошибкой? Я, римский живописец Антониaccio, [мою картину] скопировал с того (*ab illa duxi*), а Александр Сфорца заплатил за труд»³⁷. Слава художника, ставшего теперь важным, в этих словах приравнивается к славе прототипа, который и дальше оставался важным: прототип гарантировал уверенность в том, что наверняка не имели дело с простой фальшивкой. Художественно претенциозный список живет впрямь за счет двойного обоснования. Художник был приглашенным интерпретатором, его произведение — актуальным толкованием древнего и уже поблекшего оригинала. Однако по нему можно было контролировать новое изображение в такой же мере, как портрет посредством живой модели.

Так же как списки менялись в зависимости от руки того или иного ренессансного художника, так и тексты легенд изменяли свой характер. Во времена, когда начали мыслить исторически, а унаследованные традиции больше не перенимали слепо, легендарная слава древних образов подвергалась новому ущемлению из-за требования доказательств. Их древность, как и их происхождение, нуждалась в точном обосновании, чтобы устоять перед сомнениями образованных.

В Риме греческий эмигрант, Иоанн Виссарион, ставший тем временем римским кардиналом, заказывает Антониаццо образы, которые повторяют иконы Луки или даже выдаются за таковые³⁸. С тех пор как Константинополь попал в руки турок (1453), это происхождение образов оказывалось правдоподобным аргументом, тем более что оно апеллировало к эффектам, которые могли помочь мобилизовать на крестовый поход. Этим можно, вероятно, объяснить то, что Климент из Тосканеллы в 1482 г. пожертвовал церкви³⁹ Сант-Агостино в Риме икону, происходившую, кажется, из собора Св. Софии в Стамбуле. Сохранившаяся доска, ценность которой повышалась из-за римских названий иконы *Virgo virginum* и «*Mater omnium*», так записана, что легенду нельзя больше проверить на ее достоверность. В греческом аббатстве Гроттаферрата близ Рима Виссарион старался создать новый культ иконы Богородицы XIII века, якобы работы Луки⁴⁰.

В XV веке в Падуе возникает полемика вокруг двух икон Луки, которые оспаривали первенство друг у друга, однако обе происходили не с Востока. В соборе почиталась чудотворная икона XIV века, на которой младенец изображен завернутым в пелены как фигура в яслях. В 1641 г. икона упала с престола, разбилась и была восстановлена по копии работы Джусто де Менабуа. С тех пор как Антонио Дзабарелла (умер в 1441 г.) делал для ее культа богатые пожертвования, ее значение постоянно возрастало. Она появлялась в процессиях соборного капитула в богатой серебряной раме 1498 г. Изображение на иконе явно предназначалось для местного рождественского представления и является поэтому прямой противоположностью восточных образов Богородицы⁴¹.

Это побудило ученых свидетелей XV века размышлять над тем, как можно объяснить такое отклонение, тем более что бенедиктинцам аббатства Св. Джустины казалось, что в древней «Константинопольской Мадонне» они имеют надежный образ работы Луки, который выглядел совершенно иначе⁴². Он хранился в древнехристианской Просдокимской капелле и находился в прямой связи с культом Луки в аббатстве, где в 1177 г. будто бы снова обнаружили останки евангелиста. Греческие монахи в период иконоборчества в VIII веке будто бы спасли их из церкви Апостолов в Константинополе. Возможно, икона,



208. «Богородица с Младенцем». XIII в.
Рим, Санта-Мария дель Пополо

* Дева дев, Матерь всех (лат.); дословно: «всеобщая мать».



209. Венецианская «Богоматерь Константинопольская». XIII в. Падуя, Санта-Джустина

ныне в разрушенном состоянии, была написана в XIII веке в Венеции или она была также привезенным с Востока произведением, поновленным тогда венецианским художником. Наверняка оно было прикрыто серебряным окладом. Однако решающей является его функция как подтверждение культа Луки, вновь расцветающего в эпоху Ренессанса. На месте его мнимой могилы желали почитать подлинник, созданный его рукой и доказывавший его превосходные качества как художника. Так, падуанский епископ Бароцци (1487–1507) подтвердил монахам из Санта-Джустина еще раз, что они действительно владеют иконой работы Луки.

Но тогда что же можно было сказать о соборном образе, который в XV веке считали произведением художника Джусто? Его несходство с образом, принадлежащим монахам, было столь явным, а приписывание извест-

ному всем художнику было так распространено, что предание о Луке требовало тут сразу разрешения двух сложных проблем. Разрешение их, которое предлагает Микеле Савонарола в своем путеводителе середины XV века, так же просто, как гениально. Джусто, говорит он, хотел изготовить список другого образа Луки. «При этом, говорится там, посредством новых конфигураций (*configurationibus*) он избежал⁴³ сходства с произведением, которое было написано священными руками». Именно сознательное отклонение от образца было связано с боязнью соревнования с Лукой из-за смирения художника. «Правда, — продолжает Микеле, — я видел оба образа и не могу сказать, что они столь уж несхожи друг с другом. А икона Джусто в нашем кафедральном соборе также почитается...»

210

Самая знаменитая икона в Болонье является для нас особенно выразительным примером создания легенды об образе. Мы имеем здесь представление о более детальных обстоятельствах ее возникновения и поэтому можем лучше отличить вымысел от правды. «Мадонна св. Луки» является центром огромного церковного сооружения на Монте-делла-Гвардиа, которое связано с городом бесконечным рядом портиков с колоннами, через которые во время праздничных процессий покровительница⁴⁴ посещала свой город. Место, где она останавливалась, было с самого начала одно и то же. Первоначально это была резиденция сообщества женщин-отшельниц, которые с 1249 г. боролись здесь за признание их правового положения. В 1253 г. они получают пожертвования от города «ради почитания их Девы». При этом явно имелась в виду сохранившаяся

яся икона, которая не могла быть существенно старше. Она доведена до облика восточной иконы и обрамлена рельефным гипсовым фоном, который является как бы подражанием металлическому окладу. Живая кьяроскуро (светотень) и золотая штриховка на одеяниях также суть попытки приближения к греческой иконописи. Однако стиль указывает на художников, работавших в баптистерии Пармы, а моделировка глаз находит там самые близкие параллели. Икона была, вероятно, заказана художнику в Эмилии каким-то патроном отшельников.

Здесь мы получаем возможность ознакомиться с важным мотивом культа икон. Бесправные могли завоевать независимость, как это ясно доказывают римские обстоятельства (гл. 156), с помощью культового образа, который гарантировал защиту и уважение его обладателю. На горе близ Болоньи споры из-за правового статуса маленького монастыря продолжались уже с 1192 г. Тогда дама по имени Анжелика подчинила это место каноникам из Санта-Мария ди Рено, однако заявила претензию на личный мирской патронат. Даже папа был подключен, чтобы уладить спор. Когда в 1249 г. образовалось новое сообщество, ввиду старого правового спора оно использовало с самого начала новый аргумент и передало защиту своих интересов чудотворной иконе.

Легенды, согласно которым икона прибыла из Константинополя, относятся к XV веку, когда икона стала чудотворным образом коммуны Болоньи. После продолжительных дождей в 1433 г. епископ и муниципальные советники решили принести ее в процессии в город и там умолять ее о помощи. Хотели последовать примеру флорентинцев, которые в таких случаях обращались к иконе (из Импрунетты) как к подательнице дождя или как к избавительнице от дождя⁴⁵. Когда процессия по поводу погоды в Болонье принесла успех, она с 1476 г. стала проводиться ежегодно. Легенда о Луке, которую уже в 1459 г. Грациозо Аккариси официально перенес на образ, была связана с постройкой новой церкви. Согласно легенде, один паломник обнаружил в соборе Св. Софии в Константинополе икону Богородицы, надпись на которой гласила, что она хотела бы попасть на гору в Болонье. Даже документы теперь подделывались и хранились в надлежащих архивах. Самая важная среди этих подделок датирована 8-м мая 1160 г. и сообщает о даре иконы Богородицы работы Луки отшельницам Адзолине и Беатриче. Икона, гласит текст, была «одним греческим отшельником по имени Феоклис Кмния доставлена из Константинопо-



210. «Богоматерь св. Луки». XIII в.
Болонья, Монте-делла-Гвардиа

ля, чтобы храниться в ските отшельников на горе Монте-делла-Гвардиа»⁴⁶. Древность и происхождение с Востока стали важны лишь в эпоху Возрождения и в связи с ее новой ролью как городской иконы.

Другим был контекст, в котором город Фермо в Марке нуждался в иконе работы Луки и получил ее. Албанец по имени Петрус ок. 1470 г. положил там начало культу иконы, который имел успех, однако явно лишь ему одному лично был полезен. После этого проповедник из францисканского ордена, позднее святой по имени Джакомо делле Марке (1391–1476) подарил городу в 1473 г. «живописную икону (*conam*) с образом Богоматери, написанную рукою Луки, которая достойна почитания». Но он поставил условие, что с новым образом нужно устроить торжественную процессию и запретить⁴⁷ культовое действие обманщика. В таком диспуте речь шла о правах и об авторитете в данной местности. Иконой, которая до того была еще не известна, хотели подменить другую, которую хотели вытеснить. Уважение к тому, кто ею распорядился и ее дарил, было в этом случае большим, ибо Джакомо, ученик св. Бернардино, часто бывал на Востоке и стал знаменитостью как проповедник в крестовых походах. Когда он подарил городу икону, он как раз собирался отправиться к неаполитанскому двору, где вскоре после этого умер.

v

Икона, бывшая предметом переговоров, сохранилась в кафедральном соборе в Фермо. Она является одной из самых больших загадок в истории иконописи. Металлическая рама с греческими изображениями праздников и надписями с их названиями побудила уважаемого ученого А. Грабара увидеть в этом произведении импортированный с Востока образ⁴⁸. Знатки итальянской живописи, которых не смущала металлическая рама, считали произведение местной работой⁴⁹. Стиль свидетельствует о возникновении иконы в конце XIII века на итальянском адриатическом побережье, особенно ввиду линейной стилизации черт лица. Сумрачная живопись на зеленом санкире указывает так же, как и золотая штриховка на пурпурной одежде, на восточные иконы, с которыми связана концепция изображения. Но как же итальянский образ получил восточную металлическую раму? Проблема усугублялась еще и тем, что вокруг рамы по ее краю шла греческая надпись. Она была или искажена при реставрации в 1818 г., или изначально была подделкой эпохи Возрождения, т. к. в отличие от других изображений с рамами и греческими названиями образов надпись лишена смысла.

Однако самой большой загадкой является сам тип образа, который представляет погрудный образ Богоматери без младенца со скрещенными на груди руками. Уже давно его толковали как Богоматерь из Благовещения, как это можно видеть на одном готическом реликварии с надписью *Annuntiatio* (Благовещение) на нижнем краю изображения. Поэтому было вполне понятно, что св. Джакомо совершил дар конвенту в самом монастыре Благовещения Девы Марии. Культ зачавшей Девы Марии исходил во Флоренции от чудотворной иконы из церкви сервитов, которую будто бы закончил ангел⁵⁰. Между тем прилагались усилия к созданию иконной фигуры без рассказа о Благовещении, подтверждающей зачатие Девы Марии⁵¹. Для этого имелся готовый иконографический тип, который должен был лишь намекать на тему Благовещения. Правда, в Византии замысел был несколько иной, а именно как изо-



211. Антонелло да Мессина. «Мария Аннунциата».
Ок. 1475. Мюнхен, Старая Пинакотека

бражение оплакивания Марией мертвого сына⁵². Сохранившийся образ на доске повторяет такую модель и перетолковывает ее, как показывает спокойное выражение лица, уже как новую тему.

Многое говорит за то, что Антонелло да Мессина знал нашу икону, когда он создавал свои знаменитые изображения Благовещения⁵³. Он мог видеть ее в Неаполе, где св. Джакомо часто останавливался, или по дороге в Венецию, вскоре после того, как она стала почитаться в Фермо. В мюнхенском варианте молодая женщина прислушивается к голосу внутри себя, где она восприняла Слово Божие и бережет плод под запахнутым плащом со скрещенными руками. Лишь раскрытый молитвенник символически делает зримым Слово Божие, которое в это время в теле Богоматери незримо развивается, чтобы стать

зримым. Так художник связывает проблему зримости с новым пониманием сущности образа, который он соразмеряет со старой иконой, а определяет радикально по-новому. На темном фоне образ производит впечатление как один из тех портретов, благодаря которым Антонелло имел блистательный успех. Психологическая углубленность выражения лица и жесты рук Богоматери также сближают образ с портретом. И все же Антонелло превосходит обычный портрет благодаря сложному повествованию, в котором изображение обретает свою тему. Воплощение Бога подготавливается в земной женщине Марии. Поэтому прототип, который только и является объектом почитания, незримо присутствует в зримом образе. Антонелло постиг сакральность древней иконы. В своей новой иконе он лишь усилил до парадокса антитезу зримого и незримого, изображения и прототипа.

Привозные иконы имели на Западе долгую историю, которую мы здесь проследили от XII века до эпохи Ренессанса. Поэтому их роль невозможно свести к единому знаменателю. Для этого слишком разным был контекст, в котором они, смотря по обстоятельствам, находили себе место. Можно выявить определенные мотивы для их публичного использования. Образ, имеющий славу чудес и древности, поднимает значение того учреждения, которому он принадлежит и от имени которого он призывает к общему культу. Списки присваивали себе его престиж и его власть, не уменьшая славы подлинника, которую они перенимали на себя. И даже если копия не следовала точно за прототипом, такие чудотворные образы становились им-пульсом создания икон.

Однако их влияние всегда определялось тем, на какой ступени развития западного образа оно начиналось. В этом смысле характерны три примера, богемская икона в Рауднице была прямо-таки механическим воспроизведением иконы Луки из восточного круга крестоносцев. Интерес к действительному факсимиле был тогда на Западе большим, чем на Востоке, где могли совершаться семантические изменения в этом виде живописных образов. Образ Богоматери в Санга-Мария дель Пополо оказался «переводом» иконы Луки кармелитов в стилевую идиому города Рима. Наконец, произведение Антонелло является свободным новым творением, считавшимся только с принципом образца.

Отглядываясь назад на примеры, которые мы исследовали, идея привезенной с Востока иконы оказывается более важной, чем фактический привоз отдельных икон оттуда, вследствие чего это притязание распространяли также на произведения, возникшие на месте и не обладавшие древностью. Поэтому идея упорно удерживалась вплоть до эпохи Возрождения и дальше. Большая часть тех легенд об иконах, которые мы ныне знаем, происходят вообще лишь от эпохи Возрождения. По мере увеличения временной и эстетической дистанции росла также и слава тех архетипов, которые давали как бы небесную санкцию для написания икон.

17. Норма и свобода: итальянские иконы в эпоху коммун

а) Восток и Запад в сравнении: что есть образ?

Этот процесс часто описывался, но он все еще полон загадок. Итальянская живопись в виде крестов, алтарей и чудотворных икон в XIII веке проявляется подобно мощному взрыву, волны которого распространяются все шире. До этого Лацио со своим центром в Риме был анклавом икон (гл. 15). Венеция также обладала значительной традицией в этом виде живописи (гл. 10 г). Теперь двигателем развития является Тоскана с ее стремящимися вверх городами. Здесь также возникают все принятые отныне типы нового алтарного образа от многофигурного створчатого полиптиха до ретабля со святыми и до пала Марии¹. Венеция же со своей *Ансона*** идет собственным путем².

Трудно понимать и анализировать это движение статистически. К тому же все обычно обращается к заслуженному, но недостаточному указателю, составленному англичанином Э.Б. Гаррисоном, который в 1949 г. опубликовал³ «Illustrated Index» (Иллюстрированный указатель) семисот итальянских икон XIII века. То, что он собрал, он назвал «Romanesque Panel Painting» (Романская живопись на досках), чтобы отличить это от «готической живописи» времени Джотто. Многие включенные им не имеют к этому отношения, а многое другое отсутствует. Но индекс является внушительным свидетельством появляющегося как бы из ничего потока икон и алтарных картин, причем еще нужно иметь в виду, что сохранившиеся памятники являются лишь уцелевшей частью созданных тогда произведений⁴.

Если обозреть собранный тут материал, то на передний план выступают два вида, которые уже прежде существовали как самостоятельные культовые образы, созданные с помощью других изобразительных средств. Тронная Мадонна на алтарях со створками и на иконах, имеющих форму фронтона, становится преемницей Мадонны в ковчегах из дерева или металла, которую в запирающемся футляре⁵ ставили позади престолов. *Croce dipinta* (расписанный крест), помещенный над входом в алтарь⁶, уже в XII веке стал предшественником всех других образов, т. е. металлические кресты с их расширенной

229
216,
241

¹ Пала (Марии) — большая доска с сакральными живописными изображениями (иногда выполненными и в другой технике), устанавливаемая на церковном престоле.

² *Ансона* (итал.) — вид алтарного образа.

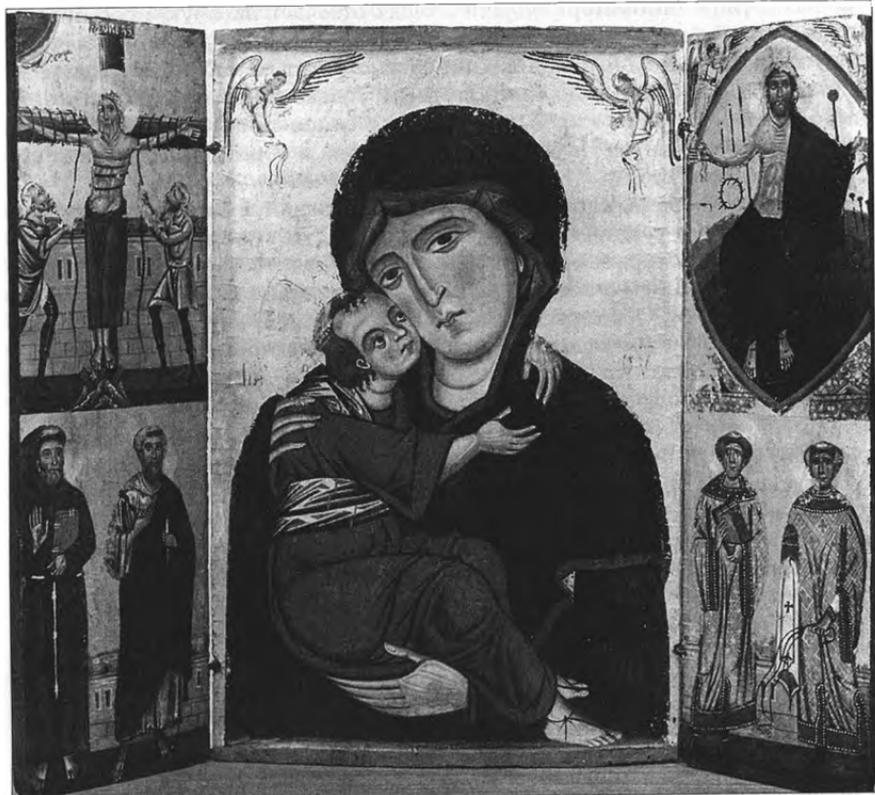
изобразительной программой здесь, в Верхней Италии, уже гораздо раньше проложили себе путь⁷.

212 Статистические данные приобретают смысл, т. к. это суть два основных типа западного культового образа, статуя Мадонны и Распятие, которые были перенесены в станковую живопись (ср. гл. 14). Третий вид, полуфигурный образ Мадонны, не уступал⁸ обоим другим количественно, но был единственным на Западе, не имевшим традиции, которой он мог бы следовать. Не подлежит сомнению, что он является наследником иконы и вскоре приобретает такое значение, что подчиняет себе крупноформатные культовые образы, и это побуждает к глубоко идущим изменениям их облика. Полуфигурный образ, который становится популярным и как небольшой створчатый алтарь становится наконец основой формирования алтарного образа, состоящего из нескольких частей, т. е. вида, который на Востоке не был известен.

Интересно наблюдать в отдельных видах образов этапы развития, т. к. они являют любопытную логику. Что привело развитие в движение? Как возникли мастерские, которые брались за изготовление таких произведений? Откуда появлялись вдруг заказы, которые этому способствовали? Кто имеет в виду лишь «цели» развития, тот оглядывается, как это делал уже Вазари, именно на «начала». Кто ищет объяснения, тот интересуется средой, в которой, например, городские общества и новые нищенствующие ордена францисканцев и доминиканцев значительно меняют акценты и благоприятствуют⁹ желаниям видеть новые образы. Но что же происходит с техникой живописи на досках, которая была одновременно и техникой создания икон?

Тот, кто исследовал роль иконописи в этом процессе, тот был вскоре готов заметить контраст между восточной материнской и западной дочерней формами и довести его до формулы норм и свободы. Западные изображения на досках, так казалось, эмансипировались неслыханно быстро и с самого начала были свободны от жесткой связи с вневременными типами, которая на Востоке никогда не ослабевала. Однако ныне схему нельзя больше применять согласно этой удобной формуле по двум причинам. Во-первых, напряжение между нормой и свободой существует также и на Западе, хотя с преобладанием свободы, т. к. здесь также зависели от авторитета определенного типа, которым созерцатель не должен был распоряжаться произвольно. Во-вторых, в процессе нашего исследования выяснилось, что на Западе устанавливали связь с самым современным развитием иконы. «Вдохновенная живопись», которая создавала свою риторическую структуру, соревнуясь с поэзией, была тогда на Востоке еще относительно молодым и лишь начавшим распространяться явлением (гл. 13). Правда, потом там в развитии наступил застой, из-за чего сегодня возникает впечатление, будто бы его вообще никогда не было (гл. 16). Подобное первенство Востока во времени относится, впрочем, также к религиозной поэзии¹⁰.

В Италии иконопись имела тогда два преимущества, которым в собственных произведениях мало что можно было противопоставить: она была технически и художественно вызревшим искусством живописи на досках, и как



212. Домашний алтарь из Лукки. XIII в. Кливленд, Художественный музей

таковая она развила привлекательную концепцию *говорящего образа*. Следовательно, она представляла не только технику, но также другой способ создания образов. Понятие «образ» относится скорее к концепции, чем к производству. Но до эпохи Возрождения для этого не создали теории, и даже тогда она стала служить только живописи вообще. Так что нам здесь остается лишь попытаться на основании практического общения с образом определить, как понимали его и чего от него ждали.

Переход к картине привел не только к другой технике, но также к другой концепции образа. Она состояла, кратко говоря, в том, что изображенные лица наделялись повествовательным содержанием, и так их делали живыми. Личность выступала со страдальческим выражением или с жестом любви, обращалась с просьбой к другому лицу или смотрела приветливо на зрителя. Различные роли сообщали отдельным образам каждый раз другую идентичность и снова связывали их друг с другом посредством общей изобразительной концепции. Так выявляется «компетенция» образов или круг их

214 «полномочий». Богоматерь оплакивающая отвечает на иную просьбу, чем Богоматерь Ризы. Образы приобретают особые качества для индивидуального воздействия и толкования. Они словно берут на себя повествовательную функцию, которую до сих пор имели только исторические изображения и о которой ничего не было известно в отношении культового образа. Уже расхожие понятия *Historia* и *Imago* (история и образ) подтверждают эту существенную разницу.

Эти новые образы, которые одновременно являются иконами, более широко раскрывают сущность образа: они воплощают личность, но позволяя ей повествовать, открывая диалог со зрителем. Повествование выражается не только во внутреннем строе образа, но приобщает также и зрителя, к которому он обращается. Образ раскрывается перед зрителем, что дает начало свободе, которая будет определять развитие. Чтобы предотвратить утрату авторитета, которая таится в этом диалоге образа со зрителем, прославляли определенные типы образов, имевших давнюю традицию. Здесь приходила на помощь и идея о том, что архетип происходил с Востока и тем самым был родом из страны Библии (гл. 16). Новый образ с повествовательной функцией обладал в то же время авторитетом древнего образа с Востока.

212 Новое понятие об образе, которое приносила с собой икона, становится очевидным там, где образ и его «носитель» расходятся в облике изображения. Мадонна на домашнем алтаре из Лукки из-за ее положения в центре и из-за ее отличия в размере от других фигур понимается как замкнутый в себе образ в образе, именно как икона, в то время как остальные фигуры кажутся лишь обрамлением¹¹. Эта доминирующая роль изображения еще более четко выражена в образе Мадонны на двусторчатом алтаре в галерее Уффици, на котором Мадонна помещена на доске как самостоятельный образ, без учета ее окружения и соотносительности с ним¹². Ни форма доски, ни программа остальных фигур не могут помешать ее автономному воздействию как образа. Алтарная картина состоит из многих фигур или изображений, но сообщает Мадонне и Распятию как изображениям иную потенцию, благодаря которой они как бы являются независимыми от своего окружения. Оба главных действующих лица представлены на диптихе как образы в собственном смысле.

213 В случае с Мадонной два фактора играют роль, которую нельзя недооценивать. Крупный план (*close up*) в соединении с большей живостью цветной живописи и с концентрацией на выразительных точках фигуры позволял создать совершенно особое впечатление, имевшее характер портрета и воздействовавшее на зрителя непосредственно и психологическими средствами (гл. 17в). Повествовательная функция заключается в мотиве нежной матери, спектр значений которого мы подробно анализировали (гл. 13е). Эта функция содержит также призыв к зрителю, на который последний отвечает диалогически в молитве. Образ в буквальном смысле приблизился к зрителю. Его персональное участие в новой повествовательной роли существенно усилилось. Мы к этому возвратимся.

В данный момент первостепенным является установление связи с прототипом, которая и содержится в этих спонтанных формулировках. Прототип не

только отражает какую-то давнюю первоначальную византийскую редакцию, которая как таковая художнику не была ни знакома, ни осознана им. Вероятно, чаще, чем хотелось бы думать, ему служили посредниками образцы из его окружения, которые по очевидным тогда причинам подходили в качестве образцов. Мы еще мало знаем об этом, ибо исследователи интересовались другими проблемами. Так как они начали различать художественные школы и даже отдельных художников, то стали склоняться к тому, чтобы переоценивать их личное участие, какую бы роль оно ни играло, и прославлять смелость индивидуального замысла. Связь с заданным прототипом, который тогда могли созерцать в индивидуальной трактовке художника, оказывалась не вполне ясной, а заодно падало и значение нормы. Исключением является работа Курта Х. Вейгельта, оставшаяся, однако, без внимания¹³. Он хотел «показать, что наряду с исследованием стиля необходимо также исследование иконографических типов и что при исследовании типов можно достигнуть более тонких различий». Поскольку «едва ли интересовались душевной структурой времени или ремесленной организацией» живописи, то часто по недоразумению понимали как личную манеру то, «что в действительности является отголоском всеми почитаемого прототипа».

Естественно, что тогдашний опыт восприятия образов, в том числе и иконографических типов, невозможно восстановить только по их внешнему виду. Другие факторы также определяли то, как воспринимался образ. Если он был собственностью религиозной корпорации или был публичным и официальным хранителем города, то сфера воздействия его была иная, нежели в случае частного владения, и воздействие это было уже заранее предreshено. То же самое относится и к славе, которую образ обретал в своей истории в результате какого-то события или чуда. Он возбуждал тогда благодаря такой «биографии» ожидания, которые проистекали из знаний о его доказанных способностях. Такие факторы способствовали популярности, причины которой ныне мы можем вскрыть только в исключительном случае. Связь образа и легенды решала тогда успех определенного варианта или списка. Лишь в конце XIII века при наличии достаточного честолюбия и достаточных финансовых возможностей возникло стремление возвысить собственный культовый образ над всеми остальными благодаря необыкновенно большому размеру и «красоте», которую ему обеспечивало искусство известного художника. Так, члены братства Богоматери *Laudesi* (певцов духовных гимнов) во Флоренции решились на гигантские размеры доски и на то, чтобы заказать ее художнику Дуччо из Сиены¹⁴.

Но как же можно описать соотношение между иконописью и развитием итальянской живописи, если ходячие представления об этом не годятся? Как мы видели, закрепление повествовательной функции за одним типом — это как раз тот опыт работы с образом, который заимствовали у иконы. Для этого требовалось понимание того, что можно было отдельные мотивы заимствовать у одного типа и соединять их с другими типами, чтобы делать выразительность более разносторонней. В конце концов каждый жест был связан с соответствующим типом в такой степени, что он как изолированная цитата и в рамках другого типа указывал на него. Так возникали сложные образы,



213. Диптих из Лукки. XIII в. Флоренция, Уффици

объединявшие в одном общем изображении несколько типов, как мы это будем наблюдать на Мадоннах Сиены.

- 146 Однако между Востоком и Западом имеются глубокие различия, но они относятся к иной сфере и имеют также иные последствия, чем полагали до сих пор. Для этого нам необходимо снова оглянуться на алтарную преграду и убранство иконами восточной части церковного интерьера (гл. 12в и г). Восточная церковь располагает большим разнообразием переносных икон, однако они все укладывались в схему полуфигурных изображений. Иногда они попарно соотносились друг с другом. Лишь так называемые «настенные» иконы близ иконостаса были полнофигурными, т. к. изображения, расположенные на алтарных столбах, одновременно относились к росписи стен. Ситуация наглядно подтверждается иконами монастыря Лагудера на Кипре 1192 г.¹⁵ Сам престол был *в име* позади иконостаса скрыт от взглядов и потому не имел на-престольного изображения. «Стандартизация» иконы относилась преимущественно к ее размеру и к схеме полуфигурного изображения, но не к самой фигуре и ее выражению. Как раз потому, что обладали многими иконами и могли решать многие задачи с помощью меняющихся и сгруппированных
- 139
- 140

икон, обходились одним-единственным изобразительным стандартом. Множество святых означало множество икон, и каждая была рассчитана на уподобление фигуры и образа, образа и иконы.

Все это на Западе было иным, ибо предпосылки были иными. Там не было ни литургического использования, ни определенного места для икон в церковном пространстве. Исключение составляли иконы-кресты над входом в алтарь и скульптурный ковчег Мадонны, стоящий позади престола, который также не был обязателен. Когда стало модой то, что сам алтарь оказался местонахождением икон, там собирали постоянную группу образов, все образы, в которых нуждались. Но и это происходило робко, лишь путем временной установки образов, например на праздники ордена францисканцев¹⁶. Алтарный образ был драгоценным уникалом. Он должен был, если в одном месте почитали нескольких патронов, увеличиваться в размере и вмещать все их фигуры. Так, уже с XII века стало привычным, что иконы-кресты по заполнению их плоскости и по ее членению вмещали в себя целый комплекс различных образных тем в сложном иерархическом расположении¹⁷.

Между тем проектировали также другие носители образов и другое их расположение, если крест по своей форме больше не удовлетворял требованиям. Уже упоминавшийся алтарь-складень в Уффици и в этом случае является характерным примером. На нем отодвинуты вниз зоны фигур второго порядка, для того чтобы вместить второстепенные фигуры и второстепенные сцены. Каждое свободное место заполнено фигурами, ибо для монастыря кларисс, которому принадлежало это произведение, этот единственный носитель изображений должен был раскрыть в образах ежегодную культовую программу ордена. Позднее нашли эстетически более убедительные решения такой задачи, когда целые ряды изображений соединяли с алтарем и превращали их в малые живописные витрины или фасады с образами. Главный алтарь Симоне Мартини в доминиканской церкви в Пизе (1319 г.) является классическим решением такой изобразительной композиции и соединяет целую роспись церкви на одном-единственном полиптихе¹⁸.

Культовые образы братств Марии, которые помещались не на главном алтаре, обращали на себя внимание, соревнуясь за все больший размер изображения. Они попадали в боковые часовни и часто были для них слишком крупными¹⁹. Кроме того, изготавливались частные вотивные образы и домашние алтари малого размера. Небольшой образ кисти Дуччо «Мадонна францисканцев» с ее размерами 23,5×16 см находится в резком контрасте с громадной «Мадонной Ручеллаи» (450×290 см), заполнение плоскости которой создало²⁰ для мастера чисто художественные трудности. На Востоке эта Мадонна не подошла бы ни для одной церкви.

Подлинными различия между Востоком и Западом теперь выявляются более отчетливо. Они заключаются в тематике и типах образов в меньшей степени, чем в формах носителей образов. На Западе нигде нет регламентации функций. При отсутствии образной схемы полуфигурной иконы, которая совпадала бы с форматом доски, отсутствовал тот надежный ориентир, на который могло бы равняться создание образов. Каждая группа избирала формат, который ей лучше всего подходил, и использовала его для выполнения определен-

ной задачи. Отсюда происходит бесконечное разнообразие форм и распорядка образов при относительно небольшом составе тем, в которых так или иначе преобладала Мадонна. Отказ от «единой меры», которая на Востоке устанавливала внешние рамки при создании икон, угрожал безмерностью и беспорядком. Лишь ок. 1300 г., через столетие безудержной эволюции, выработались твердые принципы алтарного образа, которыми опять можно было руководствоваться. Лишь теперь единство образов по другим причинам стало таким непреложным, что оно снова весьма удачно встретилось с заложенным в восточных иконах единством. Лишь теперь была осознана подлинная функция регламентации изображения, мотивы которой, впрочем, были заимствованы у готической архитектуры²¹.

б) Внедрение новых иконографических типов

214 Новые типы изображений, которые становятся известными на Западе, это Мадонна Ризы, которая берет под свое покровительство своих почитателей, и
207 Оплакивание Христа (Пиета), где Христос является после перенесенных страданий²². Первый тип, правда, развился на Западе, но был возведен к восточной «материнской форме». Он выделяется среди других образов Богоматери тем, что вокруг нее собирались находящиеся под ее защитой, в которых зрители узнавали самих себя. Второй тип был заимствован у восточных икон, однако на Западе его использовали иначе. Он основан на иконографии сценической ситуации страстей и покоя во гробе. Итак, обоим типам присуща повествовательная нота благодаря тому, что они делают, или тому, что с ними происходит. Тем самым они располагают созерцание к размышлению на определенную тему, к переданной изображением мысли, а не только к созерцанию какого-то лица.

214 Их часто рассматривали как пару, хотя из-за композиционной разницы (фигуры в рост и полуфигуры) они производили разное впечатление²³. Богоматерь, изображенную на венецианской Анконе XIV века, называли «Мать милосердия», а Христа на богемском диптихе — «Милосердие Господа»²⁴. От Девы Марии ожидали милосердия ввиду ее роли матери, от Христа — сострадания из-за его страдальческой роли, которая способствовала прощению грешников. Обе роли были так пластично изображены на иконах, что стали как бы образами-призывами.

Иконографические типы Мадонны Ризы и страдающего Христа не были, собственно, изначально связаны с живописью на досках, а начинают курсировать без связи с определенным прототипом и со способом изображения. Они конкретизируют общее понимание милосердия матери или Господа в удачной образительной формуле, которая получала символический характер, если ордена и корпорации избирали ее как эмблему сообщества. По сравнению с восточной иконой западный образ в лейтмотиве Ризы обладал способностью быть эмблемой. В случае сцены Пиета эмблемный характер заключался в новом использовании образа. На Западе этот тип образа ставили на могилах и на престолах, поэтому он соотносился символически с молитвой об усопших и с евхаристией²⁵.

Нужно особенно подчеркнуть, что обе восточные иконы стали известны на Западе не через посредство знаменитого списка, который мог бы определить их успех на Западе. Они быстро освободились от прямой связи с определенной иконой. Иконография Христа переживает вскоре процесс развития и попадает в рукописи Псалтири, на литургическую утварь и престолы, на церковную кафедру и могильные рельефы, иногда в сопровождении орудий страстей Господних (*arma*). В таком контексте образ был познан в новой трактовке как знак или символ, а именно как *Forma pietatis*²⁶. Лишь около 1400 г. обнаружили пробел в таком использовании иконы, у которой отсутствовал архетип, и тогда возвели в оригинал образа маленькую мозаичную икону из церкви Санта-Кроче в Риме времени Григория Великого, т. е. в *Imago pietatis* (гл. 16в). Обладая этим новым авторитетом, полуфигура страдающего Господа почиталась и копировалась вплоть до Джованни Беллини как надежно описанный образ, т. е. как икона²⁷.

Укоренение Мадонны Ризы происходило иначе, однако путями, которые опять позволяют по-новому взглянуть на процесс расширения репертуара западных образов. Мы слышим о ней впервые, когда в 1267 г. братство в Санта-Мария Маджоре в Риме помещает на свое знамя (*gonfalone*) образ Богородицы, «которая его членов (*sodales*) прикрывает своей мантией (*pallium*)»²⁸. Конвенты и братства, прежде всего в среде нищенствующих орденов и особенно во время бедствий, сделали этот тип образа популярным и сохраняли ему верность, тем более, что он предоставлял возможность впервые представить групповое или коллективное изображение под покровом Заступницы. Болонские братья хвалебных песнопений избрали «Всеобщую мать» (*Mater omnium*) в качестве изображения на титульном листе своих уставов, тем самым избрав ее²⁹ покровительницей их собственного общества. В соответствующем тексте сказано, что корпорация носит имя девы Марии, «под знаменем или под покровом которой» объединились ее члены. Фигура в мантии на знамени



214. «Богородица Милосердия». XIV в.
Венеция, частное собрание

²⁶ Форма (вид) оплакивания (*lat.*).

и знамя с образом в мантии сведены здесь к одному и тому же: так же, как в качестве братьев они видели себя на изображении под покровом, так они собирались во время процессий под изображением его на знамени. Этот тип образа, в качестве процессионного и алтарного образа, распространялся с таким же большим количеством средств и функций, как и образ Пиета³⁰. Но здесь нас интересуют истоки.

Они восходят к идее покровы как защиты, которая нашла³¹ свое литературное отражение уже давно, в видениях цистерцианцев. Но идея была связана с реликвией Ризы, которая хранилась во Влахернской церкви в Константинополе. Там Андрей Юродивый также имел видение явления Богоматери, которая и простерла свой мафорий (Приложение, текст 13, I). В месте хранения реликвии почитали большое количество знаменитых икон (Приложение, текст 14), на которых в большинстве случаев была изображена молящаяся Богоматерь, с мафорием на поднятых в молитве руках. Главная икона, находящаяся непосредственно над ковчегом реликвии, каждую пятницу совершала чудо, когда сама собой поднималась завеса, которая ее обычно закрывала (Приложение, текст 15). Цистерцианцы и новые нищенствующие ордена во время латинской оккупации Востока (с 1204) пропагандировали идею защиты с помощью Ризы в соединении со славой реликвии Ризы. Таким образом, они обеспечили предпосылки для создания некой идеи образа, которая до этого была представлена иконами с Востока, хотя и не столь явно.

Так мы вступаем на почву Венеции, т.е. в то место, которое также было как бы воротами, через которые проникали восточные иконы. В соборе Сан-Марко присутствует необыкновенная фигура Богоматери Оранты в рост, самое позднее со времени ок. 1200 г., везде в виде мраморных икон, некоторые из которых происходили из Византии (гл. 10г). В Равенне восточная мраморная икона этого типа на портовой площади Порто почиталась уже ок. 1100 г. тамошним братством «Сыновей Марии», и ее образ воспроизвели в новой апсидной мозаике кафедрального собора (1112) как образ в образе³². В Торчелло такая Мадонна изображена над входом кафедрального собора на оси Страшного суда, сопровождаемая надписью, в которой ее просят «укрыть грешника (покровом)»³³. В портовом городе Анкона и в Пизе мраморное изображение молящейся с покровом помещалось везде на внешних фасадах церквей³⁴. В соборе Сан-Марко особо знаменитая и рано позолоченная копия по-старому называется «Милостивая Мадонна». Она, как и все другие повторения образа, была тем, к кому зывали, прося о защите великой матери в общественных и личных нуждах. Этим уже была установлена перспектива. Икона Оранты вследствие ее восточного происхождения и ассоциации с реликвией Ризы была тогда гарантией идеи покровы как защиты.

Следующим шагом было не только зафиксировать эту идею, но и сделать ее наглядной, так развить мотивы древней иконы, чтобы защитная функция ее одежды стала зримой. Толкование оставалось тем самым не вне иконы, а было в него внесено. Прежняя икона была приспособлена к толкованию так, что ее облик сильно изменился. Так проявляется более непринужденное обращение с образом на Западе. Образ не только поддается желаниям зрителя, но и вмещает его

собственную фигуру в групповом изображении определенного братства. Это смещение акцентов в сторону волевого изображения усиливало эмблематический характер или только теперь выявляло его.

Икона *Оранты* и образ Мадонны Ризы сменили в Венеции друг друга в одной и той же функции и в одном и том же месте. Древняя Scuola della Misericordia (Школа милосердия) владела каменной иконой молящейся Оранты, которую в XV веке поместили на главном портале вместо рельефа из мастерской Буон³⁵. Здесь сохранили один мотив, который обеспечивал идентичность значения обоих образов. Это младенец Христос, который свободно парит перед грудью Матери, т. к. ей нужны обе ее руки для жеста, поддерживающего мафорий. Возникновением этого иконографического варианта во Влахернской церкви мы уже занимались (гл. 10а). Здесь он является удачной приметой, позволяющей полноценно реконструировать историю икон.

Мраморная икона такого иконографического варианта в церкви Санта-Мария Матер Домини в Венеции³⁶, ок. 1200 г., повторяет оригинал из Константинополя. На алтарном образе XIV века из мастерской Паоло Венециано мы видим полнофигурное изображение младенца в ореоле, которое известно уже по ранним примерам (гл. 9д)³⁷. Мадонна Ризы изображена здесь в короне и одежде с богатым узором и обозначена как «Милосердная мать». В этой роли она защищает мирян, женщин и мужчин, которые преклоняют колена под ее плащом. Прямоугольная рама со вписанной в нее аркой воспринимает формы мраморной иконы, хотя мотивы приобрели готизированную форму. Видимо, эта доска была средней частью многочастного полиптиха, т. е. Анконой, которая дала имя венецианским ретаблям*.

Мадонна Ризы вместе с самим типом образа вводит также новую тему. Во многих отношениях это происходит иначе, чем в случае с иконой креста. Икона креста является давно укоренившейся формой образа, носителем изо-



215. Резная икона из камня. Ок. 1200. Венеция, Санта-Мария Матер Домини

215

214

* Retablo (*итал.*) — тип алтарной картины, которая может состоять из нескольких створок и которая ставилась на престол.

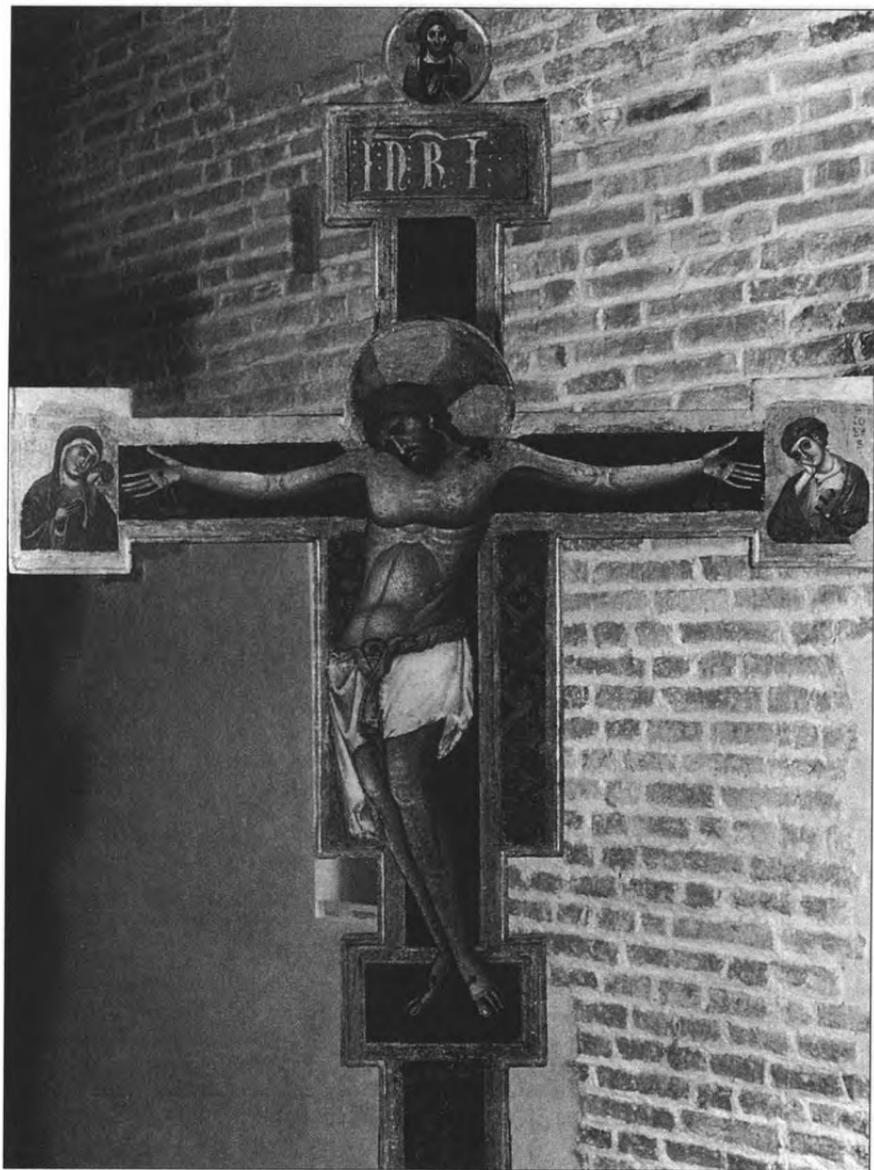
216 бражения, какого в Византии вовсе не было³⁸. Замена прямо стоящего *Christus triumphans* (Христа-триумфатора) на мертвого, распятого на кресте *Christus patiens* (Христа-Страстотерпца) есть замена типа образа в рамках той же самой темы и в рамках той же самой иконографии. Правда, тема представляет все еще Распятого, однако подчеркивает теперь его смерть, а также его человеческие страдания в большей мере, чем его триумф над смертью.

Новый иконографический тип соответствует другому «образу», который составили себе о Распятом, а также ставшему теперь актуальным эмоциональному соучастию в его страданиях. Франциск Ассизский своим образом жизни и своими проповедями создал модель для культа Распятого, на которого он сам хотел походить своими страданиями. Генерал ордена Илия из Кортоны в 1236 г. поручил художнику Джунта Пизано написать ныне утраченное Распятие, с помощью которого новый тип образа должен был стать каноном³⁹. Распятие в его толковании стало нормой, допускавшей мало свободы для создания вариантов.

164 Когда-то восточный тип образа нашли предосудительным, т. к. неправильно поняли «парадоксы Распятого и реальность образа» (гл. 13г). Теперь же перед лицом того же типа образа чувствовали, что он «каждому созерцающему внушал глубокое сочувствие», как это сформулировал⁴⁰ уже в XII веке один западный паломник. Желание иметь молитвенный образ, функцию которого больше не могло выполнить старое романское Распятие, будило интерес к восточной иконе Страстной пятницы, которая и в самом деле была сценическим изображением.

218 Выбор нового типа изображения францисканцами тем поразительнее, что у них имелся культовый образ старого типа, который, согласно легенде в Сандамиано, говорил⁴¹ с Франциском. Романская традиция заполнять композицию фигурами и второстепенными сценами нарушает здесь наглядное единство. Это выглядит иначе на живописных Распятых кисти Джунта, которые мы лучше всего знаем по примерам в Санта-Мария дельи Анджели в Ассизи и в музее в Пизе⁴². Они ограничиваются все теми же тремя фигурами, из которых состоял и тип восточной иконы Распятого. Образы Богоматери и Иоанна на концах перекладины креста появляются в полуфигурной схеме, как в иконописи. Три лица Распятого, теперь без бывшего изобразительного единства, по крайней мере по масштабу приближены друг к другу. Зрителя приглашают мысленно дополнить единение этих фигур у креста в наглядный образ.

217 Это композиционное решение, которое Джунта гордо подписал, заслуживает тщательного рассмотрения относительно его художественных средств. Сами темные перекладины креста контрастируют с золотым фоном остальной поверхности и рамы. Образы на концах перекладин, там, где они соприкасаются с ветвями креста, не имеют рамы, так что единство трех фигур не нарушается. Главная фигура привлекает наш взгляд на поникшую голову, которая на рельефном нимбе образует выразительный центр, и на бессильно свисающее тело. Фигуры на концах креста скорбят о Христе и одновременно приглашают зрителя исполнить ту же роль. Рукой они указывают на мертвого и скорбя касаются своих щек рукой, а Богоматерь — платком, которым она вытирает слезы. Цвета — красный и черный — поддерживают на других произведениях



216. Джунта Пизано. Живописное Распятие из Сан-Раньеро. Ок. 1250.
Пиза, Национальный музей



217. Живописное Распятие из Сан-Раньеро. Ок. 1250.
Пиза, Национальный музей (деталь)

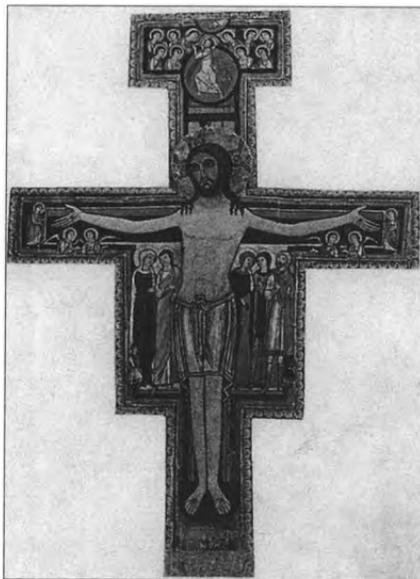
спокойное единство образа этой своего рода «крестообразной иконы». Некоторые списки этих живописных крестов были по формату уменьшены до размера моленного изображения или с помощью живописной росписи на обеих сторонах переделаны⁴³ в процессионный крест.

В то время как крест в Сан-Дамиано чудом и один-единственный раз обрел голос, крест кисти Джунта говорит как бы «перманентно» средствами живописного выражения страстей. Его повествовательная функция становилась еще более внушительной, если перед крестом произносили проповеди и служили молебны. Взаимосвязь между словами и образом была тогда столь тесной, что в образе должно было оправдаться все то, что словом рекомендовалось верующим для созерцания⁴⁴. При этом речь шла, как обычно перед средневековым образом, не только о благоговеином созерцании, а о разучивании определенного амплуа. Распятый показывал пример, которому следовало подражать, а Франциск образцово исполнил партию зрителя.

Размышление перед образом было для мирян определенной «ролью», с помощью которой покидали будничную жизнь и эпизодически жили подобно святым. В подражание им смотрели на те же самые образы, перед которыми святые имели видения и удалялись из мирской жизни. Взгляд на образы был всегда мостом ко взгляду «внутри себя», в чем состояла постоянная реальность действительно религиозной жизни. Городской человек, по крайней мере в предписанной молитве перед образами и в согласии со взглядом святых, спорадически принимал участие в их сообществе. Образ кроме того создавал впечатление непосредственности религиозного опыта, которое помогало забывать⁴⁵ ограничения, связанные с мирским сословием, и потребность в посредничестве церковных учреждений. В этих рамках восточные типы образов были, в силу их авторитета и подлинности, идеальными соучастниками публичной и личной молитвы.

в) Икона и моленный образ. Язык жестов

«Функция полуфигурных образов Богоматери определяется их характером как образов моленных» — так характеризует Г. Хагер вид итальянской живописи, старейший наряду с изображением креста⁴⁶. Под моленным образом он



218. Чудотворное Распятие из Сан-Дамиано.
Ок. 1200. Ассизи, Санта-Кьяра



219. *Расписное Распятие из Сан-Раньеро. Пиза, Национальный музей (деталь)*

при этом понимает образ для личного пользования, который, конечно, охотно принимал иконную схему полуфигуры. Но сам Хагер соглашается с тем, что общественный культ таких икон начинался рано, даже, может быть, он и проложил путь их частному использованию. Часто только формат, а не сама фигура указывает на прежнее назначение образа. Наконец, и поклонение как способ исполнения религиозной роли было также лишь частным вариантом публично проведенной молитвы. Противоположность общественной и личной молитвы была с современной точки зрения идеалистически преувеличена⁴⁷. И при публичном исполнении религиозных обрядов первой моделью была в конце концов личная набожность.

Икона и моленный образ являются в определенном отношении синонимами. За исключением немногих привилегированных случаев, икона не могла быть ничем иным, как моленным образом, лишь только она попадала в сферу западного благочестия.

Повествовательные функции, которые она, естественно, несла с собой (гл. 13), всегда предлагали диалог, что постепенно усиливалось новыми средствами. В конце концов имеет больший смысл говорить об иконе как о моленном образе. Понятие включает в себя ориентацию образа на иконопись и обозначает суггестивное изображение личности, по возможности в полуфигурном виде, и в данных условиях со славой образца, который действительно однажды «вел себя» как живое существо и совершил чудо.

Икона в отличие от неспецифического понятия *Imago*, употреблявшегося также для статуй и книжных миниатюр, лучше всего обозначает тогдашнее положение вещей. Так, Томмазо да Челано в 1252 г. рассказывает в своей книге о чудесах Франциска, что римские замужние женщины будто бы держали в своих домах «живописную икону, на которой они почитали образ своего любимого святого»⁴⁸. Это были в большинстве случаев полуфигурные образы, от которых отличали большую *Tabula* (доску), они имели боковые створки, которыми было удобно их закрывать. Маленький триптих школы Лукки дает о них хорошее представление⁴⁹. К нему можно добавить два других, на которых также вокруг погрудного образа Девы Марии сгруппировано несколько сцен и дополнены фигуры святых, которых частный владелец особенно почитал⁵⁰. Выбор святых

указывает на близость к обоим нищенствующим орденам, к которым могли принадлежать также и миряне.

Диптих тоже был переносным, чего требовал личный образ. Середина века датируется сиенский диптих, который ныне поделен⁵¹ между музеями Лондона и Будапешта. Конечно, Мадонна является погрудным образом, но парный ей образ на другой доске, полнофигурный Распятый, еще не обладал тогда соответствующей ей изобразительной схемой. Иногда углубленный фон диптиха специально перекрыт вертикальным профилем вписанной арки. Святой епископ из Ночера Умбра взглядом и фигурой обращается⁵² к другому лицу, в паре с которым он был изображен. Это изображение можно было бы не отличить от византийской иконы св. Николая, если бы на голове епископа не было латинской митры. Золотая штриховка на его одежде (*Chryso-graphie*), хотя она, как и иконографическая схема, восточного происхождения, на Востоке, однако, также не была принята именно на епископских одеждах. Личный характер подобных изображений становился лишь тогда явным, когда к ним добавляли⁵³ молящуюся фигуру владельца иконы. Особая изобразительная формула для этого типа была создана лишь много позднее, когда стали рисовать частные портреты.

Беглый обзор использования полуфигурного образа не должен создать впечатление, что к этому типу относились лишь частные образы. В 1225 г. пизанцы захватили в одном из замков Лукки сохранившийся там погрудный образ Девы Марии из окружения Берлингьеро, который они отныне стали почитать в собственном соборе как Палладий, а позднее поставили⁵⁴ *sotto gli organani* (на престол) под органами. На Монте-делла-Гвардия перед воротами Болоньи отшельницы хранят похожий культовый образ Мадонны, который уже в 1253 г. пользовался общественным почитанием города (гл. 16г). В эти годы кармелиты в Сиене импортируют восточный оригинал образа, после чего вскоре появились даже его списки в Риме (гл. 16в). В кафедральном соборе Пистойи 20 лет назад обнаружили у северного входа в алтарь фреску Девы Марии в манере Салерно ди Коппо, которая долгое время пользовалась известностью как «древний образ в греческом стиле». Ее место соответствует положению икон восточного иконостаса (гл. 12г) и годилось прежде всего для об-



220. Настольная икона «Богоматерь с Младенцем» у входа в алтарь. XIII в. Пистойя, собор

213 щественного культа в епископальной церкви⁵⁵. Во Флоренции погрудный образ св. Агаты, как доказывает его двухстороннее изображение, носили в процессиях⁵⁶. В церкви кларисс в Лукке, где уже имелась древняя икона Девы Марии, вскоре после 1255 г. приобрели диптих, одна створка которого включает икону Девы Марии как образ в образе⁵⁷. Он дополнен другими фигурами, однако знакомая схема иконы осталась без изменений. Решающим доказательством общественного культа полуфигурных икон являются фризы икон, 242 которые вскоре становятся обычаем на главных престолах. При этой продолжительной установке они были ансамблем всех икон, которые до этого стояли на боковых престолах или в боковых часовнях. Икона Девы Марии при этом помещается почти всегда в центре (гл. 18в).

Среди повествовательных функций, которые отличают иконы Богоматери одну от другой, особенно популярной была та, когда Дева Мария поднятой рукой обращается с жестом заступничества к младенцу, которого она держит на другой руке. Не следует думать, что за этими образами всегда скрывалась знаменитая Одигитрия кисти евангелиста Луки из Константинополя (гл. 4д). Тип давно курсировал в вариантах, указывавших на более близкие им архетипы. При этом имело значение, держала ли Мария младенца на правой или на левой руке; по этому признаку византийские описи часто и различали такие изображения (Приложение, текст 25 А и Г). Однако такие нюансы были понятны лишь тогда, когда по ним узнавали знакомые образцы.

Через сохранившихся образов на Западе открывается одной действительно монументальной доской (165×126 см), которую король Сицилии, вероятно ок. 1180 г., подарил⁵⁸ в честь освящения кафедрального собора Богоматери в Монреале* как храмовую икону. Она не имеет признаков восточного иконописца, однако буквально повторяет иконографическую схему вместе с ангелами во вставках. Маленькая золотая звезда на мафории, значение которой нам точно не известно, помещена над лбом посредине. На мозаике портала кафедрального собора фигуру подобного же иконографического типа закликают «молиться за всех, но особенно ходатайствовать за короля»⁵⁹.

221 Ок. 1230 г. в Лукке в мастерской Берлингiero была создана «Мадонна Штраус», как ее называют по имени предыдущего владельца⁶⁰. Цвета дают основание предполагать участие в ее создании иконописца. В тональной гармонии они настроены на сочетании красноватой охры, золота и бархатистого синего цвета. Фигура матери представляет нам младенца в светлых цветах, его золотистая одежда тепло светится на фоне темного плаща Мадонны. Вся линейная жесткость исчезает на выразительной поверхности со скользящими нюансами тонов. Линия, производящая впечатление гравировки, играет роль лишь в очертании контуров, прежде всего в изящно трактованных руках, светлая кожа которых оживлена элегантными внутренними членениями. Живописная культура указывает на высокие требования, которые предъявляли тогда к таким отдельным образам: от образа требовалось производить на зрителя самое живое впечатление.

* Монреаль — небольшой городок на острове Сицилия в провинции Палермо, с известным кафедральным собором, построенным норманнами (XII в.), с замечательной мозаикой.

Сравнение с более древними образами дало бы возможность ознакомиться с константами повествовательных функций, а также с особенностями отдельных вариантов изображения. Границы столь сужены, что каждая деталь становится значительной. Однако мы имеем слабое представление об этих едва заметных изменениях в жестах и мимике. Свободная рука Богоматери указывает на младенца, которому она что-то говорит. Ее взгляд дополнительно вовлекает зрителя, от имени которого она говорит с младенцем. Ее сын поднимает руку для подтверждающего ответа, сообщаемого им матери. Ее жест отличается от его знака, подаваемого рукой, тем, что ее жест является знаком не только обращения, но и просьбы. Этому служит также легкий наклон головы. Но взгляды нацелены либо вдаль, ни на что не направленные, либо связывают, как в Пистойе, два лика как друг с другом, так и с нами.



221. «Мадонна Штраус» (Лукка, XIII в.).
Нью-Йорк, Метрополитен-музей

220

Произведение Берлингiero действует нюансами, которые мы вообще обнаруживаем лишь при сравнении. К их числу относятся пропорции, с помощью которых мать и дитя приближены друг к другу, сочетание нимбов с контурами тел и, наконец, жест несения младенца в физическом контакте с ним. Даже прижатая к телу матери нога младенца включается жестами в это нежное течение повествования. Однако движение, выраженное через мимику, в семантическом отношении имеет здесь большее значение. Мать сводит брови, что передает страдание, выражение которого продолжается в сжатых губах и ноздрях. Так страдание связывается с темой воплощения: ведь восточные иконы давно уже показывали, как это следует изображать (гл. 13е). Направленный вдаль взгляд подразумевает *prolepsis*, предвидение будущего. Величественная икона из Кастории являет собою искомое доказательство того, что свой вариант Берлингiero черпал из современных ему восточных произведений⁶¹. Константинопольская мозаичная икона на Синае, в которой иконографическая схема использована в зеркальном отражении, близка тому произведению, которое художественно инспирировал Берлингiero⁶².

163

В созданном им образе Берлингiero знакомит нас также со второй повествовательной функцией восточной иконы Девы Марии, которая получила общее значение: это нежная мать, которую мы лучше всего знаем по иконе Владимирской Богоматери (гл. 13е). Старое имя в такой же малой мере дошло до

175

нас в предании, как и список, сделавший этот тип знаменитым. Риторическое сопоставление двух чувств и двух временных плоскостей включает в нежную интимность матери и младенца меланхолическое предвидение страданий. Младенец вопрошающе смотрит на мать, которая уже знает его судьбу. Так его детскость усиливает парадоксальность тайны. К.Х. Вайгельт назвал⁶³ этот тип «материнской Мадонной».

212 В уже упомянутом небольшом домашнем алтаре в Кливленде (см. с. 394) Берлингiero огрубляет выразительные средства образца в малом размере. На светлой поверхности отсутствует световое решение, которое когда-то контрастно характеризовало лики матери и младенца, а легкие модуляции меланхолии в глазах художнику еще не по плечу. Он мучительно ищет решения проблем пластичного изображения подвижных фигур и возможности изъясняться в этом небольшом произведении на языке почти по-народному прямом. *Volgare* (упрощение) проявляется в доступных мотивах, которые он вводит для того, чтобы по крайней мере передать живописную поэзию своих прототипов.

Младенец теперь обнимает мать не легким жестом прототипа, а энергично обхватывает вокруг мафория. Мать прижимает младенца обеими руками к себе, отвечая так на его бурный поворот к ней. Необычна светло-коричневая одежда, которую можно толковать как намек на одежду францисканцев: в конце концов, Франдиск изображен на боковых створках среди святых, а он считался неким образом Христа и его бедности. Краткая изобразительная версия Страшного суда недвусмысленно объясняет, для чего больше всего нужно было заступничество Богоматери. И в изображениях на боковых створках также проявляется личная нота.

222 Коричневый цвет одежды младенца снова появляется на одном пизанском домашнем алтаре, на котором также выделен мотив нежной матери⁶⁴. Правда, здесь мы имеем дело с некоторыми вариантами, которые тогда еще обращали наше внимание на другой прототип. Речь идет о пересечении направлений взглядов. Мать смотрит испуганно мимо сына, на бичевание, которое изображено на левой створке. Символика белого платка, который Богоматерь держит в руке, становится ясной через мотив, который Джунта Пизано ввел в иконы Распятия. Это платок для утирания слез, который Богоматерь прижимает там к лицу⁶⁵. Этот знаменательный мотив также напоминает о страстях.

219 213 Теперь становится понятным и другой вариант, который утвердился как часто воспроизводимый тип. На луккской алтарной картине в Уффици, которой мы уже касались⁶⁶, Дева Мария подхватывает свою одежду, как платок, который она хочет поднести к глазам. Знаменательное значение этой детали становится очевидным лишь тогда, когда знакомые с целым кругом подобных образов, на которых обнаруживается ее смысл. Жесты младенца Христа восходят, впрочем, к типу Одигитрии, а его полулежачая поза имеет другое происхождение.

Попытка понять этот образ как монтаж отдельных цитат из различных типов может показаться странной. Современный образ зритель, однако, именно в таком обогащении мотивами усматривал усиление его воздействия. Вероятно, он мог также идентифицировать прямую модель, которую цитирует



222. Домашний алтарь из Пизы. XIII в. Принстон, Университетский художественный музей

алтарная картина кларисс. Оказывается, соединение мотивов действительно имеет место на одной иконе из собрания «Актон» во Флоренции⁶⁷. Нужно было бы знать общий прототип, чтобы быть в состоянии понять тогдашний смысл этого варианта. Ассоциация нежной матери со страданиями становится темой на фронтиспise устава братства в Болонье, где такая же фигура Богоматери стоит непосредственно рядом с крестом⁶⁸.

В сохранившихся изображениях итальянские художники обнаруживают обширное знание повествовательной функции восточных икон. Одно апулийское произведение⁶⁹ копирует «Киккскую икону» на Кипре, на которой младенец вырывается из рук матери, чтобы словно принять на себя страдания (гл. 166). Сиенская икона начала XIV века⁷⁰ проникновенно повторяет икону, которая лучше всего отражена в списке из Пелагонии (гл. 13e). Икона «нежной матери» еще до Дуччо была известна⁷¹ в Сиене благодаря пизанской (?) «Madonna dei Mantellini» (Мадонне Ризы).

Лирическое содержание этой иконы полностью исчерпывается лишь в XIV веке, когда болонский художник Якопино ди Франческо интерпретиру-

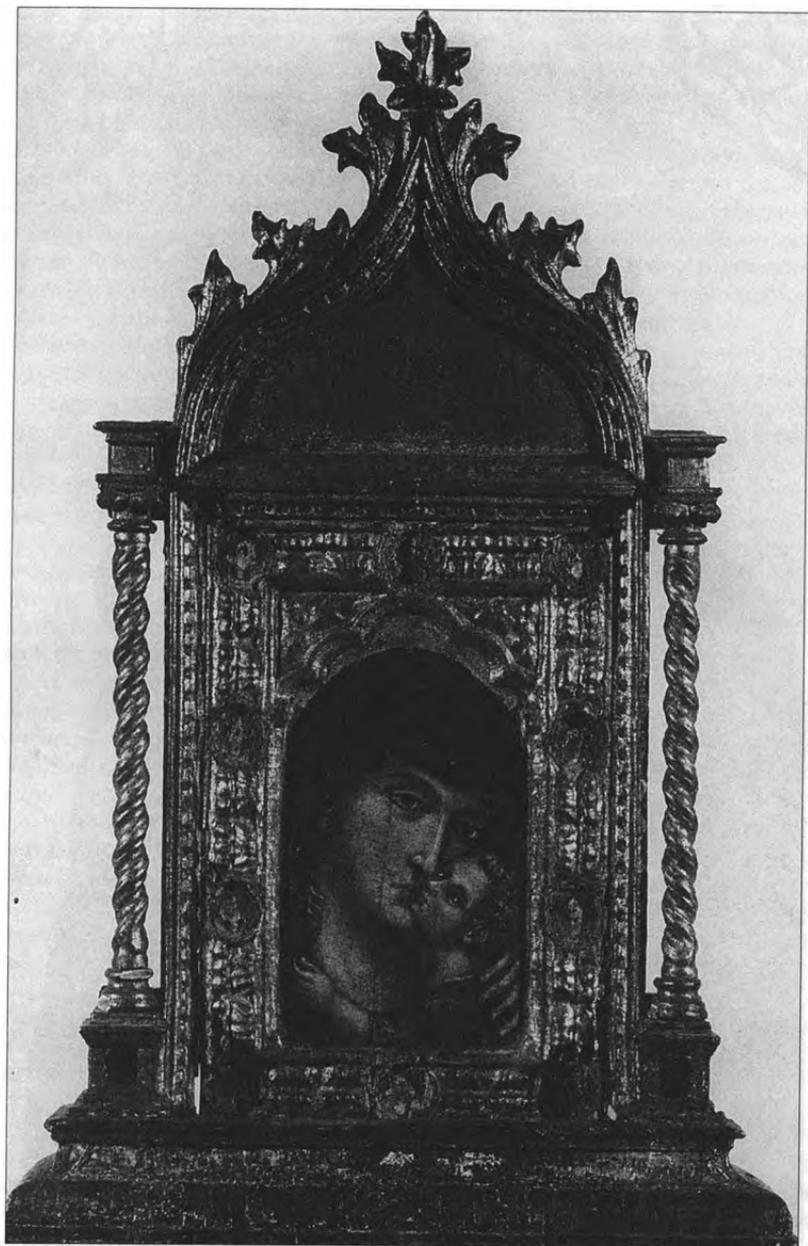
223 ет этот тип, и переносной алтарь, находящийся в частной коллекции, в Каза Хорне (Casa Horne) во Флоренции, является хорошим примером этой популярной новой редакции художника Якопино⁷². Это как бы «крупный план», ведущий нас напрямую в выразительный центр, где контраст между затененным ликом матери, на темный мафорий которой падают золотые лучи, и светлым ликом светловолосого младенца производит глубокое воздействие. Новым является эротический мотив поцелуя, которым обменивается мать с сыном. Это тонкое переосмысление старой повествовательной функции, которая теперь делает акцент на теме любви. Недавно обнаруженный образ, который приписывают Дуччо, превращает мотив любви уже и в главную тему⁷³. Младенец прижимает губы ко рту матери и хватается ее, как на готических любовных изображениях, рукой за подбородок.

224 Сиена стала в эпоху Дуччо родиной новых икон Девы Марии, которые соперничали со старыми. Уже ранняя Кривольская Мадонна кисти Дуччо, ныне в соборном собрании произведений художника, поражает⁷⁴ игривыми жестами младенца, которые указывают на новую повествовательную функцию образа. Младенец хватается поднятой рукой мафорий матери, будто желая отвлечь ее от меланхолии. Нежное прикосновение индивидуализирует содержание иконы. Оно привносит в него — как и реалистичность детской рубашки — идиллию детской комнаты. На готических изображениях из слоновой кости играющий младенец, хватающий одежду Матери, является любовным мотивом⁷⁵.

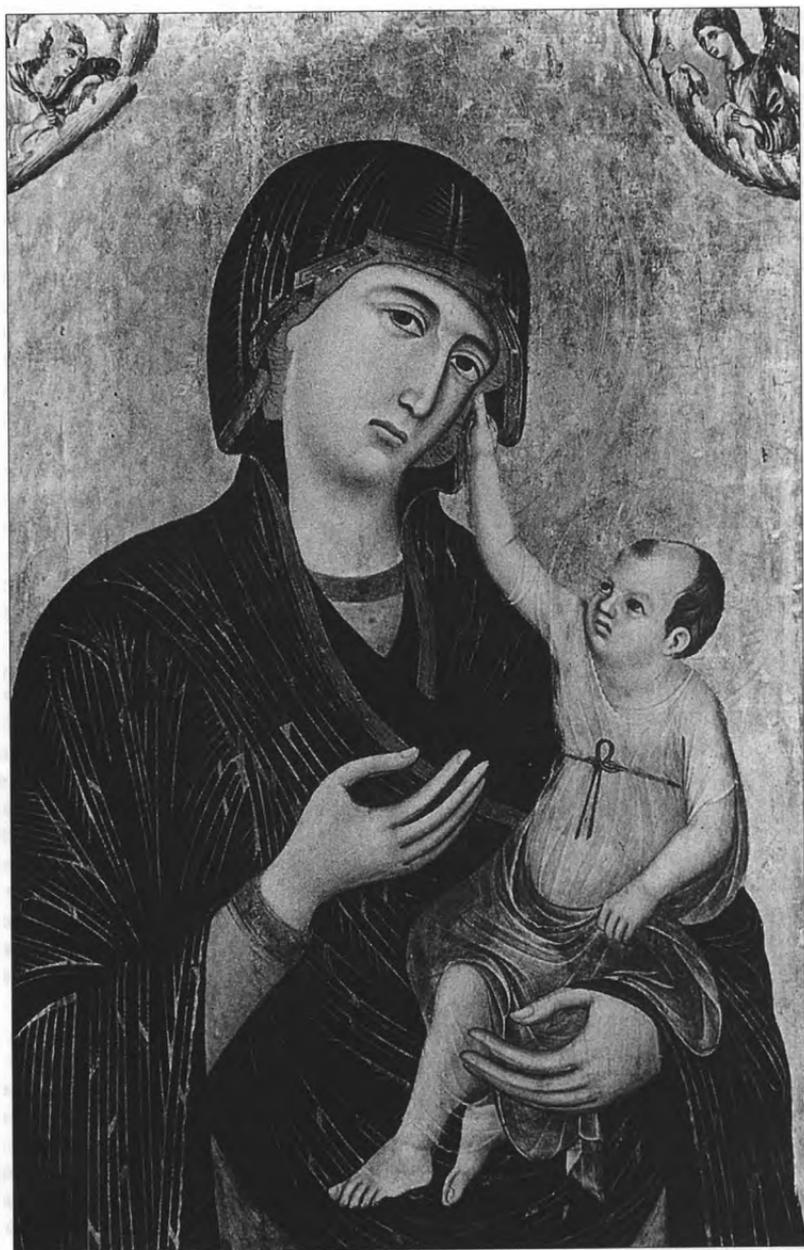
Тема *amore* (любви), которая тогда доминировала в тосканской лирике и у Данте является ведущей темой толкования мира, возможно, побудила Дуччо создать новую редакцию старой иконной темы. Уже в бурном эмоциональном тоне итальянских духовных хвалебных песнопений, которые распевали братства, эта тема встречается в драматической жалобе матери о ее «*figlio bianco e vermiglio*» (сыне белом и алом)⁷⁶. В позднем «*Lauda*», «Песнопении» Якопоне из Тоди любовная лирика использована для восхваления Марии, когда речь идет о «любящих жестах», которыми мать и сын выражают отношение друг к другу⁷⁷. Лирическое срединное положение языка, избираемое Дуччо, позволяет также думать о сдержанном языке искусства «*dolce stil nuovo*» (сладостного нового стиля), как Данте называет в «Чистилище» (24, 49) любовную лирику своих предшественников⁷⁸. Здесь красота является носителем благородства души, явлением сверхличностной любви.

г) «*Maniera greca*» и «*dolce stil nuovo*». Дуччо и икона

Тем самым затрагивается тема, которая рассматривалась в рамках многочисленных понятий. Дуччо, родоначальник искусства Сиены, является безусловно крупнейшим живописцем своего времени, гением малой формы и лирической сосредоточенности, которого флорентийцы несправедливо оценивали критически. Он наряду с Джотто творил архаично, поскольку сохранял византийские мотивы (или то, что принимали за них) по традиции как модели и с любовью истолковывал их на свой лад. Он умел также лучше, чем кто-либо другой, наполнить икону внутренней жизнью, которая делала ненужным язык



223. Домашний алтарь из Болоньи. XIV в. Флоренция, Каза Хорне



224. Дуччо. «Мадонна ди Креволе». Ок. 1280. Сиена, Музей собора

знаков, использовавшийся для передачи старых повествовательных функций. Как всякий реформатор стиля, он пробуждает стремление к объяснениям, которые, однако, если быть честным, все оказываются недостаточными.

Если иметь в виду связь Дуччо с иконами, то можно сказать, что он является классическим представителем «маньера грека», которую хотели видеть в искусстве до появления Джотто авторы эпохи Возрождения, писавшие об искусстве. Однако следует считать дурным тоном, когда все безнадежно устаревшее сваливают на иностранцев. Архитектуру приписывают готическому стилю или «немцам», живопись — современным им грекам или византийцам. О римском искусстве вообще еще не шла речь, а потому также и о том, что как раз готическая пластика в сочетании с новейшей византийской живописью вызвала реформы стиля, которые изменили местную традицию.

Понятие «*dolce stil nuovo*» тоже является историческим «ярлыком», однако понимаемым положительно⁷⁹. В любовной лирике современников Дуччо этот стиль предполагает учение о жанрах с твердыми критериями описания, которыми, как известно, располагает только литература. Нет никаких оснований допускать, будто понятие может быть применено к живописи, хотя ныне мы это сделали бы охотно с тем, чтобы выйти за пределы бессмысленного субъективного описания. Тема любви как в человеческом, так и в религиозном варианте была в тогдашней лирике облагорожена и в платоническом смысле распространена на этику, так что человек через очищение чувств принимал более отточенные очертания. Форма песнопений совершенствовалась, так что создалось сознание стиля для высот лирического среднего положения и для подобающего им языкового выражения.

Аналогии с живописью Дуччо очевидны, и в то же время их трудно обосновать. Живописный и литературный стиль могут иметь одинаковое влияние на чувства, однако уже поэтому их так трудно сравнивать, т. к. они не допускают непосредственного воздействия. Живопись никогда не становилась предметом описания согласно правилам, как литература. Было бы также нелепо думать, что любовная лирика вызвала стремление к живописи Дуччо. Если стать уж совсем смелым, то можно сказать, что то и другое выполняли одинаковые желания. Если сделать еще один шаг вперед, то можно предполагать, что художники, как и литераторы, брали модели облагораживания из какой-нибудь более высокой культуры, их превосходящей, но что они вскоре сами превзошли ее. Это часто исследовалось в случае с Францией и с придворным речевым этикетом. И Дуччо, который, наконец, во время возведения фасада собора общался с Джованни Пизано, также достаточно много знал об этом. Соборная кафедра Сиены была неисчерпаемой книгой образцов готических и античных мотивов в своевольной трактовке обоих скульпторов из Пизы.

Иконописцы с Востока могли в живописи предложить больше. Вероятно, сложное положение вещей можно свести к формуле, что итальянские художники лишь теперь были в состоянии продуктивно, т. е. художественно, поспорить с лучшими византийскими иконами, а не только внешне повторять жесты и позы иконографических типов. Этот тезис все-таки может быть доказан на материале памятников, и тогда мы сталкиваемся с интересным доказательством отсутствия критериев при анализе того, что на самом деле

происходило во времена Дуччо. Теперь тема звучит так: «Дуччо и греческие странствующие художники». Факты легко резюмировать, т. к. в другом месте они были точно исследованы⁸⁰.

225

Две иконы Богоматери, находящиеся ныне в Вашингтоне, возбудили исследовательский интерес с тех пор, как Б. Беренсон, руководимый инстинктом знатока, из-за их особого стиля объявил их происходящими из Константинополя. На самом деле одна из этих икон, по предыдущему владельцу названная «Мадонной Кан», тем временем признана всеми произведением грека. Однако это относится только к ее живописной технике и культуре, но не к таким мотивам, как дорогая мебель трона и гравированный лиственный орнамент на нимбах. И уж совсем это не относится к ее формату и теме высокой прямоугольной доски. Полнофигурная Мадонна, восседающая на троне, была в иконописи почти неизвестна, зато этот тип был популярен у братств в Тоскане (гл. 186). Гравированный орнамент нимбов, который по времени предшествует технике пунсона, в XIII веке может быть подтвержден вообще лишь для Тосканы.

Выводы из этого положения дел ясны, однако отнюдь еще не сделаны исследованиями, когда итальянцы и византинцы видят в этом произведении только свое. Создатель «Мадонны Кан» был странствующим художником, явившимся из восточной иконописной мастерской и выполнившим тосканский заказ. Идея произведения принадлежала заказчику, а художник не отклонился при этом от своей иконописной техники. Он создал себе трудности из-за пространственной связи трона и фигуры и лишь с трудом скоординировал мотив образа с плоскостью изображения. Однако тем выразительнее мастерство подлинной живописи в самой фигуре. Золотая штриховка обладает богатством переливов, которого недостает в итальянских произведениях, и доводит струящуюся ткань до такого воздействия, которое игнорирует достоверную передачу телесности. Хроматическая градация тонально преломленных или прозрачных красок — охры, красной, пурпурной и светло-голубой — свидетельствуют об уверенности, достигнутой в результате длительного опыта. Апогеем художественной свободы является цвет кожи Мадонны, который смоделирован целиком краской и светом, а линия допускается только для изображения контура лица. Отдельные формы неустойчивы, но впечатляют глубокой душевной экспрессией. Затенение для создания выражения мечтательной меланхолии достигается немногими, однако точными нюансами.

Это искусство можно упрекнуть в излишней утонченности. Оно подходило, как это подтверждает⁸¹ художественно родственная икона Богоматери в Афонском монастыре Хиландар, возможно только для постоянно повторяющихся иконных тем. Для художников склада Дуччо как раз это художественное совершенство стало основой их опыта. Художественная техника была лишь одной стороной, другой было поэтическое богатство, которое восточная иконопись уже задолго до 1200 г. приобрела во взаимодействии с риторикой (гл. 13). Это «иконы нового типа», которые и в Италии произвели сильнейшее впечатление. Они возникли в контексте философской дискуссии об образе, которая на Западе начинается лишь в эпоху Возрождения.



225. «Мадонна Кан». XIII в. Вашингтон, Национальная галерея искусств

Так возникает вопрос о влиянии, которое оказал в Италии приезжий художник. Известны образы, находящиеся под непосредственным влиянием такого произведения, как «Мадонна Кан». К их числу относится икона, которая наверняка создана тосканским художником. Она пробудила интерес одного русского коллекционера и попала таким образом в Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве⁸². Образ так явно уподоблен типу «Мадонны Кан», что повторяет амбивалентность его стиля и мотива — восточного стиля и западной темы.

Однако важнее было византийское влияние в Сиене. Оно вызывало здесь толкования, которые далеко выходят за пределы простого подражания. Греческий художник сблизился с сиенскими идеями, которые достигли апогея в «Мадонне Ручеллаи» кисти Дуччо. Редко взаимодействие между Востоком и Западом достигало такого художественного уровня. Но сиенские художники в этом случае больше взяли, чем дали. К счастью, мы обладаем двумя откликами двух художников разного возраста. Так можно лучше оценить изменение художественного направления у более молодого Дуччо.

238 Одно произведение было прежде триптихом, который заказало⁸³ францисканское братство (впоследствии братство Сан-Бернардино). Неправильная дата, 1262 г.⁸⁴, препятствует все еще надежному суждению относительно художника, который превосходит Гвидо в очертании тела, а также с большей свободой использует цвет. Это можно наблюдать на изображении младенца, в котором утрирование форм тела буквально повторяет греческий образец, но фигура лишь с трудом высвобождается из плоскости. Переход в иное искусство, слабо владевшее цветовой моделировкой, превращается в изображении лица Мадонны в настоящий «силовой акт», в котором художник борется за каждый элемент формы. Но в изолированных тенях и линейном заострении у рта и глаз результат настолько иной, что лишь на деталях можно удостовериться в том, насколько точно художник повторяет свой оригинал. Маска занимает место «натуры», и таким образом выразительность оригинала совершенно теряется.

224 Дуччо не идет дорогой подражания, а выбирает толкование и вчувствование. Он творит различное в едином, что нужно сначала разделить, чтобы можно было это назвать. Конечно, он реформирует живопись, чтобы преодолеть маску и завоевать собственное место для живописи рядом со скульптурой. В плавных контурах он ищет органического единства тела (так в непрерывной линии шеи), а в повороте фигуры в пространстве упраздняется ограничение живописного изображения лишь плоскостью. Свет и тени моделируют формы, не следуя одному-единственному источнику света: отвернувшаяся сторона всегда погружена в тень. Критика иконописи выражается в решении в пользу плотной поверхности тела с гладкостью слоистой кости, которая не должна уничтожаться освещением. Кисти рук демонстрируют высшую степень достижения такого эффекта. Вещества делятся на тяжелые и легкие, густые и жидкие. Византийская золотая штриховка вскоре вовсе выходит из употребления: трактовку каймы лучше было изучать по готическим произведениям.

Реформа стиля не останавливается на улучшении живописного стиля, а служит жизненности образа и тем самым притязаниям иконы на то, чтобы

воздействовать своей жизненностью. Дуччо специализируется на таком выражении, которое занимает среднее положение и тем самым сохраняет равновесие между тенью и теплотой, печалью и интимностью. Поэтому он достигает баланса близости и дистанции благоговейного зрителя, желающего того и другого. В одном произведении, которое он может создать, мастер выражает так много чувств, что становится доступным для многих толкований. Средства, которыми он этого достигает, не нуждаются в пространным описании. Они заключены в гармонии всех форм между собой и в движении, в котором их видит зритель. При наклоне головы Марии движение относится к младенцу, а взгляд ее обращен к зрителю. Форма избирается так же, как в поэзии ритм.

Для нашей аргументации безразлично, действительны ли видел Дуччо «Мадонну Кан». С Востока в Сиену попадали также и другие иконы, как доказывает Мадонна Кармелитов (гл. 16в). Но встреча с иконописцем возбудила импульсы, которые имели последствия и для создателя «Мадонны из Бернардино». Дуччо изучал иконопись не для того, чтобы ее преодолеть, а для того, чтобы довести до совершенства сущность иконы как моленного образа. Его понимание иконы стало пониманием будущих поколений. Это видно на повонениях, которым подверглись Мадонны кисти Коппо и Гвидо: они были позвнее доведены до современного облика соборного образа Дуччо (гл. 18б).

Поколение, которое и в частной сфере установило связь с поэзией, могло в живописи Дуччо вновь обрести полноту чувств и одновременно элегантность формы, которые оно ценило в «dolce stil nuovo». В народной поэзии близость чувств к главным действующим лицам христианской веры была также средством участия мирян в религиозной жизни. Но эквивалентность поэзии и живописи может быть конкретно выражена лишь с трудом. Волнение чувств расширяет рамки описания человеческой природы. В матери и младенце или страдающем Распятом икона обрела повод для неисчерпаемого моделирования чувств. Элегантность живописи как средства изображения достигается в утонченности колорита: акцентирование красного и розового цвета на темном мафории обретает собственное звучание.

Читателя может удивить, что эта глава завершается взглядом на художественное воздействие восточной иконописи. Этот аргумент, по-видимому, выпадает из рамок исследования, в котором художественные вопросы не являются центральными. Почитание образов происходило не на поприще «искусства». Тем не менее художественное взаимодействие с греческой иконописью является приметой непродолжительной фазы в ранней истории образов в Италии. Взаимодействие было, говоря кратко, до Дуччо еще невозможно, а потом уже больше не было нужно. Оно было полезно не только стилю и технике мастеров Сиены, но и вообще изменило требования, предъявляемые к религиозному образу. Речь идет не о том, чтобы поднять итальянскую икону на уровень высокого «искусства», на котором ее сущность скорее была бы упущена, чем схвачена. И все же риторика образа, к которой тогда привыкли, немалыми без художественного понимания сюжета.

Таким образом, творческий диалог Дуччо с восточной иконой входит в более широкий контекст, в котором создание западных образов является глав-

IV

246

ным событием. Особенностью итальянского XIII века является как раз то, что история образа почти полностью совпадает с общей историей искусства. Живопись обретает новую область в процессе расширения ее изобразительных задач. Культурные и социальные функции образов, которые мы обыкновенно тщательно отделяли от истории их форм, были в этом случае факторами, которые как бы создавали вид досок и формы изображений. Никогда внешний вид живописных образов не был более разнообразен, чем в этом первом столетии их западной истории. В то же время внутренняя связь форм с устойчивым языком общезначимых знаков никогда не была теснее, чем в тот же период времени.

18. Мадонны Сиены.

Образ в городской жизни и в алтаре

Иконы уже в первом столетии их укоренения в Италии так сильно меняют свой вид, что утрачивают общую почву с восточной иконой, и сначала кажется, что их неуместно более обозначать понятием «икона» (гл. 17а). В процессе их трансформации отражается новое использование образа, которое быстро берет на себя многие функции, но еще не находит постоянных. Наряду с местным культом чудотворных образов, для которого не существовало общих правил, развивается общая практика использования образа, для которой ищут обязательные формы. К их числу относится также место, на котором помещают образ. Алтарь как средоточие молитвы и литургии вполне подходил для этого. Алтарный образ был на Востоке неизвестен. На Западе прошли долгий путь, пока сложился его окончательный вид в многочастном иконном фризе.

Возникновение ретабля так увлекло исследователей, что к нему причисляли все, что попадало на алтарь, даже если оно там выставлялось лишь по определенному поводу. Мы в дальнейшем избираем другой путь. Праздничные образы нищенствующих орденов помещаются на главном престоле временно, так же как огромные образы Богородицы, принадлежавшие братствам. Это видно по ним. Лишь с появления доссале, по формату подходившего к широкому алтарному престолу, начинается формирование собственно алтарного образа. Прежде чем этот процесс начался, в главном алтаре церкви можно увидеть два вида образов, которые показывали лишь по праздникам. Расписное изображение для декорации фронтальной части алтаря (*Antependium*) было произведением искусства и облицовкой престола¹. Если престол был посвящен какому-нибудь святому, то он изображался в центре антепендиума в окружении клейм жития. Естественно, этот антепендиум укреплялся на престоле только на день праздника этого святого, а потом его снова убирали. *Ковчег Богородицы*, футляр статуи, можно было видеть также лишь в день праздника, т. к. в остальное время его закрывали расписанными дверцами. Древняя романская культовая фигура, *Majestas* (Девы Марии) или какого-то святого, была приспособлена к ритму литургического действия (гл. 18б).

227

233

а) Праздничные образы нищенствующих орденов в Пизе

Для алтарных образов нищенствующих орденов, в отличие от более древних ковчегов, не характерна длительная связь с престолом. Все говорит о том, что

они только в день праздника покровителя ордена или церкви выставлялись напоказ². Поэтому мне не хочется причислять их далее к стационарным алтарным образам. Я хотел бы отличать их от меняющихся праздничных икон, т. к. последние изображали исключительно одного святого и поэтому не годились для того, чтобы в день Господских и Богородичных праздников стоять на главном алтарном престоле.

Разница между праздничным и алтарным образом становится тотчас отчетливой, если мы оба типа рассмотрим на примере списка из доминиканской церкви в Пизе. Праздничный образ св. Екатерины, которой посвятили церковь в 1255 г., был заменен на том же месте в 1319 г. прочно установленным на престоле образом кисти Симоне Мартини. На нем в центре изображена Дева Мария с младенцем. Богоматерь имела теперь еще одну святую в хоре святых, которые представляли культовую программу ордена в течение всего года, для чего избрали форму многочастного полиптиха, включавшую несколько фризів икон³.

Праздничная икона Екатерины особенно подходит для того, чтобы заняться новым типом, так как доказано, что при ее написании использовалась иконографическая схема восточной иконы той же святой. Одна несколько более древняя икона в Синайском монастыре, центре почитания Екатерины, дает хорошее представление о том, в какой редакции пизанский художник ознакомился с восточной иконой⁴. Она относится к редкой разновидности житийных икон, на которых также редко изображаемая фигура святого в рост обрамлена сценами из его жизни (гл. 12д). Кое-что указывает на то, что у пизанского художника на самом деле имелась под рукой икона Екатерины. Жесты и маленький мученический крест суть цитаты, и это в еще большей степени относится к грецизированной форме имени «Екатерина» в надписи. Зелено-голубой плащ с орнаментом в виде орлов и форма короны заимствованы у восточного придворного одеяния александрийской царской дочери. Синайский монастырь был тогда популярным местом паломничества и для западных богомольцев (гл. 16в). Так, именно на пизанском произведении, а не на восточной иконе житийные сцены завершаются чудесным перенесением останков на гору Синай.

Восточная икона, через связь портрета и легенды о святом, также соответствует праздничному обряду, ибо легенды оглашались только в дни праздника. Легенды изображают святых в зеркале его добродетелей и повествуют о его чудесах. И для восточной иконы также характерны связь изображения и текста или проповеди (гл. 12д). Подобно стенограмме сокращенные сцены были и без того понятны только тогда, когда они напоминали знакомые тексты. Их последовательность на иконе соответствует плану литургического чтения жития, которое иногда было разделено на отдельные части. Фигура в центре предназначалась для поклонения и возбуждала воображение, т. к. она изображала внешность святого. С другой стороны сцены дополняли физический портрет этическим изображением примерного жития и его небесным одобрением в форме чудес.

Описанная здесь ситуация повторяется с характерными нюансами в западной культовой практике. Доминиканцы в 1221 г. в Пизе вступили во владение церковью Преподобного Антония, ко второй покровительнице этой церкви,



226. Праздничный образ св. Екатерины из доминиканской церкви.
XIII в. Пиза, Национальный музей

Екатерине как руководительнице теологических занятий и красноречия, доминиканцы благоволили. Приблизительно с 1230 г. они возвели обширную новую постройку, которая после 1252 г. была посвящена одной Екатерине. Ее праздничный образ находился в центре чтений и епископских проповедей. Так городское население именно в дни праздников попадало в руки нового ордена и, привлекаемое щедрым отпущением грехов, делало в этих случаях пожертвования⁵. Сцены на живописном образе служат самовыражению ордена. Так, четырем эпизодам мученичества и чудес противопоставлены четыре других, в которых святая ведет диспут о религии и в тюрьме на нее сходит Святой Дух. Позднее, когда образ утратил свою функцию, он получил новое почитание у доминиканок в Сан-Сильвестро: там Екатерина уже с XIII века и без того была второй покровительницей, как доказывает⁶ раннее dossale из этой церкви.



227. Икона «Св. Екатерина». XIII в. Синай, монастырь Св. Екатерины

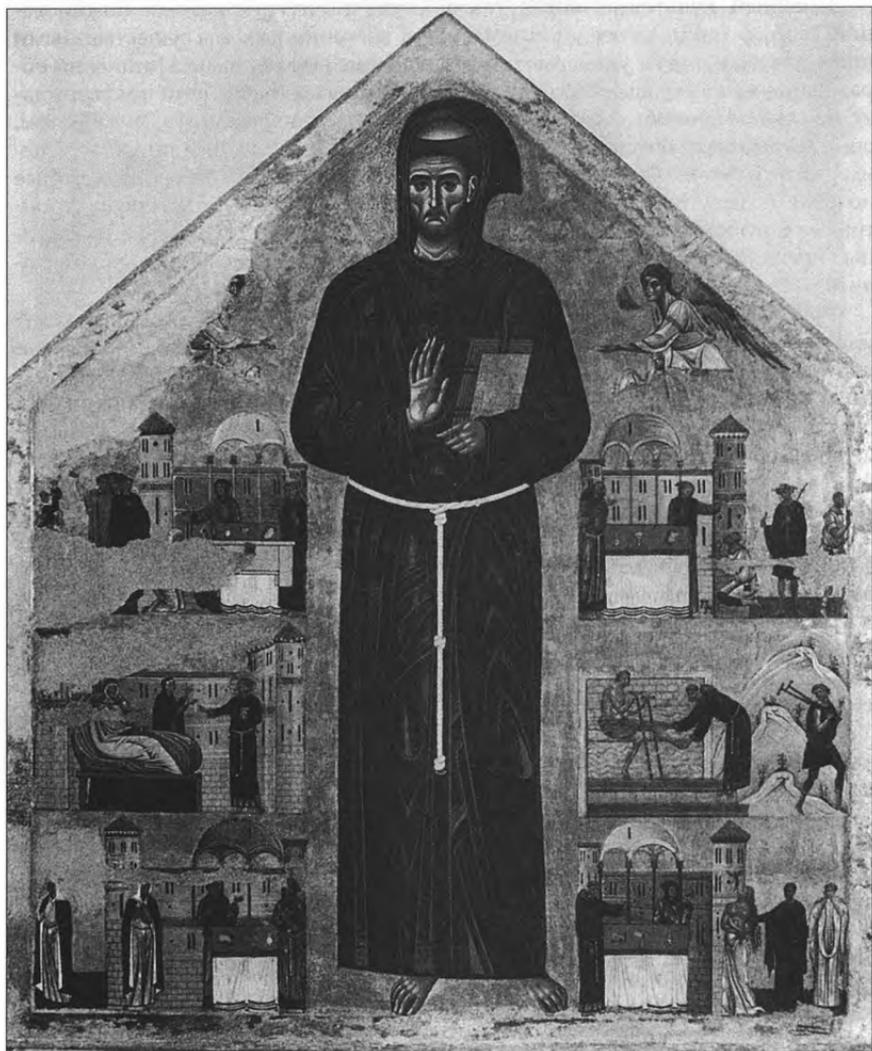
Западный культовый образ также служил литургическому поминовению святых. Тем не менее он отличается от восточной иконы существенными признаками, которые указывают на дополнительные образцы. Пизанский образ наполовину больше (115×107 см) и своей большей шириной подтверждает, что его не вешали, а ставили на алтаре. Святая не стояла, таким образом, одна на поземе, а находилась в день ее праздника на главном престоле. Сцены уже не размещены по периметру, а занимают два отдельных поля, которые похожи на две створки триптиха. Широкому основанию соответствует фронтон, на котором сцены имеют горизонтальное завершение. Фигура Екатерины украшена стеклянными вставками в форме кабшононов, какие использовались на резных деревянных фигурах Мадонн этого времени.

Фронтон и основание, как и деление на три части плоскости образа с двумя полосами сцен, указывают на вторую модель, которая, по счастью, сохранилась на том же самом месте. Праздничный образ Франциска в церкви другого нищенствующего ордена (163×129 см) обладает всеми искомыми признаками. Он мог даже служить побудительной причиной для создания доминиканцами праздничных образов, т. к. он, возможно, лишь ненамного древнее: сюжеты двух из шести сцен с чудесами взяты из книги Томмазо да Челано⁷ о чудесах, завершенной лишь в 1252 г. Схема была полностью сформирована уже в тридцатые годы в списках из Пешы и Сан-Миньято⁸. Образ в Пизе представляет как раз эту самую раннюю редакцию праздничного образа св. Франциска. Он был создан в орденских хранилищах Лукки и Пизы и имел признаки серийной продукции с одинаковым форматом и лишь немногими вариациями.

Праздничный образ францисканцев был первым типом живописного культового образа, возникшим в Италии и уже вскоре после канонизации Франциска (в 1228 г.) получившим общепринятый вид. В отличие от Екатерины Александрийской, которую уже давно изображали на восточных иконах, Франциск был не только современником, но также святым нового типа, для которого не годилась больше принятая иконография святых. Возникла задача не только создать подходящую иконографическую схему культового образа, но изобразить святого в этом случае как раз таким, каким его желал видеть орден.

Современник представлен в одежде, которая указывает на бедность ордена. Суровая монашеская ряса с веревкой, завязанной узлами вокруг тела, представляет характерную противоположность одеянию старых орденов. Как основатель ордена святой является образцом для его членов. Следовательно, он отвечал не только за себя, но и за идеальный тип церковного сообщества. Поэтому он держит также кодекс Евангелия, на исключительное понимание которого претендовал орден и согласно которому он хотел жить. Оспариваемое право на проповедь тех, что были до пострига светскими людьми, здесь играло такую же роль, как и оспариваемое право жить в евангельской бедности.

Доказательная ценность пизанского образа направлена в первую очередь на святость Франциска, которая находилась под сильнейшим давлением требований удостоверения его личности. Нищий монах-«протестант», который



228. Праздничный образ св. Франциска. XIII в. Пиза, Сан-Франческо

бросал вызов церковным учреждениям, был лишь спустя два года после смерти канонизирован. При этом большое значение имела «новизна чуда» (*novitas miraculi*), поражавшая тем, что у него на теле были зримы стигматы Христа от гвоздей и от копья⁹. Естественно, что особое почитание, не выпавшее на долю ни одного святого, натолкнулось на недоверие, ибо оно превращало Франциска в живое подобие распятого Христа, что в глазах противников равнялось

богохульству. Эти стигматы суть как раз то, что образ пропагандирует, изображая святого с ними. Образ, следовательно, апеллировал к признакам, на которые обычно ссылаются лишь свидетели, знавшие святого при жизни, и требует тем самым лояльности и даже признания. Поэтому этот образ стал предметом споров и вскоре даже подвергся нападкам, когда стирали стигматы, после чего они временами начинали кровоточить¹⁰.

Эта апелляция дополняет функцию образа, стремящегося дать аутентичный документ о внешности святого. Каждый культ создает сторонников и дает им возможность продемонстрировать свою веру перед образом. Это имело значение особенно в то время, когда орден строил все новые церкви и вербовал сторонников. Поскольку он не обладал телесными реликвиями святого вне могилы в Ассизи, архетип его «портрета» попал под двойной нажим. Он изображал современника, которого многие видели еще своими глазами, и кроме того представлял идеал «нового человека», который неожиданно конкретно стал подобием Христа.

Требование «сходства», которое стремится удовлетворить каждая икона, преследовало тем самым две различные цели, если даже она имела в виду одного и того же человека. Аскетичный монах с тонзурой и осунувшимся лицом соответствует расхожим клише легенды о святом, как доказал Г.Б. Ладнер на основании жития Франциска¹¹. Возможно, также и борода, о которой тогда было много дискуссий, относится к этой характеристике, которая в конечном счете имела в виду тип святого или пыталась обращать в тип самого Франциска. Другое сходство, которое прежде всего придало образу Франциска истинную масштабность, было сходство с Христом, которое волновало души всех. Оно возбудило новые проблемы подобающего изображения. Лучшим способом его осуществить было изображение *стигматов* Христа, которое превратило святого в живое подобие Распятого. Они были также *приметами чудес*, культ которых стимулировался¹² «контактными» реликвиями окровавленных пелен. Таким образом, они становились косвенным доказательством, для чего и нужно было изображение всей фигуры.

Образ, однако, не только характеризовал святого, но также доказывал его святость. Человек из Ассизи нуждался в ее материальном подтверждении больше, чем обычные святые, и, следовательно, творил после смерти те чудеса, которые вполне подходили для небесного одобрения. Они описывались в сообщениях о чудесах, которые как приложение к житиям стали самостоятельным литературным жанром. На пизанской иконе чудеса являются единственным содержанием всех шести сцен. Это обстоятельство нельзя переоценить, т. к. оно ориентирует образ святого целиком на наглядное истолкование его как *чудотворца*. Интерес к его подобному ангельскому образу жизни возник лишь позднее, и тем самым образ был полностью посвящен пропаганде удостоверенной святости. Собственно жизнеописание содержится, правда, в изображении фигуры святого, однако без повествования.

В нашем анализе еще отсутствует сама изображенная фигура, т. к. она, со своей стороны, предлагала ассоциации с другими культовыми образами, известными зрителю того времени. Так как праздничный образ францисканцев вводился впервые, хотели также разъяснить, к чему он должен был *подхо-*

дуть, а от чего он должен был *отличаться*. Подобно тому как святой занял постоянное место в жизни церкви, так и его образ должен был занять место среди церковных образов. В алтарях церквей старых орденов образ святого был представлен на антепендиуме — украшенной доске на фронтальной стороне престола, о которой уже шла речь выше¹³. В этом случае он занимал всю ширину престола, на ней был изображен, если верить примерам XIII века, сидящий на троне святой посреди сцен его жития. Франциск был также дважды изображен на этом месте, правда стоящим; в Ассизи — перед престолом в нижней церкви¹⁴. Такие исключения тем ярче освещают особенности настоящего праздничного образа: он стоял на престоле, имел фронтон, под которым святой возвышался над сопутствующими сценами.

233

Вопрос о том, как возникла такая форма, получил разные ответы. Лишь новая идея, предложенная К. Крюгером, кажется удачной¹⁵. Он обращает внимание на когда-то высоко ценимый вид культового образа, который занимал такое же место позади престола и также заканчивался фронтоном. Это был ковчег Богоматери, который за створками с нарисованными сценами замыкал скульптуру Мадонны на троне с младенцем как *Maestà* (величие). Вид ковчега Девы Марии был перенесен также на образ святых¹⁶. Праздничный образ францисканцев сам указывает на путь к образу-предшественнику, когда он цитирует обоих ангелов, которые там поклоняются главной фигуре. Живописные образы Богоматери на троне, которые были наследниками ковчегов — дарохранительниц Девы Марии¹⁷, заимствовали этот мотив оттуда.

229

Образ Франциска знаменует отказ от трехмерной пластики, на которую уже в XII веке был наложен запрет ригористическими орденами¹⁸, и вместо этого избирается техника иконы с золотым фоном. Решение ограничиться одним-единственным полем изображения повлекло за собой расширение фронтона и отказ от подвижных створок. Членения поверхности изображения опять-таки создали проблемы, которые выдают заимствованную форму. Лишь стационарное напестольное изображение нуждалось в тесной связи с верхней доской алтаря. Праздничному образу, напротив, предоставлялась лишь эпизодическая возможность быть выставленным, и ему был вполне достаточен вид доски. Она не должна была закрываться створками, т. к. ее и без того показывали лишь в праздничные дни, как, впрочем, и антепендиум. Можно проверить такое использование праздничных образов, если сравнить его с живописными образами Богоматери, которыми владели нищенствующие ордена вместо ковчегов Богоматери: они имели закрывающиеся створки, т. к. были всегда выставлены, но не всегда их следовало видеть (с. 433).

Праздничный образ Франциска позволяет заглянуть в генезис западной иконы. Висячая форма восточной иконы была отвергнута, т. к. образ предназначался для престола, свободно стоявшего в пространстве, а не для алтарной преграды. Найденная схема оказалась столь удачной, что францисканцы перенесли ее также в занятый (крестоносцами) Константинополь. В церкви, которая им там принадлежала, они расписали апсиду часовни францисканцев, используя трехчастную схему западного образа, которая совсем не годилась для алтарного пространства¹⁹. После возврата города (в 1261 г.) греки замуровали часовню и расписали стену в этом месте изображениями греческих святых.

В церквах францисканского ордена праздничный образ имел еще и другие связи. Франциск в день своего праздника появлялся на алтаре как отображение Распятого, который на живописном кресте помещался над входом в алтарь. Эти образы вступали тогда в диалог, который был для ордена францисканцев весьма важным и ведущая роль которого при создании образа не оставляет сомнений. Доминиканцам нечего было противопоставить меченному стигматами Франциску. Они предписали общий культ образа основателя своего ордена лишь через полстолетия, притом одновременно с днем его поминовения²⁰. В Пизе они избрали тогда Екатерину в качестве покровительницы церкви, чтобы предложить городскому населению привлекательный праздничный образ.

Францисканцы создали иконографическую норму, к которой присоединялись другие ордена, однако они сами меняли норму, когда этого требовало толкование Франциска. Хотя они и придерживались схемы в церкви Санта-Кроче²¹ во Флоренции, основным содержанием изображения стало здесь житие, сцены которого теперь окружают святого со всех трех сторон. Их последовательность соответствует порядку чтений в день праздника святого, когда образ выставлялся²². Смелым и поразительным кажется сходство святого с Христом, которое здесь решились подчеркнуть. Франциск, как Христос, делает благословляющий жест, а божественная десница на фронтоне опускает на него свиток с текстом, который удостоверяет его словами, сходными с глаголом Божиим, обращенным к преображенному Сыну на горе Фавор: «Слушайте этого, который провозглашает догмы жизни».

б) Образы Девы Марии братств Сиены и Флоренции

К неискоренимым легендам истории искусства следует отнести то, что поразительно большие образы Девы Марии, размер которых в течение двадцати лет почти вчетверо увеличился, были созданы для одного главного престола. Правда, Вазари видел некоторых из них на этом месте, но это было три века спустя²³. В XIII веке отсутствует какое-либо указание, которое подтвердило бы подобный взгляд. Единственное сообщение, которым мы располагаем, свидетельствует об обратном: как раз произведение, имевшее самый большой размер, было заказано²⁴ художнику Дуччо для часовни одного братства. Огромный размер служил также, как будет показано далее, соревнованию религиозных объединений мирян, которые часто подчинялись нищенствующим орденам и обычно заказывали образы Девы Марии. Многие из них возникли в кризисный 1261 г., когда религиозные настроения находили выход в движении флагеллантов*. Другие, например францисканские братства

* Флагелланты (нем. Geißler) — (само)бичующееся религиозное движение, первоначально возникшее в Италии в XIII веке, позднее распространившееся по всей католической Европе (кроме Англии). Они считали самобичевание самым верным способом искупления грехов; особенно усилилось в кризисные годы «черной смерти», чумы в 1348–1349 гг. Вскоре, однако, оно было запрещено как еретическое (булла папы Климента VI, 1349 г.). Движение просуществовало до XVI–XVII веков.



229. «Триптих францисканцев». XIII в. Перуджа, Национальный музей

или любившие пение авторы и исполнители религиозных хвалебных гимнов (*laudesi*), были старше. Они посвящали себя особому культу Девы Марии так же, как это делал²⁵ основанный в 1233 г. во Флоренции орден мирян, сервитов, или «Слуг Марии».

235 В 1261 г. Коппо из Флоренции нарисовал для сервитов в Сиене произведение, с которого вообще лишь начинается²⁶ знакомая нам история крупных образов Марии. Возможно, орден имел в месте своего постоянного пребывания, в церкви Благовещения (Санта-Аннунциата) во Флоренции, более древний образ. Несколько позднее Коппо написал для церкви ордена в Орвьето, кото-

рая была закончена ок. 1268 г., другую икону Девы Марии по поручению орденского священника по имени Ристоро, происходившего из Флоренции²⁷. Так здесь подтверждается использование образов, которое уже было закреплено в уставах орденов. Мадонна на троне кисти Коппо (225×125 см) стала в Сиене так популярна, что в течение десятилетий служила моделью. Поэтому иногда кажется, что она будто бы была архетипом такого типа образов.

Однако об этом не может быть и речи. Иконы Мадонны на троне тогда не были более редкостью. Но они все меньших размеров и отличаются от произведения Коппо существенной чертой, которая им тотчас придает старинный вид. Они спланированы строго фронтально, и обе фигуры явно ориентированы по средней оси. Нимб и голова Богоматери выведены за верхнюю часть рамы образа, подобно тому как это



230. Праздничный образ св. Франциска. Пиза, Сан-Франческо (деталь ил. 228)

можно видеть на некоторых живописных крестах. Этот мотив позволяет фигуре пластично выступить на плоскости изображения из пределов рамы. С другой стороны, это еще прочнее привязывает ее к средней оси, из которой она смотрит *en face* зрителю, и лишает ее пространства для движений между матерью и ребенком. Как раз в этом состоит новшество на иконе Коппо. Более древний тип был в Сиене и Флоренции введен уже задолго до середины столетия. Икона в собрании Киджи-Сарачини (93,5×51,5 см) является²⁸, по-видимому, очень ранней редакцией из Сиены. Во Флоренции около середины столетия возникают некоторые Мадонны, одна из которых прежде находилась у престола Богоматери в крипте собора во Фьезоле²⁹.

Эти произведения, со своей стороны, ориентируются на другие, которые опять-таки были древнее, но не были живописными. Они представляли традицию романского скульптурного изображения Марии *Majestas*, которое было широко распространено и в Тоскане (гл. 146). Одна выдающаяся скульптура Марии, «Трон премудрости», ныне находящаяся в Берлине, была в 1199 г. вырезана из дерева для камальдулов в Борго-Сан-Сеполькро и щедро позолочена священником по имени Мартин³⁰. Она должна была висеть над алтарем и наклонялась со стены навстречу зрителю. На Матери короткое светлое покрывало, а под мафорием на ней короткая верхняя одежда литургического покроя. Тип представляет западный культовый образ как крайнюю противоположность восточной иконы.

236

233



231. Праздничный образ св. Франциска.
XIII в. Флоренция, Санта-Кроче

Перенос этого типа в живопись нигде не является более очевидным, чем на приписываемом Коппо шедевре, являющемся соединением скульптуры и живописи. У «Мадонны с горы Кармель» в Санта-Мария Маджоре во Флоренции выделена главная фигура как рельеф на поверхности изображения, чтобы напомнить о том, что она обычно была скульптурой³¹. Трон же и стоящие рядом ангелы, напротив, изображены живописно. Широкая рама со всеми двенадцатью апостолами исполнена живописью, так что две в корне различные традиции изображения вступают в синтез друг с другом. Необходимость приспособить доску к положению над престолом привела к увеличению размера (250×123 см) и к появлению цокольной зоны, которая выдвигает фигуру Богоматери над престолом. Она повествует в двух сценах о Благовещении Марии и о посещении женами пустой гробницы, о полошении и о проявлении божественной природы в Сыне человеческом. В образе, созданном Греве, эта зона предоставлена только изображению Благовещения.

Последовательность скульптурной и живописной фигуры, восседающей

на троне, не осталась для исследователей тайной, однако еще не получила надежного объяснения. Х. ван Ос уже указывал на то, что некоторые статуи помещали в ковчеги с двускатным верхом, в хранилища со створчатыми дверями, которые вдвойне складывались, закрывая ковчег³². В открытом состоянии мать представляла младенца так же, как священник представляет причастие. В 1215 г. реальное присутствие тела Христа в евхаристии было объявлено догмой. С тех пор литургическое действо на престоле требовало выделения, выражавшегося в появлении живописных ковчегов с декорированными пестрыми створчатыми дверцами.

Недавно выяснилось, что запирающийся образ в ковчеге был распространен шире и введен раньше, чем предполагали³³. В Лацио имели обыкновение вырезать створчатые двери из дерева, а в Тоскане — расписывать сценами из жизни Христа. Фигура ковчегу имела то преимущество, что ее можно было прочно установить, но ее нужно было показывать только в дни праздников. С давних пор это был неоспоримый способ ритуального показа чтимого образа³⁴.



232. Праздничный образ св. Франциска. Флоренция, Санта-Кроче (деталь ил. 231)

В то время как старые ордена и мирское духовенство продолжали ценить скульптуры в ковчегах, нищенствующие ордена вскоре стали явно предпочитать живописные образы, которые также можно было закрывать. Большой триптих (215×190 см), который был написан ок. 1270 г. для францисканцев в Перудже, теперь живописный, но еще запирающийся, как прежние ковчеги³⁵. Форма с двускатным верхом напоминает о предшественниках, как и двухчастные створки, которые теперь нельзя больше складывать. Снаружи изображены Франциск и Клара. Иконный мотив нежной матери (гл. 17в) впервые встречается здесь в алтарном образе. Коппо в 1261 г. подготовил этот переворот в изображении, а позднее сам создал для собора в Пистойе триптих со сценами на створках образа, на которых, согласно древним сообщениям, изображена нежная мать «с младенцем у шеи»³⁶.

229

Когда Коппо писал икону для сервитов, он обнаружил в Сиене *Majestas* Марии на живописных досках, а также более древний вариант как деревянную фигуру, о которой дают представление сохранившиеся в окрестностях Сиены списки³⁷. В самом соборе этот тип образа косвенно повторен в виде «Мадонны *occhi grossi*» (с большими глазами), которая в 1215 г. украсила главный престол как антепендиум³⁸. Сочетанием скульптуры и живописи, а также жесткой фронтальностью и выпуклым нимбом она воспроизводит утраченную ныне

235



233. Богоматерь с Младенцем из Борго-Сан-Сеполькро. 1199. Берлин. Государственные музеи «Прусское культурное наследие»

скульптуру *Majestas*, которую затем затмили более поздние культовые образы. Когда эта скульптура была уже забыта, воспоминание о победе над Флоренцией (1260) связывали с антепендиумом и утверждали, что Буонагвида произвел перед ним посвящение города Богоматери.

Лишь на этом фоне становится очевидным разрыв с традицией, на который Коппо решился в 1261 г. при создании Мадонны сервитов. Фигура на троне сохранена, а размер доски увеличен по сравнению со всем бывшим до сих пор. Но одновременно Коппо вводит иконографию, которая впервые вносит в образ движение. Естественно, это была иконография *Одигитрии*, которая здесь играла определенную роль (гл. 17в). Эта иконография применялась лишь для полуфигурных икон и не давала решения проблемы, как использовать ее боковой поворот для сидящей фигуры. Поэтому младенец сидит не на коленях матери, как следовало ожидать, но, как и в прототипе, на ее левой руке. Древняя фигура на троне здесь впервые попадает под влияние «повествовательной» иконы, на которой фигуры находятся в диалогическом контакте друг с другом.

Коппо приводит мафорий в бурное движение для того, чтобы решить неразрешимые проблемы пластического изображения фигуры, сидящей на троне. Сложенный белый плат, на котором сидит младенец, заполняет пространство между рукой матери и ее коленом, на котором младенцу, собственно, следовало сидеть. Художественные и содержательные интересы идут здесь рука об руку. Необычный плат для сидения имеет смысл лишь в том случае, если его можно метафорически соотносить с престоль-

ным покровом тела Христова, на котором хранят святыя дары (*corpus teum*). Этому соответствует свиток цвета крови в руке младенца, который символизирует божественное Слово, воплощенное матерью в человеческом теле и крови (гл. 13е). Наконец, совершенно личное толкование передает жест, которым Богоматерь дотрагивается до стопы младенца, вместо того чтобы, как было принято, указывать рукой на сына. Возможно, жест намекает на крестный ход с преклонением колен, однако это остается предположением, пока мы не обладаем большим знанием о языке жестов. Наконец, светлый плат на голове является мотивом, заимствованным из романского изображения *Majestas*. Поновление ликов в XIV веке мы рассмотрим еще в связи с Мадонной Гвидо (см. с. 437).

Изображение Коппо соединяет местную *Majestas* с восточной *Одигитрией* как бы для совместного воздействия. Возможно, сначала нужно было цитировать икону, чтобы риторически обновить привычный культовый образ. Возможно, намекали на определенный список, который Коппо объединил со столь же хорошо знакомой фигурой на троне из Сиены. Ведь образы не выдумывались, а завоевывали свой авторитет как раз намеками и частичными цитатами. В конце концов, ими хотели не только восхищаться, как мы делаем это ныне, но рассчитывали также и на их помощь. Поэтому рекомендовалось сохранять связь с образами, через которые Мадонна уже доказала свою власть.



234. Коппо ди Марковальдо. «Богоматерь с Младенцем». XIII в. Флоренция, Санта-Мария Маджоре

Икона *Одигитрии* в Сиене, если следовать более поздним легендам, обрела в официальном образе статус и титул покровительницы города, который с 1260-х гг. стоял во исполнение городского обета на главном алтаре собора³⁹. Предпочтение *Одигитрии* достаточно доказано ее выбором для первого надлтарного образа собора. «Мадонна обета» является аутентичным воспроизведением восточной иконы, которая не смешивается ни с одним посторонним мотивом из традиции статуи *Majestas*. Она добавляла впрямь к копиям образа



235. *Коппо ди Марковальдо. «Богоматерь с Младенцем». Сиена, Санта-Мария деи Серви*

выполнен по заказу одного францисканского братства. Список в Ареццо, имевший боковые створки, также находился когда-то в церкви францисканцев. Там тоже существовало братство, желавшее иметь для своей часовни в церкви францисканцев аналогичный культовый образ и поэтому заказавшее в Сиене дубликат.

Прежний триптих в Сиене был создан более чем на 10 лет позднее произведения Коппо для сервитов. Дата, 1262 г., которую на нем пытались прочесть, давно разоблачена как более позднее добавление. Художник перетолковывает образ Коппо в художественном отношении (гл. 17г), однако цитирует его тем не менее уважительно в ключевых мотивах. К их числу относится светлый плат на голове и литургический платок, ниспадающий теперь мягкими складками позади голых ног младенца. Мощно выступает круглая спинка трона, украшенная овальными стеклянными вставками. Ангелы помещены в медальоны, которые хорошо помещались под бывшими диагоналями фронтона. Лишь жест руки Марии происходит от другого образа, который нетрудно идентифицировать с древним образом из собора —

на троне работы Коппо жест правой руки, так что оба знаменитых архетипа соединились в списках для своего рода «двойной идентичности».

Развитие сиенских Мадонн быстро продолжалось в последующие двадцать лет. Оно связано с именем одного-единственного художника, Гвидо, однако уже давно известно, что осуществлялось многими известными живописцами⁴⁰. Две трактовки, которые в эпоху Гвидо определили характер образа Мадонны, сохранились обе в оригинале, и от них зависят все другие списки. Более древний образ был создан по заказу основанного в 1262 г. братства Санта-Мария дельи Анжели, которое тогда «располагало в своей маленькой часовне единственным алтарем»⁴¹, а позднее было посвящено святому Бернардино. Культовый образ, ныне в музее Сиены, сохранился в виде фигуры чуть больше торса, однако его можно реконструировать. Реставрация обнаружила старый фронтон и насадки створок⁴². Достоинство упоминания, что сиенский образ Девы Марии, по формату когда-то немного больший, чем произведение Коппо, был

с «Мадонной обета». Новое произведение явно определялось соревнованием не только художников, но также и заказчиков.

Но соревнование продолжалось, когда одно братство приняло вызов доминиканцев и дало Гвидо заказ еще раз превзойти все прежние культовые образы. Результатом является Мадонна в Палаццо Пубблико, когда-то стоявшая в Сан-Доменико⁴³. Уже своим размером главной доски (283×194 см) она затмевала все существующее, но благодаря фронтоны увеличивалась еще до высоты в 362 см. Более древний триптих также завершался фронтоном, но теперь фронтон превращается в самостоятельную доску и имеет собственную тему. Это божественный Логос, который, как на верхней перекладине живописного креста, временной земной жизни Христа противопоставляет вневременную реальность. Другие изображения в это время также получили фронтоны, как доказывают⁴⁴ два фронтона неизвестного происхождения из Сиены с изображением коронации Богоматери и Распятия.

Мадонна из Сан-Доменико кисти Гвидо сидит под трехчастным сводом, как бы под внутренней рамой. В распалубках свода прежняя пара ангелов превращена в шесть фигур, которые наклоняются, оживленно взмахивая крыльями. Прежние боковые створки не подлежат надежной реконструкции. Внешние даты произведения свидетельствуют о желании порвать с условностями традиции. Тем более удивляет консерватизм во всем, что составляет тип Мадонны. Тут используют когда-то найденную форму буквально без всяких изменений. Единственным исключением является младенец. Он отклоняется со скрещенными ногами на согнутую руку матери, чтобы встретиться с ней взглядом. Возможно, это была попытка оживить тему риторически и этим усилить⁴⁵ состояние аффекта. Но мотив лежащего младенца традиционно намекает на смертный сон крестных страданий, который здесь весьма созвучен (гл. 13е). Новое произведение Гвидо также распространилось в списках. При этом иногда избирали более дешевый способ, а именно наполовину меньший размер, и главный образ и фронтон изображались на подпорке. На копии, которая по-



236. «Богоматерь с Младенцем» из Сиены.
XIII в. Собрание Чиджи-Сарачини

237. «*Madonna del Voto*». 1261. Сиена, собор

246

238. «Богоматер с Младенцем»
из Сан-Бернардино. Ок. 1280.
Сиена, Национальная пинакотеха

пала к отшельникам-августинцам в Сан-Джиминьяно, орден представлен двумя коленопреклонными молящимися фигурами у ног Богоматери, которые делают возможной датировку после 1269 г.⁴⁶

Произведение Гвидо из Сан-Доменико претерпело в начале XIV века некоторые достойные внимания изменения, которые великолепно выражают противоположные тенденции обновления и сохранения. Один из учеников Дуччо здесь и на образе работы Коппо обновил лики, которые для каждой иконы являются самым главным. Это изменение относилось в первую очередь не к старомодному стилю⁴⁷, а придало Мадонне облик нового соборного образа, который тем временем написал Дуччо. Так ей была обеспечена идентичность со «Святой Марией Сиенской», как называли служители собора покровительницу города. С другой стороны, поддельная надпись одновременно парадоксальным образом переносила возникновение образа на год смерти основателя ордена Доминика (1221)⁴⁸. Знаменитая фальсификация с давних времен возбуждает споры. Она служит прежде всего похвалой художественному мастерству Гвидо, который создал произведение в «доброе старое время» (*diebus atoenis*). Одновременно она делает образ древнее, чем какое-либо знаменитое изображение в Сиене. Соборный образ Дуччо мог бы быть роскошнее, но с этой точки зрения он был создан почти на сто лет позднее. Ввиду этого временного преимущества Мадонна доминиканцев претендовала на то, чтобы служить архетипом для всех других изображений. Этот почетный титул был полезен братству, владевшему обра-



239. «Богоматерь с Младенцем» из Сан-Доменико.
Ок. 1280. Сиена, Палаццо Пубблико



240. Дуччо. «Madonna Rucellai». 1285. Флоренция, Уффици

зом. Так оно автоматически становилось самым древним объединением этого рода в городе.

Вряд ли было случайно, что спустя некоторое время возникает еще одно, гораздо большее изображение, и снова у доминиканцев, а именно во Флоренции. На этот раз мы располагаем договором, из которого безусловно явствует, что Лаудези, братство, существовавшее под кровом Санта-Мария Новелла, сделало в 1285 г. заказ Дуччо⁴⁹. Что могло побудить его пуститься на такое дело и тем самым затмить всех, если не соревнование с ему подобными? Это предположение становится достоверностью, когда в изображении обнаруживают все намеки, которые связывают его с образцом из Сиены, однако как раз благодаря этому лишь подчеркивают замечательное достижение Дуччо.

«Большая доска», как ее называют в договоре, была предписана художнику и готовая доставлена в дом. При размере 450×290 см она была как раз точно вдвое больше, чем «Мадонна сервитов» кисти Коппо, на треть больше, чем Мадонна Гвидо в Сиене и почти вчетверо больше, чем Мадонны, созданные в начале столетия. Тяжелая профилированная рама стала необходимой, чтобы скрепить отдельные доски. В ее пределах можно было нарисовать всю культовую программу ордена. При таком размере пришлось отказаться от створок. Договор предписывал художнику написать образ «таким прекрасным, как только возможно» (*pulcherrima pictura*). Он должен образ «украсить фигурой блаженной Девы Марии, ее всемогущего сына и другими фигурами по воле и по желанию» заказчиков. Он должен доску «на свой счет позолотить и обеспечить ее красоту как в целом, так и в деталях» (*et omnia et singula*).

«Красота» (*pulchritudo*) не является здесь ни к чему не обязывающим понятием, но одним этим словом определяет художественную сторону заказа с точки зрения соревнования. Доска должна как по величине, так и по оригинальной трактовке старой темы занять как бы первое место. Таким образом она нравилась бы Мадонне и повышала бы престиж владельцев. Наконец, лаудези не были церковным учреждением в общепринятом смысле, а нуждались в образе как в наместнике авторитета. С 1312 г. перед образом всегда горела лампада. В 1335 г. образ покинул часовню, которая перешла во владение семьи Барди.

Братство выбрало сиенского художника, т. к. Сиена тем временем стала ведущей в типе монументального изображения Девы Марии. Братство решилось также на необычную форму с фронтоном, передав художнику брус в форме фронтона. Определенно желали видеть также высокий трон со спинкой и шестерых поклоняющихся ангелов, почерпнутых из произведения Гвидо. Но отпали треугольные клинья, на которых они помещались. Одновременно размер был увеличен почти до абсурдности, так что художник должен был задуматься над тем, как он мог разумно заполнить плоскость, не превращая главную фигуру в колосса.

Решение Дуччо столь очевидно, что проблемы, которые он преодолевал, совсем не заметны. Шесть ангелов введены в новое изобразительное единство так, что они сообщают теме повествовательную черту: они опускают небесный трон на землю и так делают его видимым. Цоколь, на который его ставят,

совершенно конкретно есть то место культа, которое братство предоставляет образу. Шесть ангелов, которые как бы образуют лестницу восхождения на небо, какой она была во сне Иакова, имеют также художественный смысл, т. к. они заполняют по обеим сторонам так много пространства, что трон в какой-то мере уменьшается. Художественно выточенный из дерева трон, намек на древние деревянные статуи, заполняет собой остающуюся плоскость и так помогает уменьшить масштаб Мадонны по сравнению с размером доски. Следовательно, она сидит в двойной раме. Подножие посредничает между перспективным видом в профиль, с которым у всех предшественников Дуччо были трудности, и требуемой фронтальностью фигуры. В то время как Мадонна ступает ногой на нижнюю ступень подножия, движение тела возвращает его снова к средней оси.

Но этот мотив имеет также смысловое значение. Если сравнить это изображение с маленьким образом Марии, который Дуччо написал для францисканцев, то оно тотчас бросается в глаза⁵⁰. На частном моленном образе, бывшем, впрочем, вариантом Мадонны Ризы, принятым в кругах восточных крестоносцев⁵¹, частный владелец образа Богоматери целует ее ногу. На общественном культовом образе, напротив, она предлагает ногу для символического поцелуя публике вообще и корпорации в особенности.

Читатель будет, возможно, разочарован тем, что автор останавливается на таких мотивах, не говоря об искусстве Дуччо как таковом. Но здесь не место для этого, ибо в тексте идет речь об образах, «относящихся к единству проблемы» (Т. Адорно). Художники — иная тема, чем образы, которые все были рассчитаны на связь друг с другом. Мы лучше постигаем тогдашнюю ментальность, если ищем старое в новом и обращаем внимание на преемственность типов и жестов в «святых образах», как это делал уже Вайгель⁵².

Как раз в этом аспекте Дуччо представляет нам аномалию, которая, кажется, противоречит нашей аргументации. Младенец у него больше не сидит на литургическом плато, от которого в Сиене никто не хотел отказываться, а у Марии также нет белого плато на голове, который в Сиене всегда напоминал об архетипе Коппо. Но кажущееся противоречие на самом деле поддерживает наш тезис, если подумать о том, что, хотя творение Дуччо возникло в соревновании с произведением Гвидо, оно было предназначено для Флоренции, где культовые образы сиенских мастеров не пользовались авторитетом.

Это можно проверить на деле, если поразмыслить над жестом Марии. Этот жест исключает мотив указующей руки, который в Сиене был связан с древним соборным образом, с «Мадонной обета». Вместо этого Мадонна касается колени младенца, подобно тому как флорентинец Коппо в Сиене изображал ее держащей ногу Христа⁵³. Нежное прикосновение не истолковывается так единодушно, как, возможно, полагают, ибо заступничество матери было по-прежнему самым главным. Но язык жестов нам еще мало доступен. Поэтому невозможно объяснить, почему после 1300 г. в Сиене расторгается старая связь типов. Тем не менее жест старого соборного образа в новом соборном образе *Majestà* кисти Дуччо от 1311 г. представлен так деликатно, что можно только удивляться по поводу угонченности подобных нюансов.

Последовательность больших образов Богоматери, в которых отражается также эволюция типа, не следует, как мы видели, понимать только как путь иконы к задней стене главного алтаря. Размер стремится к высоте, но как бы не ищет равновесия с шириной верхней доски престола. Братства, которые в церквах нищенствующих орденов были как бы в гостях, обладали денежными средствами, а также мотивами, чтобы самоуверенно представлять себя посредством таких же образов. Огромная икона, написанная в ателье Чимабуэ и являющаяся ныне собственностью Лувра, попала к одному братству, которое в Пизе в церкви Сан-Франческо имело свой культовый образ. В остальных орденах дело могло обстоять иначе. Так, Гвидо создал Мадонну для отшельников-августинцев в Сан-Джиминьяно, Чимабуэ — Мадонну для Валломбросанских монахов в Санта-Тринита, а Джотто свое ранее главное произведение для гумилиатов* в церкви Всех святых во Флоренции.

Образы Богоматери были мало пригодны для регулярной литургии уже потому, что они имеют одну-единственную тему. Если они не имели створок, то было невозможно длительно выставлять их в церковном помещении, где их облик приобрел бы будничный характер. Лишенные фронтальности, они утрачивают также евхаристическую символику ранних статуй. Вместо этого они концентрируют в себе идею заступничества Марии. Братство могло с помощью таких образов приобрести вывеску с сообщением о роде его деятельности, которая была одновременно объектом идентификации. Это была «их» Мадонна, которая на изображении получала узнаваемый облик и этим отличалась от других образов. История братств также была связана с принесением в дар образа, как доказывает поддельная надпись на иконе Гвидо.

Соревнование между образами приводило также к спору, который вспыхивал из-за культовой практики перед образами. Образ Марии на стене, который в городской лоджии в Ор-Сан-Микеле во Флоренции привлекал к себе взоры, в 1292 г. стал знаменитым⁵⁴ благодаря излечению больных. Одно флорентийское братство организовало еще в том же году его культ. Уставы регулировали, как и когда поднимать завесу перед образом. Лаудези злобно упрекали братство в нечестном соревновании. Но события развивались тем не менее дальше. После пожара (1307) Уголино из Сиены написал новый чудотворный образ, но вскоре он для выстроенного в 1337 г. нового зала оказался уже недостаточно впечатляющим. Поэтому Бернардо Дадди и получил в конце концов в 1347 г. заказ на нынешний образ. Пожертвованиями года эпидемии чумы оплатили роскошный мраморный киот работы Орканья, который выглядит как маленький храм для образа. О главном алтаре не может быть, естественно, и речи.

Тем временем сама коммуна, соревнуясь с братством, использовала удобный случай для демонстрации перед городом своего благочестия. Празднование достигло высшей точки при освящении города в 1365 г. Хвалебные песнопения становятся тогда делом государства, которое декретом от 1388 г. «всех подчиненных приорах флейтистов и скрипачей командировало⁵⁵ по суббо-

* Гумилиаты (смирные) — так назывались члены религиозного движения, проповедовавшие возврат к первоначальному учению Христа. Было упразднено папой Пием V в 1571 г.

245

там в зерновую палату». В Сиене дела тоже далеко продвинулись уже задолго до этого. Дуччо уже в 1302 г. написал для часовни в ратуше большой образ Богоматери (*Maestà*), который затмевал⁵⁶ культовые изображения гражданских братств. Вскоре после этого орега* собора, будучи городским учреждением, сделало в 1308 г. Дуччо заказ написать образ для главного престола, который стал самым оригинальным живописным изображением своего времени и, пожалуй, также самым дорогим. Это был первый случай, когда полнофигурный образ Девы Марии попал в главный алтарь. Однако он здесь выглядел как образ в образе, т. к. не столь легко интегрировался в совершенно иную структуру алтарной картины (гл. 18г).

в) Алтарный образ

После посвящения города Богоматери, которой в 1260 г. приписывали победу над Флоренцией, в Сиене в новом соборном алтаре захотели установить постоянную алтарную картину, которую коммуна могла бы почитать как официальный образ собора. Но для этого изображения не было образцов, к которым можно было бы обратиться. Возможно, собор имел скульптурную Мадонну в ковчеге, несомненно же он имел древний антепендиум, который не задумываясь перепосвятили в алтарный образ⁵⁷. Такое происходило также и в других случаях. Простейшее решение того, как получить алтарный образ, состояло в том, что образ перед престолом просто ставили сверху на престол, не меняя его вида⁵⁸. В Сиене, по крайней мере, это не могло быть решением на длительный срок, и поэтому самое позднее к освящению собора в 1267 г. сделали заказ на алтарный образ, который сразу и был создан для этого места.

237

Уже сорок лет спустя он должен был снова уступить место произведению Дуччо и был тогда так демонтирован, что остался лишь центральный образ Марии. С ней было связано воспоминание о посвящении города (*Voto*) в героическое для Сиены время, так что она стала государственным памятником⁵⁹. Так мы обладаем архетипом образа главного алтаря, который, к сожалению, является лишь фрагментом. У полуфигурной *Одигитрии* можно узнать еще часть арки, которая ее когда-то отделяла от соседних изображений. Горизонтальные стыки доски свидетельствуют о том, что она стояла на гораздо более широкой подпорке. Над аркой находился фронто́н, характерный для всех аналогичных изображений.

3

Недавно найденная алтарная картина в Колле-ди-Валь-д'Эльза дает нам представление о том, как выглядел оригинал⁶⁰. Плоский фронто́н перекрывает пять плоскостей с образами, которые разделены ложными аркадами с колонками. Такая же структура повторяется в алтарном образе, который в 1301 г. Деодато Орланди написал⁶¹ для доминиканцев в Пизе. В Сиене уже в семидесятых годах возникает, хотя и в упрощенной форме и без колонок, ряд копий соборного образа, который был создан более чем на десятилетия раньше их.

* Здесь орега (*итал.*) означает прицерковное учреждение (организацию) благотворительной деятельности, вспомоществования.

Одна из копий слывет произведением Гвидо, хотя надписи имени художника и года написания были утрачены, когда от доски отпилили⁶² правую и левую части. По бокам Мадонны изображены оба Иоанна и Магдалина и Франциск, которые склоняются к ней. Лишь Франциск в своем фронтальном положении имеет сходство с праздничными образами ордена (гл. 18а), от которых значительно отличается многофигурный низкий алтарный образ. Мадонна в центре, как и соборный образ, полуфигурная и делает указующий жест *Одигитрии*. Однако белым платом на голове, который Коппо ввел в своей «Мадонне сервитов», и всеми деталями одеяния она походит на бывший триптих францисканского братства (Сан-Бернардино) так точно, словно была снята мерка⁶³.

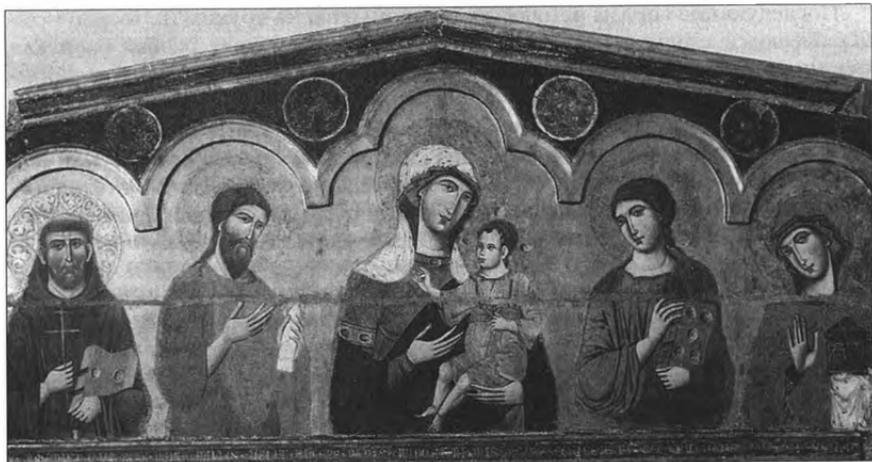
Соборный образ, под влиянием которого сложился этот тип, теперь можно без труда реконструировать. Можно даже с полной уверенностью назвать боковые фигуры, которыми там была обрамлена Мадонна. Это были четыре мужа — покровители города, которые на окне алтаря и на изображении *Maestà* работы Дуччо выступают как защитники города перед покровительницей города Марией⁶⁴. Все три произведения имели в коммуне одного и того же заказчика. Можно даже подумать о том, не дала ли культовая программа этих пяти святых повод и идею оформления первого ретабля главного алтаря. Побочные святые мужи почитались в боковых алтарях, однако выступали в главном алтаре вместе с главной покровительницей на групповом изображении святых коммуны. Если подумать о годичном литургическом плане епископской церкви, соборный образ поражает фиксацией внимания на местных культах святых и на интересах города.

Последующие образы меняют святых коммуны на других, но твердо придерживаются главной позиции Мадонны. Так возникает особая сиенская форма, которая отличается по содержанию от сходных, перекрытых фронтоном фризов образов в Пизе и Флоренции. Так, одно алтарное изображение в Пизе, написанное для Сан-Сильвестро⁶⁵, предоставляет почетное место иконе Христа и обрамляет ее в классической схеме Деисуса, которая в Византии часто была центром темплона (гл. 12г). Современный этому изображению пример в Синайском монастыре является подходящей параллелью⁶⁶. Это был живописный эпистилий, находившийся над алтарной преградой⁶⁷. Западный образ, напротив, находился на престоле и указывал посредством широкого фронтона на ковчег Мадонны и на более древний праздничный образ нищенствующих орденов. Боковые арки занимают покровитель церкви Сильвестр и покровительница ордена Екатерина: доминиканки получили в 1331 г. раннее изображение св. Екатерины из церкви доминиканцев⁶⁸.

Ретабль в Уффици, который, согласно надписи, был написан в 1271 г. художником по имени Мелиоре, повторяет три фигуры Деисуса с евангелистом Иоанном⁶⁹. На этот раз фронтон находится лишь над средней фигурой. Возможно, этот вариант вызывает ассоциацию с ящиками ковчегов, которые севернее Альп ставились позади престола. Если обратиться к искусству изготовления драгоценностей, то можно заметить, что всей доске с изображениями придан внешний вид произведения из драгоценного металла.



241. Фреска с изображением похорон св. Франциска. Ассизи, Сан-Франческо



242. Гвидо да Сиена. Алтарный образ. 1270-е гг. Сиена, Национальная пинаотека

А темные дощечки с именами напоминают дополнительно о византийских эмалях.

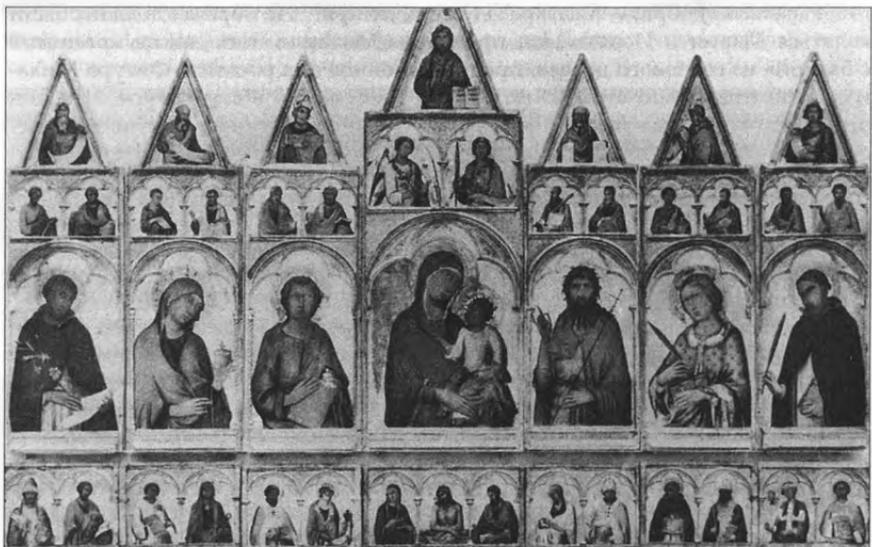
Теперь мы достигли той точки, когда можно сделать первый обзор типа подлинного алтарного образа. Этот тип возникает позднее других и испытывает влияние совершенно разнообразных стимулов, которые простираются от византийской алтарной преграды до романского ковчега. Но найденная форма не имеет предшественников и объясняется лишь местом расположения и функцией произведения. Место привязывало ее к ширине свободно стоящего главного престола. Небольшая же высота оставляла возможность заглядывать в алтарь. Функция была направлена на то, чтобы объединить в изображении культа святых более крупной церкви. Иконный фриз был для этого функциональной формой. Он ставил в один ряд образы тех святых, которые, согласно местному плану праздников, праздновались в главном алтаре. Теологическая программа была создана лишь следующим поколением.

Во всяком случае, алтарный образ в Италии еще долго не имел монополии. Очень любили и впредь ставить на балку (*trabes*) над входом в алтарь не только живописное изображение креста, но также и другие живописные изображения, которые удовлетворяли местную потребность в образах. Собрание произведений художника при соборе в Пистойе в 1274 г. заказывает Коппо «красивый живописный крест и два таких же красивых и достойных почитания (*honorabiles*) образа» в алтаре и поверх алтаря⁷⁰. На образах должны были являться Мария и Иоанн. Над престолом Михаила было также «распятие с балкой» из соснового дерева, предназначенное для росписи. Фигура Михаила, если правильно читать текст, была изображена в скульптуре. Что под этим следует понимать, нам рассказывает фреска из легенды о Франциске Ассизском⁷¹. Перед алтарем церкви на так называемой балке *Tramezzo* (преграды) укреплено написанное на доске распятие между образом Марии с фронтоном и вырезанным по контуру Михаилом, соединением скульптуры с живописным образом. Многообразие того, что в XIII веке составляет комплекс образов большой церкви, не заслуживает особенно высокой оценки.

В типе алтарного образа найденная форма вскоре перестала удовлетворять. «*Dossale*», как Э.Б. Гаррисон временно назвал эту раннюю форму⁷², было по сравнению с образами братств действительно слишком скромным. Соревнование между типами, которые представляли также различных заказчиков, снова знаменательным образом начинается в Сиене. Художник по имени Вигорозо ок. 1280 г. экспортировал новый тип в Перуджу⁷³. Его характерным признаком является зона фронтона, поставленная на иконный фриз. Каждая отдельная икона заканчивается фронтоном, икона Марии — фронтоном большего размера. Дополнительные фигуры, изображенные во фронтоне, — Пантократор между ангелами — представлены также на фронтоне Мадонны Гвидо из Сан-Доменико, которая была написана лишь немногими годами раньше⁷⁴. Соответствие указывает на перенос мотивов из одного типа в другой. Ряды многих фронтонов впервые указывают на архитектуру фасадов, у которой заимствовали своего рода «пособие» для дальнейшего совершенствования алтарного образа.



243. Дуччо. Алтарный образ. Вскоре после 1300. Сиена, Национальная пинакотека



244. Симоне Мартини. Алтарный образ. 1319. Пиза, Национальная пинакотека

Слабости структуры стали теперь явными, т. к. с одним-единственным поперечным брусом для размещения образов совершенствование алтарного образа не зашло бы так далеко. Так вскоре после 1300 г. в мастерской Дуччо и одновременно в ателье Джотто⁷⁵ возникает искомое решение, лучше всего представленное произведением в музее Сиены⁷⁶. Отдельные образы помещены на собственных досках, которые соединены с поперечной балкой, а впереди закрепляются промежуточной рамой. В такой форме, которая выглядит иначе только на стадии работы плотника, открылся путь к беспрепятственному совершенствованию типа. Следующий, более поздний тип породил также новое, однако вводящее в заблуждение понятие. «Полиптих» — это, собственно, образ, который закрывается несколькими створками, а не ансамбль из прочно соединенных досок.

243

Алтарный образ Дуччо поражает лирическим настроением иконы Мадонны. В младенце подчеркнута телесность, т. к. тонкая рубашечка позволяет увидеть верхнюю часть его туловища. Игривым жестом младенец тащит к себе мафорий матери и ослабляет этим ее церемонную осанку. Все мотивы имеют неподражаемо событийно-человечный и в то же время теологический двойной смысл. Выдержанные в розовых тонах краски приобретают большую ценность при передаче настроения. В новом поколении типов ослабевает обязательность их связи и допускаются индивидуальные решения высокой поэтичности. Образы, помещенные по соседству с иконой Марии в алтаре, не отмечены ее состоянием аффекта и торжественно представляют орден доминиканцев, как будто бы они должны были уравновесить поэтичность главной иконы акцентом на авторитете. Петр и Павел суть гаранты римской церкви и одновременно основоположники авторитета ордена, ведь они уполномочили Доминика основать орден. Пару основателю ордена составляет св. Августин, орденский устав которого дал толчок Доминику при составлении правил его ордена. Очевидно, алтарный образ был предназначен для главной часовни Сан-Доменико. Так возникает вопрос о роли нищенствующих орденов в развитии нового алтарного образа.

243

Если мы взглянем еще раз на истоки, то можем установить, что францисканцы первыми присвоили себе этот тип. Доссале кисти Гвидо семидесятых годов не принадлежало больше братству, а находилось на главном алтаре в Сан-Франческо в Сиене или в Колле-ди-валь-д'Эльза. Тогда возникают еще особые решения, как, например, двухсторонний алтарный образ из Сан-Франческо аль Прато в Ферудже, который создан⁷⁷ в 1272 г. вместе с живописным крестом «мастера Франциска». Он походит на саркофаг с колоннами и образами апостолов, в число которых был уже включен Франциск, а на другой стороне среди святых ордена и пророков были изображены даже сцены Страстей Господних, что делало его уникальным. Под алтарем стоял позднеантичный саркофаг, формы которого оказали влияние: в нем находились останки блаженного Эгидия, спутника Франциска.

242

В 1302 г. Чимабуэ заключил договор с госпиталем Санта-Кьяра в Пизе, который был представлен братом-францисканцем и магистром по имени Энрико, договор на изготовление ретабля для престола в главном алтаре, посвященном Святому Духу⁷⁸. Договорились об изготовлении «иконы с ко-

лонками, киотами и *Predella** (*predula*)», на которой должно было быть изображено *Maestà* Марии в окружении апостолов и других святых. В этом случае алтарный образ, изготовленный по францисканскому заказу, обгонял свое время.

239 В те же годы доминиканцы оказываются ведущими в этом деле. В Перудже они заказывают Дуччо алтарный образ, от которого ныне сохранилась лишь икона Девы Марии⁷⁹. Шесть ангелов, которые, удивляясь, наклоняются через раму арки, являются прелестно модернизированной цитатой из образа, написанного Гвидо для братства в Сиене. В Сиене в 1306 г. на заседании капитула ордена, вероятно, было решено сделать заказ в Перудже. Здесь орден тогда процветал также благодаря подношениям коммуны. В алтарном образе он мог теперь выразить себя по-своему, после того как предоставлял до сих пор инициативу в своих делах объединениям мирян.

226 Приблизительно спустя десятилетие, определенно не без «косого взгляда» на ретабль Чимабуэ в Санта-Кьяра, для конвента доминиканцев в Пизе создается самый большой алтарный образ из всех, которые до тех пор приобретала орденская церковь. Тем временем Дуччо умер, поэтому заказ получил в 1319 г. его искусный ученик — Симоне Мартини⁸⁰. В церкви Санта-Катерина, пизанской орденской церкви, со времени ее освящения был ранний праздничный образ св. Екатерины, к которому мы уже обращались⁸¹. В 1301 г. он был обменен на алтарный образ Деодато Орланди (71×206 см), который, пожалуй, был первым занимавшим постоянное место алтарным образом в Пизе и походил⁸² составом святых на доминиканский алтарный образ Дуччо в Сиене. Алтарная картина Мартини, которая была написана в 1319 г., уже размерами своими (229×343 см) превосходила все остальное.

244 Произведение Симоне Мартини представляет новую концепцию совершенно теологизированной изобразительной программы, в которой фигуры расположены в четырех зонах, и уподобляет свой внутренний порядок посредством формальных ассоциаций церковному фасаду. Готический шипец в ателье Дуччо уже использовался для мотивов рамы, а также для методов измерения и выявления пропорций такого изображения. Внешнее членение служит на пизанском ретабле средством упорядочивания по содержанию. Иконы главной зоны, как обычно, делают очевидной местную культовую программу, которая здесь определяется литургической ориентацией ордена. Остальные три зоны образов расширяют эту основную часть до обозначения ордена в рамках истории спасения и церкви. К их числу относятся пророки на плоскостях фронтонов, апостолы во второй зоне и святые (включая отцов церкви и еще не канонизированного Фому Аквинского в пределле).

243 Здесь неуместно анализировать⁸³ эту тонко продуманную изобразительную программу. Но возможно описать перемену в использовании алтарного образа, которая теперь выявляется. Продвижение вперед по сравнению с ретаблем кисти Дуччо состояло, кроме увеличения числа фигур, также и в стремлении продемонстрировать весь церковный замысел спасения дидактически, как проповедь в изображениях на алтарной преграде. До сих пор это можно было

Predella (итал.) — нижняя часть алтарной картины.

видеть лишь на фасадах готических церквей. Отдельный образ утрачивает в этом организованном строе мысли свое индивидуальное предназначение для почитания в качестве иконы и служит назидательному приобщению к вере, в чем орден и видел свою задачу. Поэтому у всех святых — определенные книги, которые они читают или пишут. Вертикальные смысловые отношения возникают между отдельными зонами образов, в которых святые в большей степени характеризуются своей ролью в общем замысле спасения, чем своей личностью. При всем блестящем развитии типа, нужно констатировать утрату старой функции алтарного образа как иконного фриза. Образ на службе у телоголов становится средством достижения цели.

Если обозреть раннюю историю алтарных образов, то нельзя удержаться от удивления по поводу той роли, которую принимают нищенствующие ордена после первоначальных колебаний и с временным дистанцированием друг от друга. Сначала они выставляют образы лишь в дни особенных праздников. Затем они уступают братствам мирян место в культе образов. В конце концов они осознают возможность вести пропаганду во имя собственного дела с помощью алтарного образа, как до того с помощью живописного изображения креста, и использовать для этого самое современное средство. Конечно, они при этом нуждаются в поддержке ктиторов, однако из их собственных рядов выходит все больше епископов, которые с новых приходов делали надлежащие приношения своему старому конвенту: это точно подтверждено⁸⁴ в случае с алтарным образом кисти Симоне Мартини для Сан-Доменико в Орвьето. Светский клир постепенно начинает принимать участие в соревновании, и епископ из Ареццо заказал в 1320 г. Пьетро Лоренцетти аналогично оплаченный алтарный образ. Но защитниками образа в городской жизни были до тех пор союзы мирян, соревновавшиеся с нищенствующими орденами.

г) Созданный Дуччо синтез двух типов образа в алтаре Сиенского собора

Давно известно, что Дуччо соединил два важных образных типа на главном алтаре Сиенского собора: икону Богоматери и алтарный образ как полиптих⁸⁵. Но замысел этого образа был задуман коммуной, как бы блестяще ни выполнил его Дуччо. Соборный образ был во Флоренции неизвестен. В Сиене он стал вершиной культа образов, а этот последний даже предметом соревнования между группами внутри города. Соборы воздвигались тогда также и в других местах. Во Флоренции не добились высокого качества фасада собора. В Сиене строительство фасада также постепенно остановилось. Вскоре пришлось отказаться от гигантского плана соорудить средокрестие собора невиданных доселе размеров. В Лукке увеличили собор позади нового фасада. В Пизе, где действующий собор нельзя было превзойти, завершили баптистерий и построили кладбище (Кампосанто). Джованни Пизано создал соборную кафедру и новый портал для собора, над которым ангел представлял персонафикацию Пизы и императора возле Мадонны⁸⁶. В Сиене он создал на фасаде собора большой цикл пророков, которые предсказывали чудо Непорочного зачатия, а над главным порталом изобразил стоящую покровитель-



245. Дуччо. Алтарный образ для высокого алтаря. 1311. Сиена, Музей собора

ницу между персонификацией города и тем самым Буонагвида Лукари, который в соборе посвятил город Богоматери⁸⁷.

245

Соборный образ Дуччо занимает в этом контексте свое место, однако как картина существует сам по себе. Уже своим размером (498×468 см) он переходит границы, которые до тех пор существовали для техники иконописи. Синтез двух типов образа также беспрецедентен в отношении алтарного образа. Попытка отцов города Масса-Мариттима повторно написать это же произведение не удалась из-за цены⁸⁸. Внимание всей общественности было возбуждено, и кардинал Стефанески заказал Джотто алтарный образ для собора Св. Петра в Риме, который был задуман как антипод, чтобы не позволить Сиене обладать лучшим в мире алтарным образом⁸⁹. Итак, лишь при ориентации на уникальность этого произведения можно попробовать связать его с обсуждаемым здесь вопросом.

237

Выбор главного алтаря имеет отношение к событиям, которые нам известны лишь по приукрашенным легендарным изложениям более поздних хроник. Если им следовать, алтарь был тем местом, где Буонагвида в 1260 г. прятал городские ключи, чтобы вручить их защите Богоматери. С тех пор там стоял пятичастный алтарный образ с изображениями *Madonna del vota* и четырех городских святых, который тем временем стал выглядеть совершенно архаично⁹⁰. Это было поводом для коммуна помянуть его на новый обетный образ, который в пяти фигурах на переднем плане и Мадонне на троне между коленапреклоненными городскими святыми перенимает тематику старого соборного образа. Этому соответствует также большое окно хора 1287 г.⁹¹ Только окно изображает Мадонну в соответствии с посвящением собора по обету в трех сценах ее Вознесения. В новом соборном изображении тема *Assunta* (Вознесения) сохраняется, но расширяется до погребального цикла Марии из восьми сцен, обрамленных фронтообразными завершениями.



246. Дуччо. Алтарный образ. Сиена, Музей собора (деталь ил. 245)

Сцены цикла детства чередуются с пророками на пределье. На оборотной стороне был изображен пространный цикл жизни Христа. В нашей связи представляет интерес только главный образ лицевой стороны. Поэтому можно оставить без внимания проблемы реконструкции.

245 Главный образ, как видно с первого взгляда, есть интеграция двух образных типов на одной и той же доске. В центре изображение Марии сохранило даже ее прежний фронтон, теряющий здесь свою функцию, но подчеркивающий его цитатный характер (гл. 18б). Широкий формат доски с поставленными в ряды святыми восходит к «полиптиху», на котором обычно изображались только полуфигурные иконы (гл. 18в). Его форма еще раз процитирована во фризе апостолов, что стало, однако, второстепенным мотивом. Фигура Мадонны в рост вынуждает изобразить такой же полнофигурный сонм святых, какого до того не было ни на одном из образов. Решение в этом случае является импровизацией. Святые соответствуют по росту ангелам, собравшимся вокруг мраморного трона. Оба Иоанна, которые с Петром и Павлом возглавляют группы святых, имеют с давних пор постоянные места на сиенских алтарных образах. Четыре городских мужа, канонизированные как святые, на переднем плане дополняют иконографию, отражающую идею коммуны. Это можно проверить, обращаясь к обычной алтарной картине, которую заказчик *Maestà* — соборная орага — заказал тому же²² Дуччо для госпиталя при соборе. Намек на норму, которая одновременно не была соблюдена, превращал новый соборный образ в уникал.

240 Старый образ собора хотя и являет собою пример темы главных фигур, однако, очевидно, не служит образцом для настоящего *Maestà*, которое до того ведь ограничивалась образом Богоматери на троне с фронтоном. Итак, можно спросить, не намекал ли Дуччо на второй образец, а именно на утраченное ныне произведение, которое городское управление Девяти, «на алтаре их дворца», где оно отправляло свои служебные обязанности, в 1302 г. заказало самому Дуччо: это было «*Maestà* с пределой» под ним²³. В конце концов соборная орага понимала себя как городское учреждение, и городское правительство в 1310 г. непосредственно приняло участие в том, чтобы ускорить²⁴ окончание нового образа собора. Позднее образ собора был повторен фреской художника Симоне Мартини в ратуше. Поэтому не станет ошибкой раскрыть «коммунальный» оттенок, который хорошо соответствовал соборному образу. Как раз образы Марии были средоточием соревнования между братствами и в 1302 г. были узурпированы самим городским правительством. Большой мраморный трон, который во многих списках художников круга Дуччо распространился вплоть до Читта-ди-Кастелло и Бадиа-а-Изола, явно черпал из первоначальной трактовки в картине для ратуши работы Дуччо. Фронтальное положение младенца было в этом образце также значительным, ведь ему надлежало напомнить синьорам об их правительственных обязанностях. Поэтому младенец в картине для ратуши работы Симоне Мартини держит в руке свиток с текстом, призывающим зрителя к справедливости. Официальный тон, в котором трактован младенец на соборном образе, объясняется в этом контексте сам собой.

245 *Maestà* работы Дуччо, которое не является ни культовым, ни алтарным образом в привычном смысле, а как раз заменяет таковые, затрагивает вопросы,

дающие повод для некоторых дополнительных соображений. Если город принял решение за образцом для официального соборного образа обратиться к типу алтарного образа, то он избрал форму, плохо соответствовавшую тому, чтобы выделить Богоматерь желаемым способом. Найденное решение предоставляло, правда, возможность изобразить городских святых в панораме небесной церкви, которая могла совместить их с кафедральной программой. Сиенский патриотизм заботился о том, чтобы городские святые попали на почетные места. К Мадонне как главной покровительнице города обращались в надписи-посвящении на ступенях трона. Так посетителю собора могло казаться, что весь небесный придворный сонм собрался с единственной целью обеспечения благополучия Сиены.

Обстоятельства, в которых возник соборный образ, позволяют распознать характер соревнования между светскими братствами и орденом. Дуччо вынужден, «держа руку на Евангелии», присягать в соблюдении договора, который 9 октября 1308 г. он заключил с соборным учреждением, чтобы «написать образ, предназначенный для главного алтаря главной церкви Санта-Мария в Сиене»⁹⁵. Он обещает, что «он будет его рисовать и творить так хорошо, как только сможет и сумеет, а Бог да поможет ему при этом». Он обязуется «в это время не брать других заказов, работать без перерыва и получает 16 сольдо за каждый день, когда он собственными руками пишет картину». Два года спустя правительство само включилось, чтобы ускорить завершение новой большой картины⁹⁶. В июне 1311 г. наконец-то наступил момент, когда были наняты музыканты для торжественной встречи⁹⁷ образа в соборе. Это произошло 9 июня в полдень в форме торжественной процессии, в которой принял участие весь город, как нам сообщает спустя несколько десятилетий⁹⁷ Хроника Аньоло де Турса. Совершенно необычно, что алтарный образ, относящийся в конце концов к литургическому убранству, как культовое изображение становится центром процессии, которая происходила по образцу организуемых братствами праздничных шествий с исполнением хвалебных гимнов. В древней манере расположения соборный образ был также не всегда видим, но как подтверждают письменные источники и высказывания XV века, был обычно закрыт завесами, как это полагалось для культового образа⁹⁸.

Но здесь возникает проблема, как определялся в этом особом случае характер культового образа, которым мы занимаемся в этой книге. Ведь заменяли как раз более старый «подлинник» и подчеркивались не только новизну, но также и красоту, которую создало искусство согражданина Дуччо. Так акцент перемещался с легенд о происхождении и чудотворном характере почитаемых образов на драгоценный подарок, который город делал Мадонне в форме образа, чтобы просить ее принять его во владение. Обетный характер, который выделял также владельца, был присущ всем живописным изображениям Девы Марии, которые заказывали братства. В соборном образе он имел дополнительное качество высокого официального заказа городского правительства, которое еще раз подтвердило посвящение города святой Марии с помощью обетного образа невиданной тогда величины и красоты. Этим повторяется двойной смысл ранних образов святой Марии — помочь братству обрести престиж и создать ему символ собственной идентичности, на уровне города и государства.

Надпись на доске, одна из первых надписей этого рода, резюмирует обетный характер в неподражаемо краткой и содержательной манере надписей посвящения. Это не надпись художника, а молитва, с которой городское правительство обращается к Мадонне в духе текстов в хвалебных гимнах и возгласов одобрения. «Святая мать Господа, будь источником мира в Сиене и даруй долгую жизнь Дуччо, который Тебя так (необыкновенно прекрасно) написал»⁹⁹. Таким образом, город сам указывает на качество подарка, который он сделал Мадонне.

19. Диалог с образом. Эпоха частного образа в позднем средневековье

Большинство тем, о которых в дальнейшем пойдет речь, хорошо изучены. Это относится также к моленному образу, о котором автор написал книгу¹. Поток изобразительной продукции становится теперь обширным и делится на многие рукава, которые едва можно опознать как разветвления той же самой реки. Поэтому имеет смысл объединить процессы, чтобы раскрыть их связь, которая при их раздельном изучении в большинстве случаев ускользает из поля зрения. Смысл не в том, чтобы дать исчерпывающие сведения о мистике или алтаре со створками, а в том, чтобы найти связь предшествующим изложением и продолжить историю исследования образа как историю его использования.

Наше исследование поэтому не может продолжаться с прежней широтой, но должно быть ограничено очерками, в которых многое будет скорее только названо, чем описано. Постепенно мы приходим в знакомые области, в которых многое нуждается лишь в напоминании, а не в описании. Это происходит не без упрощений, но я сознательно мирюсь с беглым характером изложения, чтобы попытаться раскрыть контуры более значительных явлений.

Если в эпохе частных образов видеть продолжение более ранней истории образа, то можно отчетливее распознать количественное увеличение и качественное изменение. Но нужно остерегаться видеть лишь лицо позднего времени подобно нидерландскому историку искусства Хейзинге. Живописная картина и статуя лишь при ретроспективном взгляде показывают, что средневековье кончается. В истории жанров они находятся часто еще в начале пути, который, правда, вскоре достигает порога, о чем пойдет речь в последней главе: кризис образа наступает в этой точке вместе с раскрытием характера искусства.

Наше повествование становится отныне более затруднительным. Где нет единства, там также нельзя его описать. Противоречия относятся к впечатлению, производимому новой эпохой. Появление частного образа есть лишь одна сторона происходящего: она выражается повсюду в формах, которые со временем изменяются даже там, где образы сохраняют старые функции. Даже церковное ювелирное искусство попадает в придворных кругах в вихрь «приватизации». Старые реликварии в форме новых драгоценностей становятся едва узнаваемыми.

С другой стороны, общественный образ постепенно отступает, будучи не подвержен почти безграничным изменениям или, в другом варианте, все больше увеличиваясь в размере. Когда частные образы удивляют своими постоян-

ными новшествами, старое испытывает нужду в защите оплотом традиции. Когда одни образы все больше склоняются к карманному размеру, другие, прежде всего створчатые алтари, вырастают до необычной величины, т. к. они служат публичной саморекламе как орудие соперничества: это ведь было видно уже на примере огромных образов братств Богоматери в Италии (гл. 18б). Как только процесс укоренения подвижного образа во всех имущих слоях общества как мирян, так и духовенства ускоряется, стремятся притормозить его, чтобы держать обстоятельства под контролем. Поэтому старое выступает теперь как желанный архаизм, который получает смысл лишь в контексте распада прежних изобразительных норм.

Плюрализм общества на исходе средневековья отражается в сбивающем с толку спектре религиозных образов, которые использует общество. Закон изменения содержится не в самих образах. Его вносят в них, т. к. в них ищут выражения новых религиозных потребностей или представительства новых групп носителей, которые хотят отличаться от других. Так они попадают во все большее количество рук, в которых они соответственно меняются. Возможность располагать ими составляет отличие новых образов. Они незаметно преодолевают старую дистанцию, отделявшую до сих пор святые образы от «народа»: ведь исключительным правом церкви было управление почитанием образов и реликвий. В новую эпоху церкви утрачивают монополию. Однако они возмещают потерю посредством гипертрофированного предложения изображений и представляют себя образами: либо такими, каких себе частные лица не могут позволить, либо такими, которые были прославлены из-за их древности или подлинности. Таким способом сохраняли за собой право отпущения грехов, которое было связано с образами, и сохраняли и дальше господствующее положение, против которого реформаторы выступали с большим рвением, чем против самих образов (гл. 20а).

Взгляд на новую эпоху вызывает желание продолжать рассказ в виде социальной истории образа. Но это не единственная возможность. Можно также спросить о том, какими путями развивались изобразительные средства, чтобы выразить новые функции образа. Иногда пользовались даже новыми техническими приемами, чтобы удовлетворить массовый спрос на частный религиозный образ: гравюра на дереве и гравюра на меди способствовали изготовлению дешевых моленных образов. Третья возможность раскрыть эту тему заключается в том, чтобы отыскать образец «внутреннего развития» жанра. Этот метод в большинстве случаев состоит в том, чтобы истолковать растущее стремление к реальности изображения и психологическое освобождение от обязательного прежде содержания как первоначальные ступени к созданию художественного произведения нового времени. Мы же, напротив, предпочитаем описывать события как конфликт между старым пониманием образа и новым характером искусства, а нашу историю заканчивать кризисом образа на заре нового времени (гл. 20). В дальнейшем дело будет заключаться прежде всего в том, чтобы не потерять нить данной книги и определить позицию, которую занимают новые образы в рамках нашей темы.

При этом частный образ, который лишь теперь выдвигается в качестве ведущего, является одним полюсом, а старый культовый образ — другим. Част-

ный образ не всегда рождает собственные темы, а, скорее, «приватизирует» официальные темы по форме и содержанию (ср. гл. 17в). Частное лицо сначала не хотело иметь образ, который выглядит иначе, чем общественный культовый образ, а хотело только такой, который принадлежал ему одному. Но оно ждало, чтобы образ лично с ним говорил так, как в чудесах к святым обращался образа или даже сами небожители. Но вместо того, чтобы ждать чуда, частное лицо хотело осуществить диалог в воображении, предполагая, что образ ему в этом поможет. Поэтому оно требовало от образа как бы изобразительного акта говорения, который впрямь определяет эстетическую систему.

Этот акт говорения был либо *изнутри* образа направлен на созерцающего, либо происходил *внутри* образа между партнерами изображения, если они говорили о зрителе. При этом образ утрачивает традиционную дистанцию и замкнутое существование. Он вручает себя зрителю так, что диалог становится его собственной темой: то ли это диалог *со* зрителем, то ли, *внутри* образа, диалог *о* зрителе. В обоих случаях образ меняется так, что он приравнивается ко взгляду зрителя, т. е. допускает субъективный момент, который может также странным способом дополнить собою повествование через образ для зрителя. Эта возможность распоряжаться содержанием изображения согласно желаниям зрителя не допускалась старыми культовыми образами.

а) Мистика и образ в практике молитвы

Молитва перед образом становится теперь общей практикой, для которой мистика является идеалом, но не правилом. Приобретение мистических навыков также иногда начинается молитвой перед образом, но не кончается на этом. Следующая ступень мистического совершенствования состоит в создании собственных внутренних образов, последняя ступень — в исключении чувственного опыта и безобразном созерцании Бога душой. «Мистический союз», достигаемый через экстатическое самоотречение личности, является венцом «созерцательной жизни». Только «медитация» доступна также и для тех, которые упорно ведут активную жизнь². Мистика есть как бы «приватизация» религии, правда, на уровне, которого достигают лишь святые. Обыкновенный христианин принимает участие в этом состязании только на нижней и, пожалуй, на средней ступени. Но перед моленными образами, перед которыми святые имели свои видения, он удостоверяется в своем соучастии в идеальном сообществе церкви.

Как сообщают агиографические легенды, идеал святости так изменился, что «созерцание» ставится даже выше заслуг любви к ближнему³. Оно становится истинным смыслом посвященной Богу жизни прежде всего отшельников. Екатерина Александрийская, раннехристианская мученица, превратилась, согласно легендам ее времени, в мистика; узнав о своем призвании перед иконой Богородицы, она в конце концов удостоивается⁴ обручения с младенцем Иисусом. Мирянин, который в городском обществе занят своей работой, обращается с молитвой к образу в качестве возмещения за то, что ему отказать в посвящении Богу, и так хоть иногда он косвенно принимает участие⁵ в жизни посвященных Богу. При этом ему предоставляется религиозное само-

познание, которое сближает его со святыми, наделенными познанием Бога. Подобные образы открыты как для мистической практики, так и для обычной молитвы-прошения: они служат как мистическому переживанию, так и прагматической религиозности и домашнему воспитанию детей.

При такой обусловленной временем набожности приобретение частного моленного образа становилось актом символического исполнения долга. Владелец обретал в «домашнем образе» не только средство молитвы, но также сертификат религиозного образа мыслей, который он перед ним должен был практически продемонстрировать: образы становились внешними гарантиями внутренней позиции. Религиозная программа дня исполнялась⁶ в пору молитвы по возможности с «Часословом» в руках. Соответственные молитвы часов, подходившие для мирянина, обеспечивали ритм почитания образов. Кроме этих упражнений в молитве мирянин занимался также чтением поучительных текстов, которые пересказывали материал Библии, и легенд о святых в новой наглядности и психологическом проникновении. Библия больше не удовлетворяла желания мирян лично сопереживать даже малейшим повседневным поступкам, которые по-человечески сближали⁷ их с главными персонажами. И старые изображения также больше не удовлетворяли, так как они слишком мало сообщали, а представленных лиц отодвигали слишком далеко. Так новые тексты и новые изображения, возникшие в одно время и посвященные одинаковым темам, играют сходную роль в желании вообразить себе происходящее. И то и другое будит фантазию, а тексты поддерживают понимание изображений, так же как изображения служат пониманию текстов. В «тройном оправдании» образов церковные авторы исходят из того, что зрение воспринимает более сильные впечатления, чем забывчивый слух. Поэтому образ лучше, чем текст, годится якобы для того, чтобы лучше мобилизовать⁸ «инертное, вялое чувство».

В схеме почитания образов мистика всегда присутствует на заднем плане как идеал. Видение святых воздействует наиболее завораживающе. В диалоге, к которому стремился каждый молящийся, видение является как бы сверхъестественным ответом и вдвойне гарантирует правильное использование образов: святые имеют видения часто перед самими образами, и они определенно утверждают, что на образах они узнают все то, что им являлось в видении⁹. К их удивлению, небесные личности имеют именно тот вид, который им известен по изображениям. Явление принимает тот же характер частной встречи, каким его предлагают образы. Не случайно, что видения множатся в такой же мере, в какой медитация становится общим стандартом религиозности. Они имеют двойное содержание, отражающее также темы моленных образов. Они представляют либо частный диалог, либо непосредственное зрелище эпизодов священной истории. Мадонна и сцены Страстей Господних в моленном образе суть соответствия Писанию.

Видение было как бы продолжением естественного знакомства с изображением через чудо. Оно чудесно упразднило земное состояние, из которого и без того хотел вырваться молящийся. Его образы созерцала душа, как было принято говорить, живописные же образы воспринимались чувственными очами. Различия между ними разделялись по степеням, общие черты позволяли

сравнение и взаимное подтверждение. Живописный образ в детальной наглядности лица и в опыте говорящего визави предлагал модель того, как можно было представить себе видение. Видение, со своей стороны, не служит больше доказательством того, что кто-то явился, но делает видимым то, как выглядит небесный партнер, и слышимым то, что он имеет сказать. Оно заполняет созерцанием пробелы, существующие в представлении о нем, и предлагает ощущение близости даже там, где удаленность Бога препятствует этому. Диалог, который хочет вести молящийся, вводит в созерцание образа упражнение внутреннего видения, которое вознаграждается небом посредством видения.

Французская рукопись ок. 1300 г. содержит в тексте наставление для монахинь, как они могут достигать поочередно «трех состояний благочестивой души» (*tres etaz de bones ames*). Они именуются — во изменение теологических добродетелей — страх, надежда и любовь, но в действительности же они суть три фазы мистического пути. К первой ступени относится покаяние, ко второй — медитация или молитва (*devotion*), в то время как третья через созерцание влечет за собой соединение с Божеством. На иллюстрации на относящемся к этому тексту титульном листе очистительная исповедь, которую одна монахиня приносит своему исповеднику, соответствует покаянию как подготовке, в то время как экстатическое созерцание «трех (лиц), которые суть один единый Бог», как гласит изречение на ленте, соответствует созерцанию¹⁰.

247

Средняя ступень молитвы, или созерцание, представлена двумя иллюстрациями, в которых созерцание образа отделено от мистического опыта. Монахиня преклоняет колена сначала перед скульптурным моленным образом коронования Богоматери, а в следующей иллюстрации падает ниц перед видением Распятого. Он появляется в облачном венце и говорит ей: «Смотри, что я принял на себя ради блага людей». Скульптурное изображение твердо стоит на престоле в алтаре, а образ видения парит над ним. Связь с престолом передана кровью Христа, которая капает в чашу из раны в ребрах. Так алтарное таинство, как и в видениях того времени, драматизируется через наглядность изображения. Таинство, подобно видениям, по-своему преступает законы природы через изменение субстанции и реальное присутствие Бога.

Аналогия между созерцанием образа и мистическим опытом подтверждается тем, что в видениях являются муж скорби и крышка ковчега для скрижалей Завета, которые тогда считались самыми современными видами моленных образов¹¹. Сходство образа и Богоявления тем поразительнее, что то и другое конкретизируется в личном обращении к зрителю. Соотношение между образом и действительностью выражается в формуле, говорящей, что действительность следовало бы показывать людям в таких изображениях, какие они в состоянии понимать. Французская миниатюра хотя и не моленный образ, однако как книжная иллюстрация может в свободной форме повествовать и объяснять, как используют моленный образ и как его в конце концов преодолевают.

Существуют знаменитые исследования образа в эпоху мистики, но почти все они рассматривают пластические произведения севернее Альп, и тем не



247. Французский трактат для монахинь («Trez etaz de bones ames»; MS Add. 39843, fol.28). Ок. 1300. Лондон, Британская библиотека

мене хотят на этом ограниченном материале установить закон общего развития. Эти исследования недостаточно специфичны, ибо они точчас же обобщают свои наблюдения, и в то же время недостаточно универсальны, так как сфера их наблюдений весьма узка. Д. Фрей завершил в определенном смысле слова эти исследования и сделал¹² темой своего изложения «реалистический характер» образа. В мистическом образе он усматривает символическую форму начавшегося «процесса индивидуализации». В литературе, от Генриха Зойзе до Лудольфа фон Заксена и Фомы Кемпийского, господствует соответствующая тенденция разделить материал библейских историй по образам медитации, т. е. превратить его в «наглядное средство мистического погружения».

Правда, Фрей допускает, что мистический уклон проявляется лишь в определенных образах, которые он называет «новыми образными мотивами». Все это суть скульптурные произведения, которые представляют новый тип моленного образа, т. е. Пиетá, Царь Славы и тому подобное. Они появляются одновременно и поддерживают более тесную связь с мистической практикой, чем это обычно бывает с образами. Стоит предпринять попытку задуматься над их историческим поприщем. Однако необходимо также подробнее исследовать, что, собственно, следует понимать под субъективным моментом, который все хотят видеть в них, не определяя его достаточно точно.

С давних пор известно, что ок. 1300 г. алеманнские женские монастыри были центром мистического движения. Женское движение искало пристанища в ордене доминиканцев, когда было запрещено основание новых орденов. Оно сделало серьезной проблему духовного попечения (*cura monialium*), которое позволяло церкви контролировать ситуацию. Немецкие мистики этого времени в большинстве случаев были проповедниками, которые целиком посвятили себя задаче управлять духовной жизнью монахинь с помощью новых текстов, включая также эмоциональные запросы. Некоторые, как, например, Мейстер Экхарт, заходили при этом так далеко и прибегали к таким нетрадиционным средствам, что возбуждали подозрение в ереси¹³. Эта специфическая сфера деятельности мистиков, в которой возникает собственный литературный жанр, произвела как раз такие образы, в которых проявляются мистические тенденции. Правда, связь эта, которую каждый видит, до сих пор не исследована так же систематично, как современная ей проповедническая и поучительная литература.

Женский монастырь Катариненталь близ Дисенхофена в Тюргау является местом, где мы можем получить возможность ознакомиться с новыми путями формирования моленного образа. В 1305 г. в хоре освящаются четыре новых престола, среди которых один посвящен евангелисту Иоанну. Там, по-видимому, выставляют «образ св. Иоанна», который, согласно истории основания монастыря, «был так прекрасно выполнен из орехового дерева» мастером Генрихом из Констанца, «что каждый дивился, даже сам мастер». Произведение с большой вероятностью сохранилось в виде крупной скульптуры в Антверпене, которая, как и две другие на ту же тему, в том числе одна из серебра, происходят из монастыря Катариненталь. Мадонны, два Распятия и небольшая группа Встречи Марии и Елизаветы в Нью-Йорке — эта последняя ранний



248. Христос с Иоанном Евангелистом.
Скульптурная группа из монастыря
Катариненталь (Тюргау). Ок. 1305.
Антверпен, Музей Майер ван ден Берг

пример цветной росписи, — судя по всему, также происходят из того же самого места¹⁴. Кажется, монастырю принадлежало множество подобных моленных образов: заметим, что моленных, а не алтарных образов, т. к. в боковых алтарях и в других местах монастыря, как нам известно из местных житий монахинь, они служили¹⁵ медитации молящихся мирян и вне часов молитвы.

Образ св. Иоанна изображает не одного апостола, как можно было бы ожидать, а «показывает его прильнувшим к сердцу Господа», как описывает это один монастырский текст того времени. Одна монахиня молилась перед ним в таком экстазе, что другая видела ее парящей над землей¹⁶. Мотив любви, как известно, инспирирован описанием Тайной вечери, где говорится, что «один же из учеников Его, которого любил Иисус, возлежал у груди Иисуса»; а двумя фразами дальше: «припав к груди Иисуса» (Ин. 13: 23–25). Можно было бы неправильно истолковать произведение и принять Христа за главное ли-

цо, если бы не знали, что оно изображает Иоанна в состоянии исполнившейся любви Бога, даже внушительно отражая эту любовь в самом образе. Молящаяся, идеалом которой была мистика невесты, могла бы идентифицировать себя с Иоанном и могла бы дать увлечь себя жестами и линиями одежд, которые так тонко выражают мотив любви, в пассивную отдачу себя любви Бога.

Образ психологической активностью действующих лиц в совершенстве отвечает желаниям монахинь, совершавших перед ним мистическую практику. Следовало бы как отдельный скульптурный образ отнести его собственно к традиции культового образа, однако оно так мало походит на своих предшественников, что его нельзя относить к этому жанру. Скорее, он предполагает новую концепцию того, что является чтимым образом. Новшество имело формальные последствия и назначением его было вкладывать уже в сам образ субъективный момент.

Формально особенность его состоит в повествовательном моменте, который, собственно, и противоречит отдельному образу, т. к. он нарушает его покой. Диалог, который хотели вести с культовым моленным образом, присутствует уже в самом произведении. Повествование не описывает событие, но так оживляет фигуры, что можно вообразить себе их чувства. В изображении Пие-

та — это мать усопшего, которая представляет свое сострадание как идеал этой роли. В группе Встречи Марии и Елизаветы, происходящей из Катариненталья, нежное приветствие Елизаветы, обращенное к Марии, — это то, что образ хочет выразить. Беременная Мария, пришедшая приветствовать свою родственницу, отмечена короной, но в остальном похожа на свою почитательницу до того, что их можно спутать. Обе фигуры сначала также имели образ младенца на груди, которого они носили во чреве. Мистика Марии — это путь подражания ей с целью уподобления. Изображение не повествует о странном случае, но подыскивает подходящую форму для темы любви к Марии. Оно отказывается от существующей мистической дистанции и предлагает модель мистического созерцания в собственной трактовке: это персонифицированный диалог, которому зрительница должна подражать. Однако оно допускает два разных вида созерцания. Проникновение в чувства одной из персон — либо Марии, либо Елизаветы — дополняется переживанием

евангельской ситуации: встречи двух матерей. Изображение Иоанна также позволяет принять участие в беседах Тайной вечери. Итак, моленные образы связывают возможность видения говорить с его участниками с другой возможностью — сопереживать жизни Христа или святых в скульптурных изображениях.

Субъективный момент, который еще лишь в малой мере был осмыслен, обосновывается не только повествовательным характером, но предполагает откровенность выражения или ситуации. Как раз таким путем образ идет навстречу воображению зрителя, при этом не создавая для него препятствий и не сковывая его. Настроение важнее, чем тема, и зритель может располагать им. Эта откровенность есть субъективный момент, как и метаморфозы душевного состояния, как того требует мистическая практика. Сообщество нуждается обыкновенно в надежных договоренностях. Для одного индивидуума как отдельной личности нужда в них может исчезнуть.

Д. Фрей на примере монахини Маргариты Эбнер так точно описал пространство, которое зритель занимает при общении с образом, что его слова мы вполне можем привести здесь ниже: «Существенно, что здесь, как в детской игре, реальность того, что представляет предмет, дана не объективно сама по себе,



249. «Встреча Марии и Елизаветы». Скульптурная группа из монастыря Катариненталь. Ок. 1305. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

а лишь в субъективном переживании. Действительно, это кажется игрой ребенка с куклой, когда Маргарита Эбнер рассказывает, как она вынимает из колыбели изображение младенца Христа, т. к. он ночью ведет себя “нескромно” и не дает ей спать, сажает его к себе на колени и разговаривает с ним, прикладывает его к обнаженной груди, чтобы накормить его, и пугается, когда она при этом чувствует человеческое прикосновение его уст. И эта игра переходит в нечто эротическо-патологическое, когда она рассказывает, что ночью деревянного, в натуральную величину Распятого берет в постель и кладет его на свое тело»¹⁷.

Такие рассказы можно толковать по-разному. Я не комментирую здесь женскую реакцию на монашескую совместную жизнь, а вижу в этом симптом крайнего варианта мистики, которая является нашей темой. Без сомнения, описанные новшества, как Пиета и группа Христа-Иоанна, были созданы для определенной среды, в нашем случае для женских монастырей ордена доминиканцев. Но это, конечно, не единственные произведения времени, возникшие в контексте мистики. В Италии появляются подобные новшества в живописи, так, например, когда Барна из Сиены пишет¹⁸ несение креста не как сцену, а как моленный образ несущего крест Христа. В Италии, впрочем, светский элемент, кажется, сыграл определенную роль раньше, чем на севере, где личная набожность еще долго остается в сфере влияния орденов. Потому пластические произведения, как бы малы они ни были, можно было выставлять на боковых престолах: они были лучше приспособлены для монастырей, чем живописные изображения на досках, которые подходили, скорее, к стенам домов. Пластический образ и без того доминировал на севере. Тем не менее и здесь в некоторых монастырях каждая келья также снабжалась собственным живописным образом. В картезианском монастыре в Шанмоле на нем всегда изображено Распятие, к которому, однако, добавляется¹⁹ образ святого, соименного соответствующему жителю кельи.

На этом месте мы должны еще раз вспомнить, что мистика является радикальным вариантом личной набожности, к которой призывался каждый. Поэтому распространение *частного образа* выходит далеко за пределы *мистического образа*. Он попадает во многие руки и служит многим целям, в том числе совершенно светским. Широкое поприще, которое при этом открывается, нужно прокомментировать по крайней мере на одном примере, в котором играют роль различные варианты частного образа. Это изображение дарителей — неизвестной супружеской пары, — которое написал²⁰ Пьетро Лоренцетти ок. 1320 г. в нижней церкви в Ассизи. В строгом смысле его так же трудно назвать частным образом, как французская миниатюра могла бы считаться моленным образом. В конце концов, это настенный образ в общественном помещении, который лишь намекает на жанр частного моленного образа, но как раз так тем больше сообщает нам о нем, словно настоящий комментарий к нему.

Святые возвышаются позади мраморного парапета, который позволяет им являться в полуфигурной схеме икон. На самом парапете, т. е. как бы вне пределов образа, или перед ним были написаны один напротив другого два портрета супругов в принятой тогда схеме в профиль. Портрет супруги ныне утрачен. Молитвенная поза относится к маленькому моленному образу на золотом фоне с распятием, который может быть понят как материальный



250. Пьетро Лоренцетти. «Богоматерь с Младенцем, святыми и донаторами». Ок. 1320. Ассизи, Сан-Франческо, нижний храм

предмет, принадлежащий супругам. Остальное пространство заполнено щитами с гербами супругов, которые подтверждают их гражданское существование и дополняют изображения.

Над парапетом открывается как бы окно с небесными фигурами. Они производят впечатление живых лиц, в то время как изображения на парапете имеют характер имитации художественных произведений. Деву Марию, как главную личность, окружают апостол Иоанн и Франциск как святой хозяин дома. Она совершенно поглощена разговором с Младенцем, а разговор идет о супруге. Франциск к нему приобщен. Он заверяет, что это он вступает за молящуюся, и указывает правой рукой вниз на нее. Мы не только видим, что он говорит, но также узнаем, о чем он говорит. Мария уже изложила Младенцу свои доводы в защиту. Младенец в ответ спрашивает, кто просил ее о посредничестве. Она отвечает на вопрос простонародным жестом, движением большого пальца, которым она как бы говорит: вот тот, по чьему поручению я к Тебе обращаюсь. Так возникает целая цепь диалогических связей, в которой четыре лица связаны друг с другом.

Разговор, в центре которого находится супруга, превращается в наглядный образный рассказ, в котором все происходит весьма по-доброму. Таким образом, в изображении не только идет речь о частной просьбе, но делается это с личной позиции или в таком тоне, как будто все происходит в этот самый момент, на наших глазах. Образ меняется так, что личные ожидания спасения

становятся его собственной узнаваемой темой. Один эпизод проник во вне-временное явление иконы, и в этом эпизодическом движении частный индивидуум приобщен к главному изображению. Образ изображает реакцию на ожидание, которое с ним связывал ктитора. Он полностью передает частную точку зрения ктитора.

Мы вспомним творимые Марией древние чудеса, в которых образы действительно совершают деяния. В XIV веке подобные легенды так популярны, что они включаются в собрания проповедей и в тексты, как, например, в трактат покаяния, сочиненный Якопо Пассаванти, впрочем, с небольшими, но поучительными вариантами. Такой пример, почерпнутый из легенд Цезаря из Хайстербаха, излагается²¹ у Пассаванти с необычайной полнотой. Один рыцарь вошел в контакт с дьяволом, чтобы получить обратно свое прежнее владение, и отрекся от Христа. Но когда он должен был отречься также от Богоматери, он больше не захотел участвовать в игре и полный раскаяния вошел в церковь, где стояла Дева Мария с Младенцем на руках, вырезанная из дерева и ярко расписанная. Перед ней он плача преклонил колена и смиренно со слезами просил ее о прощении... Тогда Дева Мария изрекла устами образа (*per la bocca della imagine*), так что ее можно было отчетливо слышать, и сказала маленькому Сыну: «Сладчайший Сын, я прошу Тебя простить этого рыцаря. Но Сын ничего ей не ответил и отвернулся от нее». Когда он и дальше оставался суровым, «образ встал на ноги, посадил младенца на престол и бросился перед ним на колени с просьбой: “Мой сладкий Сын, прошу Тебя, во имя моей любви (*amore*) простить раскаявшемуся рыцарю его грех”. В ответ на эту просьбу Младенец взял мать за руку, поднял ее и изрек: “Дорогая мать, я не могу тебе отказать, о чем бы ты ни просила. Так я прощаю ради тебя рыцарю его грех”. И мать взяла Сына на руки и возвратилась на свое сиденье».

Легенда передает личный взгляд на образы так наглядно, что это обстоятельство не нуждается в дальнейших комментариях. Но нам становится ясно, что требуется посредничество при обращении к Богу, и более того, что дела обстоят тем лучше, чем больше заступников могло вступить за нас. Здесь мы постигаем исключительное значение Марии, ставшей как бы всеобщим уполномоченным всех частных просителей. К Матери Господа обращались как к собственной матери и настраивали ее на милость тем, что почитали ее благодаря образу. Так как она была изображена повсюду, хотели в собственном образе подчеркнуть персональный момент. Образ сообщает просьбу его владельца Мадонне, а она передает ее младенцу, т. е. Богу. Хотелось бы эту связь между посредничеством образа и посредничеством Мадонны определить точнее, но при этом быстро дошли бы до границ того, о чем еще повествуют тексты того времени.

б) Моленный образ и драгоценности в придворной культуре

Частный моленный образ создавался обычно для местного рынка, где его стоимость определялась размером доски или ценой красок. Такой гуманист, как Петрарка, ценил принадлежавший ему живописный образ Девы Марии за то,

что он был создан Джотто, и нравился²² ему как образованному знатоку. Но обычно стремились приобрести скорее благочестивый сюжет, чем произведение искусства, для которого еще не имели никаких критериев. В придворной культуре дела обстоят иначе прежде всего потому, что образы находятся в широком обращении, приобретаются агентами или князья обмениваются ими. В инвентарных списках французских дворов они различаются по технике как «ouvrage» (произведения) из Рима, Греции и т. д., причем это происхождение иногда указывало на то, шла ли речь о живописном изображении, текстиле или произведении на металле. Торговля картинами в конце XIV века между Флоренцией и Авиньоном пошла на лад, как нам известно²³ из корреспонденции торговца Датини из Прато.

В Сент-Шапель в Париже до французской революции существовала фреска XIV века, которая запечатлела момент подношения картины в придворных кругах. На акварельной копии можно видеть, как французский король Иоанн II Добрый (умер в 1364 г.) поручил²⁴ передать папе при его дворе в Авиньоне драгоценный диптих. К сожалению, мы не знаем повода (дарения), а также значения этого произведения, о котором существует множество выдумок. Это не мог быть обычный образ, он должен был обладать культовой ценностью, которая тогда связывалась с легендой о чудесах или о его возникновении. Но форма доски с островерхими фронтонами и орнаментальным фоном указывает на произведение итальянской живописи.

Двойная шкала отделяла тогда культовую ценность от материальной, а позднее и от художественной ценности произведения. Мы узнаем об этом подробности лишь в исключительном случае. Таким случаем является алтарный образ, на котором болонский художник Симоне представляет умершего в 1370 г. папу Урбана V уже как блаженного. В 1374 г. жители Сиены также решают заказать надгробный алтарь «с изображением и фигурой» папы, который возвратился²⁵ из Авиньона в Рим. Образ (*imago*) Урбана предназначался для того, чтобы добиться признания его культа и ускорить его канонизацию. Произведение Симоне изображает папу сидящим на троне Петра, в то время как ангелы надевают ему на голову тиару из трех венцов. В руке он держит диптих, который является как бы образом в образе и имеет двойной смысл. Диптих цитирует обе иконы апостолов из Латерана, перед которыми, согласно легенде, Константин обратился в христианство (гл. 15а). Так они являются знаком римской епископской церкви, которой Урбан снова овладел. Несмотря на их современную, обычную для Италии форму, они воспринимались как архетипы икон, которые превосходили рангом всякий другой образ.

Столетием позднее возникает портрет Джованни Медичи (1467–1498) кисти Боттичелли, где также содержится образ в образе, но все перевернуто с ног на голову, если мы рассмотрим смысл мотива по мерке более старого произведения²⁶. Тем временем портрет давно утвердился как жанр частного изображения, и это означает, что он теперь является самостоятельной темой, а не придатком иконы. Джованни Медичи представляет себя нам как коллекционер произведений искусства, демонстрируя фрагмент древнего моленного

251

252

73

253



251. Фреска с королем Иоанном Добрым. Ранее — в парижской Сент-Шапель.
По акварельной копии из собрания Ганье. Париж, Национальная библиотека

или алтарного образа, что можно определить по стилю предшествующего времени, в новой раме, как объект коллекционирования. Возможно, там изображен патрон его имени, что мало меняет в существе представленного. Знаменательно, что владелец образа XIV века (*trecento*) распорядился вставить его в круглую оправу (*tondo*), т. к. она получила признание в придворных кругах ок. 1400 г. в качестве оправы для частных моленных образов. Так мы приходим к теме, которая по времени находится между папским алтарем в Болонье и портретом во Флоренции. Правда, для этого мы должны поменять место и посетить французские дворы.

254

Главным примером придворного частного образа является большое тондо в Лувре, которое написал²⁷ Жан Малуэль для герцога Бургундского. Герб герцога на обратной стороне и тондо указывают своей формой и двухсторонним изображением на то, что оно как переносной предмет принимало участие в поездках двора. При этом его защищал кожаный футляр, из которого владелец вынимал его, когда брал как моленный образ в руки. Лишь так можно было им пользоваться, а владелец при этом созерцал великолепно написанное, как бы небесное зеркало, которое ему противопоставляло не его собственный образ, а страдающего Христа. Образ, который так лично использовали, по выбору сюжета предназначался для образованного зрителя, т. к. он трактует тему оригинально

и многозначно. Группа, изображающая святую Троицу, как бы соединена с Оплакиванием Христа Марией и Иоанном, так что сцена происходит ни на небе, ни на земле. Герцог мог при этом восхищаться творческой находкой, которую ему лично предназначил его художник, не нуждаясь в оправданиях за это перед церковными иконографами. Простора для таких новшеств было в таком случае больше, чем обычно. Личная интонация соединялась с придворным пристрастием к сложному содержанию и к оригинальной трактовке.

Личная черта состояла также в том, что произведение было парадным созданием придворного искусства и что оно было отмечено признаками привилегированной продукции. Этому соответствуют сочные краски, которые объединяются в аккорд с глубоким ультрамариново-синим и с золотым фоном, аккорд, который напоминал популярные тогда «золотые эмали» парижских ювелиров. Форма самого произведения также имеет признак прежнего «искусства изготовления сокровищ», которое стало тем временем частной собственностью придворных кругов. Зеркала и сосуды, редко сохранившиеся, указывают на такую круглую форму, а один маленький амулет из «золотой эмали», который недавно был приобретен Метрополитен-музеем в Нью-Йорке, имеет на круглой поверхности тот же самый сюжет из истории Страстей Господних²⁶. Этим тондо Малуэля сближается с драгоценностями, для которых существовали иные критерии, нежели те, что были для религиозной темы.

Связь с ювелирным искусством нуждается в более углубленном рассмотрении, прежде чем мы сможем сделать из этого дальнейшие выводы.



252. Алтарный образ с папой Урбаном V. 1374. Болокья, Национальная пинакотекка



253. Боттичелли. Портрет Джованни де Медичи. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

Для этого очень подходит тондо, принадлежащее художественной галерее Уолтера в Балтиморе, с которым мы попадаем²⁹ во времена ок. 1400 г. Моленный образ 22 см в диаметре столь соответствует виду ювелирного произведения, что он кажется его живописной заменой. Сильно профилированная выпуклая рама имеет в одной выемке выгравированный девиз обладателя («*Je suis bien*»)*, а в другой — скульптурные розетки, которые были приняты в художественных изделиях из металла. Золото рамы передается на фон внутри поверхности изображения так, что единство драгоценного предмета подчеркивается больше, чем отличия изображения и рамы. Этому способствует также то, что никакое изображение не пересекает раму, и даже закутанная в эмалеподобную синюю одежду Мадонна на серпе луны вписывается в круг видимой поверхности изображения. «*Ave Maria*» выгравировано на ее нимбе. Два дьякона-ангела держат за

весу с придворной эмблемой Христа в виде агнца. Владелец мог использовать многочисленные намеки, которые были предназначены для него самого. К их числу прежде всего относится поза младенца Христа. Он тянет руку с пером к маленькой чернильнице, которую держит Мадонна, чтобы записать свой ответ в диалоге с владельцем образа.

Драгоценность такого рода, на которую намекает круглый образ, сохранилась в маленьком триптихе в Амстердаме³⁰. Это ангельская Пиета, которая в главном изображении выполнена как круглая глиняческая эмаль (*email en ronde bosse*), а на боковых створках, где изображены Дева Мария и Иоанн, применена другая эмалевая техника, и наконец, в фронтообразном завершении коронование Марии выполнено в технике металлического литья. Четвертой техникой на обратной стороне исполнена Вероника, которая выгравирована на полированной металлической пластине. В других произведениях образ дополнялся жемчугом и драгоценными камнями, которые часто были крупнее, чем головы маленьких фигур, подобных миниатюрам. Тогда называли такую вещь сокровищем (*joyau*), причем было неважно, моленный ли это образ или украшение. Луи Орлеанский ок. 1380 г. собственноручно составил инвентарь «*joyaux*», принадлежащих ему. Герцог Берри содержал собственно-

* Я хороший, добрый (франц.).



254. Жан Малуэль. «Оплакивание»
(«Pitié de Jesus-Christ»). Ок. 1400.
Париж, Лувр

го хранителя сокровищ, который составлял инвентарные списки, а также оберегал дары для Сент-Шапель. Большая часть этих предметов была предназначена для новогодних подарков, которых герцоги получили многие сотни. Среди них были 177 «жоуаих» и восемьдесят рукописей, в большинстве случаев с живописными миниатюрами, гравюрами. Так называемый Золотой Конек из Альтетинга был в 1404 г. новогодним подарком французской королевы ее супругу, прежде чем он был заложен ее брату, герцогу Баварии, и попал из его имущества в место паломничества. Эти жоуаих были также капиталовложениями, и иногда получатель тотчас расплавлял их, чтобы иметь в своем распоряжении дорогостоящие камни и золото³¹.

Теперь мы постигаем тот процесс, который я назвал «приватизацией» ювелирного искусства. В церковной казне искусство ювелира служило для создания оправы для реликвий, их материальная ценность способствовала усилению славы предметов культа. Имущество церкви до этого имело характер неприкосновенной святыни и использовалось для выставления предметов культа на обозрение общественности. В частном придворном искусстве реликварии стали теперь исключениями, зато правилом становятся роскошные предметы из дорогих материалов, исполненных с виртуозной технологией. Дистанция, разделяющая новые «жоуаих» и старые реликварии, отражается в книжной миниатюре. Роскошные рукописи создаются по княжескому заказу, не предназначаясь для общественного использования и иногда даже не бу-



255. Амулет. Эмаль по золоту (парижской работы). Ок. 1400. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

дучи реальными книгами для чтения, ибо главной задачей было представительство, и оно состояло в пышном убранстве. Этому служили как раз два средства — «жоуаух» и иллюстрированные часословы, — в которых владетель распоряжался изображать и себя, заметим кстати, в позе молящегося, созерцающего³² моленный образ.

Инвентарные описи герцогов Берри и Бургундского, называя только эти два примера, дают возможность получить хорошее представление о произведениях искусства, которые находились во владении двора и для которых уже существовал собственный рынок³³. Собирали и обменивались драгоценностями, которые были, правда, удостоверены как моленные образы и молитвенники,

но подлинная функция которых заключалась в представительстве и в их ценности как «товара». Если их и принимали всерьез в качестве религиозных предметов, то все же большее значение придавали их эстетике и ценили их экцентрическую иконографию. Частный вкус, жаждавший новшества, стал мерилом продукции, создание которой, впрочем, управлялось соревновавшимися между собой коллекционерами и меценатами. Живопись и скульптура отошли сначала в этом частном искусстве на задний план. Как мы читаем в инвентарных описях, живописные картины копировали формы книг, реликвариев, даже были иногда соединены с работой по металлу, с металлическими изделиями. Древняя икона была превзойдена роскошью княжеских заказных произведений. Тем не менее живописный образ вскоре начал победное шествие в новых функциях, о которых дальше пойдет речь. Даже при дворе он ценился как произведение придворного художника, в котором учились оценивать индивидуальный стиль. Будущий художественный характер произведения уже присутствует³⁴ в зародыше в этом придворном искусстве.

в) Состязание изобразительных средств живописи и печатной графики

Напечатанное изображение производит сначала впечатление другой крайности, если рассматривать его с точки зрения придворного искусства. Оно напечатано на дешевой бумаге, и его можно распространять массово, т. е. оно доступно также среднему слою граждан, который хочет приобрести изображение. Иногда даже кажется, что напечатанные листки будто бы исполняют функции придворного искусства. Приблизительно с 1440 г. они передают но-



256. Тондо с Богоматерью и Младенцем. Ок. 1400.
Балтимор, Галерея Уолтерс

вогодные пожелания, как в свое время драгоценности, но теперь с изобразительными мотивами и текстами из доминиканской молитвенной жизни³⁵. Придворное искусство и графические искусства связаны также через производителей, когда ювелиры, как, например, мастер Е.С. на Верхнем Рейне, начинали заниматься гравюрой на меди и таким образом завоевывали новый рынок. Тем не менее нужно избегать противопоставления элитарного придворного искусства и дешевого массового искусства, если мы хотим понять основания. Так соотношение графики и живописи в смысле берущего и дающего искусства является менее однозначным, чем, казалось бы, можно было ожидать. Мы здесь занимаемся лишь тем аспектом проблемы, который ограничивается сакральным образом в его частном варианте. Тем не менее нужно обсудить некоторые вопросы, если мы хотим понять метаморфозы религиозного образа в новую эпоху. При этом взаимная связь изобразительных средств подчеркивается больше, чем их технические различия.

Предыстория гравюры на дереве и на меди все еще является темной³⁶. Набивка текстиля с помощью деревянных клише создала некоторые технические предпосылки. Древнейшим применением печатания изображения было изготовление игральных карт. «Маленький моленный образ», как его назвал А. Шпамер, создавался в монастырях еще задолго до того, как он стал изготовляться и распространяться во множестве экземпляров в новой технике гравюры на дереве, при этом, однако, с небольшим изменением внешнего вида. Находки в монастыре Винхаузен в виде рисованных серийных произведений проливают свет на эту предысторию³⁷. Религиозный частный образ

либо воспроизводит знаменитые оригиналы в малом формате, либо создает своеобразные и свободные варианты, которые наглядными деталями и большей чувствительностью возбуждают личный интерес. Образ больше не был связан с одним местом, где его посещают, а мог находиться в руках любого человека.

Эти условия относятся также к напечатанному моленному образу³⁸. Но тут добавляются два обстоятельства, которые и дальше изменяют практику с образом. Образ изготовлен механическим способом с помощью клише и как изза эфемерного носителя изображения — бумаги, — так и ввиду сокращения его до контурного рисунка лишен материальности, доведен почти как бы до абстрактного понятия. Необразованный зритель вряд ли мог отметить тогда эту разницу. Это приобретало особенное значение тогда, когда единичный печатный экземпляр вызывал воспоминание о живописном или скульптурном образце и когда воспроизведение сводилось к знаку. Тогда он был средством замены или производным продуктом, который не имел собственного голоса, а указывал на облик своей модели. Деревянная гравюра сначала выступала с таким простым формальным оснащением, что она производила впечатлительные формы, рассчитанной на общедоступный, народный вкус, и прямо противоречила эстетическим запросам высших слоев. Возникает соблазн связать воедино сокращенный формальный канон и печатное распространение и подчинить³⁹ оба обстоятельства запросам городских клиентов.

Но это только одна сторона процесса. Списки образов отстают численно перед множеством листов, создающих новые композиции. Гравюра на меди стала вскоре способом демонстрации технической виртуозности и тематической изобретательности, благодаря чему она стала привлекательной и для верхушки общества. Новое средство дало производителю свободу от условностей и цехового принуждения, т. к. оно не было связано с условностями живописи, с которыми вступило в соревнование. Гравюра на меди обрела собственную эстетическую привлекательность и воспринималась не как нечто производное от других изобразительных средств, а как их утонченная альтернатива. Образованный зритель как раз в ее техническом своеобразии мог почувствовать превращение художественного стиля в автономную ценность. Но она была стеснена расширенным репертуаром, которым блистали обе техники печатания образа.

Темы светского искусства, которые выступали лишь в составе иллюстрированных рукописей или изображений на стенах, теперь появились на отдельных листах, ведь к их числу относятся даже цветы и орнаменты, существовавшие лишь как элементы формы. Религиозный образ в большей степени становится лишь одним из многих видов изображений, которые теперь предлагаются в качестве печатной продукции. По своей технической и сюжетной оригинальности он не перестает быть конкурентоспособным и даже производит большое впечатление не только своей темой, но и своей эстетикой. Это отчетливо проявляется в том, что для гравюр на меди образцами служили знаменитые картины (например, кисти голландского живописца Кампена) вместо чтимых образов⁴⁰. Они чаще используются для распространения художественных новшеств, чем для повторения почитаемых культовых прототи-

пов. Часто больше нельзя разделить функции моленного образа и предмета коллекционирования. Рынок в эпоху частного образа изменяет требования, предъявляемые к религиозному образу.

При изготовлении гравюр на дереве монастырские центры явно соревнуются с организованными по ремесленному принципу «производителями образов», представленными на рынке. Отпечатки часто вклеены в книги, где они заменяют миниатюры, а иногда натянута на деревянные доски, заменяя картины. Их приобретали во время паломничества, где за это давалось отпущение грехов, или заказывали их для своего жилища, предпочтительно с текстом молитвы, который нужно было перед ними читать. Их можно видеть в ранних нидерландских интерьерах прикрепленными гвоздем к стене⁴¹. В этих случаях речь идет преимущественно о копиях святых образов, почитание которых сулило особое действие, или о старых темах, как, например, Христовор и страдающий Христос, которые и в новых вариантах еще служили старую службу.

В кафедральном соборе в Форли одна из немногих сохранившихся в Италии от раннего времени гравюра на дереве хранит воспоминание о местном чудотворном образе «Мадонны огня» («*Madonna del Fuoco*»), который погиб во время одного из пожаров⁴². Мадонна с младенцем окружена фигурами святых и сценами, в этой схеме она точно соответствует одному из тех производившихся в большом количестве моленных образов, который в данном случае в качестве чудотворного образа пользовался общественным почитанием. Характер колорита соотносит печатный оттиск с обликом живописного образа.

Мастер Е.С., деятельность которого приходится на шестидесятые годы XV столетия, лучше всех дает нам возможность ознакомиться с широким спектром идей и функций образов, которым тогда располагала гравюра на меди. Он подписывает и датирует более поздние листы с изображениями, в которых фигурируют мотивы из всех жанров искусства. В 1466 г. создаются три листа, задуманные как память о паломничестве в Айнзидельн, однако очень неточно воспроизводящие тамошний образ Богоматери. Иконография всякий раз иная и три разных формата предназначаются, очевидно, для разных слоев покупателей. Самый маленький лист определенно служит как благоговейный образ-знак, самый большой подписан и благодаря подробной и оригинальной композиции представляет собой предмет коллекционирования⁴³.

Один лист, изображающий стигматизацию св. Франциска, соревнуется с живописью в характере повествовательности и в изображении ландшафта: отсутствие цвета возмещается⁴⁴ точно нарисованной флорой. Лист с иконой Богоматери — попытка синтеза между самыми новыми идеями живописи и алтарным скульптурным ковчегом. Полуфигурная мадонна изображена позади окна, как это было принято на нидерландских картинах. Однако рама имеет скульптурную форму и позволяет заглянуть в интерьер, который повторяет форму трехсторонней ниши резных алтарных фигур. Штриховка свободно воспроизводит игру света и тени, присущую картинам и скульптурам. Идея образа содержит намеки, не подражающие, однако, двум другим изобразительным средствам. Печатная икона (икона в смысле формы происхождения,



257. «Madonna del Fuoco». Гравюра на дереве. Ок. 1450.
Форли, собор (из кн.: Korner, 1979, Abb. 7)

а не в смысле отличия от моленного образа) имеет, несомненно, признаки самостоятельного средства изображения⁴⁵.

259 Мастер Е.С. несколько раз интерпретировал тему Вероники, самый святой образ христианства (гл. 11в). На листе 1467 г. эта тема включает авторитет папского владельца, т. к. римские апостолы, сопровождаемые папским гербом, показывают плат паломникам. В других случаях, прежде всего на листе в Берлине, плат держит св. Вероника, которой помогают⁴⁶ два ангела. На плате много складок, но лик, который, согласно легенде, отпечатался на плате, изображен на полотне гладким, с неизменным покоем. Упразднение законов природы четко выражает разницу между образом и предметом образа, между формой и материей. Лист демонстрирует нам двоякий образ или двойную истину: подлинность почитаемого прототипа и истину чувственной реальности, которая относится к остальному изображению. Святая жена стоит на земле, но ангелы дают понять, что культовый образ имеет небесное происхождение. Застывшие черты лика, которые резко контрастируют с подвижностью остальных лиц, также определяют голову Христа как образ в образе и одновременно как образ принципиально другого рода. Здесь наитие гравировщика превосходит его изображение. Все остальное предоставлено его произволу, но главная тема связана со священной схемой оригинала в Риме.



258. Мастер Е.С. «Богоматерь с Младенцем». Гравюра (Lehrs 73). Берлин, Государственные музеи «Прусское культурное наследие», Гравюрный кабинет



259. Мастер Е.С. «Св. Вероника». Гравюра (Lehrs 174). Берлин, Государственные музеи «Прусское культурное наследие», Гравюрный кабинет

Эта тема уже со времени ок. 1400 г. была общепринятой в живописи, как доказывает кёльнский «мастер Вероники»⁴⁷. Ханс Мемлинг драматизирует связь образа с жизнью, а также связь плата и образа на своем диптихе, одна половина которого ныне находится в Вашингтоне⁴⁸. Рыжеватые волосы Христа производят такое же правдоподобное впечатление, как цвет лица и живые глаза, в которых преломляется свет. Однако это образ, а не живая голова, которая принадлежит Веронике, трактованной здесь совершенно аналогично — или здесь разница между ними упразднена? Лик снова выделяется на фоне складок плата, благодаря чему художник переносит его в другую действительность. Он знает Христа только по образу, а не его личность, а поэтому может воспроизводить лишь его образ. Но образ претендует на то, чтобы создавать аутентичное впечатление, т. е. впечатление жизненности. Как раз двусмысленность изображения сближает тему с чудом образа. Образ в руках святой жены, выступающей в качестве свидетельницы жизни Христа, раскрывает скрытую истинность знака (агнца), на который Иоанн Креститель указывает на другой картине.

Диптих Мемлинга является частным образом, которым художник удовлетворяет не только благочестивые, но и другие желания. Святая жена приходится, как и Иоанн Креститель, на другой створке на лоне идилической природы, кото-



260. Ханс Мемлинг. «Св. Вероника». Вашингтон, Национальная галерея искусств

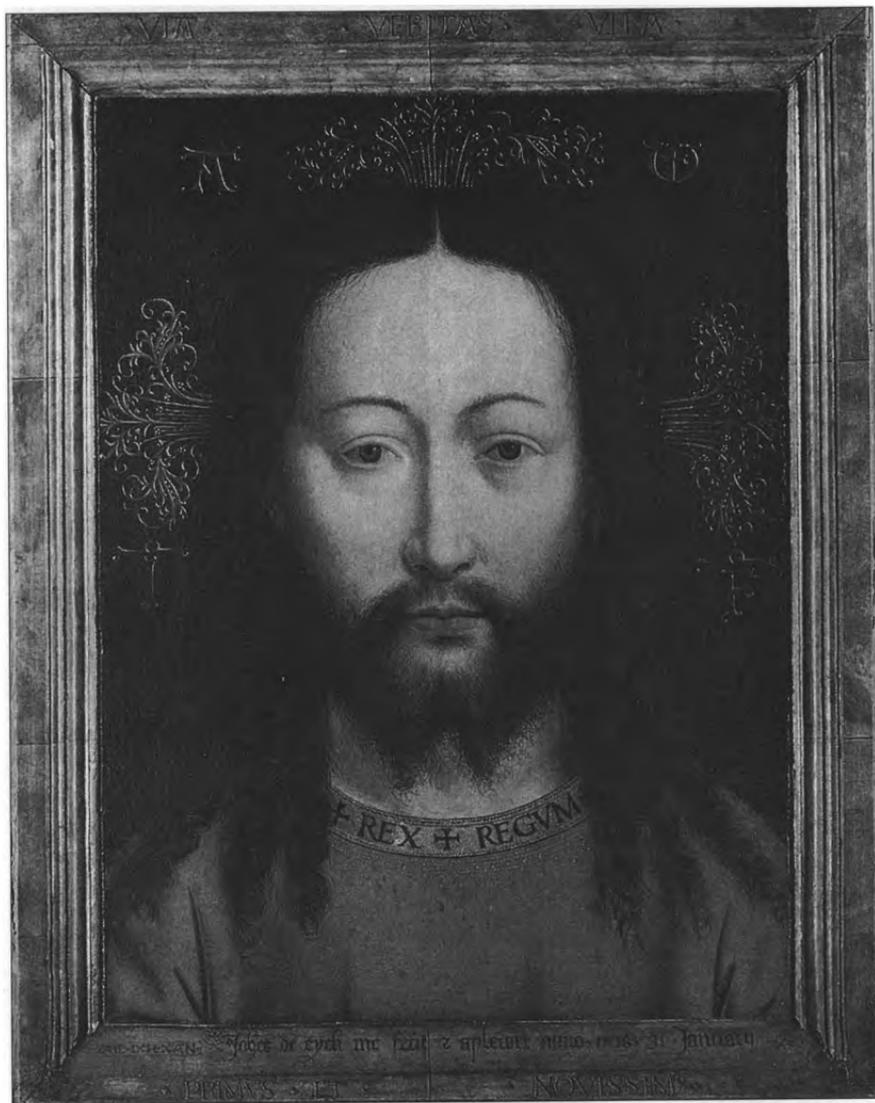
рая, собственно, совершенно не соответствует теме Страстей и рождает предромантическое настроение. В то время как картина, подобно виду из окна, открывается в глубины поэтического ландшафта, фон, также живописный, закрыт как темная стена в нише, откуда выступает навстречу зрителю сверкающая золотая чаша со змеей — атрибут евангелиста Иоанна, — виртуозно исполненная в технике «трюмплей». Мемлинг использует все возможности искусства живописи, которое рассчитано на знатока, хотя будущее произведение искусства на Севере еще не располагает теоретическим обоснованием. Функции моленного образа и эстетического создания сильно расходятся, но напряженные отношения между ними становятся истинной вершиной художника. Древняя икона сохраняется как драгоценное воспоминание в новом произведении живописи.

Художник нового склада не может просто повторять древнюю икону, но может ее только интерпретировать. Именно это делает Ян ван Эйк, который доводит ее до типа портрета нового рода. Он понимает легенду дословно, когда она утверждает, будто бы в Риме есть подлинный образ Иисуса, который дошел до тех времен, когда жил ван Эйк. Так что он может быть тоже представлен как портрет. Римская икона тем самым может выступить вместо тех лиц, которые сидят в качестве модели перед художником, Яном ван Эйком, когда тот пишет их портрет. Он в точности следует изображенному на римской иконе и составляет из этого представление о личности. Иисус, подобно светским портретам, вписан как поясной образ в четырехугольник рамы на темном фоне. Расположение прядей волос напоминает еще образ на платке, но сам плат не изображен, в результате чего исчезла и гарантия подлинности. Подлинность заключена в неподкупном видении художника, который ручается за полное соответствие модели и портрета.

Поэтому художник подписывает произведение, как он обычно подписывал светские портреты, а именно пишет день, месяц и год его завершения. На более раннем варианте можно прочесть: «художник меня написал и завершил 31 января 1438 года». В более позднем варианте от 30 января 1440 г. Ян ван Эйк называет себя также по-латыни «создателем» (*inventor*) и добавляет собственный девиз «Так хорошо, как я могу» (*als ich chan*). В одном часослове того же времени копия портрета Христа кисти ван Эйка сопровождается⁴⁹ гимном Вероники.

Траговка ван Эйка, в которой икона и портрет объединены, является удивительным следствием концепции частного портрета. «Святой портрет» изображает личность согласно масштабам светского портрета с частной точки зрения. Неподвижная фронтальность еще сохраняет ощущение иконного образа, но взгляд на физическое явление с близкого расстояния создает впечатление пребывания модели в интерьере, окна которого отражаются в глазах Иисуса. Реализм понимания относится к признакам нового портрета. В соревновании жанров две различные задачи изображения приведены к одному знаменателю. Современники полностью приняли «новую икону» ван Эйка в качестве моленного образа. Это доказывают многочисленные списки, благодаря которым мы знаем оба варианта.

Ханс Мемлинг иным образом связал функции иконы и портрета. Как и Рогир ван дер Вейден, нашедший это решение, он сопоставляет⁵⁰ в дипти-



261. Ян ван Эйк. «Спас Нерукотворный» («Verga isop»). 1438.
Берлин, Государственные музеи «Прусское культурное наследие»



262. Ханс Мемлинг. Диптих Ньевенхове. 1487. Брюгге, Музей Мемлинга (Госпиталь Синт-Янс)

хе Мартина ван Ньевенхове икону и светский портрет как парный образ. При этом портретируемый обращается к иконе Девы Марии в позе молитвы. Идея Мемлинга состояла в том, чтобы поместить обе фигуры в общее место и идентифицировать это место с собственным домом портретируемого в Брюгге. Оба изображения связаны видом одного и того же жилого помещения, заднюю стену которого можно видеть слева, а боковую стену — справа. Частный образ был, кажется, осуществлен с наибольшей последовательностью. Как место нахождения фигур он изображает одну и ту же комнату, в которой образ висел на стене. Собственный дом был условием получения права гражданства. Правда, Мемлинг любит «двухвалентность». Зеркало на задней стене, висящее перед закрытым ставнем окна, перетолковывает переднюю раму картины как двойное окно, которое открывается наружу. Так художник упраздняет банальное значение и предостерегает нас от того, чтобы мы не понимали бюргерскую среду слишком упрощенно. Дистанция древней иконы, которая сначала была упразднена, восстанавливается на символическом уровне. Диалог портретируемого с Мадонной небесной красоты, которая повернута к нам фронтально для почитания, происходит в реальном и одновременно символическом внутреннем пространстве, куда может вступить только душа⁵¹. Двойной взгляд на жизненное пространство и на религиозный мир частного владельца картины дополняет двойную тему, состоящую из портрета и иконы, которые вместе воплощают благоговение портретируемого перед образом.

262

Эпоха частного образа, с одной стороны, характеризуется⁵² новыми изобразительными средствами, как, например, гравюра на меди, а с другой стороны — новыми функциями образа, как, например, образ ктитора, алтарный образ и моленный образ. В состязании искусств и изобразительных заданий, создающих рынок городских покупателей, бывшая икона утверждается в многообразном претворении формы и содержания. Она реагирует как на новые типы религиозности, так и на новые условия частного владения образом.

г) Архаизмы и цитирование форм в эстетике культового образа

В эпоху частного образа новые течения создают вскоре встречные течения. В общественном культе образа форма, своей древностью кажущаяся удостоверенной, становится гарантией ослабевающего авторитета сакрального образа. Это отступление от моды дня будет в дальнейшем прослежено на нескольких примерах. Пристрастие к форме предыдущих времен предполагает новое понимание формы. Это пристрастие могло возникнуть лишь вследствие размышлений о том, что не все формы будто бы равноценны и поэтому следовало бы избирать определенную форму, чтобы постоянно противопоставлять новому авторитету старого. В потоке создаваемых новых образов старую форму следовало использовать для создания вневременной ценности. Так теперь конкурируют формы, получающие разное значение. Древние формы можно цитировать, чтобы представить древнюю идею образа и защитить ее от прогрессирующего разложения.

Древнее в эпоху средневековья вообще служило порукой традиции, а в ней заключалась гарантия подлинности, она была точно остров в потоке времени. Эту идею переносили и на образы. Об этом редко определенно высказывались, но процесс 1410 г. послужил поводом для того, чтобы привычные представления облечь в слова. Процесс возник в Париже между капитулом собора Нотр-Дам и монахами из Сен-Дени. Обе стороны утверждали, что они владеют подлинной реликвией черепа св. Дионисия: парижский капитул — черепным сводом, монахи же владели всем черепом. Чтобы подтвердить свои права, они ссылались также на образы, на которых святой издавна был представлен так, как того требовала соответствующая реликвия: либо с отрезанным теменем, либо с черепом в руках⁵³. Реликвия и образ удостоверяли друг друга.

Для того чтобы произведения искусства могли считаться доказательством, необходимо было сформулировать правила, согласно которым они рассматривались. При этом действовал принцип, что древние образы имеют столь же большой авторитет, как и древние тексты. Они будто бы «имеют большую достоверность и авторитет» (*de plus grant foy et auctorité*), чем новые. Особым почитанием они пользовались «в открытых для обозрения и общественных местах» (*en lieux patens et publiques*), которых никто не мог бы не заметить. Если во время процесса оппонент ссылается на принадлежащие ему образы, то его обвиняют в том, что он подделал, их чтобы они служили его намерениям (*pour*

servir à leur entencion). Если собственные образы не кажутся достаточно убедительными, то это объясняют своенравием художников (*ouvriers*). Лишь в одном случае были единого мнения: в том, что чем древнее изображения, тем выше их ранг. В остальном царило правило, что они должны были выглядеть «красивыми и благочестивыми» (*beauté et devocion*).

Если проследить эту дискуссию, то становится понятным, что старые образы можно было ценить также и по другим причинам: не только чтобы узаконить отдельную реликвию, но чтобы также узаконить сакральное притязание самого культового образа, а именно связав его с авторитетом древнего, знаменитого прототипа. В этом случае имелась двойная возможность использовать снова старый образ в новой связи или процитировать его в списке. Б. Декер исследовал⁵⁴ оба эти метода на примере позднеготического резного алтаря. Поколение Михаила Пахера использовало произведения, созданные ок. 1400 г., в центре новых алтарей, хотя, или потому, что они обладали уже принадлежавшей истории формой. Поколение Ханса Лайнбергера расширило метод цитирования старых произведений в новых образах, которые должны были еще противостоять притязаниям культового образа. Стиль, используемый Лайнбергером при изображении одежд, и его трактовка фигур понимаются в этом смысле как намеренная историзация формы.

Одно дело — осуществлять такие наблюдения, и другое — объяснить их. Декер ищет объяснение в кризисе легитимизации культового образа, который он усматривает уже в XV веке. Если бы «культовую пластику» хотели пояснить наглядно, то должны были вернуться к исторической форме, усматривая в ней истинность аутентичности. Ретроспектива «обозначает метод цитирования, который делает актуальными более старые «иконные» значения не только тематически, но и по форме». Она «создает контраст настоящего с прошедшим посредством цитаты или имитации» и создает традицию, которая открывается заново благодаря своей актуальности⁵⁵. Искусство может развиваться дальше, но в центре культового опыта находятся старые образы или старые формы, на которые переносятся притязания сакрального. Историческая форма является в этом смысле признаком вневременной ценности, так же как она является тайной христианской религии. Вершиной тезиса Декера, к которому мы еще вернемся в связи с алтарным ковчегом, является гипотеза о том, что ретроспектива ок. 1500 г. могла бы считаться «знаком эпохи».

Если мы оглянемся на время ок. 1400 г., мы сможем констатировать, что «интернациональная готика», со своей стороны, пропагандирует старые формы. «Прекрасная Мадонна» является не только новым открытием, но также носителем идеального, которое уклоняется от эмпирической природной формы. В скульптуре, происходящей из Торна в Западной Пруссии, отчетливо выражается тенденция возвращения к готическому стилю в трактовке одежды⁵⁶, когда тело играет лишь второстепенную роль. Эта тенденция наложила отпечаток на весь стиль времени. Но свой глубочайший смысл она обретает в чтимых образах, которые производят впечатление своей формой, как когда-то реликвии действовали благодаря их несомненной подлинности. Красота познается по материалу и по форме, которая изображает более высокую красоту Богоматери (и церкви). Форма обладает ретро-



263. «Прекрасная Богоматерь».
Ранее — в Торне. Ок. 1390

спективным качеством так же, как тип фигуры является знаком вневременного идеала. Через формы произведение искусства, кажется, преодолевает земной материал, из которого оно создано.

К сожалению, мы мало знаем о функции «Прекрасных Мадонн», однако ясно, что они не только пропагандируют новый идеал образа, но представляют тем самым идеальный образ церкви или призывают к нему. То же самое относится к Оплакиванию, представляющему собой своеобразную параллель этим образам. В церкви Девы Марии во Франкфурте-на-Майне в 1383 г. на «новый, посвященный милостивой Деве образ» было впервые перенесено отпущение грехов: он стоял посреди церкви на каменной колонне и в 1419 г. был снабжен⁵⁷ реликвиями. Его прославлению явно способствовали всеми средствами.

Об огромном значении «Прекрасных Мадонн» можно судить уже по тому, что их тип был перенесен на живописные образы, хотя они целиком существуют благодаря скульптурным идеям. Это произошло в Богемии, где и находился ранний центр «Прекрасных Мадонн». Примером этого является

икона Богоматери из монастыря капуцинов Раудниц (Руднице), которая уже ок. 1390 г. перенимает⁵⁸ все признаки новых образов Богоматери с признаками скульптуры. Сравнение с Мадонной из Торна, которая не была прямым прототипом, говорит само за себя. Значение этого процесса можно оценить, лишь если знать, что живописный образ Богоматери с давних пор прочно укоренился в Богемии и следовал совершенно другим канонам. Полуфигура в раме, как доказывают поворот корпуса и мотивы одежды, на самом деле является фрагментом фигуры в рост, который с трудом был приспособлен к картине. Новый канон заменяет старую иконную схему, и все же здесь повторяется то, что нам знакомо уже по восточной иконописи: новые выразительные функции образа сменяют старые (гл. 13е). В нашем случае можно еще подчеркнуть, что «Прекрасные Мадонны» разрушают границы типа и художественной техники, и в Богемии выше их по рангу были лишь списки подлинных образов работы евангелиста Луки (гл. 16б).

Некоторое смущение может вызвать то, что «Прекрасные Мадонны» подрывают наш собственный аргумент: ведь лишь позднее они стали старыми образцами, а в их собственное время были новшествами, сколько бы они ни воплощали исторические идеалы готики ок. 1300 г. Поэтому имеет смысл обратить внимание на те случаи, когда новый культовый образ становился материально преемником прототипа, существовавшего на том же месте. Таким случаем является полуфигурный образ Марии из монастыря Фрэнденберг в Вестфалии, рассматривая который мы оказываемся⁵⁹ ок. 1400 г. Он был новой редакцией местного чудотворного образа, который, согласно легенде, был написан на древе креста и подарен отцом основателя монастыря. Два фрагмента этого прототипа были вделаны в обратную сторону нового образа для того, чтобы гарантировать его правопреемство посредством материальной идентичности. Своим типом новый образ также удерживает воспоминание о прототипе, однако в трактовке фигур и места изображения он явно стремится как раз к синтезу с современной ему эстетикой.

В других случаях такого синтеза как раз избегали. Эстетика культового образа, если о таковой можно говорить, состоит, скорее, в архаизме и цитировании исторической формы. Лучше всего было, когда уже сама форма доказывала его древность. Если он действительно *не был старым*, то в процессе формообразования прилагали усилия к тому, чтобы он по крайней мере *выглядел старым*. Главными свидетелями такого положения вещей являются образы евангелиста Луки, которые представляют в Нидерландах самый большой контраст к процветающему искусству XV века. Они находятся в центре общественного культа и считаются образами-реликвиями библейского времени, которые вообще уклоняются от стиля своего времени, но должны создавать импульсы для написания образов.

В Льеже образ работы Луки из монастыря Св. Жака в 1489 г. носят в процессии вместе с останками св. Ламберта, и среди реликвий собора он пользуется наивысшим почитанием⁶⁰. При этом, видимо, речь идет о старой византийской иконе, на оригинальной металлической раме которой имеется надпись *Одигитрия*. Однако фигуры под восточным металлическим окладом ок. 1400 г. были написаны заново. Очень хотелось бы знать, что послужило поводом к этому. Старый тип образца был при этом сохранен, однако живописная ма-



264. «Богоматерь с Младенцем»
из Рудница (Руднице). Ок. 1390.
Прага, Национальная галерея



265. «Богоматерь с Младенцем»
из Фрэнденберга. Ок. 1400. Дортмунд,
Музей искусства и культурной истории

VII

нера следует обычаям своего времени. Для нас открывается контраст между нидерландской живописью и византийской рамой. Для прежнего зрителя гарантия подлинности заключалась как в материальности доски, которую и дальше использовали в качестве носителя образа, так и в чужеземном металлическом окладе, который так зримо доказывал происхождение с Востока.

Лучше познакомиться с обстоятельствами, приводившими к общественному культу образа работы Луки, и лучше отличить исторический образ от живописной манеры того времени нам поможет чудотворный образ святой Девы кафедрального собора в Камбре, с которым мы окажемся в южных Нидерландах⁶¹. В 1440 г. каноник Фюрси де Брюий доставил образ Богоматери в Камбре, когда он после долгого отсутствия как секретарь одного французского кардинала возвратился из Рима на родину. Он утверждал, что образ

будто бы был подлинной иконой работы Луки. В действительности это сиенское произведение из круга Амброджо Лоренцетти, которое, невзирая на то, что оно было создано во второй четверти XIV века, демонстрирует странные архаизмы, указывающие на византийский подлинник. Цвета и техника золотой штриховки цитируются из этого прототипа. Но очертания лица следуют стилю времени. Так, образ, который по прибытии в Камбре имел приблизительно столетний «возраст», обладал как бы двойным обликом, в котором можно стилистически отличать время создания списка от древности образца. К подлиннику восходит также иконография вырывающегося младенца Иисуса, что является верным признаком «Богоматери Пелагонитиссы», т. е. известного типа иконы XII века (гл. 13е). Нам не известен список, для которого этот тип служил образцом: в Тоскане, где наш каноник посещал объединительный Ферраро-Флорентийский церковный собор, он был как раз в эти годы особенно знаменит; многочисленные копии, сделанные в кругу Гиберти, это доказывают⁶².

153

Наш каноник пропагандировал это произведение на родине как подлинник работы Луки. Там строился кафедральный собор, и привозная икона должна была, видимо, способствовать притоку и обороту капитала. Для этого установили общественный культ, когда каноник в 1450 г. завещал образ кафедральному собору. Накануне праздника Успения Богоматери, когда икону

носили в процессии, в 1451 г. она получила постоянное место пребывания в часовне Троицы, где ее хранили с надписью о закладке фундамента. В 1453 г. одно из братств берет на себя ее почитание. Город избирает икону как представительницу его покровительницы, дает распоряжение поместить рельефную копию на ратуше и обращается к ней с молитвой о помощи во время бедствия. Значение «Богоматери Милостивой» для коммуны заключается в расширении роли, которую должен был выполнять образ в кафедральном соборе. Здесь он становится преемником более древнего культового образа, который называли «Великая Богоматерь», или «la Flamenghe». Перенос культа являлся в то время привычным процессом. Культ одного образа переносился на другой, имевший более высокий ранг и пробуждавший новые надежды. В нашем случае новый культовый образ был древнее, чем старый образ, т. к. образ работы Луки превосходил по древности все другие.

Перенесения культа, во всяком случае, нужно было сначала добиться также и у приверженцев старого образа. Этому служила целеустремленная пропаганда, которой занимались упомянутые активисты соборного капитула и города и к которой относилось также копирование. Копии, которые использовались, способствовали распространению культа. Почитая копию, явно признавали ранг подлинника, а вместе с тем привилегию собора и города, что могло иметь значение как политическое, так и правовое. К счастью, в этом случае мы хорошо информированы относительно пропаганды посредством копий. В 1454 г. мастер Петрус Крестус из Брюгге, который был также знаменитым художником, по просьбе графа из Эстампа пишет три копии, за которые получает 20 фунтов. Заказ гласит: «три изображения по сходству» (*ad similitudinem*) иконы работы Луки. В следующем году капитул собора заказывает «художнику Эйне Брюссельскому, который живет в Валансьене, 12 образов Богоматери, исполненных масляными красками», за которые уплачивает лишь 12 фунтов. Из всех этих копий ныне можно идентифицировать надежно только одно произведение, находящееся в Музее изящных искусств М. Эткинса в Канзас-Сити и в большинстве случаев приписываемое художнику Эйне, но также Петрусу Крестусу. Оно по формату больше, чем оригинал, и на нижнем краю образа имеется надпись с латинской молитвой, обращенной к Богоматери, которая является как бы «сертификатом» отношения



266. «Богоматерь св. Луки». 1200 и ок. 1400. Льеж, Собор



267. Эйне Брюссельский. «Богоматерь с Младенцем». Канзас-Сити, Галерея искусств У.Р. Нельсона — Художественный музей М. Эткинс

к подлиннику. Молитва представляет носителей культа, т. е. церковные институции в Камбре, и является официальным удостоверением копии с помощью обозначения владельца оригинала⁶³.

Мы еще недостаточно научились понимать сущность тогдашнего копирования, однако некоторые основные правила выделяются отчетливо. За копией как за живописным произведением признается ее собственная ценность, что выражается уже в оплате: ее величина зависит от ранга выполняющего копию художника. Поэтому от него ждут, что копия будет отмечена его личным почерком и продемонстрирует его живописное искусство. В этом смысле образ из Канзас-Сити вполне является произведением своего времени. Тем не менее он буквально следует во всех подробностях типу подлинника. Он не является творческим изобретением, а повторяет санкционированный историей образ, с которым была связана *культовая ценность*. Но он является одновременно произведением кисти уважаемого художника, с техникой и стилем которого была связана *художественная ценность*. Соотнесенность с подлинником лучше всего может быть выражена понятием *интерпретация*. Художник интерпретирует подлинник, который он копирует, на языке своего времени. Этот язык отразился в нежном настрое чувств, который выражен опущенными глазами Богоматери и в котором воплощен тогдашний, современный художнику идеал женщины. Тела кажутся хрупкими, почти кукольными, а поверхность одежды приобретает новую чувственную прелесть. Характерным для нового чувства стиля является нежное прикосновение младенческой руки к подбородку матери. Оно поразительно отличается от резкого движения, которое мы видим в этом случае на оригинале. Мы можем прервать здесь описание, т. к. все совершенно ясно. Копия представляет современный взгляд на подлинник и тем самым в рамках тогдашнего искусства имеет смысл, сходный со смыслом портретов Христа работы ван Эйка (гл. 19в), как истолкования плата Вероники.

261

Труднее также определить функцию копии в содержании культа того времени. Как мы говорили, она служила культовой пропаганде подлинника, который в качестве копии попадал в другое место. Возможно, владельцы подлинника связывали использование копий с обретением благодати, что походило на посещение подлинника. Тем не менее копия не была подлинником, даже если она походила на него обликом. Своим современным видом она даже показывала, что она не идентична подлиннику. Понятие подлинника заключалось, по существу, в единственности образа. Чудотворный образ из Камбре уникален, так как только с этим подлинником была связана история, оправдывающая культ. Санкционированный тип мог, напротив, распространяться в многократном исполнении. Поэтому полезно вспомнить чудотворные образы из Фрэнденберга и Льежа, о которых шла речь выше. Они оба суть новые редакции подлинника, который положен в основу при их создании, т. е. они в некоторой степени являются повторением оригинала как единственного и того же самого объекта.

265,
266

Лишь материальная идентичность является ручательством за понимание подлинника и за его историчность. Копирование было признанием веры в подлинник и соответственно порождало надежды, которые были обращены

к подлиннику. Из легенд было известно, что иконы чудесно распространялись и что они творили чудеса, даже будучи копиями. Так доверяли и тому, что копия была причастна к привилегиям, которые в нашем случае принадлежали подлинному образу. Копия определяется ее внутренним противоречием, заключающимся в том, что она не является подлинником, и тем не менее он составляет ее основу. В повторении почитали уникальное творение. Поэтому повторения воспроизводят облик уникального, т. е. легко узнаваемого типа образа. В этом смысле копия в Канзас-Сити отличается от образа Мадонны работы Рогира ван дер Вейдена в Хьюстоне: он возник благодаря мотивам чудотворного образа в Камбре, однако не идентичен ему⁶⁴.

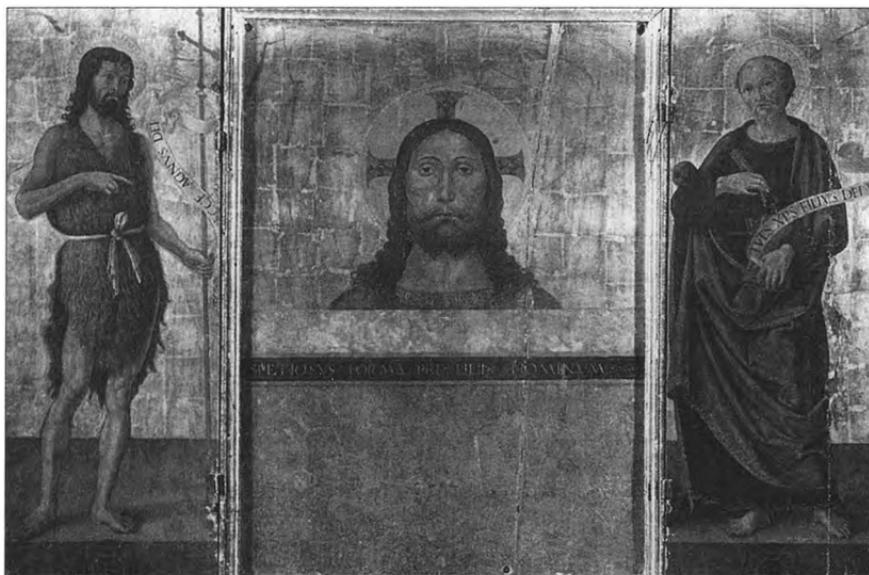
Мы можем углубить наше доказательство, если отправимся из Голландии в Рим и там познакомимся с эстетикой культового образа с другой стороны, рассматривая деятельность копииста Антониаццо Романо. Еще молодым человеком Антониаццо в 1464 г. получает свой первый значительный заказ от кардинала Иоанна Виссариона, который поручает ему расписать свою часовню с гробницей в церкви Санти-Апостоли. В программу росписи входит также образ Богоматери, который был вставлен в соответствующую по размеру нишу апсиды и в надписи к которому ссылались на непорочное зачатие Марии. Антониаццо придает образу, который должен был напоминать греческому эмигранту иконы его родины, удивительно современную трактовку, которая тем не менее отличается в своей иерархической строгости (если можно здесь употребить это понятие) от искусства Ренессанса⁶⁵. В том же году он изготовил декорации для коронавания Павла II, который, будучи кардиналом, собрал значительную коллекцию «греческих икон» в Палаццо Венеция⁶⁶.

В 1470 г. Антониаццо становится *Camerlengo** — уполномоченным шести религиозных братств, уставы которых он редактирует. Среди них братство Богоматери *Gonfalone*** занимает первое место, и благодаря ему на Антониаццо возлагается ответственность за знаменитые образы Луки в Санта-Мария Маджоре и в Санта-Мария ин Арачели (гл. 15в). В том же году (1470) он копирует икону в Санта-Мария Маджоре для господина из Пезаро, спустя несколько лет икону Богоматери дель Пополо для кардинала Леви и еще раз для Санта-Лючия по поручению *Gonfalone* (гл. 16г). Сохранившаяся копия для Санта-Лючия отличается исключительной верностью историческому стилю, чем она ясно отличается от заказа Виссариона. И в живописной манере она также демонстрирует свою роль в качестве копии: в ней сохранена даже золотая штриховка⁶⁷.

В восьмидесятые годы Антониаццо работал для членов испанской колонии в Риме. Она размещалась в бывшей церкви Сан-Джакомо близ Колизея, где помещалось также братство образа Спасителя в Санкта Санкторум (гл. 4г, Приложение, текст 4Ж). Это совпадение объясняет особенности одного произведения, которое вместе со своим заказчиком попало в Испанию и главной темой которого является эмблема братства. Это триптих в Прадо, в центре его нахо-

* *Camerlengo* (итал.) — титул кардинала, стоящего во главе Апостольской Палаты или кардинала-администратора Святой Коллегии.

** (Святого) знамени, стяга, хоругви (франц., итал.).



268. Антониаццо Романо. Триптих со Спасом Нерукотворным и святыми. Мадрид, Прадо

дится оплечный образ Христа позади алтарного престола на неоднородном золотом фоне⁶⁸. Иоанн Креститель, храмовый святой Латеранской церкви, и Петр, поручитель папской церкви, удостоверяют божественную природу и искупительную жертву Христа на своих лентах с изречениями. Надпись на престоле словами Библии указывает на изначальную красоту Христа, которая отражается на иконе. Икона по формату и стилю фронтального изображения черт лица является образом в образе, который соотносится с подлинником в папской часовне как цитата. Подлинник, находившийся на попечении братства и во время августовской процессии приносившийся в нашу церковь, является полнофигурным изображением, лишь лик которого можно было увидеть в отверстии оклада. Поэтому братство избрало как эмблему почитание лика, в форме оплечного образа, на престоле. Антониаццо использует форму эмблемы, но создает эффект присутствия самой иконы, которая появляется как бы некоей визионерской силой. Фигуры по сторонам, напротив, не обладают такими архаическими признаками.

Антониаццо был, кажется, в это время признанным интерпретатором старых римских культовых образов. От его копий можно было ожидать как бы знакомства с подлинным видом прототипа, и они гарантировали преемственность сакрального образа, которая, казалось, подвергалась опасности в процессе развития искусства Возрождения того времени. Так, он является представителем ретроспективной позиции, для которой он создал собственный стиль живописи: стиль, который при копировании обретает особую выразительность, т. е. в рамках его произведений может считаться «иконным сти-

лем». Это не значит, что Антониаццо покорялся каждому образу и отказывался от собственного стиля. Но единообразие стиля, соблюдаемое им при выполнении этих заказов, допускало такую долю присутствия каждого прототипа в копии, что он еще мог заявлять о себе.

269 Самым достопримечательным заказом, который он выполнил, является
 «Мадонна Льва» из Санта-Мария Маджоре, которая ныне находится⁶⁹ в Дуб-
 190 лине. Это проникновенная, глубоко искренняя интерпретация Мадонны-за-
 188 ступницы того типа, который представлен в церкви в Арачели или в Сан-
 Систо, правда, с добавлением маленькой фигуры Христа, которую мы знаем
 только по списку в Сан-Грегорио на Марсовом поле (гл. 15б). Наша копия
 снабжена живописным комментарием, остающимся как бы вне изображе-
 ния. На живописном парапете ангел снова присоединяет папе Льву Велико-
 му (440–461) отрезанную кисть руки. Это происшествие связано с чудом,
 о котором сообщает уже «Золотая легенда» Иакова Ворагинского, правда
 не упоминая о том, что в этом принимал участие образ. Папа сам ампутиро-
 вал руку, чтобы избежать чувственного соприкосновения с женщиной.
 Но Богоматерь возвратила ему руку через ангела. Надпись на парапете ут-
 верждает, будто это тот самый «образ», «перед которым папа в молитве по-
 чувствовал, что рука ему возвращена».

Не следует понимать этот текст так, словно Антониаццо хотел извратить позднеантичный подлинник. В Санта-Мария Маджоре показывают место, где будто бы произошло чудо. Или там имела старая, ныне исчезнувшая икона знакомого типа, или, не располагая подлинником, хотели сделать намек, что чудо произошло перед одной из двух знаменитых икон работы евангелиста Луки (это означало, что она когда-то находилась в Санта-Мария Маджоре). Агиографическое оформление, которым пользуется Антониаццо, во всяком случае, предполагает наличие подлинника. На списке можно видеть, что папа молится перед подлинником. Легенда становится составной частью образа. Она подтверждает его историю и способность образа совершать чудо. Произведение Антониаццо является в этом смысле не только списком, но также и «сертификатом» подлинника. И эту функцию списки часто выполняют. Они могут «говорить» о том, что только известно об оригинале. В остальном они повторяют его исторический вид с документальной достоверностью, так что по-своему подтверждают наличие эстетики культового образа, для которого существовали особые критерии.

д) Створчатый алтарь как «сцена» репрезентативного образа

В эпоху позднего средневековья старый культовый образ является противоположным полюсом частного образа. Он находится в центре внимания общест-
 венности и становится иногда прямо-таки эмблемой церковного или государ-
 ственного сообщества. Благодаря признанию его в качестве уникала,
 благодаря его чудесной истории и его связи с общественной инстанцией, соб-
 ственностью которой он является, разумеется, он не доступен для частных по-
 ссигательств. Лишь копии служат для использования в приватной сфере.



269. Антониаццо Романо. «Мадонна Льва» (из Санта-Мария Маджоре). Дублин, Музей

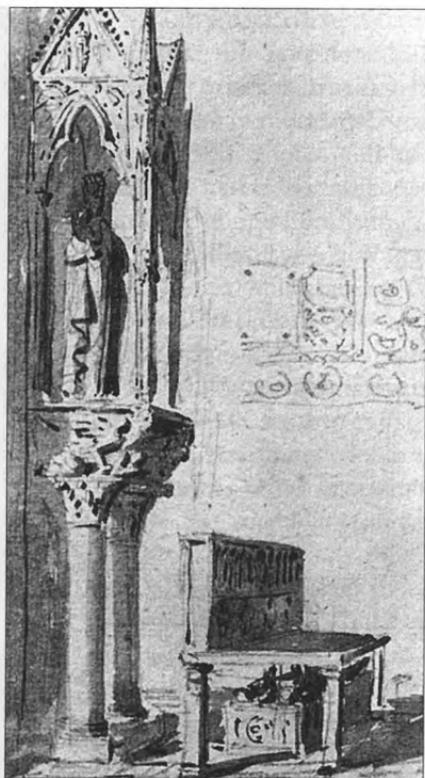
Но культовый образ такого рода был редким исключением. Зато каждая более или менее значительная церковь обладает живописным или скульптурным алтарным образом⁷⁰.

Алтарные образы могут включать культовые образы, но их ни в коем случае нельзя с ними отождествлять. Здесь мы имеем дело с разными традициями, которые имелись в распоряжении церковного самовыражения. На первом месте была литургия, во время которой клир на протяжении года повсюду торжественно совершал одно и то же действие жертвоприношения. Но литургия содержит также праздники местных святых, которые меняются в зависимости от места. Они имеют двойной смысл: во-первых, почитать святого и, во-вторых, через него представлять местное учреждение, которое воплощено в святом патроне; это может быть монастырь, капитул или городская община, если назвать только трех представителей, которые позднее выделяются своими пожертвованиями дорогостоящих алтарных образов. Культ святых был, как правило, культом ковчегов, а не образов. Ковчеги устанавливали позади престола, на нем хранили реликварии. Образы могли придавать этим культовым вместилищам внешнюю форму и выделять престол, не имея при этом самостоятельного значения⁷¹. Поэтому конкретные обстоятельства необходимо проверять в каждом случае. В Италии развивается полиптих как иконный фриз на главном престоле (гл. 18в). На севере господствует створчатый алтарь. Чтобы решить проблемы, затрудняющие понимание его структуры, его нельзя рассматривать изолированно, но нужно сначала обратиться к ранней истории.

В XII и XIII веках еще шли бурные споры о том, могут ли у алтаря находиться образы и какими именно они должны быть. Иначе, чем образы на внутренних или внешних стенах, образы у престола тотчас попадают в контекст реликвий, которые тут почитались. Перенос культа с реликвий на образы не представлял труда. Поэтому спор из-за алтарных образов остается спором из-за почитания образов, которое хотели здесь ограничить. В одном Магдебургском сборнике ритуальных предписаний у алтаря допускаются только кресты, которые содержательно указывают на жертвоприношение: «...ибо образы суть тени и не принимают истинного участия в том, что они изображают». В Англии поддерживают практику использования образа святого, которому посвящена церковь или престол, одновременно или в главном алтаре, или в алтарной преграде. Синод в Трире в 1310 г. в конце концов требует, чтобы на каждом престоле была надпись или образ храмового святого⁷².

Алтарный образ, все равно с какими изображениями и из какого материала, был родственен как литургической утвари, так и драгоценному праздничному убранству и поэтому в ранние времена, вероятно, создавался по особым поводам. Он мог вмещать реликварии, которые вряд ли можно было отделить от его облика. Образы являются в таких случаях дополнением и еще не играют самостоятельной роли. Положение меняется, когда к алтарям добавляют распятие или фигуру святого для того, чтобы изолированный отдельный образ приспособить к литургически определенному действию. Этот *двоякий* корень (культовая утварь и подвижный образ) нужно не терять из виду, если мы хотим понять последующее развитие.

Так как на протяжении XIV века обстоятельства нам известны лишь весьма неполно, следует лучше всего начинать с примеров. В алтарных часовнях храма Сен-Дени престолы в XIII веке были оборудованы каменными ретаблями, позади которых устанавливали балдахины с фигурами. Это зафиксировано лишь в рисунках, которые датируются временем⁷³ до французской революции. Ретабль содержал без определенной схемы изображения Страстей или легенду престольного святого. Статуи святых, в большинстве случаев прикрытые завесами, стоят там, где обычно стояли ковчег на таком же возвышении, и похожи на запирающиеся итальянские киоты с картинами (гл. 186). Фреска в Вестминстерском аббатстве в Лондоне ок. 1300 г. изображает это оформление престола суррогатом настенного образа⁷⁴. Низкий ретабль с Распятием в центре, который был, наверное, каменным, по ширине занимает весь престол. Над ним в элегантном балдахине видна св. Вера, впрочем, благодаря цоколю с капителью, на котором она стоит, недвусмысленно задуманная как статуя. Такое произведение представляет владелицу престола и призывает к ее почитанию. Но оно не обладает теми качествами, которые оправдывают собственно культ образа, а остается в рамках привычного культа святых.



270. Капелла Сен-Ромен в парижском аббатстве Сен-Дени (по рисунку Шарля Персье). XIII в.

Иным было решение, которое нашли также в начале XIV века в церкви паломников Сен-Теобальд в Сен-Тибо-ан-Оксуа.⁷⁵ Ковчег с останками святого и поныне установлен в собственной часовне. Пропаганда святого через образ совершается независимо от ковчега, она перенесена на главный престол, в который была вложена реликвия святого. Так как местная легенда о святом была темой особой притягательности, то она была изображена не только на ретабле, но и на антепендиуме, т. е. под алтарным столом, и так пересказана во многих сценах. Тем не менее оба каменных носителя образов различны. В центре ретабля помещено Распятие, а в центре антепендиума — сидящая фигура местного святого как изображение *Majestas* (гл. 14a). Жертвенный культ мессы и культ местного святого разделены тем самым на двух носителях образов. Нижнее рельефное изображение замещает самостоятельный образ на месте культа святого.

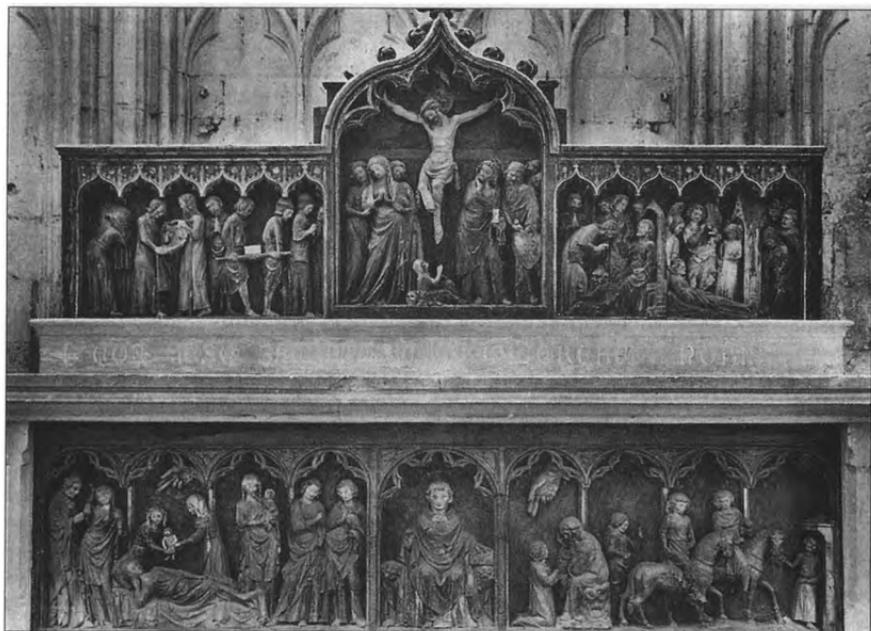
270

271

272



271. Капелла Св. Веры. Ок. 1300. Лондон, Вестминстерское аббатство



272. Высокий алтарь. Ок. 1300. Сен-Тибо-ан-Оксуа

Рисованный или резной створчатый алтарь впервые появляется тогда в монастырях реформационных орденов на немецкой земле. Ранний пример его, алтарь из монастыря премонстранток* в Альтенберге, в связи с выставкой во Франкфурте был вновь составлен из ныне рассеянных отдельных частей⁷⁶. Место между реликвиями, которые были видны позади решеток готического геометрического орнамента, ящик ковчега уступил более старой, очевидно почитаемой статуе Богородицы, которая с 1334 г. постоянно находилась в алтаре. На расписных створках, которые можно было открывать двояким способом, изображается жизнь Марии, и через поклонение волхвов они соотносятся непосредственно с образом Богородицы. Они используются для запирания хранилища реликвий, а также для почитания фигуры Богородицы, которую тем самым, как это было присуще каждому культовому образу, можно было делать то видимой, то невидимой. Но какая же из двух функций послужила поводом для создания запирающегося алтарного образа?

273

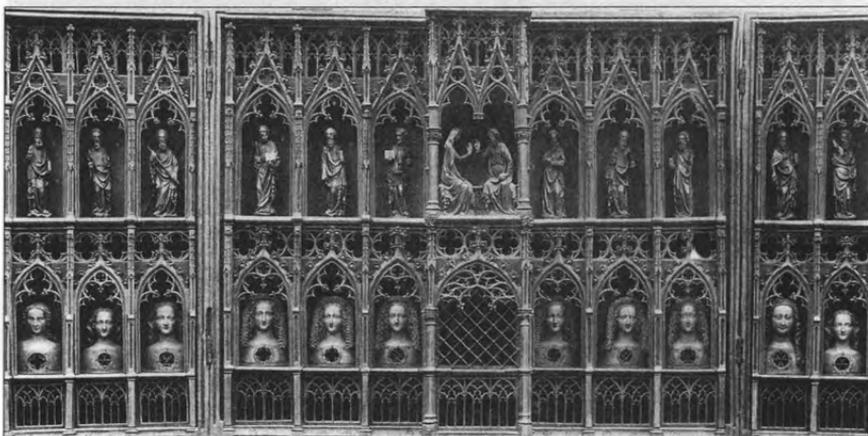
Другие вопросы возникают в связи со створчатым ретаблем в монастыре цистерцианцев в Мариенштатте, ибо там отсутствует культовый образ, которому подходил бы⁷⁷ общепринятый ритуал открывания и сокрытия. Верхняя

274

* Пре­мон­стран­ты (ука­зы­ва­ю­щие путь, пре­дуп­ре­ж­да­ю­щие) — член­вы ор­де­на «белых каноников», основанного св. Норбертом в 1120 г. близ города Лион (Франция). Орден имел женскую ветвь «премонстранток».



273. Алтарь из Альттенберга. 1334. Реконструкция 1976 г. — с замененной фигурой Богоматери. Франкфурт-на-Майне, Либигхаус



274. Высокий алтарь. До 1350. Мариенштадт, цистерцианский монастырь

зона трех створок предоставлена резным фигурам, нижняя — такому же количеству реликвариев в виде погрудных скульптур. Ансамбль производит впечатление, скорее, программы, в которой можно усмотреть представление идеи церкви. Этому служит архитектурное членение, сходное с фасадом церкви, так же как небесный собор (коронавание Марии и апостолы), к которому внизу подключается хор святых дев из Кельна: череда реликвариев означает скорее церковный чин дев, чем присутствие отдельной реликвии.

Образы и реликвии выполняют сходную функцию в высокоорганизованной программе, которая обладает структурой и которую можно постигнуть скорее мысленно, чем с помощью слова или по внешнему виду. Правильно указывали на то, что тут мерилom служила реформационная идея убранства престола, согласно которой отказывались от материализма культа святых⁷⁸. Однако это не значит, что теперь образ со своей стороны вторгся в функцию реликвии. Тем более не может быть речи о культе образа. Сходное разви-

тие можно наблюдать одновременно в Италии (гл. 18в). Ретабль работы Симоне Мартини для доминиканцев в Пизе впервые имеет программную форму, которая лишает ценности отдельный образ и демонстрирует теологическую концепцию. В Мариенштатте ретабль алтаря соединяет на одном месте все церковные сокровища, что означает регламентацию ее внешности. Одновременно он изображает небесную литургию так заостренно, что становится явным намерение ордена изобразить в ней самого себя, а именно как заместника небесной церкви на земле. В этом смысле алтарь есть символ того учреждения, которое им владеет.

Но из этого нельзя делать вывод, что створки должны быть закрывающимися, какими они в Италии никогда не были. Присутствие реликвий позволяет сделать заключение, что створчатый алтарь (Flügelaltar) был преемником бывшего вместилища реликвий, и это относится также к примеру из Мариенштатта⁷⁹. Но об этом не может идти речь в случае со створчатым алтарем в монашеской обители в Обервезеле, если сослаться на другой ранний пример. Здесь были другие причины для того, чтобы открывать и закрывать створчатый алтарь. Поэтому достойно внимания, что на некоторых ретаблях в закрытом состоянии можно видеть Страсти Господни, и это может лишь означать, что они представляли такое изображение во время поста. Так возникает *литургическое* объяснение. Алтарь меняет свой облик в ритме церковного года и выделяет⁸⁰ праздники, демонстрируя по их случаю соответствующее праздничное изображение.

Возможность такого замысла вполне можно предположить в Мариенштатте. Теологическая программа ретабля дополняется литургической инсценировкой его изменяющегося вида. Ни в коем случае нельзя делать вывод, что алтарный образ выполнял⁸¹ теперь забытые функции культового образа или реликвии. Правда, он был таким же закрывающимся, как старый культовый образ, но по другим причинам. Всегда было событием, если культовый образ можно было видеть. Лишь тогда можно было обратиться к нему за помощью. Демонстрация образа то через открывание его, то через сокрытие, которое было важно лишь для неподвижного культового образа (подвижный можно было убрать, если хотели лишить верующих возможности созерцать его), имело значение только для возможности видеть сам образ.

Иной является демонстрация *алтаря* (не образа) в праздничном и обыкновенном виде. Она меняется так же, как литургия, и остается связанной первоначально с литургическим смыслом. Тогда всегда отдавали предпочтение виду алтаря, если этого требовал праздник, только ради праздника, а не ради образов. Эта попытка различения может показаться сложной, и все же в двойном восприятии алтарного образа (как запрограммированный образ и как форма, показываемая по случаю) можно опознать церковное упорядочивание как культа реликвий, так и старого культа образов. К Мариенштатту относится и то, что алтарный образ не только регламентировался в отношении изображений, но и возможность его увидеть периодически ограничивалась.

Теперь становится ясным, что необходимо употребить более точное определение культа во избежание путаницы. Если определять алтарь как место культа, то всегда имеется в виду церковный жертвенный культ. Он принципи-

ально иного рода, чем культ образа, который возник, собственно, вне самой литургии (и мог разве только объединиться с литургическим культом святых). Образ является культовым не потому, что он стоит у алтаря. Культовое действо у алтаря относится не к образу, хотя его значение в этом контексте повышается. Ситуация становится понятнее, если приписать алтарному образу функцию представительства.

Представительство имеет при этом многозначный смысл⁸². Его предметом может быть таинство жертвы, но и церковь как учреждение, которое управляло таинством. Наконец, представительство может иметь значение для местного авторитета церкви, будь то община, монастырь или обитель. Культ святых был всегда символом общественного органа, а алтарный образ — способом сообщения о культе святых. В этом смысле резные алтари поздней готики с их увеличением размера вдвое и роскошью убранства можно понимать как проявление соревнования. Они представляют общецерковные идеи, так же как и претензии какого-то местного учреждения. Монастыри и обители шли в XIV веке впереди, а в XV веке за ними следовали города и общины.

М. Баксандап описал ситуацию в немецкой поздней готике, так что мы можем следовать его характеристике⁸³: «Самые большие ретаблы стояли на главных престолах и были обычно даром сообщества», причем скульптура, подобно тому как это было на общественных фонтанах, зримо воплощала коллективный авторитет. «Самые роскошные алтарные образы представляли сообщества, которые нуждались в эмблеме идентичности и единства». Характерными примерами являются южногерманские имперские города или, в случае с алтарем в Кракове работы Фейта Штоса, немецкая колония в польской метрополии. Капитал «цеха» или касса общины вкладывались также в алтарные образы, что повышало престиж общины. Створчатый алтарь как место общественного показа образа выполнял задачу представительства и служил соревнованию учреждений, как это было уже в XIII веке с ретаблями в церквях Богоматери итальянских братств (гл. 18б). Когда при открытии живописных створок взгляд падал на позолоченные круглые фигуры внутри, то эта демонстрация местного образа, принимаемого в дар, превышала его литургический смысл и равнялась праздничному украшению, которое во время значительных событий укрепляло престиж города или цеха. Материальные издержки и оригинальная идея, а также художественное мастерство исполнителя заказа способствовали усилению авторитета коллектива. Как уже в случае с *Maestà* работы Дуччо, алтарные образы из сакрального изображения переосмысляются в драгоценный обетный дар (гл. 18г). Когда реформаторы критиковали не только чрезмерные издержки, но и светные приметы алтарных фигур и прежде всего их светский облик, они попадали в чувствительную точку.

Ханс Лайнбергер с 1511 по 1514 г. создал для обители Санкт-Кастулус в Мосбурге один из последних готических резных алтарей, и притом самый большой, с высотой 14,4 м, на примере которого могут быть объяснены⁸⁴ признаки типа. В коробке ковчега средней части алтаря стоят фигуры св. покровителя Кастула и св. императора Генриха II по сторонам от Марии. У ковчега когда-то были две створки, на которых в плоских рельефах изображалась жизнь св.

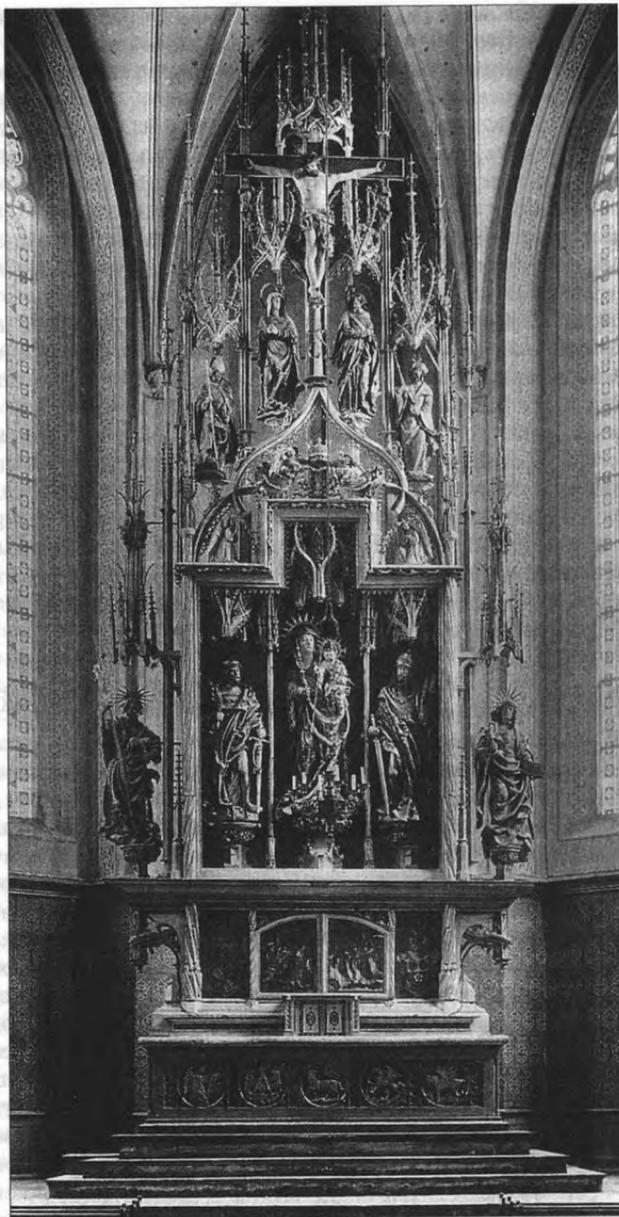
Кастула. Трехэтажная конструкция начинается внизу ракой и кончается наверху вытянутой частью. Распятие, помещенное на ее надстройке, почти достигает свода. В начале строительстве нового сооружения останки древнехристианского мученика Кастула перенесли в 1469 г. под «новый престол алтаря». Когда в 1514 г. главный престол Лайнберга был готов, останки были вложены в необычно высокую раку, где их можно было показывать в дни паломничества. На ее живописных створках изображен Виттельсбахский герцог вместе с ктиторами как инициатор создания ретабля на алтаре.

Необычный створчатый алтарь подчеркивал значимость учреждения, которому угрожало перенесение в Мюнхен. Поэтому местные традиции, как символ предоставленных прав, специально включены в иконографическую программу (Кастул и Генрих II). «Богоматерь», как гласит надпись на головном плате, была древней покровительницей этого места, а теперь становится главной фигурой. Таким образом, ее ставят рангом выше культа паломничества и она обретает преимущественные права, которые позволяют выдвинуть в центр христианское таинство. Богоматерь представлена парящей, в момент небесного явления (Епифании), что характерно для Лейнбергера, и в исторической стилизованной позе «интернациональной готики», как будто бы она «хочет» напомнить «Прекрасных Мадонн» как архетип. Головной плат указывает на икону Луки в качестве источника. Миф о происхождении (Лука) и «культ формы» как символ «теологического идеала святости формы» еще раз рассматривались с одинаковой позицией⁸⁵. Таким образом, алтарь Лайнбергера является плодом размышлений о смысле и кризисе типа.

е) Паломничество к «Прекрасной Марии» в Регенсбурге

Кризис сакрального образа проявляется в эмфатическо-визионерском фигурном стиле Лайнбергера. Кризис вызывается прежде всего чрезмерным паломничеством, вследствие которого культовый образ тотчас стал предметом дискуссий Реформации. Оформление древнего культового образа становится таким же неопределенным, как и его использование. Учреждения, теологи и знатоки искусства ссорятся друг с другом, причем в споре порой не могут понять мотивы и аргументы. Положение вещей можно лучше всего объяснить на примере знаменитого события, когда конфликты приняли открытую форму. Это было паломничество весной 1519 г. в Регенсбурге, когда старые и новые убеждения непримиримо противостояли друг другу и высказывались со всей резкостью⁸⁶.

Магистрат города по причинам коммунальной политики слишком поспешно ввел тогда культ Богоматери, в центре которого был образ «Прекрасной Мадонны». Выбор этого названия является необычным, т. к. он напоминает исторические прототипы, которые так назывались. «Красота» означает здесь не качество образа, тем более не является обозначением его художественного характера, а означает свойство Богоматери, которое может быть обосновано лишь теологически. Библейским источником текста является, естественно, «Песнь песней Соломона» (4, 7), с помощью стихов которой уже характеризовали⁸⁷ икону Луки в Брежнице в Богемии. Тем не менее эта мистика невесты, в отражении которой хотели увидеть идеальный образ Римской церкви, отсылает к истори-



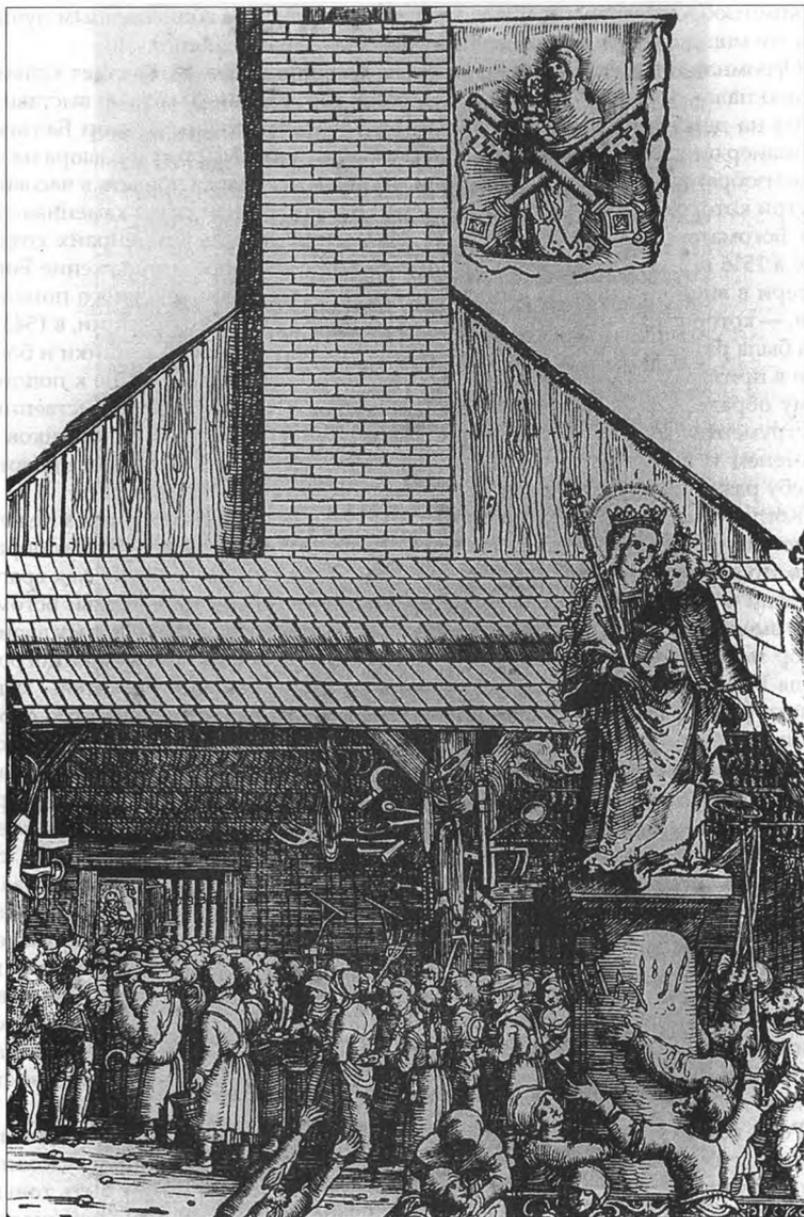
275. Ганс Лайнбергер. Высокий алтарь. 1511–1514.
Моосбург, бывшая церковь Санкт-Кастулус

чеким изображениям: в них видели идеал Богоматери воплощенным лучше, чем это могло сделать искусство того времени.

Огромная гравюра на дереве Михаэля Остендорфера изображает кульминацию паломничества⁸⁸. 18 марта в наскоро сооруженной часовне выставили образ на деревянной доске, который проповедник собора доктор Балтазар Хубмайер описывает как «образ на доске Прекрасной Марии». Гравюра на дереве изображает, как сельские жители, толпясь, стремятся попасть в часовню, внутри которой можно увидеть «икону». Перед часовней стоит каменная статуя Богоматери, которую соборный скульптор Эрхард Хайденрайх создал еще в 1516 г. для другой цели. Это первое триумфальное изображение Богоматери в виде колонны на свободном месте — т. е. вне церковного помещения, — которое нам известно. Через год после введения Реформации, в 1543 г., она была разбита на куски. На гравюре можно видеть, как паломники и больные в призывах о помощи обнимают ее, прежде чем идти дальше к подлинному образу. Всюду развешены обетные дары в виде сельскохозяйственных инструментов и сапог. Справа приближается новое шествие паломников со знаменем и восковой свечой выше человеческого роста. Там возвышаются к небу развалины гетто, на месте которого стоит новая часовня.

Когда Максимилиан I умер в январе 1519 г., городской совет через неделю приступил к изгнанию евреев, потерявших защиту императора. Чтобы оправдать это действие, евреев обвиняли по давно испытанному способу как врагов религии и «искупили» их злодеяния посредством сооружения церкви Богоматери вместо синагоги. Коммунальный культ Богоматери должен был изгладить позор насилия над евреями. Само небо, казалось, санкционировало погром, когда Богоматерь сотворила желаемое чудо. Один рабочий-строитель, который при сносе синагоги очень опасно поранился, на следующее утро снова явился на строительство здоровым. Это был небесный знак, в котором усмотрели благорасположение Богоматери. Пропаганда нового культа находилась в руках соборного проповедника, который вскоре после этого, однако, перешел на сторону Реформации и в конце концов как перекрещенец был казнен. 1 июля 1519 г. было предоставлено отпущение грехов на протяжении ста дней. Одежда, которая прикасалась к статуе перед церковью, излечивала больной скот. В следующем году были проданы уже 109 189 значков паломников из свинца и 9763 таких же из серебра⁸⁹. Вскоре началась критика экспессов, исходившая также из кругов художников. Так, Дюрер сделал заметку на своем экземпляре гравюры Остендорфера: «Это привидение (паломничества) восстало в Регенсбурге против Священного Писания и было сокрыто епископом и ради преходящей (земной) пользы не прекращено. Бог да поможет нам не причинять его дорогой матери столько бесчестия, а почитать ее во Христе. Аминь. А.Д.».

Роль, которую культ образа играл во время этих происшествий, может быть установлена лишь по скудным данным. Когда соорудили деревянную часовню, туда спешно перенесли один культовый образ, которым может быть только икона XIII века из «Старой часовни»⁹⁰. Этот подлинник, который упоминается лишь в более поздних источниках, тогда, вероятно, уже считался образом работы Луки. Но предположительно он был лишь на краткое время дан во времен-



276. Михаэль Остендорфер. «Паломничество к «Прекрасной Марии» в Регенсбурге». Гравюра на дереве. 1519 (фрагмент)

ное пользование, прежде чем на его место поступило произведение Альбрехта Альтдорфера. Оно представляет собой синтез копии и новшества. Старый тип сохранен вплоть до положения младенца, даже до бахромы мафория на голове. Однако трактовка модернизирована, как это видно на списке Эйне Мадонны из Камбре⁹¹. Ореол света посреди темных облаков, окружающий фигуру, превращает ее в видение. Общепринятая деревянная рама с углублением в виде ниши помечена официальным городским гербом и стихами из Песни Песней, которые объясняют название «Прекрасная Мадонна» и связывают произведение с культом паломничества.

Альтдорфер, видимо, обладал в городе монополией пропаганды культа этого образа. Он писал не только городское знамя для часовни, как это изображено на гравюре Остендорфера, но и напечатал цветную гравюру на дереве, на которой воспроизведена «Прекрасная Мадонна», и даже ее сохранившаяся рама точно изображена. Это примечательно, ибо художник свое собственное произведение представляет как официальный культовый образ. И все же ситуацию

нельзя понимать иначе. Культ возник без всякой предыстории благодаря чуду в еврейском квартале. Чудо исходило не от образа, но образ должен был его представлять. Поэтому он не нуждался в старом подлиннике, а только в новшестве, которое интерпретировало событие чуда Богоматери как видение.

Культовый образ является уникалом. Печатные листы и значки паломников распространяют его облик. Идентичность культового образа заключается в официальной роли на месте культа, которая была узаконена городскими властями (смотри герб). Поэтому оригинал работы Луки из старой часовни не мог быть «Прекрасной Мадонной», ибо он пребывал в другом месте. Здесь отказались от перенесения культа. Тем не менее намек на икону работы Луки, которую Альтдорфер (подобно ван Эйку в случае с Вероникой) использует как модель и архетип, не лишен смысла. В конце концов верили, что Лука видел Богоматерь. Так что художник был на верном пути, если придерживался ее достоверной внешности. С другой стороны, от Альтдорфера ждали, что он придал культовому образу на новом месте новый облик, позволяющий делать различие. Это — живое понимание Альтдорфера, прежде всего его толкова-



277. «Богоматерь св. Луки». Ок. 1220.
Регенсбург, Старая капелла



278. Альбрехт Альтдорфер. «Богоматерь с Младенцем». 1519. Регенсбург, Епископальный музей

ние фигуры как небесного явления, которое отличает «Прекрасную Марию» от других образов. Сборный проповедник удивительно точно изложил положение вещей, когда он описал «образ Прекрасной Марии». Она была, говорил он, создана по изображению, «которое написал св. евангелист Лука».

Но эти обстоятельства создали проблемы, вскоре решение Альтдорфера перестало удовлетворять, и для вновь отстроенной часовни хотели иметь еще более красивую Мадонну. Поэтому в 1519 г. заказали Хансу Лайнбергеру статую, которая была предназначена для каменного ретабля. В 1520 г. Альтдорфер проектирует такой алтарь, как доказывает гравюра на дереве его работы. Новый алтарь, своего рода кивот для нового культового образа, действительно был создан, т. к. в 1554 г. сторонники Реформации закрывают его платками. Они

были неприятно задеты коронованием Богоматери Троицей, которое они почитали идолопоклонством. Вскоре произведение было убрано. Лишь маленькая статуя Лайнбергера в церкви Санкт-Кассиан в Регенсбурге, возможно, уцелела⁹². Когда эпизод с Реформацией в Регенсбурге закончился, император в 1630 г. распорядился искать «Прекрасную Марию», однако тщетно. Больше никто не знал, что с ней стало, тем более что существовали два культовых образа под этим именем. Подлинник Луки в Старой часовне, напротив, стал вновь почитаться, как многие старые культовые образы во время контрреформации и барокко.

20. Религия и искусство. Кризис образа на заре нового времени

В споре о толковании Моисеева запрета изображений Лютер возражает иконоборцам: «Существуют два рода образов». Бог говорит не обо всех образах, а только о тех, которыми «заменяют Бога». И поэтому Бог в Ветхом Завете запрещает только культовые образы. Они должны быть и впредь запрещены или, лучше сказать, должны утратить свою функцию. В конце концов, от зрителя зависит, что он делает с образом, а не от самого образа. Лютер приписывает здесь тексту Ветхого Завета отличительную черту, которая его самого глубоко затрагивает. Он апеллирует к разуму своих современников и хочет освободить их от мнимой власти образов (гл. 1в).

«Два рода образов» в ином смысле, чем в слове Лютера, являются приметой начала нового времени. Пустые стены реформационных церквей подтверждают отсутствие «идолопоклоннических» образов папистов. Они суть символы очищенной религии, освобожденной от зрительных образов, они выражают доверие слову. Заполненные стены музейных картинных кабинетов, которыми Лютер не интересуется, свидетельствуют зато о присутствии живописи, которую собирают в виде ключевых произведений разных жанров и художников. К возникающим собраниям произведений искусства не относится вердикт против образов в церквях. Здесь образы, утратившие в церкви свою функцию, обретают новые функции в представлении искусства.

Пребывание рядом «двух родов образов» не ограничивалось, следовательно, областью религиозной практики, которую Лютер имел в виду. Теологи и эксперты искусства говорят, не понимая друг друга, т. к. они говорят не об одних и тех же образах. Одни лишают древний образ его сакральной ауры. Другие стараются создать дефиницию искусства, которая совпадает с новым пониманием образа. Однако те и другие ускоряют каждый по-своему кризис того образа, о котором идет речь в этой книге. Граница ни в коем случае не проходит между религиозным и светским образами. Это был особый случай в реформационных церквях. Она разделяет в большей степени старое и новое понимание образа. В Италии искали не альтернативу, а синтез. Там в церквях неизменно сохранялись образы. Поэтому там нет «двух родов образов», а есть образы с «двоющим обликом», смотря по тому, понимали ли их как место нахождения святого или как произведение искусства. Раскол в понимании образа продолжается и тогда, когда это касается одного и того же произведения. В католической сфе-

ре нет запрета чтимого образа. И все же он не смог избежать превращения в произведение искусства.

Стало быть, Лютера, содействовавшего тому, что религия стала принимать меньшее участие в жизни, нельзя делать ответственным за этот процесс. Поэтому следует лишь при определенных условиях говорить о «рождении модерна из духа религии». Так называлась выставка произведений искусства к пятисотлетию¹ со дня рождения Лютера в 1983 г. Сама религия уже больше не та же самая, как бы воинственно она ни выступала. Она борется за предназначенное ей место, а это та обособленная сфера жизни общества и отдельного человека, к которой мы привыкли. Искусство либо допускается в религии, либо исключается из нее, но оно больше не является собственно религиозным феноменом. В функциональной области «искусство» образы ограничиваются выполнением особых задач образования и эстетического опыта. Так было утрачено общее понятие образа, даже если собирательное понятие «искусство» вуалирует это разделение. Объективное понятие образа, не связанное с представлением искусства, больше не воспринималось современным сознанием адекватно. Его упразднение сделало возможным новое эстетическое определение образа, для которого имели значение «правила искусства». Художественные и нехудожественные образы выступали теперь рядом и обращались к людям, имеющим различное образование.

Описанный процесс не имеет ничего общего с «утратой середины», т. к. Х. Зедльмайр считает абсолютным как раз понятие искусства, сложившееся согласно человеческой мере в новое время, и угрозу этому искусству он видит в модерне². Серединой, о которой он говорит, было искусство, обобщающее понятие которого возникло впервые в эпоху Лютера и Дюрера. Сравнение выразительных средств поэзии и живописи достаточно знаменательно для другой ситуации (см. Приложение, текст 42). Художник является теперь поэтом и потому имеет претензию на поэтическую свободу. Он свободно интерпретирует религиозные истины. Религиозную тему художник мог только выдумывать. Ее нельзя было в действительности видеть, как предметы натюрморта и ландшафта. Присутствие произведения есть нечто иное, чем прежде присутствие святого в произведении. Но в чем состоит это присутствие? Это собственно идея, которую в произведении делают зримой: идея искусства или идея, которую художник создал себе о своем произведении.

На этом наша тема кончается. В дальнейшем я больше не намерен браться за новую тему, но ограничусь тем, что спроектирую контрастный образ. Оглядываясь назад с позиции раннего нового времени, еще раз отчетливо видишь контуры того образа, о котором идет речь в данной книге. Новая дистанция делает острее взгляд на прежнее положение вещей. Кроме того, источники, из которых мы черпаем информацию о практике и теории образов, становятся обильными. Они живут за счет признания контраста. То, что следует понимать под искусством, нуждалось теперь в обосновании, т. к. для этого не было обоснования (кроме как в античных текстах) — и не должно было быть. Новое изображение требовало тогда нового толкования искусства, которое до того применяли лишь к литературным текстам. Теперь было недостаточно рассказывать истории об образах, как и мы это делали в данной книге. Образы обре-

тают свое место в храме искусства, а свое истинное время в истории искусства. Изображение следует понимать не только как вымысел на определенную тему, но также как вклад в развитие искусства.

а) Критика образа и иконоборчество в эпоху Реформации

Критика образа в эпоху Реформации не была новой темой, даже если реформаторы придавали большое значение тому, что они были первыми, кто клеймил злоупотребление образами. В католическом позднем средневековье множились предостерегающие и сдерживающие голоса, которые сопровождали³ искажения культа образа и его дискредитацию как возможность для помещения капитала. Новой была ситуация, в которую теперь попала критика образов. Это была общая реформа церкви, в которой она служила предупреждением о переломе. Новое учение развивалось вне связи со старой папской церковью. При этом тамошние безобразия в культе образа и в деле отпущения грехов соответствовали ее интересам, т. к. они позволяли резкое разграничение там, где каждый видел границы.

Поэтому остановиться на простой критике образов не могли. Ситуация требовала новой практики. Самоопределение нововерующих было связано с обликом церкви, лишенной образов. Очищение храма от торговцев и образов должно было восстановить порядки первоначальной церкви, которая еще не пошла по наклонной плоскости. Так видели вещи и так понимали сущность церковной реформы. Очищенный храм предполагает, однако, что его сначала очищают. В этом смысле иконоборчество является прикладной критикой образов. Правда, оно является темой со многими аспектами, даже с противоречиями⁴. Сами реформаторы не имели единого мнения по поводу того, как они должны его оценивать. Для Карлштадта оно было поводом для активизации, Лютер боролся с ним, как с опасностью всеобщего разрушения, а Цвингли в вопросе о систематизированном удалении изображений занимал среднюю позицию между «иконаборцами» и «защитниками образов». Споры между теологами отражаются в текстах, которые собраны в Приложении (тексты 39).

Но иконоборчество являлось не только делом теологов. Оно включало бунт против капитала и властей, пусть противниками теперь были ненавистные землевладельцы, богатые монастыри, не платящие налогов, или чужестранная испанская оккупация. Инициаторами иконоборчества были иногда народные массы, иногда патрициат города в борьбе с имущей церковью, реже сами теологи. Именно символическая ценность очищения храма превращала эту акцию в острое оружие в руках многих людей. Им можно было поразить как церковь, так и местный магистрат или богатых землевладельцев, которые посредством пожертвования церквям образов создавали себе памятники (*simulacra*), по выражению Эразма Роттердамского (смотри Приложение, текст 39Г). Этим затронуты конфликты политической и социальной истории, которых мы здесь не касаемся.

Полюсы, между которыми разворачиваются события, лучше всего характеризуются обстоятельствами в Виттенберге и в Мюнстере. В Виттенберге весной 1522 г. теологи спорят из-за судьбы церковной реформы. Для ее проведения

нужна была поддержка саксонского суверена. Поэтому Лютер хотел избежать всякого волнения, которое могло бы навредить собственному делу, и даже готов был допустить прежнее использование образов, если бы курфюрст этого захотел. «Есть люди, которые еще не имеют этого (правильного) суждения об образах», и их можно убедить в их заблуждении только с помощью проповеди⁵.

В Мюнстере же анабаптисты в 1534 г. ниспровергли прежний режим. Как движение они были давно политизированы, поскольку были заклеены как бунтари имперским законом. В Мюнстере они изгнали епископа как суверена и начали наступление на *идолопоклоннические деньги*, изъяв капитал из обращения, а все драгоценности спрятав в ратуше. Ожидание спасения в конце времен должно было свершиться через новое воплощение «Слова», которое анабаптисты видели в собственном царстве мира: на это намекает призыв на памятных монетах. Огненные следовало почитать «Бога только в живом храме и сердцах людей», а не в образе или таинстве, как сказано у одного из предводителей. Образы следует убрать для того, чтобы память о них была стерта в сердцах. Новое движение в Мюнстере хотело освободиться от символов и воспоминаний, которые были воплощены и увековечены в образах. Зримые поручители традиции были препятствием в час пробуждения⁶.

Революционеры Мюнстера, движение которых оказалось лишь эпизодом, находятся на краю главных событий Реформации, совершавшихся лютеранами и кальвинистами и достигших в 1566 г. также и Нидерландов. Но религиозное самоопределение и в других местах тесно связано с политическим самоопределением. Одна эмансипация редко останавливается перед другой. Представительство прежнего времени, когда церковь и суверен управляли общественной культурой страны, переживает кризис, который проявляется через удаление образов. Ищут новые формы и новых носителей представительства. Частная культура, имевшая краткую историю, развивалась тем быстрее, чем сомнительнее становилась общественная. Коллекционирование произведений живописи и мелкой пластики из бронзы, которые изображали темы, не подлежащие спорам, является важным доказательством этого.

279 Уничтожение образов в Женеве 8 августа 1535 г. было центральным событием, повлекшим консолидацию Реформации. Новые проповедники овладели трибуной, после того как был изгнан епископ как городской глава. Кальвин присоединился к ним в 1536 г., но лишь с 1541 г. смог установить в городе теократический режим, в политике которого теряли силу прежние границы между светской и церковной жизнью. Новая эпоха, начавшаяся после очищения церквей, как бы с нуля, была отмечена квадратной бронзовой надписью (99 см²), которая до 1798 г. помещалась на ратуше: «В 1535 году была свергнута тирания римского антихриста. Мы отреклись от суеверия и возвратили пресвятую религию Христа в первоначальное состояние, а его церкви — лучший порядок. Город, врагов которого мы изгнали, снова получил свободу не без чудесного участия неба. Сенат и народ Женевы на вечную память об этом соорудили в этом месте памятник. Пусть он свидетельствует потомкам о их благодарности Богу»⁷.

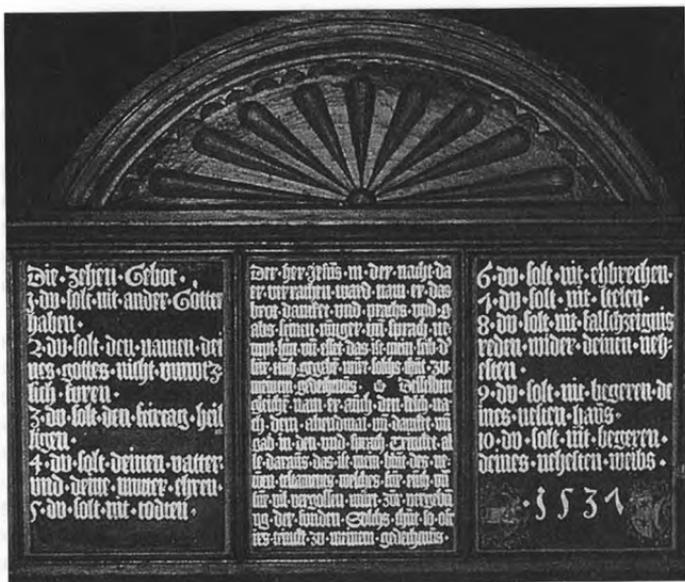
Памятник, античная почетная надпись на классической латыни, является как бы «словесной иконой», которая изобразительной памяти противопостав-



279. Бронзовая доска из ратуши. После 1535. Женева, Сен-Пьер

ляет письменную память. Одновременно это манифест гуманистического образования, в котором дух, представленный через слово, должен был торжествовать над материей и «внешним образом». Надпись на женеvской ратуше выражала победу «Просвещения» и волю к обретению религиозного самоопределения. Это делается в форме прокламации и в интонации закона, который всех — проповедников, общину и город — подчиняет слову Божьему. Через слово Библии религия присутствует в жизни общества и отдельного человека, и это Слово представляет ее. Любое ее представительство через образ было запрещено в «кальвинистской религии», как ее называет одна нидерландская гравюра на меди. Почетная надпись города фиксирует основание новой эпохи в коллективной памяти. Иконоборчество (а не за три года до того введенная Реформация) стало официальной датой этого события.

Формы, в которых иконоборчество происходило в других местах, позволяют иногда узнать, какие мотивы вызвали то или иное действие. Рейтлингенский хронист Фидион описывает, как в 1531 г. главная церковь «была очищена от суевренной субстанции и папского идолопоклонства». Были разрушены также алтари «и с насмешкой сброшены образы»⁸. При этом на переднем плане — два мотива. Во-первых, желали продемонстрировать бессилие образов, которым всегда приписывали такое могущество. Во-вторых, хотели скомпрометировать



280. Алтарь. 1537. Динкельсболь,
Евангелическо-лютеранская конгрегация

старые учреждения, особенно Римскую церковь, которая желала осуществлять власть над людьми посредством таких беспомощных изображений.

Поэтому шли даже дальше простого удаления образов, оставляя их на прежнем месте, но уничтожая на них лики и руки, т. е. лишая их тех отличительных черт, которыми они производили на людей наибольшее впечатление. Если злодеяние оставалось безнаказанным, то тем более было доказано бессилие образов, состоявших лишь из мертвого вещества. Надругательство над образами было иногда важнее, чем их устранение. Компрометация учреждений, которые управляли этими образами, принимала иногда форму замещающего наказания образов «in effigie»*. Если виновников не достигали, то вымещали негодование на образах, которые были теми оставлены. В нормальном уголовном праве это были портреты и гербы. Теперь же это были культовые образы, через которые наказывали старую церковь. Так иногда происходил ритуальный акт, для которого избирались известные методы применения наказания. Если образы, подвергшиеся надругательству и искалеченные, оставались стоять, как собственные карикатуры, зритель, выросший в уважении к ним, мог заново удостовериться в собственной эмансипации.

В противовес Римской церкви, которую хотели задеть посредством иконоборчества, его инициаторы оправдываются с помощью изобразительной и сло-

* «В изображении» (лат.) (в средние века, если преступник был недосягаем, его «наказывали» сжиганием его изображения).

весной сатиры в иллюстрированной листовке. «Заблуждение» Рима можно было лучше всего разоблачить, объявив культ образов и реликвий возвращением к язычеству. Это получалось особенно хорошо, когда параллели заимствовались из иудаизма, поскольку там любой культ образов был изменой истинной вере и тотчас наказывался богом Яхве. Подходящим примером⁹ является служение идолам Соломона, на которое его соблазнили чужеземные женщины. Рассматриваемая в этом свете, Реформация является сходным возвращением к истинной вере, какое следовало в Ветхом Завете за каждым наказанием Яхве. То, что случилось с Римской церковью, а именно из-за действий иконоборцев, было как раз в этом смысле новым историческим уроком, если следовать логике листовок.

Лютер имел другие аргументы против образов, т. к. они были для него символами ложного исполнения замысла. Было бы «злоупотреблением» ставить образ в церковь и думать, будто бы «этим совершили добрую службу и доброе дело Богу, которое в действительности есть истинное идолопоклонство»¹⁰. Но у Лютера имеются такие же аргументы против насильственного удаления образов. Оно сводилось в его глазах к новому неправильному исполнению замысла, так как полагали, будто уничтожение образов является добрым делом. Не было бы лучшим выходом разъясение, оставив при этом образы стоять на своем месте, но больше не поклоняться им? «Народ нужно с помощью слова привести к тому, чтобы он не испытывал больше к ним доверия» и в большей степени полагался только «на милость и доброту Бога». Прежде всего в Лютере теперь проявляется моралист, который усматривает в иконоборчестве отклонение от заповеди нравственного обновления. «...Через такое исполнение закона получается, что они уничтожают внешние образы, а противопоставляют им сердце, полное идолов...» (см. Приложение, текст 39Б). Истинными идолами являются пороки человека.

Листовка, которую Эрхард Шён ок. 1530 г., немного лет спустя после проповедей Лютера, опубликовал в Нюрнберге, иллюстрировав ее гравюрой на дереве, продолжила этот аргумент моралистов. «Жалоба бедных, преследуемых идолов и храмовых образов», как гласит заголовок, излагается в длинном тексте в шесть столбцов из 383 стихов, в котором образы отвергают наказание, которое совершают над ними люди, поскольку это были те самые люди, которые их воздвигли и почитали¹¹. Гравюра на дереве изображает антитезу, бывшую популярной в полемике этого времени по поводу образов, и противопоставляет уничтожению их в церковном помещении высокомерие иконоборцев, окружающих себя женщинами, вином и деньгами, а бревна в своем глазу не чувствующих (Мф. 7: 3). Мнимые идолы сжигаются, а настоящие идолы почитаются с тем более чистой совестью.

В сопроводительном тексте образы скорее сознаются в своей вине, чем одновременно разоблачают людей. Как образы они создавали «такую хорошую видимость», будто бы они были «самим Богом» и выслушивали от всех вопли и просьбы. Затем следует обвинение ответчиков: «Вы ведь сами сделали нас идолами, которые теперь высмеивают нас. Мы не можем перед вами оправдываться, когда вы сами так себя ведете». Настоящими идолами, «которым нет числа», которые управляют бесчисленными людьми, являются



281. Эрхард Шён. Гравюра на дереве. Ок. 1530.
Нюрнберг, Германский национальный музей

известные смертные грехи, которые продолжают существовать и при новом учении.

Эта критика иконоборчества радикальнее, чем оно само. Лишение власти образов, на спасение которыми нельзя больше надеяться, отбрасывает человека к самому себе. Образы были его произведением, а культ образов — его заблуждением. Человек остается таким же, даже если он уберет образы, ибо они являются лишь внешней видимостью его внутренних образов. Очевиден этический вывод, ибо добродетельный человек, как говорят теологи, становится единственным подлинным образом Бога, могущим существовать на земле. Но этот аргумент выходит в конце концов за религиозные и этические рамки. Человек нового времени остается в мире один на один с самим собой. Он может выдумывать, творить себе образы, но они не смогут продемонстрировать ничего иного, кроме истины, которую он сам им приписывает.

б) Образ и слово в новой доктрине

В 1525 г. художники Страсбурга обращаются в магистрат города с прошением помочь им поменять профессию, т. к. они остаются без занятий с тех пор, как «по слову Божию уважение к образам заметно упало»¹². Реформация оказалась господством слова, вытеснившего все другие знаки религии. Христианство всегда было провозглашением Слова Божия, откровение произошло через Слово Божие. Ныне же слово устанавливает монополию и, как никогда ранее, окружается ореолом. В конце концов, новые проповедники имели лишь слово Священного Писания и никаких других авторитетов, чтобы применять на практике религию без участия церкви. Они хотели возобновить его как бы в первоначальном звучании, очищенным от заблуждений папистов, и обучить общину его пониманию. «Ибо Слово есть наша основа, защита и оружие против заблуждений и соблазна», — говорит Лютер в Великом Катехизисе. «Царство Божие есть царство слушания, а не царство созерцания» говорится в другом месте. «Правильно понятое Слово Божие» является, говорит Лютер

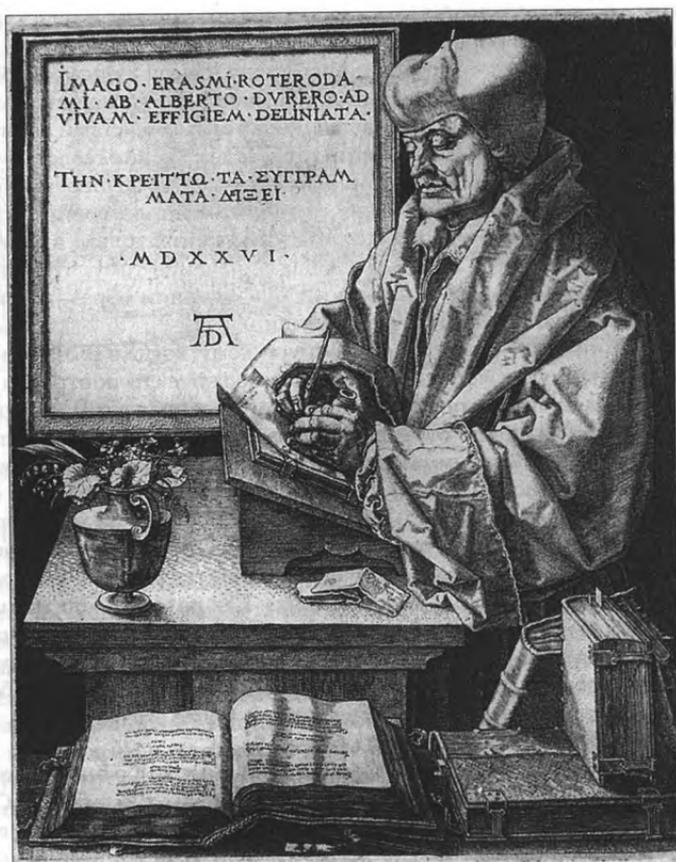
в застольных речах, «основой веры... кто имеет его чистым и неискаженным, тот может... победить в борьбе против всех врат ада»¹³.

В эпоху Гутенберга слово присутствует всюду. Новая культура гуманистов выигрывает от этого, т. к. она завоевывает сторонников господства духа в зеркале слова. Новая филология занимается подлинными текстами античных авторов. Гуманисты хотят понимать истину текста так же, как теологи — истину Библии. Слово служит рациональному аргументу. Оно является прибежищем мыслящего субъекта, который больше не приписывает символической достоверности видимому миру, а стремится облакать истину только в абстрактные понятия. Мыслители этого времени придают значение тому, что художники в новых портретах передают только их тело, а «лучший образ [их личности] выражается в книгах», которые они сочинили.

Так Эразм пишет курфюрсту Бранденбургскому, когда в 1520 г. он посылает¹⁴ ему отчеканенную Квентином Массисом медаль с его портретом. Первая гравюра на меди Кранаха с портретом Лютера, созданная в том же году, в подражание античной надписи отмечает контраст «смертных черт», выгравированных Кранахом, с «вечным образом его духа», который мог бы выразить только сам Лютер¹⁵. Дюрер в 1526 г. доводит дуализм словесного тела (сочинения) и образного тела (портрета) в знаменитой гравюре на меди Эразма до классической формулы. Лист содержит собственно два портрета ученого. Вторым является доска с надписью, которая «телесное посмертное изображение» отличает от «лучшего [образа] в сочинениях». Как раз здесь Дюрер подписывается, ибо это была его идея облечь духовную личность ученого в подходящую образную метафору. Художники тоже должны теперь пользоваться как бы «косвенной речью», если они делают субъект темой образа или беседуют с субъектом (зрителя). Написанное слово имеет более высокий ранг, чем всякий живописный или скульптурный образ.

В теологии слово приобретает более высокий смысл, ибо оно является Словом Бога. Когда о нем идет речь, тогда идет речь также о его роли в Откровении, т. е. о том, оставил ли Бог после себя только Слово или он указал еще другие пути, на которых с ним можно встретиться. В этом вопросе решается не только приобщение к религии через живописный образ, но также и вопрос о приобщении через форму таинств. Спор по поводу Тайной вечери поднимает этот принципиальный вопрос. Лютер остается верным Августину, когда он доверяет слову власть «превратить стихию в таинство», хлеб в тело Христова. Напротив, для Кальвина хлеб является только знаком, который никогда не может стать тем, что он обозначает. Тело Христово есть лишь «выражение» (см. Приложение, тексты 40, II; 41, II). Это противоречие имеет фундаментальное значение. Кальвин больше не допускает наряду со словом символов с соответствующим авторитетом. Только Лютер признает наравне с «устным словом Евангелия» также «телесные знаки», через которые Бог открывает себя. Сюда он относит «крещение и причащение святых таинств» (см. там же). Слово находилось рядом с другими путями религиозного опыта, а по ним в конце концов возвращались снова к живописным образам.

Кальвин, напротив, не допускает умаления монополии слова. Лишь слово позволяет нам «видеть Бога в форме отражения». Тогда проблема состояла



282. Альбрехт Дюрер. «Эразм Роттердамский». Гравюра. 1526. Нюрнберг, Германский национальный музей

лишь в том, как соединяются Дух и Слово. Для ее разрешения достаточно обещания Бога, что в вере дух присутствует в Слове Божиим. Тем решительнее он отвергает телесные образы Бога как «преступление», т. к. они своевольно и бессмысленно претендуют на право слова воплощать дух. Разрыв между Богом и миром, между духом и материей является для него окончательным, и дух уклоняется от всякого чувственного и душевного опыта. Изображения возможно использовать вне религии и либо учиться у них, если они дидактически повествуют, либо любоваться ими, если они отображают видимую природу (см. Приложение, тексты 41, I, V).

Лютер не усматривает в образе философской проблемы. Образ является средством, назначение которого просвещенный зритель определяет по собственному усмотрению. Образы предоставлены всем. Они «бесполезны, но сво-

бодны» (см. Приложение, текст 40, I). Уже Боккаччо в заключительном слове своего «Декамерона» предлагает задуматься над тем, что его рассказы «в зависимости от качества слушателей могли бы принести вред или пользу», но не были сами по себе хороши или плохи. Это прагматическое понимание Лютер применяет к религиозным образам, что его вынуждает давать примеры их полезности.

К этому ему открывало путь сравнение сочинений. Если образы представляют события из Библии, то они повествуют и поучают способом, сходным с библейским текстом. История является поэтому допустимой альтернативой запрещенного культового образа. «Картины, иллюстрирующие события из Писания и хорошие истории я, пожалуй, считаю почти полезными», т. к. они, подобно библейскому тексту, напоминают о благих деяниях Бога. Живописные распятия и образы святых также относятся к допустимым изображениям, которые Лютер называет «памятными образами или образами-свидетельствами». Он разрешает использовать образы, которые изображают «только прошедшую историю и вещи, как в зеркале», так же как «отличительные изображения на монетах». Здесь еще раз обнаруживается контраст между ним и Кальвином, который говорил только об одном-единственном изображении Бога: о Слове.

Изображение истории, допускаемое Лютером в религии, сначала не было ничем новым. Кажется, оно и в Римской церкви осталось свободным от неправильного использования образов. Тем не менее Лютер не просто перенимает то, что всегда существовало, но вводит тонкие различия, которые нужно тщательно соблюдать. Сначала он допускает образ не в церковном пространстве, а только «в домах и комнатах» частной сферы. Кроме того, он желает, чтобы на образах помещали «толкования», т. е. библейские цитаты, которые своим аутентичным текстом обеспечивают, «чтобы слово и дело Бога всегда и повсюду иметь перед глазами» (см. Приложение, тексты 40, I, III). Живописный образ являлся тогда иллюстрацией слова или дошедшим до нас в слове делом Бога. На практике, которую осуществляла живописная мастерская Кранаха, это были сначала притчи Христа, которые в живописной форме показывают общую истину веры. Притча о прелюбодейке иллюстрирует милость Бога, которой устаиваются верующие.

Однако вера в слово еще долго сохраняла преимущество. Слово находилось вне опасности и позволяло контролировать, что было правильно, а что ложно. Образы же являлись ненадежной областью, пока не возникло евангельское церковное искусство. При саксонском дворе, который все еще заказывал прежние католические моленные образы, курфюрст свидетельствовал об исповедании Слова Божия посредством девиза на монете. Это был явный признак того, что он был на стороне Реформации, если он избрал для монограммы латинский текст из Первого послания Петра: «Слово Господа пребывает в веках». В 1522 г. впервые ввели стих на вышивке зимней одежды. За пять лет до этого, продолжает хронист, distinguished господин доктор Мартин Лютер в Виттенберге начал писать и проповедовать, и он снова выявил святое божественное Слово¹⁷. Девиз VDME (*Verbum Domini manet in Eternum*)*, позднее

* Слово Господа пребывает в веках (лат.).

украшавший портал замка в Дрездене, является формулой, которая заклиняет слово как последнее прибежище уверенности в ненадежное время.

280 Когда в 1537 г. в церкви госпиталя в Динкельсбюле заказывали один из первых алтарных образов, которые служили новому учению, то избрали чистую доску с надписью¹⁸. Алтарный образ без живописи, без изображений? Форма триптиха восходит к традиции живописного образа, отсутствие которого полемически выделяется при замене его текстом из Писания. Тексты, которые обычно читали в книгах, теперь выставляются на бывшем месте образа, в алтаре, и с бывшей претензией образа на почитание. Триптих завершается сверху закругленным фронтоном с раковиной внутри. Подобные алтари с текстом, вероятно, часто использовались. Так, Карел ван Мандер из Нидерландов сообщает, что триптих Гуго ван дер Гуса, с изображением Распятия, был записан десятью заповедями¹⁹. Здесь антитеза Писания и образа была увековечена на одном и том же объекте.

Но алтарь в Динкельсбюле является также содержательным высказыванием по поводу Слова Божия. Оно дошло до нас, согласно учению Лютера, через «закон» Ветхого и через «благодать» Нового Заветов. Поэтому текст со словами о Тайной вечере с обеих сторон обрамлен на алтаре также текстом с десятью заповедями Моисея. Учение Лютера о законе и Евангелии было рассчитано на то, чтобы двойное слово правильно различать и соотносить друг с другом: одно слово угрожает, а другое утешает. Человек не может выполнять требование закона и собственными силами может оправдаться перед Богом в столь малой мере, что грехи доводят его до смерти. Лишь когда он постигает, что не может справиться собственными силами, он через веру узнает, что Христос его уже оправдал. Милость сменяет закон. Учение Лютера об оправдании²⁰ позволило по-новому представить в Динкельсбюле Слово Бога, что напоминало также об обеих досках, на которых были написаны десять заповедей Моисея.

283 С 1529 г. в мастерской Кранаха размышляли на ту же тему «Закон и Благодать» в живописных изображениях, правда, еще не для церковного убранства. Алтарь в Динкельсбюле, так понимаемый, является корректировкой не внушающего доверия образа с помощью истинного Слова. В Виттенберге Лютер и его друг художник принялись за создание поучительного изображения на евангельскую тему «Закон и Благодать». Многие редакции темы, в которых изобразительный материал снова и снова «переписывался», позволяют догадываться о непрерывном обсуждении с целью добиться лучшего решения. С изображением обращаются как с текстом, в который вносят поправки, который публикуют и комментируют. Весь замысел имеет отчетливый характер попытки создать модель нового жанра назидательного изображения на евангельскую тему.

283 Я ограничиваюсь здесь редакцией, представленной в городе Гота, созданной в технике гравюры на дереве и в виде различных живописных произведений²¹, кстати говоря со значительными вариантами. Уже сама изобразительная форма побуждает как бы к чтению. Изображение оформлено как две страницы раскрытой книги, разделенные посередине деревом, покрытым листвой только на странице благодати. Двучастность изображения использует



283. Лукас Кранах Старший. «Закон и Благодать». 1529 (?).

Нюрнберг, Германский национальный музей

ся для создания антитезы по содержанию между законом и благодатью. Собственно говоря, это два образа, которые зритель должен сравнивать и противопоставлять. При этом его призывают переводить взгляд с одного изображения на другое, как бы при наличии двух текстов с разными понятиями, и принять в соображение двойное слово Бога. Слева согрешивший Адам под изображением на небе Страшного суда изгоняется в смерть и в ад. Справа он с верой, наставляемый Иоанном Крестителем, обращается к Спасителю на кресте, который уже победил ради него грех и смерть.

Лютер толковал Крестителя как «посредника между Моисеем и Христом», Иоанн в своей проповеди «доводил Дух до Писания, а закон и Евангелие свел друг с другом». Так что «в законе содержится смерть, а в Христе — жизнь». Закон толкает в ад и убивает. «Христос возносит на небо и творит жизнь»²². Эта теология на картине выражена полностью. Зритель видит не изображение переживания, которым он может проникнуться, а живописный тезис, обращенный к его рассудку. Поэтому было избрано не естественное пространственное единство, создающее ложное представление, а двойная композиция, синтетически составленная из принятых в аллегории образных понятий. «Изречения», помещенные на нижнем краю изображения, дополняют сформулированный в нем аргумент.

На больших алтарях, которые с 1539 г. появляются в Саксонии, изобразительная наставительная аллегория завоевывает признание лишь медленно, с оговорками. Здесь это были сами таинства, которые являлись с удивительной незамысловатостью. В Шнееберге (1539) и в Веймаре (1555) Распятие является центром привлечения взоров. Распятие указывает на таинство Евхарис-



284. Лукас Кранах Старший. Предела высокого алтаря. 1547.
Виттенберг, Муниципальная церковь

тии, которое было в Виттенберге (1547) центром темы Тайной вечери. Эта тема на створках обрамлена темами крещения и исповеди²³. Кранах изображает как раз те таинства, которые Лютер понимал как «телесные знаки» присутствия Бога в церкви. Изображения оправдывают свое нахождение у алтаря тем, что они отображают лишь то, что Бог сам установил как видимое явление веры. Меланхтон и Бугенхаген, которые на изображении крестят и слушают исповедь, служили тогда в той же общине, которая заказала алтарный образ. Поэтому алтарный образ нужно понимать как своего рода живописное изображение учения. В алтарном образе старого образца современникам нечего бы обрести.

284

На пределле, которая в Виттенберге примыкает к престолу, Лютер собственной персоной выступает как проповедник перед общиной. Там, где, согласно католической традиции, образы ктиторов претендовали на признательность за совершенное ими дело, теперь находились типы или образы тех, кто иллюстрирует должность проповедника. Это относится также и к Распятию в центре, о котором Лютер ведет свою проповедь. Оно является содержанием словесного возвещения, через которое приходят к истинной вере. Лишь вера в Спасителя на кресте может оправдать христианина. Распятие становится как бы изобразительным знаком слов проповеди: зримым содержанием проповеди. Отчетливее нельзя было бы выразить подчинение образу Писанию и слову. Изображение есть читаемый и зримый образ, выступающий с авторитетом, заимствованным у слова.

За три года до этого, 5 октября 1544 г., Лютер лично освятил часовню замка Хартенфельз в Торгау, первое подлинно евангелическое церковное помещение, и сам определил все образы и все литургическое убранство. Он проповедовал там с кафедры, которая поразительно походила на кафедру на Виттенбергском алтарном образе. Только на ней было три рельефа, которые изображали двенадцатилетнего Иисуса в храме, прелюбодействовавшую жену перед Христом и изгнание торговцев из храма в качестве тем проповедей об учении, о благодати и о суде. А проповедник желал, чтобы в новой часов-

не «не происходило ничего, кроме того, чтобы наш возлюбленный Господь сам с нами говорил через свое святое Слово»²⁴.

в) Образ и искусство живописи в эпоху Возрождения

В доме Лукаса Кранаха в Виттенберге царил печаль, когда из Италии пришло известие о смерти сына Ханса. Художник послал сына к «иноземцам»* на юг, чтобы он там изучал новое искусство живописи, и теперь упрекал себя, что вызвал этим наказание Бога. В конце концов, в Италии ведь тоже имелись «паписты». Лютер в этот момент вошел в дом и сделал «куму» выговор. Если Кранох виноват в смерти сына, «то и я также был бы виновником (его смерти), как и вы, т. к. я ему также искренно советовал» отправиться в Италию²⁵. Великий реформатор умел, значит, различать дела искусства и веры.

Античные искусства «благодаря иностранцам снова появились», как говорит Дюрер в «Руководстве к измерению» (см. Приложение, текст 42В). Дюрер, уроженец Нюрнберга, дважды ездил в Италию и понял там, что живописи как науке можно обучать по правилам. 7 февраля 1506 г. он писал из Венеции Виллибальду Пиркхеймеру, что «окружен знатоками живописи». Но есть также завистливые коллеги, которые находят в его творчестве недостатки, ибо «оно не античного образца и поэтому плохо»²⁶. Якопо де Барбари, венецианец, живший тогда в Нюрнберге, запрашивался к саксонскому курфюрсту с трактатом, в котором он представлял теорию искусства живописи (см. Приложение, текст 42А).

Когда образы оказались в двусмысленном положении, они были оправданы в качестве произведений искусства. Их нельзя было больше использовать в наивном смысле, но можно было восхищаться пониманием искусства художником и тем самым доказывать свою собственную компетентность. Профессионализация живописи и ее новый рынок изменили ситуацию. Так, Дюрер в «Наставлении о пропорциях» обращает внимание на то, что «...картина вызывает больше благоговения, чем негодования, если она исполнена благопристойно, искусно и хорошо» (см. Приложение, текст 42В). Он торгует созданными своей кисти после того, как частные лица начинают собирать не только моленные образы, но и его собственные произведения. Темы древних икон по-прежнему еще пользуются спросом, если только они профессионально написаны, что нам известно из записи Дюрера в его «Дневнике поездки в Нидерланды»: «Я нарисовал масляными красками хороший лик Вероники, цена которому 12 гульденов. Я подарил его Франциско, руководителю португальской мастерской. Затем я написал масляными красками еще один лик Вероники, который лучше чем предыдущий, и подарил его руководителю португальской мастерской Брандану»²⁷.

Естественно, теория живописи была создана сначала в Италии. Леон Батиста Альберти, энциклопедист, принадлежавший к высшему свету, писал на

* В оригинале «Wolschen». Этим словом немцы называли романские народы (итальянцев, французов, румын и др.). В древние времена русские называли эти же народы (особенно итальянцев) тоже «влахами» (волохами). Параллель можно провести с русским словом «немцы», которым некогда (до Петра) назывались «чужеземцы» из стран Западной Европы.

все мыслимые темы, но ни о чем с большим успехом, чем о живописи, т. к. со времен античности о ней ничего значительного не было написано. Отличие его учебника живописи (1435) от ремесленных книг Ченнини Ченнини (ок. 1390) очевидно. Нельзя сказать, будто бы Альберти заложил основу теории живописи, но он дал художникам и знатокам текст, на который они могли ссылаться. Важнее было то, что такая книга вообще существовала, чем то, что в ней было написано, ибо так ценность живописи была поднята до уровня «науки» среди «свободных искусств»²⁸.

Отличие от прежнего понимания образа очевидно. Древнему образу приписывали реальность особого рода и понимали его буквально, как явление сакрального лица в зримой форме. Новый образ подчинялся общим естественным законам, куда относилась и оптика, и так он подчинялся целиком сфере чувственного восприятия: для образа имели значение лишь те законы, которые относились к естественному восприятию вне образа. Трагуемый так, он становился иллюзорным окном, в котором мог показаться на портрете как святой, так и член семьи. Кроме того, новый образ был отдан в распоряжение художнику, который создавал его заново согласно своему внутреннему представлению или «фантазии»²⁹. Рассматриваемый в таком свете, он был его «идеей» или его «творением», что определяло также масштаб оценки. Между полюсами подражания природе и воображения художника возникло новое понимание образа как понимание *искусства*. Художник как поэт свободно распоряжался своими сюжетами. Однако в технике изображения он был привязан к правилам природы. Савонарола, больше понимавший в искусстве, чем принято о нем думать, доводил эту точку зрения до сути, когда говорил в одной проповеди: «Каждый художник пишет собственно самого себя. Поскольку он художник, он рисует согласно собственной концепции»³⁰. Когда умер Рафаэль, читаем мы у Вазари, «и живопись как таковая могла бы умереть». «Когда он закрыл глаза, она осталась, так сказать, слепой». Его последнее произведение, великое «Преображение Христа», поместили позади поставленного на катафалк гроба, и казалось, что «образ так же жив, как его творец был мертв»³¹. Невозможно было отчетливее выразить, насколько образ стал тогда творением художника и вещественным доказательством искусства.

Леонардо в своем трактате о живописи сожалел о том, что художники мало пишут о живописи, а писатели ничего не понимают в ней. Его первой настоятельной просьбой было ввести живопись как «науку» (*scientia*) в число «поддающихся изучению искусств»³². Для этого подходил любой аргумент, если только он служил этой цели. Так и древний культовый образ подходил ему как доказательство того, что Бог избрал как раз живопись для того, чтобы представить себя людям (см. Приложение, текст 42Д); Вазари в своих жизнеописаниях художников с жадностью подхватил легенду о картине Рафаэля «Несение креста», «Srasimo» в Мадриде, чтобы заново обосновать славу и культ древних чудотворных образов через искусство. Картина, которая ныне не пользуется громкой славой, при транспортировке в Палермо пошла с кораблем на дно, но как единственный груз в своем ящике целая и невредимая дрейфовала до суши.

«Ее выловили (на берегу под Генуей) из воды и обнаружили, что это божественное произведение, почему она и осталась неповрежденной. Даже бурные ветры и дикое море уважали красоту такого создания». С тех пор оно стало так знаменито, что затмило «даже известность вулканической горы в Палермо»³³.

Савонарола, который, напротив, рассматривал искусство как символ «излишества», противоречащего заповеди христианской «скромности», обвинял новый интерес к искусству в уходе от правильного пути: «Хочу дать тебе хороший совет. Избегай произведений искусства, считающихся сокровищами мира. Их создают ныне для церквей с таким искусством и такими затратами, что они затмевают божественный свет и совращают на то, чтобы созерцать в них не Бога, а искусство». Нужно восхищаться Богом, создавшим красоты мира, а не художником, который умеет только их изображать. Было бы заблуждением искать в произведении образ, созданный художником, вместо того, чтобы видеть в нем образ Бога³⁴.

Случалось, что великое произведение искусства если только его тема была достаточно благочестива, имело у публики успех, равный успеху древнего культового образа, успех, имевший также экономическую сторону. Так, Вазари не без иронии замечает, что подобная иконе картина Тициана с изображением полуфигурного несущего крест Христа в Сан-Рокко является будто бы «ныне наиболее почитаемым образом в Венеции. Он собрал благодаря подающим верующих больше денег, чем Тициан и Джорджоне заработали за всю свою жизнь»³⁵.

Все эти примеры косвенно освещают процесс большого значения, который трудно облечь в одну четкую формулу. Теперь имеются «два вида образа», если перефразировать слова Лютера, или образы с двояким обликом. Имеются также два рода тем, древние темы моленных образов и новые — античной мифологии и аллегории, в которых сразу же заявляет о себе искусство. Если Венеру и Купидона изображали на картине — самостоятельным носителем образа, на что прежде имели монополию святые, то это можно было оправдать только тем, что искусству давали свободу, подобно тому как поэзия также создавала фикцию, прекрасную видимость. Решительно невозможно было представить себе образ Венеры, не являвшийся произведением искусства.

Новые темы, не обладая реальностью в буквальном смысле, имели своим следствием то, как в дальнейшем стали понимать образы. Если их изображения были основаны на фикции, то и другие изображения, темы которых понимали буквально (образы святых и портреты), утрачивали свою прежнюю однозначность. Художники и зрители находились в двойном согласии, когда образ представлял как законы восприятия, так и оригинальную идею, т. е. был столь же прекрасным, как и глубокомысленным.

Историки искусства оставались обычно профессионально слепы по отношению к такому процессу. Они или игнорировали кризис образа, который здесь проявляется, или видели в возникновении нового понимания образа просто «нулевую точку» начала истинной истории искусства. Далее мы пойдем не вполне надежным путем, попытавшись по структуре некоторых картин определить изменение в понимании образа. Тогда окажется, что ху-



285. Джованни Беллини. «Мадонна на лугу». Ок. 1505. Лондон, Национальная галерея

дожники находились во власти совершенно новой мотивировки, когда они пытались представить образ как эстетический продукт. Он становился объектом размышлений, как только призывал зрителя не понимать изображение буквально, но прежде всего искать в произведении художественную идею.

Первый пример относится ко времени, когда Дюрер во второй раз был в Венеции. Там он встретил Джованни Беллини, который, как писал Дюрер в одном письме, «уже очень стар, но все еще самый лучший из живописцев». «Мадонна на лугу» (ныне в Лондоне) — одно из тех произведений, перед которыми это суждение возникло. Она является попыткой создать синтез древней иконы с живописной поэзией нового типа вопреки Джорджоне и «молодым» властителям сферы искусства³⁶.

Мадонна, хоть и изображена полнофигурно, доведена как бы до хорошо знакомой полуфигурной иконы, видимой с близкого расстояния. Спящий младенец является, скорее, исключением из традиции икон Марии, т. к. он не общается со зрителем, а тот не может к нему обратиться. Сон является метафорой крестных мук, из смертельного сна которых Сын Бога снова пробудится к жизни. Это сопоставляется с природным циклом, природа пробуждается весной к новой жизни. Ранняя весна, изображенная в ландшафте, является церковным временем Страстей и Воскресения. Поэтому ландшафт

на изображении есть нечто большее, чем простая кулиса. Он содержит тот «аргумент», что христианская мистерия находится в созвучии с природным циклом. Как раз новое соединение фигур и ландшафта располагает к размышлению, обосновывающему понимание образа. Поэтому он содержит, по существу, двойную тему, которая оказывается единой лишь на метафорическом уровне.

Однако понимание образа приводит к пониманию искусства в собственном смысле, если внимательнее рассмотреть написанную природу. Образованный человек мог тогда быстро распознать, что все мотивы ландшафта и земледелия восходят к восхваляющей сельскую жизнь поэме Вергилия «Георгики», т. е. имеют литературный образец и поэтому являются отличительными признаками искусства поэзии. Беллини, собственно, не нуждался в таком способе цитирования, ибо он сам был в состоянии изобразить ландшафт. Он придавал значение тому, что знания Вергилия о природе на родной земле, которая в конце концов являлась и его отечеством, были все еще действительны. Мотивы, заимствованные у Вергилия, следовательно, служат на самом деле соревнованию живописи с поэзией: природа является общей темой той и другой. Соревнование включало ретроспективный взгляд на античность, которая и в лирике также устанавливала размеры. Таким образом, картина содержит «аргумент», на основании которого можно сделать заключение о ее художественном характере. Только гуманисту был доступен аргумент, который многозначно и скрытно содержал в этой при поверхностном рассмотрении столь благочестивой и однозначной теме. Знаток, уже не наивно рассматривавший образ, находил в нем изображенной дефиницию живописи.

Нидерландские живописцы, возвратившиеся тогда из Италии, поступали сходно, однако еще могли представить искусство живописи как импорт из «заморской» страны. Красноречивым примером этого является находящийся в Метрополитен-музее в Нью-Йорке ранний образ Марии художника Йоса ван Клеве, работавшего с 1511 г. в Антверпене³⁷. Тут все двусмысленно и полно намеков, сама живопись становится темой изображения. Натюрморт, бросающийся в глаза на краю картины, является не только мотивом, какого никогда раньше не было на иконах Марии, но и символом радикально иного вида живописи, которая через удвоение реальных предметов старается создать обман зрения. Отдельные мотивы все еще соотносятся со Страстями Христовыми, однако художественный смысл расположения вещей состоит в уравнивании природной вещи с живописным отображением. Многие из этих мотивов имелись уже в ранней нидерландской живописи, однако там они единичны и распределены во внутреннем пространстве. Лишь теперь из этого возникает натюрморт, который, следовательно, в качестве самостоятельной темы, выдвинут на передний план. Он представляет лишь то, что может воспринять глаз. Он есть только то, что можно увидеть.

Там, где такое миметическое отождествление имело место, традиционный образ — в данном случае фигура Марии — не мог сохраниться в силе знакомое впечатление простой очевидности. Натюрморт является зеркальным подобием природных вещей в смысле провозглашенного Августином сходства (*aequalitas*), а изображение Марии как подобия (*imago*) приводит к другому символи-



286. Йос ван Клеве. «Богоматерь с Младенцем». После 1511. Нью-Йорк, Метрополитен-музей

ческому понятию подобия: оно есть уже заранее данное изображение, а не «удвоенная»³⁸ вещь. Йос ван Клеве принципиально отличает «образ» Мадонны от живописного натюрморта, разделяя их расстоянием и цитируя фигуру Мадонны из более раннего изображения, которое символически представляет истинный прототип: в этом случае им является «Мадонна Лукка» кисти Яна ван Эйка, находящаяся во Франкфурте-на-Майне. Художник имеет дело не только с опытом воспроизведения прежних тем икон, следуя древнидерландским образцам. Мадонна, как теперь можно заметить, является в действительности изображением Мадонны, которая в новом произведении повторяется как «самоцитата» живописи. Мадонну видят такой, какой ее написал ван Эйк, но в интерпретации Йоса ван Клеве, которую можно опознать по маленьким вариациям.



287

287. Ян ван Эйк. «Богоматерь Луккская». Ок. 1435. Франкфурт-на-Майне, Штеделевский институт

Старый человек, который стоит на заднем плане перед открытым окном, подхватывает образную идею Дюрера, в которой переработан его венецианский опыт³⁹. Но он больше не Иосиф, как там, «из Святого семейства», а заказчик изображения, который по свитку молитв читает заключение «Аве Мария» и начало «Магнификата». Фигура Марии на изображении есть та, которую он видит внутренним взором, поэтому он снял очки. Так окончательно лишается основания всякий буквальный смысл образа. Двойное обрамление главной фигуры не соответствует действительному характеру пространства, как мог бы предположить неопытный зритель, а призывает нас различать разные виды восприятия и реальности, которые соседствуют в картине. Кризис древнего образа проявляется в этой многослойной структуре. Прежняя икона выступает как цитата в контексте современных художественных находок, прототип иконы с тогдашней точки зрения не только обладал утраченным значением «благочестивого образа», но и вызывает воспоминание о блестящей истории нидерландского искусства. В эпоху ван Эйка арханизм был признаком культового образа (гл. 19г). В эпоху Йоса ван Клеве цитата является просто оправданием религиозного образа.

«Романисты» в Нидерландах придерживались двух традиций живописи: отечественным образцам из наследия ван Эйка и Рогира добавлялись новые образцы из античного искусства юга. Это отражается также в «Дневнике» Дю-



288. Ян ван Скорел. «Христос Спаситель Мира». Ох. 1520–1530. Мадрид, Прадо

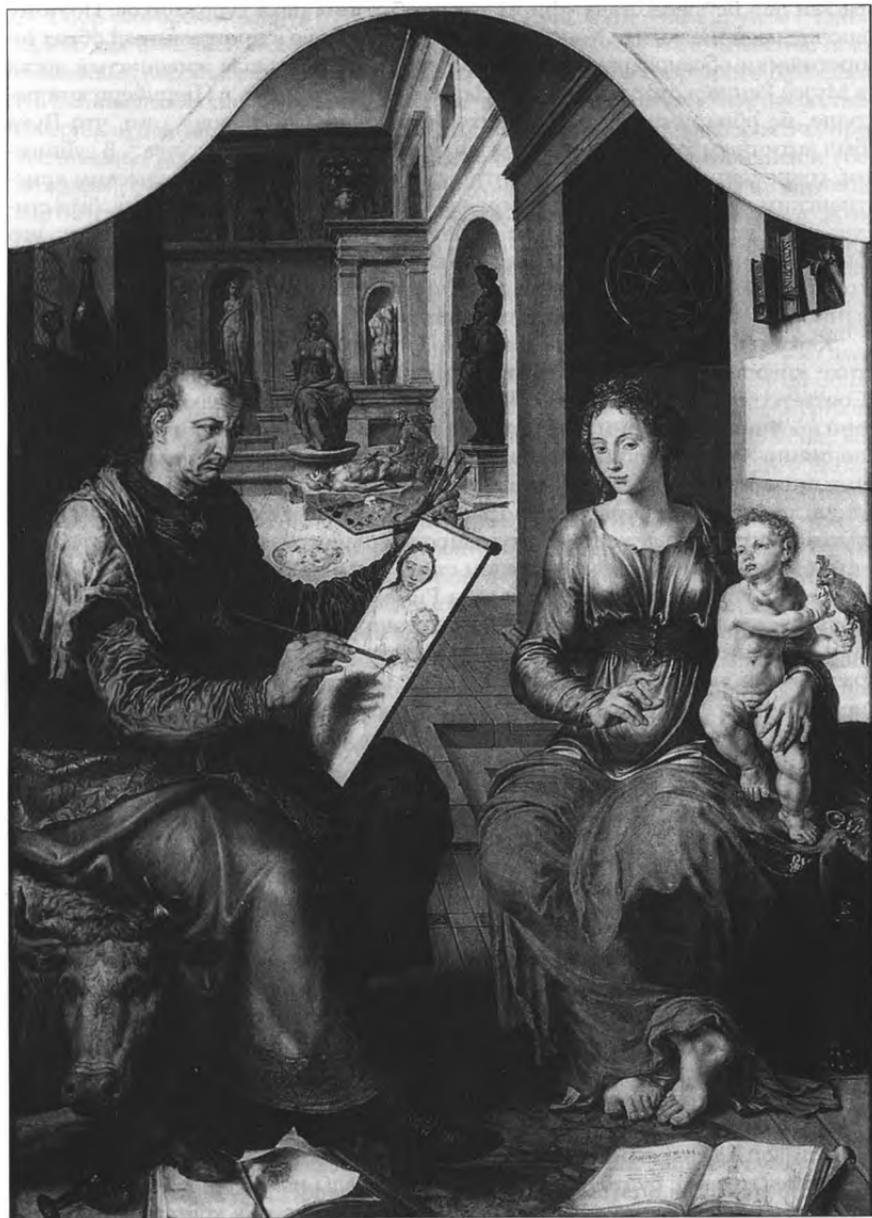
ры. Неподвижный фронтальный лик в новом контексте производит архаичное впечатление, т. к. он сохраняет сакральность иконы, присущую образу Эйка, или, вернее говоря, сакральность римского образа-реликвии. Новый контекст есть двоякий фон, состоящий из ниши и храма. Внизу прямоугольная ниша вмещает фигуру так, будто бы она была статуей, и в то же время ниша слишком тесна, чтобы ее охватить. Наверху ниша расширяется до многоярусного, во все стороны открытого сооружения с карнизами и колоннами, на которых изображен гротескный орнамент, характерный для итальянской художественной моды. Двойной хорюд ангелочков окружает воплощенное Слово с выражением удивления, какое известно по дарохранительницам итальянского раннего Возрождения. Поэтому кажется, что архитектура воплощает идею дарохранительницы, которая вмещает *тело Господне (corpus Domini)*, хотя и не может его ограничить. Эта идея, которая должна предотвратить разрыв между древней иконой, ныне образом в образе, и новой фантазией в духе чужеземного искусства, все же лишь подтверждает двойной облик такого образа.

289

Поколение спустя Мартен ван Хемскерк в конце жизни создает произведение, которым он самоуверенно провозглашает победу итальянской теории искусства в живописи маньеризма как завершенный процесс. Никакая тема не подходила для этого лучше, чем «Мадонна кисти Луки», ибо легенда о Луке всегда служила для того, чтобы удостовериться в согласии с небесами относительно использования икон (гл. 4б). В Нидерландах эта тема со времени Роги-

рера, когда он описывает свое посещение Брюгге 7 апреля 1521 г.: «После этого меня повели в церковь Св. Якова и показали восхитительную живопись Рогира и Хуго, оба были великими мастерами. После этого я повидал образ Марии из алебаstra в нашей Фрауенкирхе, которую создал⁴⁰ римский художник Микеланджело». Художники часто трудились над тем, чтобы привести в соответствие итальянский художественный стиль с отечественными образцами. Двойственность формы, характерная для всех образов этого времени, находит поэтому драматическое выражение в Нидерландах.

Икона Христа Яна ван Скорела (Мадрид, Прадо) является живым свидетельством конфликта, который вызывала двойная традиция у художника⁴¹. Сама фигура повторяет «святой портрет» Яна ван Эйка (гл. 19в), только увеличивает его до полуфигу-



289. Мартин ван Хемскерк. «Богоматерь св. Луки». Ок. 1550.
Ренн, Музей изобразительных искусств

ра ван дер Вейдена стала «фирменным образом» цеха художников. Поэтому вполне логично то, что Хемскерк развил его дальше в программный образ теоретически обоснованного искусства живописи. Большая живописная доска в Музее Ренна, которая до эпохи Наполеона находилась в Нюрнбергской рагуше, не обнаруживает особенного беспокойства по поводу того, что Лука был античным художником и владел всеми правилами искусства⁴². В сущности, современный художник идентифицирует себя с прототипическим христианским художником, и при этом евангелист Лука, не долго думая, был стилизован под универсального Апеллеса. Многочисленные книги его библиотеки, окружавшие его, являются дополнительным свидетельством того, что он был крупным писателем и гуманистом. Так самовыражение образованного художника становится полным.

Картина действительно является живописным трактатом о теории и практике живописи, в котором каждая деталь занимает свое место в аргументации. Соответственно имеются многочисленные и обширные толкования, которые оно получило в истории искусства. Мы ограничимся здесь немногими разъяснениями. Хемскерк помещает святого художника посередине дворика со статуями античного собрания Сасси в Риме, которое он сам рисовал за 20 лет до этого, а теперь воспроизводит с гравюры. На заднем плане Микеланджело высекает что-то на лежащей статуе, впрочем, непосредственно позади руки художника, держащей палитру. Рядом стоит античная статуя Аполлона, в которой тогда видели воплощение города Рима. Впереди такой же идеал фигуры повторяется в Мадонне, которую Лука пишет с натуры. «Paragone», спор между родственными искусствами, который со времени Леонардо стремятся изобразить как победу живописи над скульптурой, невозможно завершить⁴³, не вспоминая античное искусство. Но аргумент приобретает двусмысленность в связи с тем, что античное искусство знали тогда только по скульптуре. Тем не менее живопись стремится торжествовать победу не только над скульптурой, но также и над античностью. В изображении Мадонны, которая смотрит не на Луку, а на нас, смело объединен прототип иконы с идеальным художественным образом искусства.

г) Спор вокруг «Сикстинской Мадонны» Рафаэля

Тема религии и искусства, которая в начале нового времени в разных конфессиях в зависимости от обстоятельств решалась по-разному, снова занимает умы ок. 1800 г., во время перехода от классицизма к романтизму. На этот раз речь идет об историческом понимании ренессансной живописи, которая для представителей классицизма и романтизма означала не одно и то же, ибо те и другие имели собственную программу художественной практики. Итак, была ли ренессансная живопись лишь классической, даже языческой, или она была благочестивой? Церковная живопись приводила в замешательство, ибо создавалось впечатление, будто она представляет идеалы искусства в античном духе, так как казалось, будто древние образы богов облачены в христианские одежды. Ретроспективный взгляд из времени ок. 1800 г. на время ок. 1500 г. вызвал кризис понимания образов, которые до этого сами претерпели кризис.

Спор разгорелся вокруг произведений Рафаэля, и ни о чем другом с такой силой, как о «Сикстинской Мадонне». Эта картина была мало известна, пока саксонский король Август III не приобрел ее в 1754 г. для собрания в Дрездене. И.И. Винкельман сообщал, правда, о том, что «любители и знатоки искусства» совершали паломничество в Пьяченцу, чтобы увидеть ее, но это, вероятно, преувеличение. Так что до сих пор сообщение Вазари остается важнейшим и убедительным: Рафаэль «написал для черных монахов из Сан-Систо в Пьяченце картину главного алтаря, и она является действительно единственным в своем роде произведением»⁴⁴.

Вскоре среди образованных немцев, выросших без знания католического церковного искусства, картина считалась просто шедевром. Этому по-своему способствовал Винкельман, когда он рекомендовал художникам это произведение для подражания наряду с античными творениями. В Дрездене оно долгое время не было представлено в собрании, т. к. «всегда стояло внизу на мольберте для учеников», как замечает Ф. Шлегель в 1799 г. во 2-м томе журнала «Атенеум»; он сообщает, в длинном описании картины, о замешательстве, которое вызвал благочестивый образ среди протестантов. «Они подвергаются опасности стать католиками», — упрекали они друг друга. «Этой опасности нет, если Рафаэль является священником», — звучало в ответ. Шлегель вскоре после этого сам стал католиком. В упомянутом тексте он резюмирует актуальную дискуссию об искусстве, когда пишет: «Только республиканизм никогда не измыслит ничего сверхчеловеческого. Если художник не хочет полностью отказаться от этого, то он ограничен альтернативой либо повторить идеалы вымершего мира богов, либо поклоняться, продолжая творить, божественным и святым лицам еще существующей и действующей веры»⁴⁵.

За два года до этого В.Г. Ваккенродер и Л. Тик в «Сердечных излияниях отшельника — любителя искусств» принялись превращать классического Рафаэля в романтического. Он должен был представлять культ гения новой религии искусства, в которой небесное вдохновение устранило усиливающийся разлад между искусством и религией. Прежняя «идея» художника, о которой Рафаэль писал в письме к Кастильоне, превратилась теперь в «явление» Мадонны Рафаэлю во сне. Братья Рипенхаузен были среди тех, что первыми совершенно конкретно относили эту легенду к картине «Сикстинская Мадонна». На одной гравюре 1816 г. заснувший Рафаэль сидит перед картиной, на которой нет еще только фигуры Марии. Она является ему на облаках именно в том облике, который она затем обретает на картине⁴⁶. Тема видения, которую в последующее время усматривали во многих интерпретациях картины, была возведена к действительно сновидению художника.

Однако братья Рипенхаузен, создавая серию гравюр, думали не только о «Сикстинской Мадонне», но также и о другом произведении, по-своему загадочном, которое до сих пор вызывает смущение. Это «Мадонна Луки» из римской художественной Академии, картина, на которой сам Рафаэль присутствует при явлении рисуемому евангелисту Луке Богоматери, также на облаках. В то время как Лука смотрит на Мадонну, Рафаэль смотрит на картину, на которой явление обретает форму. Ныне спорят о том, принадлежит ли картина ученику Рафаэля, Джанфранческо Пенни, или является гораздо более поздним со-



290. Рафаэль. «Сикстинская Мадонна». Дрезден, Государственные художественные собрания

зданием, плохой подделкой работы Федерико Цуккарки⁴⁷. В эпоху романтизма в ней усматривали подлинный документ эпохи Возрождения, в котором Рафаэль включен в картину как новый Лука. Видение Мадонны, которая являет собою идеал искусства, могло стать программным образом вдохновленного гения. На гравюре Рипенхаузена темой художника является не «Мадонна Луки», а «Сикстинская Мадонна». Так впечатление видения, которое усматривали тогда в произведении Рафаэля, облекалось в форму сказочной легенды о его происхождении.



291. Йоханнес Рипенхаузен.
«Сон Рафаэля». 1816

Спор вокруг правильного толкования образа никогда не кончался. Могло ли произведение быть образцом искусства, если оно было написано для алтаря церкви? Хотя было точно известно, что это алтарный образ, ввиду плоскостной трактовки явления на облаках Румор высказывал мнение, что это изображение знамени для процессий. Тем самым своеобразие идеи картины объяснялось редкой функцией средневековых образов. До сих пор остается спорным, имеет ли знаменитая завеса, а с ней и все изображение, теологический или художественный смысл⁴⁸. Твердо установлено лишь то, что в образе святого покровителя Сикста, который смотрит вверх на Марию, должен почитаться Юлий II, чертами лица которого тот обладает, и дядя его Сикст IV, и что произведение было заказано приблизительно в 1513 г. для места, только в 1512 г. отошедшего к папской области.

Если отвлечься от этой эмоциональной истории и попытаться, насколько это вообще возможно, увидеть изображение в контексте его времени, то мы вскоре обнаружим, что оно является важнейшим свидетельством для нашей темы «Религия и искусство». Я хотел бы поэтому развить мысль, которая может прояснить определение образа Рафаэля. При этом я предполагаю как данность теологическое осмысление и концентрируюсь на эстетической концепции, которую, однако, нельзя полностью отделить от него. Мысль так же проста, как и богата выводами для понимания произведения. Завеса может быть лучше всего понята как завеса перед образом, хотя это не ново. Но чем же являлась завеса перед образом в то время, если не завесой перед культовым образом, которая его окутывает и раскрывает, т. е. осуществляет его ритуальное явление? Мы имеем для этого современное картину свидетельство Леонардо, обосновывающего особое благородство живописи как раз рангом культового образа, который в акте его раскрытия достигает наивысшего воздействия: когда драгоценные завесы спадали, являлась божественная «*lddea*» как живая. Она предстает для него в скрытой игре слов как небесное существо (*iddio*) в идеале красоты (*idea*), т. е. как религия и искусство воедино (см. Приложение, текст 42Д).

Завеса Рафаэля нарисована, и тем самым она есть часть идеи образа, не существующей вне живописи. Но где же образ, который она могла бы завести-



292. Школа Рафаэля. «Богоматерь св. Луки». Рим, Академия Св. Луки

вать или раскрывать? Мы не видим ни плоскости изображения, которая была бы идентична с живописной доской, ни мнимого пространства изображения, которое находилось бы позади рамы и завесы. Плоскость и пространство отступают из освещенного переднего плана с подвижной грядой облаков назад, которая удивительно несет обоих святых участников священного собеседования (*Sacra conversazione*). Завеса есть единственный сохранившийся остаток материализованного образа. Ее фактическое присутствие увязано лишь внизу с рамой, на которую опираются два ангелочка в позе зрителей. Здесь святой отец поставил также свою тиару, т. к. теперь ее носят его преемники на земле (Сикст IV и Юлий II).

Завеса и рама находятся в драматическом контрасте с видом, который открывается позади. Они находятся вблизи зрителя, как будто бы до них можно дотронуться, в то время как позади них открывается неизмеримая даль, прямо-таки бесконечное пространство без границ. Гряда облаков, которая сзади теряется в облачных ангелах, «относится к впечатлению небесного видения» и встречается в этом смысле немного раньше в произведении Рафаэля «Мадонна из Фолиньо». Там она, однако, является мотивом над горизонтом ландшафта, на земле которого впереди находятся ктитор и святые. Этот предыдущий по времени образ содержит некое небесное явление. «Сикстинская Мадонна» является одним из таких изображений. Тем самым произведение обращается к *внутреннему* представлению, вместо того чтобы создавать нам иллюзию взгляда в окно, который можно было бы принять за чистую монету. Там, где отсутствует естественное пространство, фигуры, не имеющие пространственной связи, проявляются как бы непосредственно в нашем поле зрения: лишь оба ангелочка, в качестве контраста, имеют в картине измеримое место. Присутствие главных фигур от этого не зависит, как будто бы они превратились в «абсолютные» образы в буквальном смысле. Где фигуры суть образы, там картина не может быть изображением в обычном смысле. Таким образом, завеса отодвигается перед изображением, которое на самом деле есть идея изображения. Она становится прозрачной для другой действительности. Зримость есть символ незримой красоты.

Здесь мы обнаруживаем у Рафаэля философию образа, приводящую к удивительному выводу из кризиса древнего культового образа. Материальный образ преобразуется в образ в представлении, который оправдывается воображением художника и обращается к воображению зрителя. *Фантазия* была в мышлении той эпохи местом свободы субъекта, который в ней познавал себя⁴⁹. Она была также местом, где рождалась художественная идея, пусть ее называли теперь *disegno* (рисунок), *concetto* (понятие) или *idea* (идея)⁵⁰. Эта идея была в эпоху Рафаэля либо «представлением превосходящей природу красоты», либо представлением «независимой от природы образной формы». И то и другое обозначено в тексте письма Рафаэля об «определенной идее» абсолютной женской красоты, которая ему «приходит на ум»⁵¹.

Видение идеи, которое позднее у романтиков приобрело банальный характер в схеме житий святых, имеет для Рафаэля этот двойной смысл, который исходит от творчества и личности художника. Именно это новое искусство живописи делает названное здесь видение зримым и дает ему возможность появиться. Так образы, с которыми в это же время еще полемизировали рефор-

маторы, меняют свой характер. Они больше не являются «оригиналом» в религиозном смысле, который своим фактическим присутствием имеет власть над верующими. Вместо этого образ становится «оригиналом» в художественном смысле, аутентично передающим идею художника. Эта идея связана с философским или даже метафизическим опытом, для которого нашла определение теория искусства маньеризма.

д) Искусство как способ демонстрации образа в католической реформе

В последующее время иногда кажется, что отношения между образом и искусством поляризовались. «Образы двоякого рода» драматически расходятся, когда новые киоты на престоле вмещают в себя старый вставной образ, что художественно и теологически объединяется в современной картине⁵². Почитаемый образ через трансформацию в живописное произведение, о котором шла речь, как бы исчез. Он был лишен своего характера объекта, а также своей историчности и поменял древнюю ауру сакрального образа на новую ауру художественного произведения. Католические теологи, спорившие с новым учением, имели две возможности оправдать продолжавший существовать культ образов. Они могли его усовершенствовать посредством реформированного, избавленного от отталкивающих признаков образа, который в художественном одеянии и с умозрительным смысловым содержанием возбуждал теологические размышления. Или они могли еще более усилить его посредством использования чудотворных икон как реликвий, которые выглядели убедительными уже благодаря своей древности. В одном случае искусство представляли возможность создать сублимированную идею образа, приемлемую также и для теологов. В другом случае подтверждалась чуждость древних образов, которые своим видом не соответствовали новому художественному вкусу. В этом случае культ в старом значении распространялся не на каждый образ, а только на тот, который восходил к другой эпохе.

Интерпретаторы раздумывали, не был ли усиливающийся культ древних образов признанием народной религиозности. Так говорили даже о «неудаче» Тридентского вселенского собора, однако позиция собора относительно изображения допускает много толкований (см. Приложение, текст 43)⁵³. Правда, в церкви противостояли различные школы мысли, а также группы интересов, которые имели разные точки зрения по одному и тому же вопросу. Новые ордена занимали особенно воинственную позицию в защите изображений, сознательно стремясь поставить знаменитые образы на службу пропаганды веры. Культ всегда распространялся на немногие привилегированные образы. Теперь он распространялся на те списки, которые возникли еще до эпохи искусства. На долю искусства выпала задача достойно представить их с помощью роскошных вместилищ, будь то специальные капеллы, предназначенные для их культа, или обрамления в алтарях, которые публично представляли почитаемый образ и интерпретировали с помощью рамы-картины.

Вероятно, здесь, повторялось под другим знаком то, что происходило уже в эпоху античности. Предмет культа выпадает из явлений искусства из-за во-

ей древности и облика. Знаменитые художники создают и теперь весьма дорогие обрамления для картин на холсте и на досках, которые в художественном отношении были вполне скромными, но зато были зримо отмечены признаками мифа об образах. Этот процесс сопровождается обширной литературой трактатов, которая излагает истории древних икон и статуй, дошедших до нас. Во многих случаях источники начинают повествование о древних образах лишь с начала контрреформации. При этом преимущество имеют легенды об их чудесах и об их происхождении.

Инсценировка культа с помощью литургии и искусства идет рука об руку с этой печатной пропагандой образа. Обе подлежат контролю церкви, использующей образы как средство для дисциплинирования прихожан. Политика в отношении образов, как и презентация их, настроена на явно оборонительный, даже воинственный тон, полностью отсутствующий в эпоху средневековья. Скепсис и реформационные идеи в собственных рядах заставляют с еще большей силой прибегать к «аргументу» образов. Не только дуализм образа и искусства, который все отчетливее проявляется в маньеризме, подготавливает упоение инсценировками в эпоху барокко, но также и анахронизм культа образов, в котором, однако, не признаются. Чем меньше общий климат подходит для прежнего понимания образа, тем больше обязывают верующих почитать образ, тем больше прилагается усилий для создания ему ауры нового рода. Однако разница еще существует. В эпоху средневековья культ образа находился в руках местных распорядителей. Теперь он стал делом всей церкви, от этого зависела ее идентичность. Поэтому миссионерские ордена занимаются им просто воинственно.

Иезуиты в XVII веке собрали все сведения о чудотворных образах в одном месте. В «Атлас Богоматери» (Marienatlas) 1657 г. были в итоге включены 1200 подобных списков, строго распределенных по месту и рангу⁵⁴. В предисловии его автор Гумпенберг пишет, что Дева Мария решительно отвергала «изысканную и ненужную живопись», т. е. искусство. Тот, кто сомневался в древней традиции культа образов, мог почитать об этом в церковных анналах кардинала Барония, где доказывается древнехристианское использование образов. Если кто-то хочет познакомиться с причинами, которые привели церковь к культу образов, тому можно было бы рекомендовать читать кардинала Роберта Беллармино.

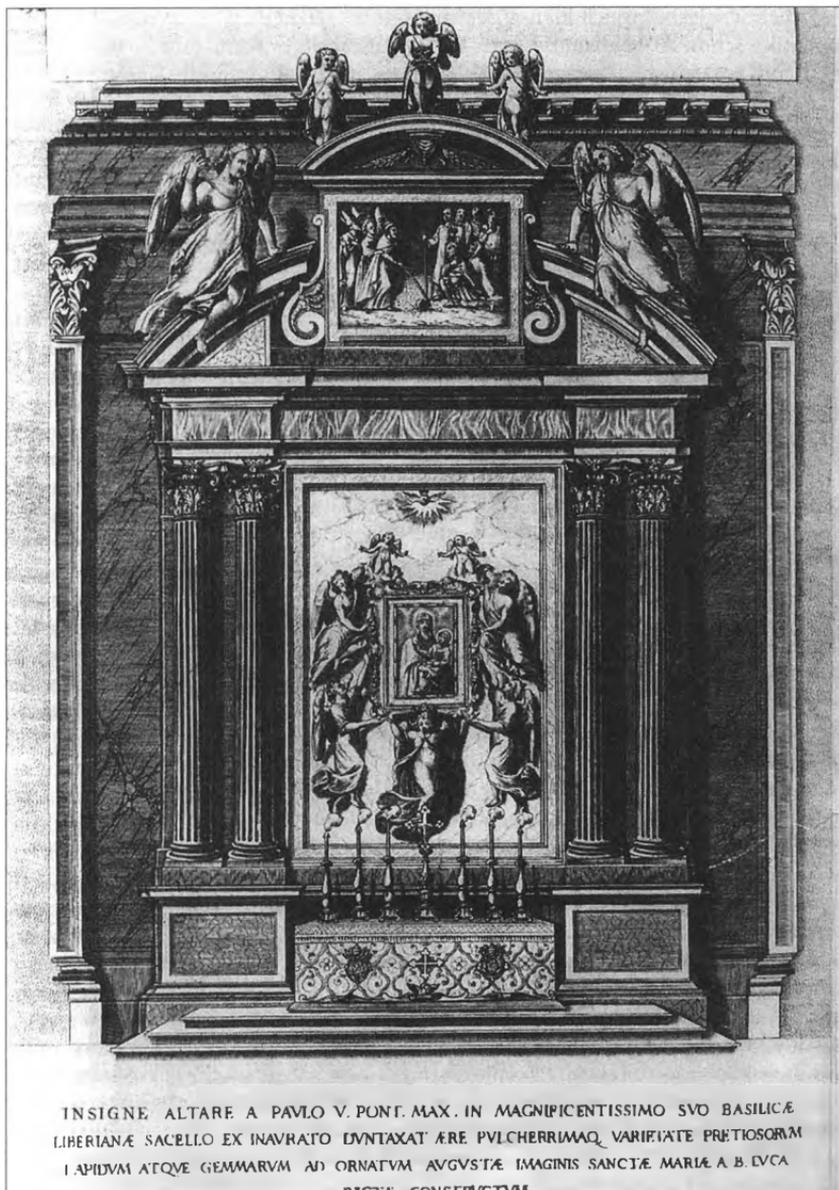
После образа из Лорето на втором месте в атласе Гумпенберга стоит икона Марии из Санта-Мария Маджоре в Риме (гл. 4г). Генерал ордена Франц Борджиа (1565–1572) в 1569 г. добился у папы разрешения сделать с нее копию для использования ее орденом иезуитов. Он тотчас разослал копии всем коронованным особам и предписал им устроить для копии культовое место и организовать всеобщее почитание. В орденском доме Сан-Андреа аль Квиринале в Риме послушники должны были молиться дважды в день перед копией, находящейся все еще на том же месте. Орденская коллегия в Ингольштадте также получила копию, которая позднее привела в состояние транса орденского священника, отца Якоба Рема, в чем еще сегодня убеждает композиция в монастырской церкви Девы Марии: тогда копия была выбрана как официальная эмблема баварской школы ордена⁵⁵.

II
 В Риме для другой иконы храмового образа церкви Санта-Мария ин Трастевере (гл. 7в) была сооружена одна из первых капелл (1584–1589), которые тогда предоставлялись для специального культа образа. Ктитор, кардинал Альтемпс, распорядился подчинить⁵⁶ программу стеной росписи целиком прославлению Тридентского собора. В Санта-Мария Маджоре культ знаменитой иконы стал теперь так важен и так необходим, что его не хотели уже возлагать на братство Гонфалоне, а все в большей степени передавали ответственность за него папской курии. Это продолжалось до 1613 г., прежде чем икона могла быть перенесена в роскошную капеллу Паолина, которая была выстроена для нее по распоряжению Павла V. Фрески, написанные лучшими мастерами того времени, являются по теме настоящим очерком теологии образа и истории культа образа. В раннебарочный алтарный киот, роскошное вместилище, образ спрятали от спора соперничающих культовых групп и выставили его в нем надолго для поклонения. Череда ангелов из позолоченной бронзы подносит образ как бы с неба. Голубь Святого Духа в зените напоминает не только о воплощении Христа Богоматерью, но и о божественной благодати, которая сообщалась образу⁵⁷. Искусство придало древнему образу новую ауру и одновременно создало сцену, на которой он как неземной оригинал достигал действия, которое едва ли можно было усилить.

293
 Незадолго до того в среде римских ораторианцев разгорелся откровенный спор об отношениях между образом и искусством. Это произошло в Кьеца Нуова, где неназванный кардинал пожертвовал средства на алтарный образ, который должен был писать Рубенс. Когда художник доставил произведение, умер Бароний, ректор римской конгрегации, в июне 1607 г., до того как образ
 294
 был установлен в церкви. Теперь картина перестала нравиться, и Рубенса через полгода в новом договоре обязали написать новую редакцию, которая в верхней части должна была выглядеть иначе. Оба варианта сохранились. Их разница состоит, собственно, в той функции, которую они отводят чудотворному образу, принадлежавшему конгрегации Филиппа Нери⁵⁸.

VIII
 Речь шла о кровотокающей фреске Марии, почитавшейся в церкви с 1537 г., которую приняли во владение ораторианцы после того, как они были признаны папой в 1575 г. В 1593 г. при перестройке церкви все изображения были закрыты, «за исключением картины (*quadro*) Мадонны, которая ввиду почитания народом должна была остаться видимой, хотя бы не вся картина, а только фигура Мадонны». После окончания строительства в 1607 г. картина должна была быть перенесена из своей часовни в главный алтарь, для которого Рубенс написал первую редакцию алтарного образа. Прежде чем 8 сентября, в день праздника Рождества Девы Марии, с нее можно было снять завесу, план был отменен, т. е. связь между реликвией образа (*icona*) и алтарным образом (*quadro*) явно уже не казалась убедительной.

294
 В новой редакции, на которую Бароний теперь не мог повлиять, старый образ физически содержался в алтарной картине. В центре культового изображения находится чудотворный образ, для которого Рубенс создает, в форме киота, только живописное обрамление. Картина изображает открытое небо, с которого образ в овальной раме вносится на землю многочисленным



293. Алтарь капеллы Паулина (по П. де Анджелису, 1621). Рим, Санта-Мария Маджоре



294. Питер Паул Рубенс. «Богоматерь Милосердная». 1608. Рим, Кьеза Нуова

хором ангелочков в церковное пространство. Небесное воинство следит за этим событием с жестами удивления и почитания. Тема тонко намекает на воплощение Бога, истоком которого были небеса. А теперь это — образ, который исходит с неба, на нем представлена Мария, которая на земле еще должна зачать сына Божьего. Содержание картины сознательно стремится к амбивалентности, в которой можно было бы изложить самые смелые, уже не поддающиеся описанию мысли. Произведение в равной мере удовлетворяет как общему понятию иконы, так и совершенно конкретно физическому оригиналу образа, принадлежащего ораторианцам. Здесь также теологическое и предельно материальное понятие образа сливаются воедино: на местном чудотворном образе показывают пример того, как вообще следует понимать икону Марии и почему ее следует почитать.

Но это описание неполно, поскольку алтарная картина не является как раз киотом образа обычного типа, в котором вставленный в него образ остается всегда видимым. Напротив, оригинал помещается *позади* картины на стене апсиды и *на* картине обычно прикрывается медным вставным щитом, который занимает место образа и повторяет его вид. Такое необычное устройство было вызвано эстетическими причинами. Действительно, лишь этот вставной щит обеспечивает художественное единство композиции Рубенса. Он завершает впечатление, что икону несут навстречу созерцателю, и решает по-иному контраст с безыскусным чудотворным образом. Но вставной медный щит можно было убирать посредством специально для этого придуманного механизма, если хотели снять завесу с оригинального образа. Таким способом удивительно выражена роль искусства в представлении древнего культового образа. Картина принимает на себя функцию бывшей завесы, из-за которой ритуально появлялся культовый образ. Роль искусства и роль мифического оригинала четко разделены. Искусство представляет старый невзрачный образ, который пользовался большим почитанием через посредство живописной поэзии возвращается к своей метафизической идее и таким образом актуализируется в своем культовом значении для современников.

Ретроспективный взгляд на «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля поучителен, т. к. позволяет познать новое положение вещей в эпоху католической реформы. Рафаэль отрицает физическое существование какого-то списка образа, который мог бы претендовать на культ как объект и иметь историю. Завеса отодвинута от видения, которое делает зримой как идею Божественного, так и идею красоты, выраженные через художественное совершенство. Завеса перед изображением подчеркивает отсутствие знакомого образа. Она имитирует то, что должна закрывать, и остается, хотя и как живописная замена, единственным физическим следом овеществленного культа образа. Идея, которая всегда воплощалась в образах, в живописном толковании художника как бы непосредственно открывается взору. Это искусство делает традиционный образ настолько лишним, что в результате он кажется вспомогательным средством.

Но определенный список образа тем самым окончательно отказывается от притязаний на культ. Идеи суть нечто иное, чем иконы, как бы ни хотелось видеть тесной их связь. Идеи не могут стать предметом публичного культа,

VIII

т. к. он связан с неким объектом, который помещается в определенном месте. Культ художественного произведения, к которому призывает творение Рафаэля, не имеет с этим ничего общего. Это утрата объекта культа, которая в период католической реформы призывает направляться по другому пути. Икона присутствует в картине Рубенса, как реликвия в реликварии. Не следовало бы говорить, будто это особый случай. И в первой редакции святые также почитают образ, т. е. икона косвенно присутствует. Мадонна появляется на картине, как образ в раме, как бы Рубенс потом ни преобразовывал этот образ вновь. Только святые могут в образе или позади него увидеть прототип. Верующий же остается связанным с его заменой в виде образа: следовательно, верующий призывается к почитанию образа вместо и во имя прототипа. Это уже общепринятый прием во времена мистики (гл. 19а). А теперь дуалистическое понимание образа становится общим признаком эпохи искусства. Историзация древнего культового образа на этом заканчивается.

Приложение

Тексты по истории и об использовании образов и реликвий

В целях большей ясности тексты подразделены следующим образом:

Буквы — А, Б и т. д. обозначают авторов и сочинения, которые имеют общий заголовок.

Римские цифры — I, II и т. д. обозначают тезисы и темы одного и того же текста.

Арабские цифры — 1, 2 и т. д. перед текстом относятся к предметам в инвентарном перечне, в то время как арабские цифры в скобках указывают на соответствующие страницы того или иного издания.

В отличие от передачи цитат в главах с первой по двадцатую цитаты в *Приложении* выделены курсивом, чтобы облегчить читателю их нахождение. Набранные прямым шрифтом части текста содержат пояснения и дополнения автора. Они даются в скобках, если это отдельные слова или части предложения.

Указатель текстов

- | | |
|---|-----|
| 1. О несхожих образах
<i>Псевдо-Дионисий. О небесной иерархии (VI век)</i> | 549 |
| 2. Образы Девы Марии освобождают Константинополь от врагов
<i>Феодор Синкелл. Проповедь по случаю осады города (626)</i> | 550 |
| 3. Иконы в походе и на городских стенах
А. <i>Георгий Писиды. Персидский поход (622)</i>
Б. <i>Георгий Писиды. Война с аварами (626)</i>
В. <i>Георгий Писиды. Ираклиада (610)</i> | 551 |
| 4. Римская процессия с иконой из Латерана
А. <i>Liber Pontificalis. Vita Sergius I (Житие Сергия I) (687–701)</i>
Б. <i>Liber Pontificalis. Vita Stephans II (Житие Стефана II) (752–757)</i>
В. <i>Liber Pontificalis. Vita Leos IV (Житие Льва IV) (847–855)</i>
Г. <i>Ordo Romanus (Римские установления) при императоре Оттоне III (983–1002)</i>
Д. <i>Liber Censuum (Инвентарная книга) (XII век)</i>
Е. <i>Николай Маниакутий: Трактат об образе Спасителя (XII век)</i>
Ж. <i>Распорядок процессии 1462 г.</i> | 553 |

3. *Надпись во дворце хранителей музеев и декрет о распорядке цехов в процессии*
И. *Процессия в Тиволи*
5. Иконы на ранних алтарных преградах 558
Чудо св. Артемия (Константинополь, до 668 г.)
6. Защита образов патриархом Константинополя 558
Проповедь блаженного Германа, патриарха Константинополя, о всюду почитаемых и святых иконах (ок. 730 г.)
7. Первое богословие образа 559
А. *Иоанн Дамаскин (умер ок. 750 г.). Изложение христианской веры*
Б. *Иоанн Дамаскин. Три слова об иконоборцах*
8. Решения второго Никейского собора (787) 561
Текст догматических определений в документах собора
9. Несогласие папы с византийским императором 563
Так называемое письмо Григория II императору Льву III
10. Стихи об образах аввы Феодора Студита (759–826) 564
11. Надпись в возобновленном тронном зале Константинополя (856) 565
Текст по «Anthologia graeca»
12. Проповеди императоров по поводу освящения церкви 565
А. *Проповедь Льва VI (886–912) при освящении церкви Стилиана*
Б. *Проповедь Льва VI при освящении монастырской церкви патриарха Каулеаса*
13. Образы святых в видениях 566
Житие Андрея Юродивого (X век)
14. Торжественное посещение императорами Влахернской церкви 567
Константин Багрянородный. Книга церемоний византийского двора
15. Чудо с завесой иконы Девы Марии во Влахернах 567
Михаил Пселл. Речь (1075)
16. Загадочная икона императрицы Зои 568
Михаил Пселл. Хроника
17. Чудо в мастерской художника 569
Художник Пантолеон в «Житии А» св. Афанасия (ок. 1000)
18. Икона Богоматери Никопеи в императорском триумфальном шествии 570
Никита Хониат. История (XII век)
19. Императоры как живые иконы 570
Анна Комнина. Алексиада
20. Топография икон в одном из императорских монастырей 571

- Книжоторский список образов (Турикон) императора Иоанна II Комнина для монастыря Пантократора в Константинополе (1136/1137)*
21. Монастырский устав без предписаний для икон 573
Устав Тимофея для Евергетского монастыря в Константинополе (1054)
22. Культ икон в монастыре императора-наследника 574
Типикон Исаака Комнина для монастыря Спасительницы мира в Феррах (Бере) (Северная Греция) (1152)
23. Устав и опись имущества монастыря императрицы 577
Типикон императрицы Ирины для монастыря Кехаритомени или монастыря Богоматери Благодатной в Константинополе (до 1118)
А. Устав монастыря
Б. Опись реликвий, икон, книг и литургической утвари (152–155)
24. Любовь к роскоши в монастыре одного полководца 579
Типикон Григория Пакуриани для монастыря Богоматери в Петрице или Бачково (1083)
25. Описания икон в монастырских описях и завещаниях 581
А. *Diataxis, или Распоряжение Михаила Атталгата... (1077)*
Б. *Завещание Евстафия Воилы (1059)*
В. *Опись имущества к уставу монастыря Елеусы (Милостивой) в Велюсе близ Струмицы (Болгария, 1085)*
Г. *Нотариальный акт 1143 года*
Д. *Опись имущества церкви во дворце Вотаниата (1202)*
Е. *Опись имущества в уставе монастыря Богоматери в Котейне (1247)*
26. Реликвии дворцовой часовни в Константинополе 583
Каталог Николая Месарита (ок. 1200)
27. Западный каталог реликвий Константинополя 584
Описание по латинскому каталогу начала XII века
28. Литературное описание икон в XI веке 586
Трактат Михаила Пселла об одной иконе Распятия
29. Образ и добродетель: человек как подобие Бога 587
Трактат Михаила Пселла о книге Бытия I, 26
30. Литургический устав церкви Св. Софии 589
Симеон Фессалоникийский. Описание литургии (ок. 1400)
31. Легенда об иконе Девы Марии из Сан-Систо в Риме 589
Сборник проповедей из Санта-Мария Маджоре (ок. 1100)
32. «Соперничество» римских икон 590
Фра Мариано да Фиренце. Путеводитель по городу Риму (1517)
33. Отношение Каролингов к почитанию образов 591
А. *Отзыв о «Libri Carolini» (ок. 790)*
Б. *Парижский собор по поводу послания византийского императора (825)*

- | | |
|--|-----|
| 34. Статуя и культ святых в Конкском аббатстве
<i>Книга Бернара Анжерского о чудесах святой Веры (XI век)</i> | 595 |
| 35. Путеводитель по Риму для паломников 1375 г. | 597 |
| 36. Сопrotивление иконопочитанию в Праге
<i>Маттиас из Янова. Наставления Ветхого и Нового Завета (ок. 1390)</i> | 598 |
| 37. Истории и легенды о реликвии образа Вероники в Риме | 601 |
| А. Петр Маллиус. <i>История собора Св. Петра (ок. 1160)</i> | |
| Б. Джервейз из Тильбери. <i>Otia imperialia (Императорский досуг) (ок. 1210)</i> | |
| В. Джералд Узлсский. <i>Speculum Ecclesiae (Книга церковных законов) (ок. 1215)</i> | |
| Г. Деяния папы Иннокентия III | |
| Д. Мэтью Пэрис. <i>Chronica Majora (Большая хроника) (после 1245)</i> | |
| Е. Гимн « <i>Ave facies praeclara</i> » (<i>Приветствуем лик пресветлый</i>) | |
| 38. «Икона Бога» в мистической теологии Кузанского
<i>Николай Кузанский. De visione Dei (О видении Бога) (1453)</i> | 604 |
| 39. Иконоборчество с точки зрения реформаторов | 606 |
| А. Андрей Карлштадт. <i>Об устранении изображений (1522)</i> | |
| Б. Мартин Лютер. <i>Призывные проповеди (1522) против небесных пророков (1525). Проповедь о Второй книге Моисея (1525)</i> | |
| В. Хульдрейх Цвингли. <i>Предложение Совету Цюриха (1524)</i> | |
| Г. Эразм Роттердамский. <i>Письмо Пиркхеймеру (1529), а также Modus orandi (Форма молитвы)</i> | |
| 40. Слово и образ в учении Мартина Лютера | 608 |
| 41. Образ и истина в учении Кальвина
<i>Жан Кальвин. Christianae Religionis Institutio (Наставление в христианской религии)</i> | 611 |
| 42. Художественный характер образа у современников Реформации | 613 |
| А. Письмо художника Якопо де Барбары курфюрсту Саксонии (ок. 1502) | |
| Б. Послание Франца фон Зикингена (1522) | |
| В. Посвящение Альбрехта Дюрера к «Руководству к измерению» (1525) | |
| Г. Иоганн Буцбах. <i>О знаменитых живописцах (1505)</i> | |
| Д. Леонардо да Винчи. <i>Трактат о живописи (Paragone*)</i> | |
| 43. Почитание святых и чествование образов
на Тридентском Вселенском соборе (1563) | 617 |
| 44. Оправдание образа кардиналом Палеотти
<i>Габриеле Палеотти. «Discorso intorno alle imagini sacre e profane» (Речь по поводу святых и светских изображений) (1582)</i> | 618 |

* Сопоставление, сравнение (греч.).

1. О несхожих образах

Псевдо-Дионисий. О небесной иерархии (VI век)

Под псевдонимом Дионисия из Ареопага скрывается автор из сирийской среды начала VI века, который в эпоху средневековья идентифицировался со св. Дени и сочинения которого были весьма популярны.

(Указания относятся к изданию G. Heil и M. de Gandillac: *Denys l'Aréopagite. La Hierarchie céleste*, в: *Sources chrétiennes*. Том 58 bis, Paris 1970²).

Автор предпочитает «несходные иконы», которые подобающе изображаются библейскими символами, даже с ними несходными. *Ибо ум наш не иначе может восходить к близости и созерцанию небесных Чинов, как при посредничестве свойственного ему вещественного (в образах) руководства, т. е. признавая видимые украшения отпечатками невидимого благолепия; вещественные светильники — образом невестественного озарения; все действия, принадлежащие небесным существам по самой их природе, нам переданы в символах (I. 2–3, с. 72)... Богословие использовало священных поэтически изображения и символы применительно к этим не имеющим очертаний умам (II. 1, с. 74).*

Тем, которые стали бы порицать несхожие образы (*eikonographias*) и говорить, что они не приличны и обезображивают красоту Богоподобных и святых существ (в небесах), довольно отвечать, что Священное Писание двояким образом выражает нам свои мысли: один состоит в изображениях, по возможности схожих со священными предметами (*hierotypon eikonon*); другой же — в образах несхожих (*morphyroion*), совершенно отличных, далеких от священных предметов. Так, Священное Писание уподобляет высочайшее Существо свету или называет его жизнью... Ибо Оно превыше всякого существа и жизни, никакой свет не может быть выражением Его; всякий ум и слово бесконечно далеки от того, чтобы быть Ему подобными. Иногда то же Священное Писание величественно изображает Бога чертами, несхожими с Ним (*ekphantogiais*). Так, оно именует Его невидимым, беспредельным, и этим Оно (это Существо) означает не то, что Оно есть, но что Оно не есть (II. 3, с. 77, 79).

Если по отношению к Божественным предметам отрицание (*apophaseis*) ближе подходит к истине, то при описании Его несхожие образы (*anapraseis*) несравненно уместнее. Поэтому Священное Писание, изображая небесные Чины в несхожих с ними чертах (*morphyroiaia*), тем самым показывает, что это Существо превыше всякой вещественности. А что они как несходные подобия более возвышают наш ум, тут, я думаю, никто из благоразумных и не будет спорить. Ибо благороднейшими изображениями Святого (*hieroplastias*), скорее бы, некоторые обманулись, представив себе небесные существа златовидными какими-то мужами световидными, красивыми по виду, одетыми в светлые ризы... Поэтому, чтобы предостеречь тех, которые в понятиях своих не восходят далее видимых красот, святые Богословы по своей мудрости, возвышающей наш ум, прибегли к очевидно несходным подобиям с той святой целью, чтобы не допустить чувственную нашу природу навсегда остановиться на низких изображениях, но чтобы самим несходством изображений возбудить и возвысить ум наш, чтобы при всей привязанности некоторых к вещественному, показалось им несообразным с истиной, что существа высшие и Божественные в самом деле подобны таким низким изображениям (ибо даже материалисты не станут принимать их как истинные отображения) (II. 3, с. 80).

2. Образы Девы Марии освобождают Константинополь от врагов

Феодор Синкелл. *Проповедь по случаю осады города* (626)

Ferenc Makk. *Traduction et commentaire de l'homélie écrite probablement par Theodore le Syncelle sur le siège de Constantinople en 626* [Acta Universitatis de Attila Jozsef nominatae, Acta antiqua et archaeologica, XIX, Opuscula byz. III.] Szeged 1975, 9–47 [французский перевод], 74–96 [греческий текст].

Проповедь Феодора Синкелла того времени, которая ранее была опубликована в отрывках Angelo Mai в: *Nova Patrum Bibliotheca* VI, 2, Roma 1853, 423–437, а полностью она была опубликована: Leo Sternbach. *Analecta Avarica*, Kraków. 1900, 297–342. В дальнейшем, кроме подразделений глав, цитируются страницы греческого текста по Sternbach и Makk.

О безрассудной осаде этого Богоранимого города безбожными варварами и персами и об их постыдном отступлении, которого Богоматерь добилаься благодаря человеколюбью Бога.

Следовало бы твоими словами (Исайи) изобразить... какие знамения и чудеса Богоматерь... для этого города сотворила (которые предсказал пророк когда-то в Иерусалиме, где их, однако, не поняли; 298; 74)...

Осада города началась, когда император Ираклий вдвинул войну против персов. Он передал трон своему сыну... и вверил его вместе с его братьями и городом защите Бога и Девы Марии (300, 76)...

В то время как император в походе испрашивал помощь Бога для своей армии, его дети молились Богоматери в ее часовне, Евктерион (Eukterion), во дворце, Kata Basileia: «О, всецельная Госпожа, Тебе поручил наш отец Твой город и нас, Твоих слуг, которые, как видишь, Всесвятая (Panhagia), еще дети... Итак, спаси нас, город и его жителей от змея, который нам угрожает». Город имел в процессиях и молебнах в качестве наставника достопочтенного Патриарха, который занимался его вооружением... и обратился к Деве как к воеводе (Нуретташон) за помощью (303; 79). Император возвел его в управителя, ермелетēs, и стража, phylax, города.

Достопочтенный патриарх (иерарх) распорядился на всех воротах на западе города, откуда шло исчадие тьмы, нарисовать святые образы (tyrouis) Девы Марии с Господом, которого она родила, на руках, как солнце, которое своими лучами прогонит тьму, и патриарх восклицал страшным голосом, обращаясь к массе варваров и их демонов: «Ведете войну против этих (здесь нарисованных). Но эта женщина, Богородица, одним ударом положит конец вашей заносчивости. ...Она истинно мать Того, Который потопил фараона и всю его армию в Красном море...» Это сказал и сделал иерарх и молил Бога и Деву Марию о помощи городу, который есть око веры христиан (304; 80).

Как когда-то Моисей поднятыми руками помог выиграть битву с амалекитянами, так и наш новый Моисей (патриарх) поднял своими чистыми руками образ Сына Божьего, которого боятся демоны: образ называют «нерукотворным», он не нуждался в материальной основе (hypereidontos), после того как он позволил себя ради человечества распяты. Как непобедимое оружие патриарх пронес этот образ по всем городским стенам (305; 81)...

В третий день осады, т. е. во вторник, когда враг взобрался на стены, Мария заставила хана аваров предчувствовать будущее поражение. Она заманила большое количество его воинов в засаду в одну из ее церквей перед городскими стенами, в которой бил целебный источник... и уничтожила их руками христианских воинов... (306; 82)

Борьба продолжалась до восьмого дня, и Золотой Рог был покрыт челнами славян. (Хан хотел оттуда вести нападение на город), однако он не знал, что город в лице святого дома (Oikos) Богоматери во Влахернах над Золотым Рогом имел непобедимого хранителя (Phylax) и что там все войско этого нового фараона в потоках пошло бы на дно, так что потом бухту называли бы Красным морем (308; 84, а именно в 10-й день, который был 5-й день недели и 7-е августа; 310; 86).

Мы все были свидетелями того, как Дева и Богоматерь одним-единственным наступлением сломила мощь обоих врагов (аваров и персов)... а именно только посредством ее речи и ее воли... (314; 90).

Какое другое место можно было бы по праву назвать пупом земли, как не город, в котором Бог христиан учредил свою власть... а против нее восставали императоры и народы, но Господь ломал их силу... а Дева ломала их стрелы (317; 93).

В то время как император отвечал на благую весть об освобождении города благодарственной молитвой, патриарх чествовал спасительницу в ее пресвятом храме во Влахернах публичными процессиями (320; 96).

Более позднее, после 717 г. сочиненное описание этих событий см. в тексте у Dobschütz, 1899, 131*. Там идет речь о святых иконах Богоматери с Младенцем, которые патриарх пронес по стенам, а также о нерукотворном образе Христа и реликвии креста, с которыми он сделал то же самое.

3. Иконы в походе и на городских стенах

А. Георгий Писида. Персидский поход (622)

(Pertusi, 1960, с. 84 и след.)

Поэт посвящает хвалебное стихотворение императору Иераклию (610–641), которого он сопровождал в части похода против персов. Император, который, как новый Моисей, побеждает варваров, делал это во имя Христа (Z. 19 и след., 135), выступает в поход в день после Пасхи с чудотворной иконой Христа, нерукотворной:

Ты взял этот божественный и достопочтенный образ нерисованой живописи (τορρηῖν τῆς γραφῆς τῆς ἀγραφοῦ) не писанного (человеческой) рукой. Именно Логос, который все формирует и творит, является на иконе (εἰκόνι) как образ неживописный (μορφῶσις ἀνεῖ γραφῆς). Когда-то он воплотился без зачатия, а теперь без руки художника принял образ для того, чтобы через оба формирования Логоса вера в воплощение была бы подтверждена, а нелепое заблуждение фантазеров было бы побеждено. Ты принес в дар это Богом созданное (или Богом задуманное) изображение, которому ты доверяешь, как божественную жертву начатка за битву (ἀρχῆν) (Z. 139–154).

(Когда тебя армия во время похода приветствовала, знамена перед тобой склоняла, а перед битвой требовала от тебя обращения к ней с речью), ты взял в руки внушающий страх божественный образ и кратко сказал (II, Z. 86 и далее)... Этот (а не я) является общим императором и господином и полководцем наших

войск... Мы, его создания (*plasmata*), должны выступить против врага, который созданных (людьми) идолов (*ktismata*) почитает (Z. 105 и далее). Враги суть неверующие (*tēs plañēs*) (Z. 240) и почитают огонь, как мы вознесенное дерево (Z. 252 и далее). Императоры, которые по воле Бога, как младшие полководцы, ведут войну (Z. 401), суть образы Бога отца, *patros eikonismata* (Z. 433).

Б. Георгий Писиды. Война с аварами (626)

(Pertusi, 1960, с. 176 и след.)

Поэт посвящает стихотворение по поводу счастливого освобождения столицы от осады аваров и персов в 626 г. не императору, который находится далеко в походе, а Богоматери, которую он считает истинной победительницей, и патриарху Сергию (610–638), который явно действовал как заместитель императора. К обоим поэт обращается с прямой речью:

Если бы художник хотел изобразить победоносное окончание войны, тогда бы он на передний план (как триумфатора) выдвинул ту, которая девственно родила (*tēn tekousan asporōs*), и ее образ (*eikōna*) нарисовал бы. Ибо она одна победила природу, как в рождении, так и в борьбе. Тогда она смогла девственно родить, а теперь без оружия совершит спасение и проявила себя в обоих случаях, в битве и в рождении, как непобедимая Дева (Z. 1–9)...

Ты, у которой не пропадает ни одна душа, которая ежедневно нашему Богу производит на свет детей, оставаясь Девой и являясь Матерью... радуйся, предводительница действующей ночной стражи. С готовым сердцем ты стояла там и говорила молча, так что твоя стойкость привела к падению врага. Радуйся, воевода, которая борется слезами (как оружием)... чем больше потоков слез Ты проливаешь, тем больше потоков крови Ты вызываешь (у врагов, Z. 130–144)...

Затем поэт поет хвалу патриарху, на стороне которого была Дева, предсказавшая ему (*prohisteōrei*) исход событий (Z. 226 и далее). Когда битва пришла по воле Бога к завершению (*krisin theōgraphon*), ты снова стал активен. Ибо не зря ты был поставлен представителем народа. Ты взял слово, поспешил к городской стене и показал им (аварам) устрашающий образ нерукотворной живописи (*to phrikton eidos tēs graphēs tēs agraphou*) (Z. 366–373)... Можно было бы сказать, что ты таким образом перехитрил судьбу (а именно Бога), и когда ты показал это изображение противникам, то вызвал в них боязнь его созерцания (*antiprosōpon*). Потому что, как тебе известно, дитя естественным образом никому не сочувствует больше, чем матери, поэтому ты старался завоевать благосклонность Матери Судьбы посредством жалоб, просьб, слез, поста и щедрых пожертвований.

...Так ты убедил сначала ее, еще до того, как она вскоре убедила младенца и предсказала победный исход (*nikōsan krisin*) еще до вынесения приговора (Z. 376–389).

Но борьба еще продолжалась, и варвары захватили места культа божественного Судьи и воеводы (Марии), непобедимой Девы, как оплота (Z. 403–406)... Варвары атаковали дом воеводы и Девы (во Влахернах)... но тогда зримый бой превратился в незримый, и та, которая непорочно родила, натянула, кажется мне, луки... а ее душу снова пронзил меч... (Z. 448–460)

В. Георгий Писиды. Ираклиада (610)

(Pertusi, 1960, с. 240 и след.)

В своем стихотворении 630 г., посвященном императору Ираклию, поэт, однако, упоминает икону Марии, с помощью которой император в 610 г. завоевал трон и сверг своего предшественника Фоку, когда тот из Африки двигался в Константинополь. Ты победил его, как когда-то Персей (с Медузой) не хитростью, а противопоставив ему устрашающий образ пречистой Девы (*achrantou Parthenou*). Ибо ее образ помогал тебе (*autēs... iēn boēthon eikona*), когда ты убивал дикого зверя (тирана) (II. Z. 12–16).

4. Римская процессия с иконой из Латерана

В ночь перед успением Богоматери, 15 августа, процессия шла к церкви, где происходило богослужение, а именно к Санта-Мария Маджоре или к церкви *ad praesere**. Как всегда, папская свита приходила из папской резиденции в Латеране, но приносила в этом случае нерукотворную чудотворную икону Христа из часовни Санкта Санкторум, чтобы представить посещение Христом матери, которую он вознес на небеса. Процессия становилась событием самовыражения римского общественного порядка и подлежала историческому развитию, которое отражено в последующих текстах (см. также Volbach, 1941, 97–126 и Saraffa, 1976, 127–151). При Пии V (1566–1572) процессия была запрещена.

А. *Liber Pontificalis. Vita Sergius I* (Житие Сергия I) (687–701)

Сергий постановил, чтобы в дни праздников Благовещения, Успения и Рождества Марии, а также св. Симеона, который греки называют *Нураранти* (Сретение 2 февраля), процессия (*letania*) выходила от церкви Св. Адриана (бывшей курии Сената на римском Форуме), а народ спешил бы ей навстречу в церковь Санта-Мария (Маджоре на Эсквiline).

Б. *Liber Pontificalis. Vita Stephans II* (Житие Стефана II) (752–757)

(L P I, 443)

Папа призывал весь народ служить молебны об освобождении Рима от захватчиков лангобардов. В один из таких дней он, как обычно, в глубоком смиреннии проводил процессию со святейшим образом Господа, нашего Спасителя Иисуса Христа, который называют нерукотворным (*acheropsita*), так же как он показывал различные другие святые таинства, причем он... шел вместе с другими клириками, он и весь народ пошел босиком, неся на плечах образ в церковь Св. Богоматери, которую называют церковью при яслях (*ad praesere*). Все посылали головы пеплом и обращались с громкими причитаниями к милосердному Господу за помощью. Так он снова восстановил договор чтимого креста нашего Господа, именно тот, который разорвал злобный король лангобардов.

* При яслях (*лат.*).

B. Liber Pontificalis. Vita Leos IV (Житие Льва IV) (847–855)

(LP II, 110)

В Риме свирепствовала чума, и народ воображал, что ее причиной является дракон, который обитает в подземных логовищах близ церкви Санта-Лучия в Орфео. Снова и против этого зла была привлечена икона во время ее ежегодного «хождения» в Санта-Мария Маджоре, по крайней мере, процессия была использована как лития всего народа. *В прекрасный и знаменитый день, когда празднуют Успение Богоматери... Папа отправился, согласно обычаю, из своего дворца с гимнами и духовными песнопениями пешком в церковь Св. Адриана, причем он со своим клиром шел перед иконой. Когда он (св. Адриан) при стечении всего народа покидал церковь Адриана, он спешил с хвалебными песнопениями (laudes) Богу к церкви Богоматери, называемой при яслях. По дороге он останавливался и входил в логовища, чтобы призывать помощь Бога против чудовища, в чем он имел успех. Затем он спешил в упоминавшуюся базилику (Санта-Мария Маджоре), чтобы совершать богослужение.*

Один каноник Латерана в XII веке дополняет это сообщение — на что обратил мое внимание Г. Вольф — и говорит, что перед пещерой дракона папа троекратно совершал иконой крестное знамение (см. текст 4E).

*G. Ordo Romanus (Римские установления)
при императоре Оттоне III (983–1002)
и гимн «Святая Мария, которая есть»*

(M. Andrieu. *Les Ordines Romani du haut Moyen Age*. Louvain, 1961, V, 358–362: Ordo L Cap. XLIX)

В ночь перед Успением Богоматери читаются Песнь песней и праздничные проповеди (omelie) к этому дню. Накануне вечером в часовне Сан-Лоренцо (Санкта Санкторум) в Латеране подготавливаются носилки (portatorium) и на них ставится знаменитая икона, изображающая нашего Господа... И посреди ночи при скоплении народа отправляются с процессией мимо празднично освещенных домов к маленькой церкви Богоматери. На ее ступенях икону (усопа) на некоторое время снимают, и вся толпа мужчин и женщин лежит перед ней на коленях и единодушно, проливая слезы, произносит сто раз «Господи, помилуй»... Затем идут по дороге мимо Св. Адриана (на римском Форуме) прямо к главной (maiores) церкви Марии, служат там мессу и, наконец, возвращаются во дворец (Латерана)...

(Затем в тексте приводится песнопение, посвященное Марии), которое пели в ночь, когда икону носили в процессии. Текст выражает римскую традицию и надежду на помощь неба, о которой народ просил в эту ночь. По известному поводу песнопение хочет завоевать расположение народа к Оттону III и включает его в молитвы. В диалоге с древней Ромой ее утешают уверением в ее избавлении верховными апостолами. *Святая Мария, что сегодня происходит? Когда Ты достигнешь небес, будь милостива к Твоим почитателям... Творец уже недалек (говорит Рома*). Ибо смотри, вот лик (vultus), который оракул матери*

* Рома — исконное латинское название города Рима, а также имя богини — покровительницы этого города.

ищет для первенцев среди людей (римлян)... Здесь лик Господа, которому под знаком суда подчинен мир... Он блюдет, помещает (*sistitur*) наглядный знак (*spectabile signum*) Господа на его подобном трону цоколе (*solium*), так же как Богородица на своем... они приносят в дар фимиам, ладан и мирру... Тогда греческая певческая школа запевает свою песню, а римский народ подпевает ей различные мелодии... Дева Мария, взгляни милостиво на своих чад и услышь Твоих слуг... Паства города проливает перед Тобой слезы просьб... Святая Богоматерь, взгляни на римский народ и будь милостива к Оттону.

Д. Liber Censuum (Инвентарная книга) (XII век)

(Литургический чин, написанный ок. 1143 г. каноником Бенедиктом и включенный в «Инвентарную книгу», см. P. Fabre и L. Duchesne. *Liber Censuum*. Paris, 1910, II, 158 и след.)

(Кардиналы и дьяконы выступают с образом Христа из Сан-Лоренцо в Латеране, т. е. Свята Санкторум) и несут его через Латеранскую площадь в церковь Сан-Грегорио (на Челио?). Крест тоже несут, префекта города сопровождают 12 мужчин (представителей районов города), а также 12 привратников Латерана несут 12 факелов... Когда образ пересекает площадь, слуги стоят на возвышенности Сан-Грегорио с двумя горящими факелами, которые они тушат, после того как образ прошел мимо. Когда образ прибывает в Санта-Мария Нуова (ныне Санта-Франческа Романа на римском Форуме), его ставят перед церковью и омывают ему ноги. На дороге, по которой образ приносит, он проходит под сводами Латроны (Латронис: проход через базилику Максенция), т. к. здесь в древние времена происходило суровое наказание дьявола. Затем проходят мимо дома Орфея (см. текст 4В), из-за василиска, который когда-то обитал там в пещере... Папа Сергей (см. текст 4А) потому установил процессию в день этого великого праздника, чтобы посредством молитв (*laudes*) такого большого числа людей и благодаря заступничеству пресвятой Девы Марии перед Богом римский народ был избавлен от беды и преследования. Затем восходят к (церкви) Санта-Мария. Папа, который там подготовился, служит мессу. Затем он благословляет утомленный после бессонной ночи народ, и все отправляются домой.

Е. Николай Маниакутий. Трактат об образе Спасителя (XII век)

(Трактат об образе из Латерана, который в конце XII века был переписан для литургической книги из Санта-Мария Маджоре (Рим, Ватиканская библиотека, фонд SMM 2, лист 237–244): «О св. изображении св. Спасителя во дворце Латеранском», появился в Риме в 1709 г. Ср. V. Perù в: *Aevum* XLI, 1967, 67 и след.)

(Образ создан Лукой), который, как грек, был хорошим художником, для того, чтобы после Вознесения Христа по крайней мере его образ оставить ученикам. При этом вмещалось небо и завершило образ нерукотворно. (Образ прибыл в Рим в составе добычи Тита в 70 г.) и был помещен на алтаре пресвятой часовни Сан-Лоренцо, где лишь папа мог служить мессу. (Так Христос выполнил свое обещание всегда оставаться со своими в присутствии собственной персоной в образе там, где его наместник на земле имел резиденцию.) В видениях созерцают, как Мария со всем небесным двором во время отдания праздника ее Успения приходит посетить своего сына в часовню; гл. 9, с. 19. Почему процессия идет в день пра-

зника Успения Марии в Санта-Мария Майор (Маджоре)? Так как многие другие образы в дни других праздников Марии идут в процессиях, (*multae aliae imagines in aliis beatae Mariae solemnibus procederent*), как говорят некоторые, этот праздник должен был торжественнее отмечаться и лишь одному этому (образу Христа) должно было быть предоставлено право встречи с Матерью. (Другие понимают смысл процессии) как воспоминание об Успении Богородицы, когда спаситель появился на земле и посадил ее на свой трон рядом с собой (гл. 11, с. 22 и след.)... а еще некоторые указывают на освобождение Рима от дракона-чумы при Льве IV (с. 25).

Ж. Распорядок процессии 1462 г., согласно документу из архива братства «Общество посвятивших себя Спасителю»

(Marangoni, 1747, 120–124; Saraffa 1976, 135–143)

(Народ собирается в Сенатской церкви на Капитолии, Санта-Мария ин Арачели, колокола которой зовут его туда, и молится перед для этой цели) освобожденным от завесы образом Богородицы, принадлежащим этой церкви. Затем отправляются по дороге через Санта-Мария Нуова к госпиталю Сан-Джакомо близ Колизея, где встречаются с папским клиром и где распределяются роли членов братства в процессии. Все вместе отправляются по Виа-Сакра в Санкта Санкторум в Латеране, где образ, украшенный новой золотой одеждой (*pallio d'oro*), ризой, ожидает процессию на праздничных носилках (*talamo*). (Затем образ несут) по мраморной лестнице на площади Латерана вниз, пока народ, братство и клир занимают места в процессии. Затем образ несут под балдахином до упомянутого госпиталя, где священники омывают ему ноги и где использованной для этого водой под конец окропляют народ. Консулы цехов (*arti*) свидетельствуют здесь свое почтение образу с помощью даров воска, которые находятся на деревянных стойках (*thalami*) с гербами цехов и которые двенадцать носильщиков в точно установленном порядке проносят перед образом. (Далее в дороге происходит следующее омовение ног в церкви Сан-Клементе, а здесь народ собирается перед образом, чтобы его лицезреть и почитать. (Посвятившее себя Богородице братство Марии с помощью факелов и музыкальных инструментов придает шествию торжественный характер) подобно античному ритуалу императорских триумфов, в которых принимали участие также образы богов и изображения императоров. (Ныне празднуют триумф) в честь нашего Спасителя, блаженной Девы и святых верховных апостолов Рима, и среди их образов несут также гербы папы, церкви, сената и римской церкви. Дальнейшее омовение ног происходит на ступенях церкви Санта-Мария Нуова, на престоле св. Адриана на Форуме, где сенат свидетельствует ему свое почтение, в преддверии церкви Санти-Косма э Дамиано, где женщины имеют доступ к образу, и в Санта-Прасседе. Под конец при ликовании народа образ ставят на алтарный престол в Санта-Мария Маджоре, где он находится под надзором братства и органов власти Рима. Утром 15 августа там служат в третий час мессы. Потом поднимают образ и несут его после того, как он прощается (*salutatasi*) с Девой, снова обратно. Но всегда перед образом идет 10 вооруженных мужей, чтобы защитить его от выходов народа. Их называют *Stizzi*. Образ остается закрытым после окончания празднеств на своем месте в папской часовне до Рождества, когда его впервые открывают во время церковного года.

О фресках в Сан-Джакомо дель Колоссео, на которых изображено почитание образа, см.: S. Waetzold. *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. 1964, 34, ил. 70.

3. Надпись во дворце хранителей и декрет о распорядке цехов в процессии

(Marangoni, 1747, 125 и след.)

Надпись относится, возможно, лишь к началу XVI века, но она повторяет текст более раннего декрета, который магистрат увековечил в надписи на камне на своей резиденции. Поводом был конфликт между профессиональными сословиями из-за порядка следования в процессии, ибо он стал отражать общественный порядок рангов. О духовенстве и принципате ничего не говорится, также и о братстве, ибо магистрат мог решать только о народе. Ссылка на древние римские традиции стала (как в тексте 4Ж) тем временем явно соответствовать интересам обычно бессильного магистрата, который ссылается на древние права и еще более древние ритуалы.

Триумф языческих императоров (*triumphalis gentilium pompa*) был обновлен в день Успения Марии в соответствующей христианскому культу форме, когда чудотворный образ (*mirabile simulacrum*) нашего Господа несут в Санта-Мария Маджоре в процессии для чествования его сенатом, магистратом и всем рыцарством, а также для точного соблюдения (правил почитания) народом. Для того чтобы между профессиональными цехами народа (*plebeia collegia*) не возникли дальнейшие споры, этим уставом декретируется, в каком порядке все должны сопровождать св. образ, когда он отправляется в процессии, со своими факелами (*thalami*, см. текст 4Ж) и светильниками, ибо те, кто находится ближе к образу, имеют более высокий ранг. Следуют более 25 профессий и угроза денежного штрафа тому, кто нарушит это предписание.

И. Процессия в Тиволи

(См. Volbach, 1941; Marangoni, 1747, 143 и след.; V. Pacifici: *L'inchinata. Il significato della cerimonia*. Tivoli 1937)

Во многих местах в Лациуме повторялась процессия с образами Христа, которые в принципе копируют римский оригинал и закрываются створками. Сохранившиеся списки XII и XIII веков в Тиволи, Касапе, Веллетри, Капранике, Сутри, Тарквинии, Тревиньяно и Витербо у E.V. Garrison. *Studies in the History of Mediaeval Painting*. Florenz, II, 1, 1955, 5 и след.; Hager, 1962, 36 и след.; G. Matthiae. *Pittura Romana del medioevo*. Roma, 1966, II, 58 и след. В Тиволи процессия ходила еще в XVIII веке с иконой Христа из кафедрального собора в Санта-Мария Маджоре, где она приветствовала перед церковью хرامовую икону церкви Мария Адвоката поклоном или *Inchinata*. Об иконе Христа XII века см. Garrison, ил. 4, Matthiae, 60, ил. Б. Об иконе Богородицы XIII века, которая сохранилась в списке времени ок. 1800 г. см. I. Toesca в: *Mostra dei restauri* (Выставка реставрации) 1969, Roma, *Palazzo Venezia*, 1970, 9 след., ил. 1–3. Она имеет надпись, содержащую приветствие ангела из Благовещения.

5. Иконы на ранних алтарных преградах

Чудо св. Артемия (Константинополь, до 668 г.)

(A. Paradopoulos-Kerameus: *Varia graeca sacra*. Санкт-Петербург, 1909 г., 51 и след.)

Женщина, по имени Анна, поставила, как положено, свечу перед образом св. пророка... Иоанна (Крестителя), который находится над порталом в люнете, если войти из преддверия там, где ступени (в церкви Иоанна Крестителя и Артемия в Охеа). На этом месте... была также икона с мученичеством св. ... Артемия. Сделать то же самое она поручила девочке Евфимии, которая, однако, заболела и казалась мертвой. Евфимия увидела двух ангелов, которые пришли забрать (ее душу). Но Артемий помешал им сделать это. Он повел тогда (девочку) в церковь к своей могиле, и она там выздоровела. На вопрос, как выглядели ангелы, она указала на изображенных на иконе в церкви ангелов, среди которых находится Господь. На вопрос, как выглядел Артемий, она ответила: похожим на образ в левой части церкви, на темплоне (алтарной преграде) алтарного пространства, где в центре находится фронтоны, на котором изображен Господь, а справа (т.е. напротив Артемия) икона Предтечи (Иоанна Крестителя как другого покровителя церкви).

6. Защита образов патриархом Константинополя

Проповедь блаженного Германа, патриарха Константинополя, о всюду почитаемых и святых иконах (ок. 730 г.)

D. Stein: *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits*. München, 1980, 274 и след. [с переводом]

Сохраняя происходящие от весьма восхваляемых апостолов и от шести уважаемых соборов хорошие традиции, мы совершаем коленопреклонение перед единосущной Троицей, Отцом, Сыном и Святым Духом, Божеством, могуществом и силой, во имя которых мы крещены и в которых мы верим. Затем мы исповедуем также на земле воплотившегося Господа, единого из святой Троицы нашего Господа Иисуса Христа, истинного Бога...

Об иконах святых мы говорим: когда мы, предвосхищая это, созерцаем образ ради нашего спасения воплотившегося, истинного Бога, мы изумляемся, ибо вспоминаем с трепетом его пребывание на земле во плоти, что произошло из-за его великого страдания. Когда же мы изображаем облик той, которая его родила, нашей чистой и всегда девственной Госпожи, Богородицы, мы думаем о ней как о всесвятой обители Бога, которая единственная на земле оказалась пречистой и была удостоена стать Матерью Бога, превосходя все духовные существа на небесах. Когда же мы изображаем тех, что благодаря добрым делам и благочестивым подвигам оказались слугами Бога, мы размышляем о их победном сопротивлении невидимому врагу. Ибо, хотя они действовали, обладая смертным телом, они побеждали врага и позорили дьявола, уничтожая страсти плоти и посредством бесстрастия крови, которую (они) в борьбе за истину, не щадя себя (проливали) и обман (дьявола) подавляли. Ибо, когда мы взираем на икону святого, — и это относится к каждой иконе святого — мы почитаем не доску или краски, а оказываем почитание видимой благочестивой личности.

7. Первое богословие образа

Иоанн Дамаскин (умер ок. 750):

Три слова об иконоборцах и Изложение христианской веры

Великий богослов происходил из благородной семьи арабских христиан и ок. 700 г. вступил в монастырь Саввы близ Иерусалима. Там он сочинил ок. 730 г. «Три речи против тех, кто поносит иконы». Первая посвящена патриарху Иерусалима, вторая сочинена для того, чтобы содержание первой речи сделать понятнее. Нападки на императора доказывают, что полемика была возможна только за пределами границ империи. Аргументы обосновываются многими цитатами из святых отцов, для того чтобы придать полемике значение с помощью традиции. В 89-й главе «Изложения православной веры» предельно кратко резюмируется учение об образах. На Западе сочинения Иоанна стали известны в переводах лишь в XVI веке.

(Три сочинения об образах теперь в издании: P. Bonifatius Kotter: *Die Schriften des Joannes von Damaskos*. Berlin, 1975, III. Английский перевод David Anderson: *St. John of Damascus. On the Divine Images*. St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood (N.Y.) 1980. Текст из «Изложения православной веры» цитируется здесь по немецкому переводу D. Stiefenhofer, в: *Bibliothek der Kirchenväter*. München 1923. Резюме учения об образах см. у Kotter, 1975, с. 8 и след., которую мы здесь следуем. Литературу см.: гл. 8, прим. 28).

Иоанн определяет образ как подобие, которое связывает его по форме с прообразом, и как различие, которое его отделяет от прообраза по сущности. Он различает пять видов образов, на первом месте естественный образ, каков, например, сын как естественный образ отца, который должен существовать в природе, чтобы на него можно было походить. Так Христос является образом невидимого Бога. В естественном образе совпадают образ и прообраз по сущности, по природе, но не по облику. Человек по разуму, слову и духу является образом Бога (III. 16–23 слов об образах). Изобразимо то, что как тело, фигура, описание и цвет видимо, т. е. также Христос как человек, но также и ангелы, которые являлись человеку. Но Бог показывает себя не по сущности, а только в той форме, в которой он как человек должен был быть рожден (там же, 24–26).

Почитание, согласно Иоанну, есть знак подчинения. В форме поклонения, или *latreia*, культа, оно подобает только одному Богу, в форме почитания или коленопреклонения (*proskynesis*), однако, также святым и образам, которые заслуживают (*time*) почитания, т. к. они ссылаются на Бога (III. 27–41). Изображенный присутствует в образе, если ему дано имя изображенного. Как сам святой, так и изображение завоевывает участие в божественной благодати и может поэтому, как и тот, совершать чудеса (II. 14; I. 36; III. 55, 90 и след.). Оно так же достойно почитания, как крест и реликвии. Правда, его действие происходит не из-за его материи, а из-за веры созерцающего (I. 22; III. 41). Почитание образа относится к прототипу, которого он изображает (I. 16, 21; III. 41), благодаря чему существуют многие изображения одного лица.

А. Иоанн Дамаскин. Изложение христианской веры

Прообраз есть изображаемое, с которого делается отображение. Почему народ Моисея поклонялся скинии? Потому что она была отображением и типом небесных существ... Разве храм не был изображен человеческим искусством? Писание обвиняет тех, кто почитает образы идолов, и тех, кто приносит жертвы демонам. Но иудеи приносили жертвы Богу, а идолы язычников были... запрещены, ибо они были отображениями демонов (гл. 89, 227 и след.).

Кто может создать подражание невидимого, бестелесного, неопisanного, бесформенного Бога? Поэтому в Ветхом Завете было не принято использование образов. Но ради нашего спасения... Бог стал истинно человеком... и жил на земле (что для нас, родившихся позднее, которые, не видевши, верят в это, закреплено на память в Писании и в изображениях). Так, при взгляде на Распятого, мы вспоминаем... спасительные страдания, падаем ниц и поклоняемся, но не матери (образа), а изображенному... Какова (большая) разница между крестом, на котором изображен распятый Господь, и крестом без такого изображения? Так же обстоит дело с Богоматерью. Почитание, которое ей оказывают, относится к тому, который через нее воплотился... Но это является неписанным преданием, как молитва на Восток и почитание креста...

Но рассказывают одну историю. Когда Авгарь, царь Эдессы, послал художника, чтобы тот написал изображение Господа, а художник не смог этого сделать из-за сияющего блеска, излучаемого его ликом, Господь сам приложил одежду к своему божественному, животворящему лику и запечатлел свой образ на платке и... послал его Авгарю.

Б. Иоанн Дамаскин. Три слова об иконоборцах

Третье слово в защиту икон кончается заверением, что теперь будто бы объяснена разница между идолами и иконами, а также то, что такое икона и чему она служит (III. 42). Она должна быть легитимирована в глазах иудеев, которые до воплощения Христа не имели права создавать человеческие изображения невидимого Бога, а также в отношении древних греков (эллинов), которые обожествляли камни и изображения (*theopoiountes*) (I. 24). Греки выставляют образы (*eikones*) демонов и почитают их как богов, мы же (ставим образы) истинного Бога во плоти и Богоматери и друзей Бога и изгоняем таким способом толпы демонов (там же). Прежде всего дело в том, чтобы очистить безупречный облик церкви от страшного подозрения в идолопоклонстве. Ибо, если она хоть на йоту отклоняется от совершенства, это уже недопустимо (I. 2). Очень важно правильно интерпретировать истинную традицию в трудах Отцов, т. к. она может быть также неправильно истолкована. Защита традиции есть цель защиты икон. Тогда, когда иконоборцы нападают на современную церковь, обвиняя ее в отступлении от традиции, они на самом деле заблуждаются, т. к. они неправильно понимают традицию. В этом состоит центр тяжести философии образов: она является спором о способе прочтения источников.

Среди многих трудов можно разыскать лишь немногие и поздние, которые свидетельствуют о действительном почитании образов. В том числе нашлись «Акты Максима Исповедника» VII века (II. 65, Коттер, 164). Тогда все поднялись

со слезами радости, свершили покаяние и молились. И каждый приложился к св. Евангелиям, честному кресту и к иконе нашего Бога и спасителя Иисуса Христа и к иконе нашей Госпожи, пресвятой Богоматери, которая его родила, и для подтверждения сказанного они подали друг другу руку.

8. Решения Второго Никейского собора (787)

Текст догматических определений в документах собора

(Mansi, 1901, 13, 316, перевод: Тон, 1979, 207 и след.)

Этот Св. и Вселенский собор, который по милости Божьей и велению наших благочестивых императора и императрицы Константина и его матери Ирины, собранный во второй раз в славной митрополии Никейской в провинции Вифинской, во святой церкви, названной Св. Софией, следуя преданию Вселенской Церкви, постановил то, что здесь приводится.

Тот, кто даровал нам свет узнавания Его, Тот кто искупил нас от Тьмы идолопоклоннического безумия... к Его благодатной жертве некоторые отнеслись без внимания, будучи подстрекаемы коварным врагом, они покинули прямой путь мышления, и, противопоставив себя преданию Вселенской Церкви, они поколебались в своем понимании истины... ибо они следовали мужам лишённым святости, и, веря собственным выдумкам, они хулили Святую Церковь, которую сочетал с собой браком Христос, Бог наш, и они оказались неспособны отделить святое от несвятого (Иезек. 22: 26), утверждая, что иконы Господа Нашего и его святых ничуть не отличаются от деревянных изображений дьявольских идолов.

Посему Господь-Бог, не вынося того, что подчинённое ему должно быть разрушено подобной порчей, созвал по Своей доброй милости нас вместе посредством Божественного усердия и решения Константина и Ирины, наших правочестивых императора и императрицы, нас, кои ответственны повсюду за священство, ради того, чтобы божественно вдохновлённое предание Вселенской Церкви могло получить укрепление в общем постановлении. Таким образом, проведя со всем тщанием исследование и посоветавшись, ставя своею целью истину, мы ни уменьшаем, ни увеличиваем, но просто сохраняем неприкосновенным все, что относится ко Вселенской Церкви. Так, следуем шести Святым Вселенским соборам, первым местом заседания которых была славная митрополия Никейская и затем после этого царский богохранимый град.

Верим во Бога Единого, Творца неба и земли (следует Символ Веры).

Мы отвергаем и анафематствуем Ария и тех, что мыслят подобно ему и разделяют его безумное заблуждение; а равно Македония и тех, кто с ним, собственно называемых «пневматомахами» (духоборцами); мы также исповедуем, что наша Владычица, святая Мария, действительно и воистину Богородица, что родила во плоти Христа, одного из Троицы, Бога нашего, как постановил первый эфесский собор, который также изгнал из Церкви Нестория и тех, кто с ним, ибо они вводили двойственность лиц. Наравне с этими Соборами мы также исповедуем две природы Того, кто был воплощён ради нас от Бога Отца беспорочно от приснодевы Марии, признавая, что он совершенный Бог и совершенный человек, что также заявил Собор в Халкидоне, когда он изгнал из пределов Церкви сквернословия Евтихия и Диоскора. Наравне с ними мы отвергаем Севира, Петра и связанную с ними шайку со многими их богохульствами, в сообществе с коими мы анафематствуем мифологические измы-

иления Оригена, Евагрия и Дидима, как это сделал и пятый Собор, что собрался в Константинополе.

Затем мы заявляем, что есть две воли и принципа энергии в соответствии с тем, что присуще каждой из природ во Христе, в той мысли, в которой заявил шестой Собор в Константинополе, когда он также публично отверг Сергия, Гонория, Кира, Пирра и Макария, тех, что небрегли истинной святостью, и их последователей-единомышленников.

Вкратце, мы оберегаем свободным от всяких новшеств все писаное и неписаное церковное предание, что было вверено нам. Одно из них есть произведение изобразительного искусства, ибо оно находится в согласии с историей распространения Евангелия, поскольку предоставляет подтверждение тому, что грядущий человек Слова Божьего был настоящим, а не воображаемым, ибо несет и нам таковое же обретение. Поелику предметы, которые освещают друг друга, несомненно обладают родством друг другу.

Обозначив таковое положение дел и выступая как бы по царской дороге, следуя, как мы это делаем, учению наших святых отцов и преданию Вселенской Церкви — ибо мы признаём, что это предание проистекает от Духа Святого, что пребывает в нас, — мы постановляем со всей точностью и тщательностью, что, подобно дереву честного и животворящего креста, чтимые и святые образы, будь то написанные либо сделанные в виде мозаики или из другого подходящего материала, должны быть выставляемы во святых церквах, на священных сосудах и облачениях, на стенах и досках, в домах и подле общественных дорог: это образы нашего Господа-Бога и Спасителя, и нашей непорочной Девы, св. Богородицы, и чтимых ангелов, и любого из святых мужей. Чем чаще они представлены в изобразительном искусстве, тем более тех, кто видит их, призванных воспоминать и устремляться к тем, кто послужил для них первообразом, дабы отдали этим образам долг приветствия и почтительного поклонения.

Конечно, в согласии с нашей верой, это не есть полное поклонение, которое, собственно, надлежит только божественной природе, но оно напоминает то поклонение, что совершается честному животворящему кресту, а также священным книгам, Евангелиям и другим чтимым богослужебным предметам. Кроме того, люди призваны поклоняться этим образам с приношением благовоний и свечей, как это было благочестиво установлено древним обычаем.

Воистину, почитание, воздаваемое образу, проходит через него, достигая первообраза, и тот, кто поклоняется образу, поклоняется лицу, изображенному на сем образе.

Вот то, чем укрепились учение наших св. отцов, а именно предание Вселенской Церкви, которая распространила Евангелие от одного конца земли до другого...

Посему те, кто дерзает думать или учить что-либо отличное, или те, кто следует за проклятыми еретиками в отрицании церковного предания, или кто создаёт новшества, или искажает что-либо вверенное Церкви (будь это Евангелие, или древо креста, или другой образец изобразительного искусства, или св. мощи мученика), или кто создает извращенные и злые предубеждения против бережного отношения к какому-либо из законных преданий Вселенской Церкви, или кто секуляризует священные предметы и св. монастыри, мы повелеваем, чтобы они были лишены сана, будь они епископами или отлучаемы, если они монахи или миряне.

(Аккламации): Воскликнул Св. собор: Так мы верим, так мыслим, мы даем наше согласие и подписали. ... Веря во Единого Бога, что должен быть прославляем в Троице, мы приветствуем святые иконы! Те, кто не придерживается того же, да будут анафема. Те, кто не мыслит так же, да будут изгнаны из Церкви. Ибо мы следуем древнейшему законодательству Вселенской Церкви. Мы держимся законов отцов. Мы анафематствуем тех, кто добавляет что-либо или убавляет что-либо от Вселенской Церкви. Мы анафематствуем новшество, введенное хулиателями христиан. Мы приветствуем чтимые образы. Мы предаем анафеме тех, кто не делает этого. Анафема тем, кто прилагает ко св. иконам то, что сказано в Священном Писании против идолов. Анафема тем, кто не приветствует святые и чтимые образы. Анафема тем, кто называет священные образы идолами. Анафема тем, кто говорит, что христиане относятся ко священным образам как к богам. Анафема тем, кто говорит, что кто-то другой, а не Христос-Бог избавил нас от идолов. Анафема тем, кто осмеливается говорить, что Вселенская Церковь хотя бы в какие-либо времена принимала идолов.

Многая лета императорам,

Константину и его матери Ирине: многая лета!

Победоносным императорам: многая лета!

Новому Константину и новой Елене: вечная память!..

9. Несогласие папы с византийским императором

Так называемое письмо Григория II императору Льву III

(Mansi, 1901, XII, 959 и след. F. Gouillard: Aux origines de l'icônoclasmе: Le témoignage de Grégoire II?, в: *Travaux et Mémoires* 3, 1968, 253 и след.)

Использовалось в ранней редакции во время Второго Вселенского собора в Никее в 787 г. Текст ссылается, дабы произвести аутентичное впечатление, на коллегу Григория по службе Германа и цитирует также папу Мартина, который в VII веке стал жертвой конфликта с императором. Согласно Gouillard, письмо было переписано ок. 800 г.

Текст оправдывает правильность иконопочитания многими аргументами. В том числе играет роль мандилион или образ на плате, который Христос будто бы послал Авгарю по его просьбе. *Теперь отправь (посла) к этому нерукотворному образу (non тапифаctum itаgínet) и узнай: перед ним собираются и молятся толпы народа Востока. Имеется еще много образов подобного рода, которые оберегают паломники в благочестивой любви ко Христу, когда они стекаются на такое зрелище, и которые ты ежедневно можешь видеть и почитать.*

Почему мы не устанавливаем Бога Отца перед глазами, а рисуем его? Потому что мы не знаем, кто он, и природу Бога нельзя ни видеть, ни рисовать. Если бы мы его увидели, если бы узнали его так же, как его сына, то мы могли бы установить его перед глазами и нарисовать, и ты мог бы также и его образ назвать идолом. Это знала любовь Христа (к нам): когда мы входим в церковь верховного апостола Петра и созерцаем святой живописный образ, нас охватывает благочестивое чувство... Христос возвратил слепым зрение. Ты же ослепил тех, которые правильно видели... (964)

Ты говоришь, мы молимся стенам, камням, доскам... это не так. (Образы имеются здесь) для того, чтобы укрепить наше воспоминание... и... направить наш дух ввысь. Это совершают те, чьи имена и чье заступничество (appellationes) и чьи об-

разы нам принадлежат. Мы не почитаем их, как ты утверждаешь, словно богов: мы не имеем доверия к богам.

Когда мы видим образ Господа, мы говорим: «Господь Иисус Христос, сын Божий, защити нас и спаси». Если это образ его святой Матери, то мы говорим: «Святая Богородица, мать Господа, ходатайствуй у своего Сына, нашего истинного Бога, да спасет Он наши души». Перед образом мученика, наконец: «Святой Стефан, проливший кровь за Христа, и как великомученик, имеющий право ходатайствовать, прости за нас» (*intercede pro nobis*) (965).

Когда мы входим в церковь и созерцаем изображения чудес нашего Господа Христа, а также его святой Матери, которая нашего Господа Бога кормила, держит на коленях, а ангелы их окружают и поют гимн трижды свят (*ter sanctum hymnum*; *Trishagion?*), мы покидаем их растроганные (967).

(В заключение речь идет о реакции) королей Запада (на иконоборчество в Византии, в которое они едва могли верить). Однако они обрели уверенность, когда узнали, что ты будто бы послал снабженного орудием телохранителя Иовина в церковь Богородицы Халкопратии с поручением сбросить и разбить (образ) Спасителя, который они называют *Antiphonites* (дающий ответ), т. е. образ, перед которым совершаются многие чудеса. Затем следует рассказ о сопротивлении благочестивых женщин и о начале преследования иконопочитателей (969).

10. Стихи об образах аввы Феодора Студита (759–826)

№ 30 (Speck, 1968, 175)

Образ, который ты зришь, есть образ Христа; но называй его также Христос, однако они лишь одноименны, ибо сходство состоит в наименовании, но не в природе. Однако для обоих должно существовать единое почитание. Тот, кто почитает образ, почитает и Христа; ибо кто образ не почитает, тот есть совершенно враг Христа, т. к. он, исполненный ненависти к нему, не желает, чтобы его изображенный воплощенный облик почитался.

№ 31 (Speck, 1968, 177)

Если мы едим тело Христово и пьем его животворящую кровь, отчего же мы тогда не хотим показывать его нарисованным, тело которого ведь также может быть изображено? В такой мере, в какой он просто существует, его изображение не возможно, ибо он есть Бог, вне всякого места, однако, поскольку он принял соответствующую нам плоть, стал человеком и из-за этого сочетания стал изобразимым, т. к. он имеет и то и другое, не смешивая сущности... Кто таким образом почитает полностью Слово, тот оказывается верным членом церкви...

№ 37 (Speck, 1968, 186)

Ты, которая родила Бога, ты превосходишь ангелов; ибо того, на которого даже они не могут смотреть, Ты держишь, как сына, в своих пречистых руках.

№ 38 (Speck, 1968, 187)

Как и подобает матери, я несу в изображении моего сына, чтобы он являлся как подлинное дитя матери, он, который из-за сходства с отцом не может быть изображен, т. к. он по своей природе неделимо двойствен.

11. Надпись в возобновленном тронном зале Константинополя (856)

Текст по «Anthologia graeca»

(Anthologia graeca I, 106: Н. Beckby [издатель]. Anthologia graeca. (München 1957, I, 152 f.)

Свет правды снова воссиял и ослепил глаза обманщиков (иконоборцев). Умножилось благочестие, заблуждение уничтожено, вера расцвела и благодать ширится (по свету). Ибо смотри, как снова воссиял образ Христа над тронном императора и ниспровергает мрачных еретиков, в то время как над входом изображена Дева, как божественные врата и как хранительница. Император (Михаил III) и патриарх (Фотий) изображаются рядом со своими помощниками, т. к. они изгнали заблуждение, а на стенах помещения вокруг как хранители стоят ангелы, апостолы, мученики и священники. Поэтому мы называем это помещение «новым Христотриклинием», которое прежде было названо по золоту (Chryso-Triklinos), т. к. оно содержит трон Христа, нашего Господа, образы матери Христа и его глашатая, а также изображение Михаила (Императора), деяния которого исполнены мудрости.

12. Проповеди императоров по поводу освящения церкви

А. Проповедь Льва VI (886–912) при освящении церкви Стилиана

(Литературу по теме см. гл. 9, прим. 18)

В середине, в купольном медальоне, над вершиной церкви, находится образ (Христа), изображенный полуфигурно. Мне кажется, что художник хотел посредством этой формы изображения символически подчеркнуть вечно сохраняемое величие изображенного. Вочеловечение на земле не повредило его возвышенной природе... В примыкающей части купола вокруг изображены литургии: они разделяют с ним субстанцию (из которой они состоят: духовную природу ангелов). Некоторые из них служат диаконами. Они суть посланники (angeloi), которые сообщают людям божественную волю. Других из-за многочисленности их глаз называют херувимами, ибо они видят Бога... Таким образом они сообщают представление о божественной сущности, которая все пронизывает. Таким же образом и окружение императора посредством собственных титулов и деятельности свидетельствует о величии императора. Других по шести крыльям называют (серафимами)... Внизу присоединяется категория служителей Господа, которые причастны к земной материи, но преодолели ее узы и постыжились к нематериальной жизни. Одни (пророки) предвидели будущие дела избавления, другие (апостолы и т. д.) сами вступили в контакт с этими событиями. Затем видны цари и священники, как будто бы они хотят оказать почести Царю Вселенной. Всем этим украшена верхняя часть церкви. Остальные части пространства повествуют о событиях вочеловечения во плоти. Изображаются тогда Благовещение, Рождество, Богоявление, Сретение, Крещение и Преображение, Воскрешение Лазаря, Распятие, Положение во гроб, Воскрешение и Вознесение. Таким образом, это произведение искусства не только сближается с природой, а превосходит ее. Причиной этого превосходства является вдохновение художника. Каковы его прообразы? Кто их создал? Своим произведением ты сотворил достойную восхитения копию. Ты позаимствовал у того, кому ты свое произведение посвящаешь (Христу), достаточно образов для того, чтобы по-своему предложить образцы для дальнейшего подражания...

Б. Проповедь Льва VI (886-912) при освящении монастырской церкви патриарха Каулеаса

(Литературу по теме см. гл. 9 прим. 18)

...В центре полушария (купола), которое образует свод над красивым полом, изображен тот, кому художник посвятил свое строение (Христос Пантократор). Хотелось бы думать, что созерцаешь не произведение искусства, а самого Того, который, облеченный в природу смертных, всем руководит и за всем следит. Кажется, что он только что кончил увещевать и наложил на свои уста печать молчания. Поблизости находятся, в нефе церкви и на сводах, несущих потолок, изображения различных близких к Богу слуг, все исполненные в технике золотой мозаики. Художник понимал значение, которое здесь представляло собою золото, и использовал его, чтобы выразить красоту, которой надлежало украшать тех, кто был вблизи от императора. Он также понимал, что бледность золота годилась для того, чтобы изображать носителей добродетели. В определенном месте, среди изображений (апсиды), нарисована пречистая Матерь (Бога). Она держит в руках Младенца и обращает на него взгляд, в котором соединяются девственность и материнская привязанность. Хотелось бы верить, что ее уста раскроются и обратятся со словами к Младенцу, такими живыми кажутся изображения...

13. Образы святых в видениях

Житие Андрея Юродивого (X век)

Юродивый (Салос*), по имени Андрей, является героем вымышленного Жития, которое написал в X веке Никифор, священник церкви Софии в Константинополе. Видения Андрея, которые напоминают видения ясновидящего, занимают в этом Житии значительное место (издание в PG 111 и затем в критическом издании с переводом L. Rydén, Uppsala. К этой теме: Beck, 1959, 567 f.; G. da Costa-Louillet, в: *Byzantion* 24, 1, 1954, 179 и след.).

I. В одном видении во время недели праздников во Влахернской церкви (см. текст 15) Андрей видит внутренним взором Богоматерь, являющуюся в сопровождении двух Иоаннов и других святых в алтаре церкви и распространяющую свой покров над народом (см.: PG 111, 848 и след.; к этому: Belting-Ihm, 1976, 44, 60 f.)

II. В одном видении, которое имел некий Епифаний во время раннего богослужения, Андрей сам является главным действующим лицом. Один старик (*presbyter*) показывает ему Андрея в небесном обличье, после того как ему было предложено показать ему живой образ (блаженного Андрея) в сонмах святых. Тогда... он повел его в покой, который воссиял как молния. Оттуда вышел блаженный Андрей, точно на иконе (*hōs en eikonī*), имевший сходство (*syntomorphos*) с обликом императора. Его лик сиял как солнце. На голове у него была корона, на лбу — крест с короны императора, в правой руке — крест, а в левой — скипетр (PG 111, 737C).

* Салос — по-гречески и есть «юродивый».

14. Торжественное посещение императорами Влахернской церкви

*Константин Багрянородный. Книга церемоний
византийского двора*

Что следует соблюдать, когда властители совершают купанье во Влахернах (согласно Книге церемоний византийского двора, гл. 12: Reiske 1829, 551 и след.): Сначала их коленопреклоненно встречают вне церкви сановники, затем в притворе их встречает клир церкви. После того как они поменяли одежду, они берут свечи и входят через центральный портал внутрь церкви и затем в алтарь, чтобы там помолиться и приложиться к алтарной пелене (Επαύτη). Тем временем придворный штат собирается в притворе часовни реликвий святого храма (Hagia Soros), куда властители отправляются через правую часть вимы на восток и через сокровищницу (Skeiophylakion). Затем придворный штат выстраивается справа и слева на внутренней стороне дверей. Императоры берут свечи у императорских дверей часовни реликвий и входят. В алтаре они прикладываются к пелене... и верховный властитель окуривает алтарь ладаном... Затем властители идут направо к EPISKEPSIS, берут свечи и преклоняют колена...

Затем они выходят из Metatorikion, где хранятся иконы Марии и серебряный крест, они зажигают свечи и входят в Metatorion и, если они приказывают, их покрывают... и затем выходят через нартекс наружу... а по kochlias (винтовой лестнице) идут вверх и удаляются в помещения для переодевания... где они снимают одежду и облачаются в полотняные покровы с золотыми прошивками, после чего они вступают в священную купальню (lousta)... для мистической терапии...

Там они берут свечи и кланяются серебряным иконам, которые в бассейне Kolumbos (купальни)... Затем они берут свечи в расположенной на восток конхе, где выставлена серебряная икона Богоматери над фиалом (источником), и оттуда они идут налево, где в мраморе запечатлен оттиск руки Богоматери, который находится под серебряным окладом. Там они берут свечи и первый император кладет в поставленный там сосуд для окуривания, как до того перед серебряными иконами бассейна, священный елей (Aleipton)...

Оттуда властители уходят, идут в часовню Фотинос во внутреннее круглое строение, и, уходя, они зажигают свечи перед мраморной иконой Богоматери, у которой из рук изливается святая вода. Затем настоятель дает им святое масло из мисры, после чего они выходят и моются. После этого они выходят и направляются в маленькое внешнее круглое строение, где они меняют полотенца. Старший император дает каждому из помощников по одной номисме. Protombatarios благословляет крестом бассейн и дает властелинам освященную тем же крестом воду. Они ее принимают и входят в бассейн, где они во время молитвы трижды погружаются...

15. Чудо с завесой иконы Девы Марии во Влахернах Михаил Пселл. Речь (1075)

(X. A. Siderides в: *Orthodoxia* 2, 23, 1928, 508 и след.; V. Grumel в: *Échos d'Orient*, 30, 1931, 136 и след.)

Речь идет о нотариальном акте о предмете спора между генералом Львом Мандалосом и монахами из Калиаса, который был решен по предсказанию

иконы в 1075 г. У Grumel (1931, 130 и след.), также латинский текст из «Liber Virginalis», где описывается время продолжительности чуда до следующего вечера.

На правой стороне церкви, если идти на восток (ср., вероятно, в часовне реликвий или Hagia Soros) висит икона, которая одновременно крепко вделана в стену. Она по внешнему облику (idea) неподражаема, по привлекательности (charis) несравненна, а по чудотворной силе (dinamis) беспримерна. Перед ней висит завеса (katapetasma) из тканого материала, драгоценная, полная изображений, и в той же части помещения стоит еще один алтарный престол; к помещенной, на нем иконе обращаются всячески-ми способами, которые приняты у духовенства и народа: различными гимнами, молитвами прошений и жертвенными дарами. Нечто чрезвычайное происходит с иконой в шестой день недели после захода солнца. В это время все покидают церковь... также и священники... а кто все еще находится вблизи от завесы и ведет там богослужение (хор). Что же тогда происходит? Закрываются все двери святилища, и толпа пребывает в притворах возле порталов. Когда духовенство завершило обычные ритуалы, было принято церковь вдруг открывать... (Тогда) впускают ждущих снаружи. Когда они входят со смешанным чувством радости и страха, завеса перед иконой, будто бы тронутая дуновением ветра, вдруг поднимается вверх. Те, кто этого никогда не видел, не могут поверить в произошедшее. Все присутствующие видят в этом чудо (paradoxon) и прямо-таки сошествие Св. Духа. Во время этого происшествия изменяется вид небесного образа (небесного творения theo-rai), и он принимает, думаю я, ее посещение (Марии) как живой (epidemia) и делает обычно невидимое видимым. (Как при смерти Христа разодралась завеса Храма, так и таинственным образом поднимается св. завеса (perlos) перед иконой Богоматери для того, чтобы она приняла входящую толпу (в свое лоно?) как в новый безопасный приют и прибежище. А иногда чудо не свершается, что для иконы является будто бы солнечным затмением и должно, возможно, помешать предположению о существовании естественных причин, вызывающих чудо.

В молитве, совершаемой при освящении воды купальни, Kolymbos, Бога просят, по призыву его матери, милосердной (philoiiktirmon) госпожи и источника сострадания (eusplangchnias), чьи руки его когда-то носили, освятить воду (Jean V. Papadopoulos: *Les palais et les églises des Blachernes*. Athen 1928, 101 и след.).

16. Загадочная икона императрицы Зои

Михаил Пселл. Хроника

Михаил Пселл сообщает в своей Хронике, что императрица Зоя во время супружества с Константином IX (1042–1055) владела иконой Христа, дававшей ответ (Antiphonētēs) (Psellos, *Chronographia*; как в гл. 10, прим. 3).

(Императрица) распорядилась изготовить для нее икону (eikonisma), которая как можно аутентичнее изображала бы Христа. Она сияла в драгоценном материале и казалась почти такой же живой, как живое лицо. Посредством (изменения) красок он давал ответ на то, о чем его спрашивали, и цветом своей кожи предсказывал будущее. Поэтому Зоя предсказывала многие события. Когда с ней случалось что-нибудь счастливое или несчастье, она тотчас обращалась к иконе, чтобы выразить свою признательность или просить ее о помощи. В дурные времена я часто наблюдал, как она обнимала божественную икону и смотрела на нее, не сводя глаз, или разговаривала с ней как с живым существом и обращалась к ней с самыми нежными на-

именованиями. Иногда же опять-таки случалось, что она падала на землю, поливала ее слезами и била себя в грудь. А если она видела, что икона бледнела, она в глубокой печали уходила. Если же икона краснела и начинала сиять сверкающим блеском, она тотчас сообщала о случившемся императору и предсказывала будущее. (После рассуждений о том, можно ли посредством дорогих камней, некоторых трав и магии действительно вызвать богоявление, теофанию, хронист считает, что) императрица совершала культ не в (античном) греческом или каком-либо ином стиле, а позволяла высказываться своему сердцу и посвящала Богу самое драгоценное из того, чем она владела.

17. Чудо в мастерской художника

Художник Пантолеон в «Житии А» св. Афанасия (ок. 1000)

(Об иконописце Пантолеоне и чудесном возникновении иконы св. Афанасия с Афона см. «Житие А» св. Афанасия, сочиненное Афанасием вскоре после 1000 г. И. Шевченко, в: «*Jahrbuch der osterreichischen byzantinistik*», 21, 1972, 244 и след.)

Пришло время сообщить об одном чуде, которое я видел своими глазами. Те из вас, которые принадлежат к монахам монастыря Лавра, слышали о Косме, бывшем там ризничим церкви. Когда Косма приезжал в столицу, он обычно жил у нашего отца (настоятеля монастыря Ραπαγιου). Когда он однажды прибыл и увидел там (у нас) образ св. Афанасия Великого, который был нарисован как раз для нашего настоятеля, он заявил, что этот на иконе есть вылитый Великий (Афанасий), сходство (ὁμοιοτατος) с которым точно схвачено. Поэтому он настоятельно и упорно просит уступить его (изображение) ему. Настоятель на это не соглашается, т. к. у него нет другого образа такого качества (так прекрасно исполненного). Тогда Косма возражает ему, что он не терпит недостатка в подобных изображениях и что он — знаток, умеющий сам себе помочь. Он обратился также к великому Афанасию как к посреднику за помощью, так что настоятель дал себя наконец переубедить. Он согласился наполовину охотно, наполовину с раздражением, но ради великой веры того мужа и сказал: «Если ты хочешь иметь то, чего страстно желаешь, то останься на три дня, чтобы я мог использовать это изображение как образец (archetypos) и мог бы потом отдать его тебе без сожаления». Старик дал себя уговорить и остался на этот срок. Наш настоятель поднялся в час утреннего гимна и пошел к иконописцу, по имени Пантолеон. Он объяснил ему положение дел и попросил поторопиться с исполнением заказа, т. к. художник был к нам вообще очень расположен. «Если ты хочешь сделать мне одолжение», сказал ему настоятель, «то не медли с воспроизведением для меня этого изображения». (Художник был как раз занят исполнением императорского заказа)... Пантолеон упрекнул его в нетерпении и сказал: «Что за нужда была вновь напоминать мне то, о чем мне уже напоминали?» При этом он указал на краски и другие относящиеся к живописи принадлежности, которые были подготовлены. «Вчера после полудня служитель меня просил со всем этим сегодня до полудня прийти (к вам)...» (Служитель же не покидал келью, т. к. он хотел делать что угодно), но только не наблюдать за иконописцем во время работы. Тогда все пришли к единому мнению, что в этом случае святой осенил художника этой идеей и что ему способствовала Божья благодать. Так мы приступили с благим усердием к работе. Вера обоих мужей возросла, а святого превознесли.

18. Икона Богоматери Никопеи в императорском триумфальном шествии

Никита Хониат. *История* (XII век)

(Niketas Choniates: *Historia*, ed. Niebuhr. Bonn 1835, 26, 205 и след.; немецкий перевод: F. Grabler. N. Choniates, *Die Krone der Komnenen*. Graz, 1958, 51 f., 201 f., который в следующем тексте исправлен)

Для чествования победителя было назначено (1133) триумфальное шествие. Император (Иоанн II) приказал по этому поводу изготовить колесницу с серебряной обшивкой и инкрустацией из полудрагоценных камней, настоящее чудо. Когда пришел день, на который было назначено праздничное шествие, улицы украсили дорогими тканями, шитыми порфирой и испещренными золотом. Не было недостатка и в образах (eikasmata) Христа и святых, которые искусство шитья так изготовило, что казалось, будто изображения живут и дышат. Общее удивление возбуждали также и самые трибуны для зрителей, устроенные вдоль — по обеим сторонам улицы... от восточных ворот до Большого Дворца. Великолепна была упряжка из четырех лошадей, запряженная в вызолоченную колесницу, кони были белее, чем снег. Но император не взошел на колесницу, а приказал поставить на нее икону Богоматери, непобедимой воеводы и неодолимой соратницы. А поводья он передал могущественнейшим мужам империи, упряжку — ближайшим родственникам. Сам он шагал пешком впереди, с крестом в руках. Так он вошел в церковь, называемую Святая София, и перед всем народом воздал признательность Господу за счастливый исход...

Император (Мануил) принёс благодарение Богу, узнав (в 1167) о победе (над венграми). Через несколько дней он с торжеством вступил в столицу, идя в триумфе от восточных ворот, которыми входили в Акрополь. Так как он хотел отпраздновать решительную победу с великолепием, то он приказал заготовить все для триумфального шествия в самом величественном виде... Всюду были развешаны пурпурные и дорогие гирлянды... Не было недостатка также и в пленных, их длинные ряды проходили в шествии, занимая собою зрителей... Впереди императора ехала серебряная вызолоченная колесница, запряженная четырьмя конями, белыми, как хлопья снега. На ней стояла икона Богоматери (eikon Theotōtoros), неодолимой воеводы императора (akatagonistou systrategou tō basilei) и непобедимой союзницы. И не трещала ось под этой колесницею, потому что она везла не мнимую страшную девственницу богиню Афину, но истинную Деву, паче слова Слово по слову родившую.

(Позади родственников и лиц, занимавших государственные должности) ехал на гордом коне сам император... а подле него ехал Андроник... виновник триумфа. Император направился в великий храм и перед всем народом воздал там хвалу Господу.

19. Императоры как живые иконы

Анна Комнина. *Алексиада*

(Описание внешнего вида императора Алексия (1081–1118) и императрицы Ирины дочерью Анной Комниной, см.: В. Leib [издатель]: *Anna Comnene, Alexiade*. Paris 1945, II, 110–113 с текстом и французским переводом; E.R.A. Sewter [издатель]: *The Alexiad of Anna Comnena* [Penguin Classics]. Baltimore 1969, 109, 110; об Анне см. К. Varzos: *Genealogia tōn Komnenōn*. Saloniki, 1984 I, 176 и след. Nr. 32; G. Buckler. *Anna Comnena: A study*. Oxford 1929)

Внешность обеих царственных особ, Алексия и Ирины, была бесподобной и неподражаемой. Живописец не сумел бы изобразить их, если бы он даже смотрел на этот прообраз красоты, скульптор не привел бы в такую гармонию неодушевленную природу. Знаменитый канон Поликлета показался бы противоречащим принципам искусства тому, кто сравнил бы с творениями Поликлета эти изваяния природы (*physeos agalmata*). Алексий был не слишком высок, и размах его плеч вполне соответствовал (*symmetros*) росту. Когда он, грозно сверкая глазами, сидел на императорском троне, то его глаза сверкали пламенем подобно взгляду Горгоны (*gorgoron selas*, по Эсхилу): такое всепобеждающее сияние исходило от его лица. Дугой изгибались его черные брови, из-под которых глаза глядели грозно и вместе с тем кротко. Сила его глаз, сияние лица, благородная линия щек, на которые набегал румянец, одновременно пугали и ободряли людей. В этой героической внешности сочетались красота, изящество, достоинство и непревзойденное величие. Если же он вступал в беседу, то казалось, что его устами говорит пламенный оратор. Был несказан и необорим в речах, так же как и тверд рукою, когда он метал копье или когда очаровывал слушателей своею речью.

Моя мать, императрица Ирина, была в то время еще очень юной: ей не исполнилось тогда и пятнадцати лет... Она была подобна стройному, вечноцветущему побегу, части и члены ее тела гармонировали друг с другом. Приятно было смотреть на Ирину и слушать ее речи, и поистине нельзя было насытить слух звучанием ее голоса, а взор ее видом. Лицо ее излучало лунный свет; оно не было совершенно круглым, как у ассирийских женщин, не имело удлиненной формы, как у скифянок, а лишь немного отступало от идеальной формы круга (становясь овальным). По ее щекам растлился луг, и даже тем, кто смотрел на нее издалека, он казался усеянным розами. Голубые глаза Ирины смотрели с приятностью и вместе с тем грозно, приятностью и красотой они привлекали взоры смотрящих, а таившаяся в них угроза заставляла закрывать глаза, и тот, кто взирал на Ирину, не мог ни отвернуться, ни продолжать смотреть на нее. Я не знаю, существовала ли на самом деле воспетая древними поэтами и писателями Афина, но мне часто приходится слышать, как передают и повторяют следующее: не был бы далек от истины тот, кто назвал бы в то время императрицу Афиной, которая явилась в человеческом обличье или упала с неба, окруженная небесным сиянием и ослепительным блеском... Уста ее большей частью были сомкнуты, и, молчащая, она поистине казалась одухотворенной статуей красоты, живым изваянием гармонии. Во время же речи ее рука двигалась в такт словам, и казалось, что ее пальцы и, руки неким мастером выточены из слоновой кости. Зрачки ее глаз напоминали спокойное море и светились синевой морских глубин. Белки ее глаз блистали вокруг зрачков, распространяя необоримую прелесть и доставляя взору невыразимое наслаждение. Таков был облик Ирины и Алексия, в их зримом явлении.

20. Топография икон в одном из императорских монастырей

Ктиторский список образов (Турикон)

императора Иоанна II Комнина для монастыря

Пантократора в Константинополе (1136–1137)

(P. Gautier. Le typon du Christ Sauveur Pantokrator, in: *Revue des Études Byzantines*, 1974. О монастыре с его тремя церквями Пантократора, Михаила

и Богоматери Елеусы см.: Janin, 1953, 529 и след.; Cormack, 1985, 200 и след.; A.S. Megaw в: *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, 335 и след.; в дальнейшем указание на страницы относятся к изданию Готье)

Главная церковь Пантократора и ее освещение: Мы (императоры) желаем, чтобы божественная служба в этом достопочтенном монастыре производилась с пением святых гимнов согласно церковному уставу, который мы сочинили... (31). После того как собрались для молитвы, священник, который в этот день служит литургию, отправляется с ладаном в церковь для церемонии окуривания ладаном, которая начинается в алтаре и у иконостаса. Затем он останавливается перед иконой Пантократора, окуривает ее ладаном крестообразно, а затем все святые места (hierous torous) церковного пространства, а также находящиеся в них чтимые иконы (rapserious eikonas), а заодно также монахов (33)...

Освещение (phōtagogia) должно происходить следующим образом. Вечно должны гореть: две свечи в алтаре (Виме), одна там на трисвечнике, две перед Пантократором, по одной перед Anastasis (перед изображением праздника Пасхи с нисхождением Иисуса в ад) и одна перед Распятием, одна на трехчастном паникадиле главного свода, одна перед правой апсидой алтаря, где изображена Тайная вечеря, и одна перед левой апсидой алтаря, где (изображено) Омовение ног, и еще одна перед царскими вратами (во внутреннем главном портале) там, где изображено Успение Богоматери... Во время утреннего богослужения, главной литургии и вечерни должны быть зажжены вокруг алтаря все лампы, числом шестнадцать, и все свечи темплоне... Во время часов моления должны гореть три (свечи) на темплоне, одна на малом темплоне (боковой апсиды)... перед Пантократором еще две и по одной перед обеими поклонными иконами (храмовой или иконой дня)... (37 и след.). (В дни торжественных праздников следует зажигать паникадило, а в праздник Преображения следует ставить свечу весом в фунт воска на двенадцатирожковый светильник перед иконой Спасителя, которая выставлена (prokeitēnēs) (для почитания) (39). По праздникам отцов церкви достаточно обычного освещения. Лишь следует поставить двенадцатирожковый светильник перед святой иконой, изображающей праздник (heortazomēnēs) (40).

Церковь Марии: Ктитор предписывает богослужение также для церкви Богоматери Елеусы, т. е. Милостивой, которую он построил, равно как и для церкви Архангела Михаила, часовни, построенной по типу храмов Нерооп, т. е. мавзолеев, которая находится в центре и предназначена для могил императорской семьи (73). (Свечи, между прочим, предусмотрены как вечные светильники) перед обеими поклонными иконами (см. выше) и на Signon (выносной доске) святой иконы (Богоматери) Елеусы. (Количество свечей увеличивается во время богослужения и включает также свечу) перед мозаичной иконой Елеусы в преддверии.

Вечером в пятницу на каждой неделе мы назначили процессию прошения (здесь сокращено как процессионная икона или Signon) богородичной вечерни Пресби (Presbeia), в которой должны участвовать остальные святые иконы (наряду с иконой Елеусы). Процессия должна также проходить мимо наших могил и останавливаться там для великой ектении. Для освещения в этот вечер мы предписываем следующее. Для встречи святых (hιραντῆ) процессионных икон должны гореть четыре лампы в крытых галереях (epbolous) рядом с публичным портиком, и их

следует использовать при вхождении и при уходе святых икон... На внешней стороне церкви, где находится главный вход, шесть лампад, а у входа в нартекс, преддверие, еще две. Перед образом Христа перед порталом нартекса постоянная лампада... Перед (образом) Предтечи (Иоанна) над порталом нартекса то же самое и свеча перед мозаичным образом Богородицы, который находится напротив. ... Внутри церковного пространства четыре лампады, еще семь светильников, перед каждым образом, которые находятся над различными воротами церковного помещения... В Нероон (см. выше) два светильника перед иконой Христа, которая стоит у входа к нашим могилам. ...Перед обеими нишами (apsidas) Нероон, а именно перед Распятием и перед изображением Пасхи с Сошествием во ад (Anastasis) (см. выше) по одной свече, одна свеча перед другой нишей у святой могилы и одна свеча перед изображением встречи Христа с Марией (75).

Посещение иконы Одигитрии: в Нероон, в часовне Михаила предписывается сначала освещение (предписание относится включая обычные места) к поклонной иконе или храмовой иконе бесплотного (архангела) напротив Спасителя (81). В дни поминовения похороненных здесь членов семьи следует приносить в монастырь божественную икону моей пресвятой госпожи и Богородицы, Одигитрии. При встрече этой святой иконы следует служить для нас великую ектению, прилежное моление... и пусть святая икона... стоит у наших могил. Затем монахи и клирики должны провести в молитве ночное бдение, ночную службу. На следующее утро следует служить божественную литургию в присутствии святой иконы, а после нее великий молебен для нас и с собравшимся народом. Перед возвращением иконы при этом ее посещении следует взять 50 монет в виде гиперпиров и разделить их следующим образом: от имени святой иконы 6 монет, для 12 kou dai (?) 24 монеты, а для носильщиков (иконы) и остальных служителей святой иконы (братство) также 2 монеты, а остаток, в монетах Георгия, отдать (носильщикам) процессионных икон (signa, 83).

21. Монастырский устав без предписаний для икон

Устав Тимофея для Евергетского монастыря в Константинополе (1054)

(P. Gautier: Le typikon de la Theotokos Evergetis, в: *Revue des Études Byzantines* 40, 1982, 5 и след.; с этим соотносятся простые ссылки на страницы; Дмитриевский, 1895, I, 256 и след., с этим соотносятся ссылки на страницы с Д.)

Если наш Господь и Вседержитель и его всепрославленная Мать пожелали... пусть этот (устав) останется в силе для нас и наших по просьбе вашего слуги и нашего отца и основателя до скончания века (19)... Теперь нужно поговорить о божественной мистагогии (главной литургии), которую каждый день в церкви обязательно следует служить и которая, братья, заслуживает всего вашего внимания, так как в ней совершается божественное и в большей мере, чем где-нибудь еще, в ней совершается пугающее и непостижимое таинство нашей православной веры, божественная жертва тела и крови нашего Господа... (23)

(Утренняя служба начинается, когда назначенный на этот день священник) перед святым алтарем окурирует кадилом образ честного креста... Затем священник обходит все церковное помещение и окурирует ладаном всех. Потом он сто-

ит перед св. иконостасом и снова окуривает образ честного креста и одновременно поет хвалу святой и единосущной и животворящей Троице... (27)

Божественные праздники Господа (*despotikai heortai*) и пресвятой Госпожи, нашей благодетельницы Богоматери следует вам отмечать совершенно иначе, чем другие праздники, как в псалмопении, так и в освещении церкви и даже в трапезе. Праздник Успения Богоматери следует вам пышно праздновать (15 августа), ибо это праздник праздников и торжество из торжеств... (45)

Литургическая утварь и божественные иконы и книги не должны продаваться — о неподвижном инвентаре вообще не может быть речи. Они не только не должны продаваться, но и никем, по какой бы то ни было причине изыматься, так как мы их с таким трудом и такими затратами приобрели и потому что они как обетные дары нашей Госпоже... пресвятой Богоматери и благодетельнице (покровительнице монастыря) были посвящены, а кто эту заповедь нарушает, должен быть обвинен в святотатстве (*hierosulyia*)... (63)

В праздник Благовещения Марии все собираются в пятый час в церкви. (После пения тропаря) начинается процессия с крестом, книгой Евангелия и кандильницей, а также лампадой, и мы идем в процессии по всему монастырю, и когда мы приходим к преддверию церкви, мы возглашаем (к Марии): «Привет тебе, ты врата (*pylē*) Господа... и затем мы входим (в церковь) (Д431).

В праздник освящения церкви 28-го декабря литургия начинается в четвертом часу в часовне святых апостолов, в то время как главная церковь окуривается ладаном. (После «блаженных») мы берем крест и Евангелие со свечами для входа... и поем, обходя церковь. Когда процессия приходит во внешнее преддверие, нартекс... мы все стоим перед царскими вратами и поем, когда мы заканчиваем песню Марии (*Theotokion*) «Отверзите ваши врата...», внутри стоят другие и поют «Кто есть тот, царь славы» (*Basileus tēs Doxēs*)... и священники входят... (Д 366 и след.).

22. Культ икон в монастыре императора-наследника

Типикон Исаака Комнина для монастыря Спасительницы мира в Феррах (Бере) (Северная Греция) (1152)

(Издание: L. Petit: Le typikon de monastère de la Kosmosotira près d'Aenos, в: Известиях Русского Археологического Института 13, Константинополь 1908, 17 и след.; в дальнейшем в издании-сборнике всех типиконов, Dumbarton Oaks, английский перевод Н. Петтерсон-Шевченко, с которым я имел возможность ознакомиться)

Себастократор Исаак, сын императора Алексия, сначала желал быть погребенным в монастыре Хора в Константинополе, где его портрет в списке XIV века еще существует (об этом: Underwood, 1966, I, 10 и след.; 45 и след.; Belting, 1970, 78, 81). Потом он передумал и перенес свое погребение в новый монастырь Спасительницы мира, Kosmosoteira Maria в Бере (Н.П. Шевченко: Могила Исаака Комнина в Феррах, в: *Greek Orthodox Theological Review* 29, 2, 1980, 135 и след. О церкви и ее фресках: Stefan Sinos: *Die Klosterkirche Kosmosoteira in Bera (Vira)*, München 1985).

№ 1. Типикон был мною сочинен для нового монастыря, который был освящен в 1152 году и в котором помещается в технике мозаики (исполненная) икона моей

спасительницы мира (*kosmosdteiras eikonisma*)... и многократной благодетельницы (*kathidrytai*) (Пети, 17).

№ 3. Прежде всего я желаю, чтобы для ее (Девы Марии) восхваления... 50 поющих псалмы монахов образовали монастырскую братию и молились за мою бедную душу. Для этого должны еще 24 монаха заботиться о нуждах ежедневной жизни. Ни один не должен быть моложе 30 лет, и ни один не должен быть скопцем (21).

№ 7. После окончания вечерней молитвы все должны собираться перед иконой Богоматери и каждый вечер молить о помиловании (*eleos*) моей бедной души, а именно петь *Trishagion*... и от всего сердца 40 раз изрекать Господи помилуй. Затем они должны обратиться со следующим призывом: «О Матерь Божия и Госпожа, спаси приближающегося к тебе слугу, основателя монастыря Исаака, заступничеством перед твоим Сыном, которого ты хранишь в своих девственных руках, от грядущего проклятия» (22 и след.).

Иконы поклонные: в № 8 начинаются литургические предписания. Так как устав монастыря Марии Благодатной, наш текст № 14, оказался полезным для реформы монастырской жизни, он может быть здесь использован как образец (23). № 9. В день каждого праздника Богоматери на протяжении всего года... монахи должны достойным образом отправляться в церковь и весьма хорошо исполнять всю гимнодию (литургические песнопения), которая относится к празднику. При этом должны гореть 4 лампы в центре церкви и два восьмирожковых светильника стоять перед поклонными иконами (храмовыми иконами на алтарных столбах) по обеим сторонам церкви (собственно алтаря), а именно там, где весьма искусно изображены мой Христос всемилостивейший (*Hyperagathos*) и Богоматерь, спасительница мира. Иконы являются нашим очам как живые существа и говорят привлекательно, как бы устами, с теми, кто их созерцает. Это действительно чудо — видеть эти образы как вид живой живописи, хотя они неподвижны в пространстве. Так что можно лишь превозносить художника (*technourgos*), который воспринял от творца мира (*Demourgos*) в новом великолении мудрость живописи. Кто его не станет превозносить, когда образы являются взору как живые и запечатлеваются в сердце? (23 и след.)... № 12. Таким образом, два вечных светильника на протяжении всего года должны гореть перед всемилостивым Христом и Богоматерью... коленопреклоненно почитаемым (26)... № 35. Затем мы должны перейти к перечислению других носителей должности (в монастыре)... Их ключи хранятся у (икон) Христа и Богоматери. Кандидат должен после трех предусмотренных коленопреклонений брать ключи оттуда в свои руки... и получать благословение настоятеля. Для тех должностей, которые не нуждаются в ключах, достаточно приложиться к св. иконам и получить благословение настоятеля... В другом месте говорится о трех низких земных поклонах перед св. иконостасом божественного алтаря, вимы, прежде чем прикладываются к честным иконам нашего Спасителя и его пречистой матери (39).

№ 10 и 50: первый праздник Богоматери в году. Я хотел бы, чтобы честная вечерня накануне божественного *koimesis* (Успения Богоматери) и весь следующий день праздновались бы торжественнее, чем все другие праздники Богоматери, с полным освещением и большим количеством священников и ѱяконов в алтаре. Так как это праздник праздников и торжество из торжеств... (24). Также и насыщение сотни бедняков должно происходить так щедро и тактично, чтобы Бог с неба смог на

это смотреть. Беднякам следует сидеть на земле в ряд или в круг, чтобы их кормление могло служить достойной церемонией, и затем стоя 40 раз они должны произносить «Господи помилуй» в честь ктитора (25). № 50: Позвольте мне еще раз возвратиться к вышеупомянутому празднику Успения Богоматери... моей благодетельницы, и следующее установить для утреннего богослужения в день этого праздника. Достаточное количество священников и дьяконов должно облечься в литургические одежды, один игумен должен нести Евангелие, другой — икону Богоматери (переносной мозаичный образ, см. № 1, который следует отличать от прочно вделанных в столбы поклонных икон), а еще один несет большой крест, находящийся перед алтарем, вимой. После того как произнесена подходящая молитва прошения, священники покидают со светильниками церковь и выходят в процессии из ворот монастырских стен к впадину монахов и идут до другого входа на западе. И процессия должна обойти всю монастырскую стену для освящения (*hagiasma*) и для сохранения монастыря и его страны. Когда они снова входят в церковь, они должны святыни (*hieria*), которые они брали с собой, принести снова на св. места (*hagiois topois*), где им надлежит быть. Исполненная в технике мозаики, икона Богоматери, находящаяся над входом в церковь, должна в день этого праздника быть... пристойно освещена. Перед этой иконой (*eikopisna*) божественного Успения должна все время гореть вечная лампада с маслом из фисташкового дерева, т. к. ей, этой иконе, присуца, я думаю, богодухновенная благодать (50).

№ 67. Каменная икона Богоматери упоминается как объект культа, находящийся на каменном мосту, ведущему к монастырю. Прохожие должны ее почитать и молиться за бедную душу ктитора.

№ 89, 90: могила ктитора и икона покровительницы монастыря. Когда-то я имел намерение, чтобы мои бранные останки были похоронены в монастыре Хора (в Константинополе), и я уже планировал могилу... однако ныне я желаю, чтобы их на вечный покой уложили в новом монастыре... Следует перенести сюда из монастыря Хора мраморные плиты с моей могилы и таким образом отделать могилу, для которой предусмотрено место в левой части преддверия с помощью расширения сооружения... В центре крышки могилы следует поместить список принадлежащего мне погрудного образа (*epkolpion*) Богоматери в форме щита, исполненного в серебре... Следующее относится к моей бывшей могиле в Хоре: оградка бронзового литья, портреты (стелы) моих честных родителей... и доска (*stasideion*) с мозаичным образом моей (иконы) Богоматери. Мой собственный портрет, который я в молодости из-за незрелого тщеславия заказывал, должен (в отличие от других) остаться в Хоре, чтобы мое жалкое тело... после его разложения не удостоилось чести изображения (*eikonismatos*)... (63) Вместо других фантастических роскошных украшений хотел бы я на моей могиле иметь икону Богоматери из Редеста (близ расположенного города на реке Гебр), которая мне была послана небом. Это как раз *Kosmosoteira* (покровительница монастыря с титулом спасительницы мира), а я украсил ее золотом и серебром, насколько смог. Следует ее поставить в конце моего запланированного захоронения, чтобы она на все времена неизменной оставалась (для) заступничества за мою грешную душу. А кроме того, следует там же поставить икону Христа такого же размера с хорошим освещением, которое подобает этим иконам. А если игумен и другие монахи будут действовать вопреки моей воле, то они будут осуждены в Судный День (64).

23. Устав и опись имущества монастыря императрицы

Типикон императрицы Ирины для монастыря Кехаритомени или монастыря Богоматери Благодатной в Константинополе (до 1118)

(P Gautier. Typikon de la Theotokos Kecharitomene, в: *Revue des Études Byzantines* 43, 1985, 5 и след. и издание 19 и след.: к нему относятся ссылки на страницы).

А. Устав монастыря

Монастырь находился рядом с мужским монастырем Христа Филантропа. В нем соблюдалась совместная жизнь; в нем находилось 24, максимально 40 монахинь и 6 сестер-мирянок для обслуживания. Эконом был евнухом. Евнухами были также два священника, жившие в монастыре. Духовный отец принимал исповедь. Предисловие к нему подобно длинному трактату о теологическом положении вещей и об идеале женщины, который представляет Мария (19–31). Имя Марии (и название монастыря) происходит от приветствия ангела при Благовещении согласно Евангелию от Луки.

...О Мать живого Бога, которая после рождения его снова была святым сокровищем девственности... Какое благодеяние оказал нам податель всего доброго в твоём лице, которую он предназначил быть лестницей в небо и мостом рода человеческого к небу... (19) Опора веры и оплот против неверия.

Кто бы мог величие твоих чудес и тобою сообщенные предостережения достойно восхвалить, все те дела, через которые ты оберегала господство императора, подавила восстание и укрепила христианский народ в надежде на будущее блаженство?... Ты, Богородица для всего, что над миром (*hyperkosmion haranton Theogenetria*)... Ты, сияющая владычица, стоящая одесную Пантократора... (что явно имеется в виду на обеих главных поклонных иконах на алтарных столбах, вопреки формулировке в псалме 44)... Ты, непобедимая соратница императора против варваров, ты, которая твое наследство и столицу (*megalopolis*), которая отдана в твои руки, на все времена как источник и корень благочестия сохраняешь (23)... Ты... «благодатная у Бога» (*Kecharitomenē*), которая превышает всякое видение и понимание и преодолевает пределы природы, как посредница (*mesitis*) между Богом и людьми... держи свою непобедимую десницу постоянно над посвященным тебе стадом монахинь и превращай их женственность в добродетель, свойственную роду мужчин (*adelphotēs*) (*aretē*; 25)... Мы поручили монастырь в знак благодарности за оказанные нам милостивой Богоматерью благодеяния авторитету и праву владения именно этой Богоматерью (31)...

№ 59–75: Литургия и освещение. В самый торжественный праздник «Богоматери благодатной» и нашей Госпожи, а именно в праздник Успения Богоматери, нужно заменить серебряные многорожковые канделябры обычными лампадами. Нужно также поставить свечи с фитилем из хлопка на светильниках темплона (балках алтарной преграды) и храмовых икон... каждая весом в шесть унций. Далее надо зажечь свечи весом в фунт... на двенадцатирожковых стоячих светильниках, которые стоят перед выставленной напоказ для почитания святой иконой Богоматери... У мозила следует поставить свечи весом в 4 унции... и нужно добавить розовое масло,

эссенцию из дерева алоэ и ладан, фимиам (дальнейшие указания следуют для праздников Рождества Богородицы, Воздвижения креста, св. Димитрия и Введения во храм Пресвятой Богородицы, 109)... Неугасимые лампы должны гореть день и ночь (также и в другие дни), одна в алтаре и одна перед «Богородицею Милостивой». Перед поклонными (иконами) должны все время стоять двенадцатичерковые светильники, на которых одну свечу каждый день нужно зажигать во время псалмопения (литургического пения семи часов моления дня)... (113). Что касается процессий (*litai*), которые монахини должны проводить согласно церковному обычаю, то их путь не должен быть длинным, а должен вести из церкви через преддверие до иконы Успения Богородицы, которая находится вне общего помещения для сна, а священники монастыря должны при этом нести святое Евангелие и почитаемый крест... (131).

Б. *Опись реликвий, икон, книг и литургической утвари (152–155)*

Наряду с реликвиями креста, или ставротекками в форме триптихов и, во-первых, одной диастильной иконы для полей в пролетах иконостаса из металла и с четырьмя евангелистами упоминаются: во-вторых, одна (икона) Богородицы, которая, также как и Христос (который, вероятно, был изображен над нею), сидит на троне и (очевидно, вокруг находятся изображения праздников) Рождества Девы Марии, Успения и Благовещения, Сретения, Рождества, в-третьих, Крещения Христа... — в-четвертых большая живописная икона пресвятой Богородицы с младенцем (у входа?) в алтарь и, в-пятых, такая же большая икона Иоанна Богослова. Похожая икона Василия, в-шестых, такая же пророка Даниила с боковыми створками (дверями) и другими святыми... — в-седьмых, икона... св. Евпраксии, Христа, дающего ответ (см. текст 9), и пресвятой Богородицы, — в-восьмых, другие иконы одного мученика, сорока мучеников, Богородицы, Златоуста и других... — в-пятнадцатых, одна древняя икона (*palaiā*) и еще одна подобная (древняя) икона.

В дальнейшем каталогизируются иконы с драгоценным окладом: ...в-семнадцатых, икона Богородицы с Младенцем, с серебряным позолоченным окладом с различными фигурами и эмальями, — в-восемнадцатых, другая, нового стиля (*kaipourgos*) живописная икона с Христом на троне и под ним (в центре) также с восседающей на троне Богородицею, а по сторонам Петр и Павел и, в-девятнадцатых, с обоими святыми Феодор в серебряном позолоченном окладе (*peripherion*). — в-двадцатых, маленькая серебряная икона Распятия и такая же икона Рождества Христова... (153)

Затем описывается алтарная преграда (154), которая была роскошно украшена серебром, изображениями святых и шестикрылого серафима, а на святых вратах (*hagia thyra*) имелись фигуры из Благовещения Девы Марии, *Chairetismos*, также из серебра. На *Harmosphinia*, косяках, врат находятся изображения Христа и Девы Марии.

24. Любовь к роскоши в монастыре одного полководца

Типикон Григория Пакуриани для монастыря Богоматери в Петрице или Бачково (1083)

(P. Gautier. Typikon du Sebaste Grégoire Pakourianos; в: *Revue des Études Byzantines* 42, 1984, 5 и след.; текст 19 и след.; о личности ктитора: P. Lemerle: *Cinq études sur le XI^e siècle byzantin*. Paris 1977, 158 и след.)

Ктитор занимал высокую имперскую должность великого слуги Запада (империи). Монастырь находился в провинции (Thema) города Филиппополиса в современной Болгарии. Община Петрицы (Basilikis) была подарена императором полководцу. Устав монастыря использует в качестве образца устав монастыря Та Panhagiou в Константинополе. В монастыре находятся три церкви. Покровителями монастыря являются, кроме Богоматери, Иоанн Креститель и мученик Георгий. В монастыре запланированы места погребения ктитора и его брата. 50 монахов кроме настоятеля образуют братство и подобно ктитору должны быть грузинского происхождения. Шесть священников и два дьякона должны помимо воскресенья и праздников три раза в неделю служить литургию.

Предисловие описывает происхождение и биографию, а также намерение ктитора сделать монастырь своим последним местом упокоения и обменять красоту церкви на воздаяние на том свете. Литургия и прочий распорядок, как жется, следуют образцу монастыря Та Panhagiou (21).

(В трудную годину своей жизни и карьеры ктитор решил обратиться) к *моей и всех грешников крепкой надежде (vevaia elpis)... высокочтимой матери Господа нашего Христа, а также к весьма знаменитому предтече Иоанну и к прекрасному великомученику и могучему поклоннику Христа, Георгию. Я избрал этих как моих проводников (prodromos) и защитников перед Христом в день Страшного Суда вместе со всеми другими святыми и друзьями Христа. Так я застроил... район церкви... во славу и хвалу этих трех (святых)... так прекрасно и роскошно, как позволяли мои возможности и как это позволяли времена... (33).*

Литургия и освящение. Мы постановили отмечать праздник пресвятой Богоматери, ее святое и достойное Успение в нашей церкви 15-го августа таким образом. Мы желаем, чтобы этот общий праздник Богоматери отмечали... в трепете и роскоши... как в знаменитых и самых великих храмах... (71). И вообще по поводу освящения в различных церквях № 12. День и ночь должны гореть три неугасимых лампы перед иконой пресвятой Богоматери, одна в большом, главном алтаре, и перед святым алтарем (Veta) у иконостаса перед благодатным Распятием — свеча, также свеча перед святой иконой Предтечи и Крестителя, а также свеча перед иконой св. Георгия... Затем следует зажигать во время пения гимнов каждый день перед иконой двенадцати праздников Господних 12 свечей (они находятся, вероятно, на иконостасе; см. также ниже инвентарный список; 73).

Поминание ктитора. Кроме даров в память ктитора, которые ежедневно как в литургии, так и в форме подаяния милостыни должны совершаться, определяется еще следующее. В (годовой) праздник нашей св. церкви все священники должны служить литургию за нас: за меня, за моего брата и за наших усопших родителей, то же самое должно происходить в день знаменитого воскресенья Христа, Бога нашего, который обычно называют Пасхой, и в день Вознесения Господа и в день праздника св.

Троицы... То же самое относится к Благовещению Марии, к Рождеству Христову и к Крещению Господа... и ко всем остальным праздникам Господним (см. выше; 101).

Поминование усопших (монахов) должно быть возложено на одного священника, который должен совершать это постоянно в часовне св. Крестителя... (109)

(Инвентарный список) св. утвари, св. икон и всех других почтенных обетных даров... которые были подарены и оставлены в наследство нашему монастырю (119). Кроме очень ценных крестов и реликвий креста упоминаются также большие и маленькие иконы из золота, эмали и резного камня, совершенно такие же, какие употреблялись в Грузии, например триптих Богоматери в Хахули (ср. об этом гл. 10, прим. 17). Особенно следует выделить:

1. Большую икону Преображения (Христа), в технике эмали (*cheimeutē hē Metamorphosis*)...
2. Маленькую икону Богоматери со створками (*thyridōn*), в технике эмали.
3. Икону Распятия, со створками, в технике резьбы по камню (*lithinos*).
4. Живописную (*hylographia*) икону св. Георгия с серебряным окладом, в общей сложности 27 на досках написанных икон с подвесками (*petala*), — 5. и балки темплона иконостаса, на которых... 32. находятся иконы двенадцати праздников Господних (*dodeka heortas*) (см. выше; 121)... двенадцать больших светильников (*tanoualia*) из бронзы и еще два маленьких. Один-единственный светильник (*tanoualion holokleron*) темплона с держателями для свечей (*keropogion*) и еще два маленьких — с держателями свечей для рук (*meta tōn dia cheirōn kratematōn autōn*; 123).

25. Описания икон в монастырских описях и завещаниях

A. Diataxis, или Распоряжение Михаила Атталеата для монастыря Христа Всемилостивого в Константинополе (1077)

(W. Nissan. *Diataxis des Michael Attaleiates von 1077*. Jena, 1894, особенно с. 78 и след.; P. Gautier. *La Diataxis de Michael Attaleiates*, в: *Revue des Études Byzantines* 39, 1981, особенно 16 и след.; 89 след.)

1. Большая живописная икона Христа Всемилостивого в рост или полнофигурная (*stasidia*)...
2. Икона — триптих Христа, полуфигурная (*laimen*) на позолоченной подставке: на ее створках (буквально: дверях) изображены Богоматерь и Предтеча (Иоанн), апостолы Петр и Павел, святые Артемий и Лукилиан, а также с наружной стороны мученики Георгий, Акиндин, Николай, Мефодий, Косма и Дамиан.
3. Еще одна серебряная позолоченная полуфигурная икона Христа с 6 фигурами вокруг приготовленного ко второму пришествию Христа пустого трона.
4. Серебряная позолоченная икона пресвятой Богоматери с младенцем на левой руке (*Aristerokratousa*) с 7 фигурами вокруг и надписью сверху, которая относится к церкви Св. Богоматери...
5. Живописная икона св. Екатерины с серебряным позолоченным окладом, на котором находятся 6 полуфигур и 2 фигуры в рост.
6. Живописная икона честного Предтечи (Иоанна) без оклада.
7. Еще живописные иконы с Деисусом.
8. Балки темплона, а в середине иконного фриза Деисус и (по обеим сторонам) поветствование (*diēgēsis*, или описание жизни) досточтимого и святого Предтечи (Иоанна).
9. Живописная икона св. Пантелеймона с серебряным позолоченным окладом и 25 стеклянными фигурами (*hyelion*), а оклад обрамлен шестнадцатью фигурами...
10. Капители (*kerhalokionia*) (святых врат алтаря, а также иконостаса) с образами Христа и Богоматери весом в один фунт (серебра).

Б. Заветование Евстафия Воилы (1059)

(S. Vryonis. The Will of Eustathios Boilas, в: *Dumbarton Oaks Papers* 11, 1957, 264 и след.; P. Lemerle: *Cinq études sur le XI^e siècle byzantin*. Paris 1977, 15 и след., особенно 24 и след.)

Воила завещает церкви, которую он задолго до того выстроил, среди многих предметов литургической утвари: позолоченный крест с эмалевыми образами и процессионный крест, кроме того:

1. Восемь золотых икон в технике энкаустики, в том числе полное (holokanonas) Распятие с двумя створками. 2. Святого Георгия в форме щита (skoutarin). 3. Св. Феодора и Георгия, маленькую Богородицу, Василия... 5. Две большие иконы Богородицы (иконы Марии с литургическим дополнением и кроме того с также названными гимнами)... 8. Распятие в форме щита (skoutarin). 9. Двенадцать икон из бронзы. 21. Тридцать различных живописных икон с (12) Господними праздниками и различными святыми...

В. Описание имущества к уставу монастыря Елеусы (Милостивой) в Велюсе близ Струмицы (Болгария, 1085)

(L. Petit: Le monastère de Notre Dame de Pitiè, в *Известиях Русского Археологического института*, 6, Константинополь 1900, 1 и след., особенно 118 и след.)

Монастырь был основан в 1085 г. неким Мануилом, бывшим позднее епископом в Струмице (монастыре, основанном в 1085 г.), получавшем в начале XII века богатые императорские жертвования. Сохранившаяся опись имущества была лишь ок. 1449 г. составлена в современной форме при авве Мелетии и, следовательно, содержит также более поздние пожертвования. Важно различие украшенных (с драгоценными окладами и рамами) и неукрашенных икон. Наличие икон трех святых из Халкидона доказывает, что ктитора принес в монастырь культ святых со своей родины Вифинии. Удивительно большое число икон имело его изображение как ктитора. На балках темплона помещался второй ряд икон с полуфигурными образами.

1. Металлическая (Sarout) икона Богоматери с Младенцем, как *Kathisma* (?) с узкой серебряной позолоченной рамой. 2. Серебряная позолоченная икона (? *tonopetalos*) на доске с рельефными фигурами (*stasidia*) в рост трех св. полководцев (Георгия, Феодора, Димитрия) с различными полуфигурными святыми на раме. 3. Живописная икона Богоматери, с узким нимбом (*phengos*) и узкой рамой из позолоченного серебра без фигур. 4. Вторая икона Богоматери, как *Kathisma* (?), из одноцветного, без пятен камня (*lithos antiantos*) с узкой серебряной рамой без фигур. 5. Большая икона Пресвятой стоящей Богоматери с Младенцем, Младенец прижимается к ее груди и болтает с ней, а оба нимба (матери и младенца) сделаны из эмали и позолоченного серебра. 6. Большая живописная икона Богоматери с Младенцем, полуфигурная как процессионная икона (*laition signon*), и оба нимба сделаны из серебра без золочения. 7. Икона стоящей Богоматери с Младенцем, величиной в локоть (*reschuaion*: вероятно больше, нормированная мера длины), и оба нимба из серебра. И это суть святые иконы... 8. Неукрашенные (*akosmētai*) иконы суть следующие. Неукрашенная икона Пресвятой Богоматери в позе прошения (*presbeia*) величиной в локоть, она стоит поблизости от Богоматери Елеусы (Храмовой иконы), иконы поклонной или куль-

тового образа (*proskypneta*). 9. Другая икона, величиной в локоть, с праздником Святой Святых (*heortē ta hagia ton hagion*). 10. Икона такого же размера Успения Богоматери (*Koimesis*). 11. Икона Богородицы (*Theotokos*) такого же размера, как *Kathisma* (?), на которой изображен также ктитор. 12. Икона такого же размера с образами трех мучеников — Мануила, Савела и Исмаила. 13. Икона св. Николая в рост, также с ктиторами. 14. Большая икона, четырех пядей длины с полнофигурными Христом, Петром и Павлом и различными полуфигурами вокруг. 15. Над темпლოном стоят полуфигурные иконы Христа, Иоанна Крестителя, обе величиной в локоть, св. Петр, трех пядей величины и стоящий Иоанн Златоуст, величиной в локоть. 16. Икона св. Авксентия со Стефаном младшим (*Neos*). 17. Икона-триптих с Распятием в середине и Успением Богоматери — Сошествием во ад (*anastasis*), — Воскресением, Вознесением и Рождеством Христовым на створках. 18. Икона Деисуса на одной доске (*santidi*). 19. Икона 40 мучеников со створками. 20. Большая икона второго пришествия со створками. 21. Икона св. бессеребренников в полуфигурном изображении на доске. 22. Икона Димитрия величиной почти в локоть (*pseudo peshuapion*). 23. Такая же икона Златоуста. 24. Две недавно подаренных иконы Христа и Богоматери, величиной в две пяди. 25. Маленькая икона Мины из золоченой бронзы. 26. Три образа Елевтерия, Златоуста и Власия, величиной в локоть на одной иконе. 27. Металлическая икона Спасителя в форме щита (*skoutarion*), которую я забыл перечислить выше среди украшенных икон.

Г. Нотариальный акт 1143 года — опись имущества (Aprographē) монастыря Богоматери Ксилурга как нотариальный акт, содержащийся в одном документе (русского) монастыря Пантелеймона на Афоне

(Акты Русского на св. Афоне монастыря Св. Пантелеймона, Киев, 1873, 50 и след., № 6)

Достойны внимания драгоценности и очень большое количество икон в относительно незначительном монастыре. Как же велики были утраты в больших центрах! Опись имущества упоминает многие группы икон, принадлежавшие различным церквам, в том числе 90 живописных икон на одном месте. Одна икона Богоматери Деисуса была в позе моления, вероятно, придана также упомянутой парной иконе Христа.

1. В алтаре (*vetā*) находятся 10 икон. Сверх этого икона св. Симеона на колонне с фигурами св. Марты и св. Конона... (50)... 12. Теперь о святых иконах (по отдельности). Икона пресвятой Богоматери, называемая Деисус (т. е. в позе моления в профиль), а над ней история (*historia*) Господа: на ней была надпись и серебряный позолоченный нимб (*phengos*) и поручи на руках (*eritapanika*) из того же материала. 13. Подобный ей Христос (как икона) такого же исполнения с драгоценным нимбом и поручами, а на серебряной позолоченной раме или окладе были изображены вокруг различные живописные фигуры... 14. (Трехфигурная икона) Деисуса (Христос с Марией и Иоанн) с нимбами и поручами из позолоченного серебра. 15. Изображение большой стоящей фигуры (*stasidion*) нашего Господа с *Chrysopetalon* (?) и с серебряным крестом на голове, а также с поручами из того же материала и 15 камнями. 16. Темплон церкви с праздниками Господними на одной доске (как фриз) с *Chrysopetalon* (?).

17. Далее 90 больших и маленьких живописных икон (*hylographiai*)... (54)... 107. В некоем драгоценном оформлении находились иконы, которые выше, возможно, уже упоминались. В том числе Христос с серебряным позолоченным окладом, нимбом из эмали с жемчужной каймой. 108. И в сходном оформлении икона пресвятой Богородицы Деисуса (см. выше). 109. Другая икона Богородицы с Младенцем на левой руке (*aristerokratousa*) в серебряном окладе... 110. Другая икона (трехфигурного Деисуса) с Христом, Богородицей и Предтечей (Иоанном)... 111. Двенадцать праздников (праздничные иконы) для 12 месяцев (*ib heortēs tous ib menas*) (т. е. календарные иконы... 60).

Д. Описание имущества церкви во дворце Вотианиата — документ о наружном виде и подвижном имуществе церкви во дворце Вотианиата в Константинополе, когда его в 1202 г. уступили генуэзцам.

(Miklosich und Müller. *Acta et diplomata graeca*. III, 49 и след., особенно 55; Mango, 1972, 239 и след.; Epstein, 1981, 7)

Св. церковь имеет купол, апсидную конху и 4 столба... и мраморную облицовку стен, а также на них изображения в технике золотой мозаики (*eikonismata dia tou-seiou chrysou*)... Алтарная преграда из четырех зеленых опор (*stemonoron*) и двух проломанных плит ограды (*stetha*), мраморной балки и позолоченного деревянного темплона...

Е. Описание имущества в уставе монастыря Богородицы в Котейне близ Филадельфии в Анатолии (1247)

(S. Eustratiades, в: *Hellenika* 3, 1930, 332. Ср. также: Epstein, 1981, 22)

1. Большие поклонные иконы (*eikonismata*). 2. Еще 5 на темплоне... 7. Также на темплоне 12 маленьких (праздничных) икон больших Господских Праздников... 19. Две украшенных (*kekosmetena*) (драгоценным металлом). 20. Иконы Христа и св. Георгия.

26. Реликвии дворцовой часовни в Константинополе

Каталог Николая Месарита (ок. 1200)

(F. Grabler. *Byzantinische Geschichtsschreiber* 1958, IX, 287 f. [немецкий перевод описания дворцового мятежа Иоанна Комнина])

1. Здесь выставлен для почитания терновый венец, еще свежий и зеленый и невредимый, т. к. он через прикосновение к главе Господа Христа был причастен к вечности, что является опровержением оставшихся еще неверующими иудеев, которые не поклоняются кресту Христа... если бы к венцу можно было прикоснуться, то можно было бы почувствовать на ощупь, какой он гладкий и приятный.

2. Достойный почитания гвоздь, на котором до сегодняшнего дня не появилось ни малейшей ржавчины, благодаря чистой, свободной от всякой мерзости плоти Христа, которую он пронзил вместе с тремя другими в час страданий... Этот гвоздь пронзил внутренности и убил закланного врага, преступника, который как дух по природе бессмертен, и убил его бестелесным образом...

3. Могильные пелены Христа из полотна... Они еще благоухают миррой и не подверглись разложению, ибо они окутывали помазанное елеем, непостижимое, нагое мертвое тело.

4. То полотенце... которое чудесным образом до сегодняшнего дня осталось влажным и мокрым от влаги, которую им вытирали с «прекрасных ног благовествующих мир, благовествующих благое» (Рим. 10: 15).

5. Копье, пронзившее ребра Господа. Оно выглядит как двурукий и изготовлено в форме креста. Кто имеет острое зрение, увидит на нем следы крови...

6. Та пурпурная мантия, которую злодеи надели великому Господу, чтобы издеваться над ним, как над царем иудеев.

7. Находящаяся в правой руке Спасителя трость, которой он размозил голову закланного врага, сатаны, принявшего облик змеи...

8. Подошвы на ногах Господа, называемые также сандалиями. Их длина и ширина не равна длине пяди большой мужской руки, но является симметричной.

9. Эту девятку составляет камень, который выломали из могильного камня Христа. Это второй камень Иакова (1-я книга Моисеева 28: 18), свидетельство Воскресения Христа из мертвых, краугольный камень краугольного камня Христа... Теперь ты, народ, имеешь эти десять заповедей, но я здесь покажу тебе также самого законодателя, правдоподобно изображенного на плате и вырезанного в хрупкой глине с таким искусством изображения, что думают, будто оно исполнено не человеческой рукой... Эта церковь, это место является вторым Синаем, новым Вифлеемом... Иерусалимом, здесь происходит во второй раз омовение ног, Тайная вечеря, гора Фавор, (Pratorion) суд Пилата и лобное место, которое по-еврейски называется Голгофа. Здесь Он родится, здесь Его крестят... Здесь Его распинают на кресте, и кто имеет глаза, тот пусть увидит поперечину для ног (на кресте)! В этой церкви его похоронили, и отваленный от пещеры камень является в этой церкви свидетельством Слова. Здесь он воскресает из мертвых. Плат с потом и смертные пелены зримо доказывают это.

27. Западный каталог реликвий Константинополя

Описание реликвий и икон дворцовой часовни, церкви Софии и некоторых церквей Девы Марии в Константинополе по латинскому каталогу начала XII века

(K.N. Ciggaar. Une Description de Constantinople traduit par un pelerin anglais, в: *Revue des Etudes Byzantines* 34, 1976, 211 и след., особенно 245 и след. Более ранняя и полная форма текста: Mercati, как гл. 10, прим. 1, и, пожалуй, перевод оригинального греческого текста)

1. Прежде всего в Большом дворце в храме Богородицы Марии находятся следующие святыни и реликвии: св. плат (*manutergium*), на котором изображен лик (*uultus... impectus*) Христа, который Христос послал царю Эдессы Авгарю... Св. плат есть изображение лика Спасителя, он возник без участия живописи (*sine pictura*). Св. керамион (*tegula*), на котором также появился лик Христа (как отпечаток) св. плата. Они удостоверяют великое чудо, т. к. на них изображен лик Господа без участия живописи. А затем послание, которое Христос упомянутому Авгарю собственноручно написал...

Авгара крестил апостол Фаддей после Вознесения Господа. Плат, которым Христос вытирал ноги учеников, полотно, которым Господь был перепоясан. Терновый венец, мантя (clavis), бич, трость, губка, древо креста Господня, гвозди, копьё, кровь, одежда, пояс, сандалии, его могильные пелены (linteamen et sudarium)... Камень, который они подложили Господу под голову. Одежды св. Богоматери... ее вуаль (velamen), часть ее пояса, ее обувь... Глава св. Иоанна Крестителя, кисть его руки и рука до плеча, несколько его волос... жезл Моисея... целиком глава апостола Павла и его вериги... рука от кисти до плеча апостола Андрея... палец, который Фома сунул в рану Господа, глава евангелиста Луки... реликвии св. Космы и Дамиана... и св. Пантелеймона, Феодора, Димитрия (одежда), а также патриархов св. Авраама, Исаака и Иакова... и многих святых и св. дев... без числа...

II. В церкви Св. Софии, великой церкви... находятся пелены, в которые пленали Христа, золото волхвов... древо креста и части всех реликвий, которые находятся в большом дворце. Кровь Христа. Кровь и молоко св. Пантелеймона... в большой хрустальной вазе с золотой крышкой. Во время мученической смерти Пантелеймона из его ран будто бы текло молоко, которое в день его праздника отделяется от крови и поднимается вверх... Глава исповедника Анастасия, сиденье св. Иоанна. Мера тела Христа (*tensura longitudinis corporis*), сделанная благочестивыми мужами в Иерусалиме, с которой император Юстиниан снял меру для позолоченного креста, который он распорядился установить у входа в сокровищницу с вышеуказанными реликвиями. Впереди на правой стороне алтаря церкви находится в стене запор могилы Господа... За ним находятся в стене святые Страстей Христовых... Перед реликвией могилы находится серебряная позолоченная доска такого же размера, как затвор могилы, на ней изображено Распятие с предстоящими Девой Марией и Иоанном. А перед доской помещена мраморная плита с окнами, так они обозначили святое место (*locus sanctum*). В этом месте они хранят древо от креста в середине поста в течение четырех дней, и кровь Господа почитается... На стене рядом с этим местом находится чудотворная икона Христа (*imago... facit Deus tagnum tricasilum per illam*). Затем следует длинное сообщение о чуде, которое икона совершила с одним нотариусом... А рядом помещается камень от колодца Иакова, на котором Господь сидел, когда он говорил с самаритянкой... А над ним на стене находится позолоченный серебряный крест, который велел изготовить св. Константин по образцу (*figura*), который он увидел на небе... Поэтому он поместил там зеленые, как смарагд, камни, точно звезды. И там же на углу находится икона Богоматери... несущей на руках... Иисуса, которого иудей ранил ножом в шею, так что течет кровь... Следует рассказ о запачканном кровью еврее, которому нужно было избавиться от подозрения в совершении убийства. Там находятся также три двери... сделанные из дерева Ноева Ковчега и ежедневно совершающие чудеса. В правой части церкви, в притворе снаружи находится икона св. Марии, которая была в Иерусалиме, и там к ней зывала тогда святая Мария Египетская и при этом слышала голос из уст Богоматери... Стол Авраама, за которым он угощал трех ангелов, еще находился, согласно этому тексту, в дворцовой часовне Михаила, а еще не в церкви Софии, как было позднее.

III. Близ дворца со стороны церкви Софии находится монастырь Св. Богоматери Марии, и там хранят ее икону, которую называют Одигитрия. Это истолковывают как путеводительница (*deducatrix*), так как Богоматерь явилась в то время двум

слепым, отвела их к своей церкви... и возвратила им зрение. Там помещался приют для слепых. Эту икону... написал евангелист Лука, и ее несут каждый вторник в процессии с песнопениями и гимнами через весь город. Многие люди ее сопровождают, впереди мужчины, а позади женщины.

IV. Близ церкви Софии расположена церковь Марии, которую называют Халкопратия (*Chalkopragia*) и в которой объединены три церкви: одна — Христа, одна — Девы Марии и одна — Иакова, брата Господа. В большой церкви Девы Марии находятся реликвии св. мученика Никиты, а в церкви Христа вверху, вблизи алтаря, выставлена икона Христа, которая при императоре Ираклии совершила большое чудо. Следует легенда с Феодором и иудеем Авраимем... а в часовне Марии стоит вблизи престола серебряный ковчег с одеждой (поясом) Богоматери.

V. В церкви Марии во Влахернах во второй церкви... где завеса (*pallium*) перед иконой Марии подымается не человеческой рукой, а по божественной благодати (*divina gratia*). На алтарном престоле этой церкви стоит серебряный ковчег с поясом Девы Марии (спутано с IV, Халкопратией).

28. Литературное описание икон в XI веке

Трактат Михаила Пселла об одной иконе Распятия

(P. Gautier. Un sermon inédit de M. Psellos sur la crucifixion, в: *Byzantina* 14, 1987. Я благодарю Kenneth Snipes, Вашингтон, за указание и Жанфранко Фьяккадори за совет при переводе. Цифры относятся к изданию Gautier. Текст сравн.: *Bibliotheca hagiographica graeca*, Suppl. bd. III, Nr. 447 c)

В конце длинного трактата Пселл описывает одну икону Распятия в стиле античного эфрасиса, 1413 и след. Не только разумные существа, но также и бездушные образы — *indalmata* — могут быть средством получения благодати. Они кажутся произведениями человеческой руки, но тайно их художником является Бог, который руку живописца использует как свой инструмент (*organon*) (1420). Художник пересказал событие во всех деталях и даже при выборе древа креста придерживался реальности. Если бы Христос не умер уже и Его душа не возвратилась бы к отцу, ты увидел бы его страдающим и взывающим к Отцу о помощи (1440). Так как он уже испустил дух, смотри на него как на живого мертвеца (*empsychos necros*). Достаточно сделать это видимым в теле, а не в душе (1447)... Положение соответствует (неправильной) человеческой анатомии (1460). Это произведение приписали бы скорее природе, чем искусству (1465)... Голова не пострадала (1495). Таким образом, тело нашего Господа... так же воодушевлено и все же мертво, так что его изображение не хотелось бы возводить к прототипом (*paradeigma*), а хотелось бы пожелать, чтобы оно послужило прототипом для всех остальных икон (1509). Не является ли Дева Мария, мать Господа, здесь как живой идеальный образ (буквально: *agalma*, или статуя) добродетелей? В своих страданиях она не утратила достоинства. Скорее кажется, что она тайно размышляет. Ее взор направлен на невыразимые идеи, а в глубине ее души предстало еще раз все, что предшествовало этой (смерти) (1520)... В страданиях Иисус там умер. Но т. к. (божественная) сила руководила рукой художника... он изобразил его при последнем вздыхании живым... одновременно одушевленным и неодушевленным (*empsychos* и *apsychos*). То, что художник теперь в точном соответствии (*mimesis*) чувствовал и изобразил его живым, было возможно потому, что тогда то и другое (смерть и жизнь) также были связаны. Как тогда Иисус вопреки

природе жил и невзирая на страдания был мертв, так теперь вопреки правилам искусства возможно его изобразить, ибо благодать делает это возможным для искусства (1539–1547).

Наконец, Пселл заводит речь о ценности живописного изображения (1584). То, что художник действует точно в соответствии с законом искусства, подтверждается красками, как сказал один мудрый человек. Но то, чем здесь восхищаются, объясняется прежде всего тем, что икона полна жизни и движения. Если последовательно рассматривать отдельные части, то можно увидеть, что они меняются, увеличиваются и передвигаются... Так мертвый кажется живым, но все же видат как раз то, что безжизненно, а именно тело (*kai to dokoun houtos arsychon aktivos*) (1591). Правда, элементы (*schemata*) такой живописи можно обнаружить и на неискusstных иконах (*atechnois*), а именно... впечатление жизни в цвете крови и впечатление смерти в бледности. Но там это подражания образцам (*τυπος τιμηματα*) и копии отображений (1595). Напротив, здесь возникает впечатление не от подбора красок, а из-за близости к живой природе, которая воодушевлена не посредством искусства. Вряд ли можно себе представить, как могла возникнуть икона в такой форме. А именно каким образом красота (*kallos*) основана как на контрасте, так и на гармонии (*euharmonias*) частей и членов, так и живопись просияла в такой-же красоте, хотя она не относится к способу явления (природы) (1600).

Эта вдохновенная живопись хотя и основана на искусном соединении таких частей, однако явление жизни превышает ее. Так икона возникает один раз, то подражая жизни с помощью искусства, а то другой раз вместо того, чтобы просто жизнь отображать, воспроизводит ее в духе и под влиянием благодати. Что значит тут сравнение Платона образов и теней? Я не хочу сравнивать эту икону ни с какой другой живописью, даже если бы обнаружили изображения в античной манере (*της αρχαιας cheiros*) или даже нашли бы ее архетип. Я также не хотел бы этого, если бы некоторые (художники) нашего времени или недавнего прошлого такие явления (*ειδη*) заново изобразили бы (*εκαινοτοmesan*). Эта икона подобна, говорю я, тому облику Христа, когда он стоял перед Пилатом и по желанию шумевшего народа был им осужден (а именно с приговором: Се человек; 1610). Таким образом, тот (на иконе) изображен в совершенно подобной манере. Поэтому я не хочу сомневаться в том, что высшая воля (*epistasia*) руководила рукой иконописца (*echeikonisantos*) и направляла разум того, кто икону исполнил, на истинный прототип.

29. Образ и добродетель: человек как подобие Бога

Трактат Михаила Пселла о книге Бытия I, 26

(Михаил Пселл: *Scripta minora*. Изд. E. Kurtz и E. Drexl. Милан 1936, I, 411–414)

Вероятно, этот текст объясняет понятия из известного места Библии сыну императора, воспитаннику автора. Он дается здесь только в резюме. Сравняются понятия *εικον*, или образ, и *homoiōsis*, или сходство. Человек, сотворенный по подобию Бога, является его образом, т. е. по подобию и образ означают одно и то же. «Образ», понимаемый философски, есть способность несовершенного человека в отличие от животного усовершенствовать себя до достижения действительного подобия Богу. «Подобие», понимаемое весьма произвольно, как процесс завершения посредством добродетели, в чем также и тело

принимает участие на пути к истинной красоте. Итак, красота является этической категорией. Человек может развиваться как на пути к добру, так и потерять этот путь из-за «неспособности к прекрасному».

Собственный смысл текста состоит в полемике с Оригеном и с древними неоплатониками. Отрицается иерархия позднеантичной картины мира, с ее персональным понятием образа как ангела, а также как Христа-Логоса, который отображает невидимого Отца. Между человеком и невидимым Богом не существует ни творца, который не был бы самим Богом Отцом, ни модели, которую можно было бы отличить от самого Бога. Пселл мыслит проще, без понятийности античной философии, и толкует поэтуо сущность образа динамически в смысле цели внутреннего уподобления Богу. Если мы приближаемся к Богу Сыну, то, значит, также и к невидимому Богу Отцу. Лишь Григорий Назианзин мог бы правильно толковать Библию.

Мне кажется важной возможная связь между этим этическим толкованием древнего понятия образа и новым, более свободным восприятием иконы, в котором тогда как раз подчеркивается этическое измерение мимики страдальческого и облагороженного выражения богоподобной личности Девы Марии и святых. В то время как изображение расторгает свою связь с каноническим прототипом, оно возобновляет движение и порождает, подобно поэзии, о жизни и страданиях изображенной личности, которая понимается как модель душевного совершенства. Так ослабление статической образной концепции об иконе, которая так долго применялась к ней, делает возможным новое наглядное пояснение этических моделей поведения или теологических мыслей.

30. Литургический устав церкви Св. Софии

Симеон Фессалоникийский. Описание литургии (ок. 1400)

(J. Darrouzès, в: *Revue des Études Byzantines* 34, 1976, 45 и след.)

Описание является введением к характеристике богослужебного устава церкви Св. Софии в Фессалониках. Сравни также устав константинопольской церкви, как он дошел до нашего времени в рукописи XV века в Андреевском скиту Афонского монастыря (Дмитриевский 1895, I, 164 и далее). Там идет речь о том, что архиепископ во время вечерни прикладывается к *св. иконе, стоящей в центре церковного помещения (tēn eis to meson tou naou histamenēn)* (164). *Во время малого входа закрывают св. врата перед алтарем, и архиепископ прикладывает к святым иконам, которые там находятся* (169).

Описанный устав, восхваляемый как образец, начинается с приготовлений к вечерне. Процессия с патриархом выходит из возвышенной церковной галереи *Katechoumeneiois* и спускается в нартекс. *Перед главным порталом (horaias pylas) патриарх коленопреклонно почитает (proskynei) там св. икону Богородицы, вблизи которой находится также икона блаженной Марии (Египетской), т. е. той святой, которая перед этой иконой Богородицы дала будто бы свой обет... После того, как патриарх прошел через портал, он поворачивается... на запад и почитает св. икону (Спасителя), находящуюся наверху над порталом, и начинает петь: «Мы почитаем Твою пречистую икону...» (achrantōn eikōna) (47)... После того как духовенство заняло свои места, патриарх восходит к своему трону и почитает находящуюся там св. икону. Певчие еще громче запевают в третий раз стихи: «Наш владыка*

и первосвященник...» ...а когда дьякон восходит на амвон, начинается вечерня... Окуривание (ладаном, *thutata*) происходит следующим образом. После того как дьякон получает благословение на это действие, он окуривает сначала св. алтарь со всех сторон. Затем он выходит через святые врата (иконостаса), крестообразно взмахивает кадилом и окуривает затем св. иконы диастилия (в интерколуниях алтарной преграды), а именно выставленную в середине для поклонения икону. Затем он восходит к трону патриархов, как бы к алтарным скамьям, и окуривает находящуюся там св. икону, патриарха и получает его благословение. (Затем подробно описывается, как он окуривает различных представителей духовенства и народа, но не еретиков, т. к.) окуривание ладаном есть участие в божественной милости. Затем он возвращается в алтарь и окуривает там во второй раз св. иконы в середине, икону, выставленную для коленопреклонения и... патриарха (49)... Затем дьякон участвует в процессии входа и, если молитва прочитана, а гимн Марии (*Theotokion*) пропет, он делает крестное знамение на восток и восклицает посреди церкви громким голосом: «Премудрость...» (*Sophia, orthoi*). А когда все подходят к алтарю, они почитают, преклоняют колена, а именно сначала дьяконы и священники, попарно перед св. иконами и патриархом. При входе в алтарь они прикладываются к святым вратам иконостаса... (52)

Затем начинается описание ритуала в церкви Софии в Фессалониках, где все происходит сходным образом, также почитаются диастильные иконы и особую роль играет даже список Одигитрии.

31. Легенда об иконе Девы Марии из Сан-Систо в Риме

Сборник проповедей из Санта-Мария Маджоре (ок. 1100)

(Самая старая редакция содержится в сборнике проповедей от времени ок. 1100 г., находящемся в Ватиканской библиотеке, фонд Санта-Мария Маджоре, № 122, л. 141 об. — 142. Этими сведениями я обязан господину Г. Вольфу, Гейдельберг, который в 1989 г. завершил свою диссертацию по теме «*Salus Populi Romani*». Впрочем, о легенде смотри со ссылкой на рукописи XIII века в другой редакции: V.J. Koudelka. *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31, 1961, 13 и след. По поводу легенды и иконы ср. гл. 10b).

Икона ходатайствующей Богоматери в технике энкаустики (ил. V) находилась в монастыре Темпули близ терм Каракаллы, в женском монастыре, который ок. 800 г. был посвящен св. Агате, а ок. 900 г., когда он получил богатые вклады от папы Сергия III, он был посвящен Деве Марии. В 1221 г. права и имущество монастыря были переданы находящемуся по соседству доминиканскому новообразованию Сан-Систо (позднее Санти-Систо э Доменико). В 1931 г. монахини переселились на Монте-Марио, где они ныне хранят икону в монастыре Санта-Мария дель Розарио. О дипломе Сергия III от 905 г., выданном монастырю Девы Марии Темпули и его аббатисе Евфимии, см. Koudelka, 11 и след.

Легенда начинается с повествования о создании иконы как произведения кисти Луки, которое позднее попало в Рим. Там жили в изгнании три брата из Константинополя: Темпул, Сервул и Цервул, а именно в том месте, которое называлось Св. Агата в Тури. И Господь поучал Темпула, сказав: «Подумись и иди искать достопочтенный образ (*venerabilem imaginem*), который принес в этот город

один праведный муж... и поставь (*colloca*) его в той церкви, которая находится в твоём доме»... и позднее из-за достопочтенного образа называлась церковью Блаженной Девы Марии... И там (братья) жили из-за чудесного лика (*ammirabilem vultum*) и из-за видения (*revelationem*), которое имел упомянутый Темпул. После их смерти собралось духовенство, служившее при Сергии, епископе Рима, и заявило, что такой образ (*talīs itaq̄*) должен принадлежать дворцу Латерана. Названный епископ согласился с этим и заявил: «Идите туда и унесите образ с подобающими почестями, чтобы поместить его во дворец Латерана». Однако Бог... хотел прославить свою мать (и совершил чудо). Клирики пошли с досточтимым образом на плечах вместе с девами Бога (*ancillis Dei*) (собственно с монахинями монастыря)... а также с большой толпой народа и несли (образ) до места, называемого Сплени. Но тут икона воспротивилась дальнейшему продвижению. Когда папа об этом услышал, он поспешил на место, где образ остановился, и произнес молитвы-прошения (*deprecationem*). Тогда понесло образ дальше... и доставили его во дворец Латерана, и там он был поставлен на то место, где находится также образ нашего Господа Спасителя (*Acheiropoieton* в Санкта Санкторум). В следующую ночь образ возвратился по воле Бога на то место, где он раньше хранился, так, что этого никто не знал... Аббатиса этого монастыря, которая глубоко опечаленная пребывала в церкви, видела через окно, как образ снова вошел, и, потрясенная этим, запела хвалебную песнь Богу, ибо он соизволил возвратить вышеупомянутую госпожу. В Латеране же царило беспокорство из-за исчезновения образа. Когда узнают, что образ возвратился на свое прежнее место... папа спрашивает аббатису о том, как это происходило... Тогда всех охватило удивление... А папа отслужил там мессу и поставил чудотворную икону на соответствующее место (*ap̄to loco*), после того как он повинился в том, что он согласился (на перенос образа). И в тот час, в том месте папа сделал много приношений и установил с того часа (перед образом) вечные светильники. Аминь.

32. Соперничество римских икон

Фра Мариано да Фиренце. *Itinerarium Urbis Romae*
(Путеводитель по городу Риму) (1517)

(См. *Itinerarium Urbis Romae* II, 16 и XV, 11 Hg. E. Bulletti, *Studi di antichità Cristianā*, Roma 1931, II, 42 и след., 189 и след.)

В алтаре сенатской церкви Санта-Мария ин Арачели, находящейся на Капитолийском холме, под плачущим образом Марии кисти Луки, находилась надпись на камне, утверждающая, что это будто бы тот образ, который при папе Григории I был внесен в собор Св. Петра, и будто бы он положил конец эпидемии чумы. Каноники из Санта-Мария Маджоре утверждают, что такое же чудо совершила их икона кисти Луки, а доминиканцы утверждали это относительно иконы Луки из Сан-Систо. Но один Бог знает, какая является ею на самом деле (*sed qualis sit, Deus scit*). Перед иконой из Санта-Мария Маджоре автор возвращается к легенде и напоминает о традиции в Санта-Мария ин Арачели, где до времени Николая V (1447–1455) икону почитало одно братство, к которому принадлежало почти все римское население, пока его стараниями францисканцев не упразднили. К праздникам, которые устраивали в ночь перед Успением Богоматери вместе с образами Господа и Девы, приобщали также упомянутый образ из Ара-

чели, неся его им навстречу на Капитолии. Из-за угнетения братства возмущенные римляне перенесли все в Санта-Мария Маджоре. (Находится ли теперь историческая икона, победившая чуму) там, или в Сан-Систо, или в Арачели, не имело больше значения. Но все три достойны почитания. Мнение народа имело, кажется, больше веса, чем мнение упомянутых поручителей. Ни Вильгельм Дурандус, ни Яков де Ворагинский, автор «Золотой легенды», не сообщают сведений по этому поводу. Если архиепископ Флоренции Антонин вопреки им утверждает, что оригинал находится в Сан-Систо, то он внушает подозрение относительно этой и другой иконы, т. к. все три автора принадлежат к доминиканскому ордену и в этом друг с другом расходятся. Он это подробнее изложил, потому что во многих церквах надписи на это ссылаются.

33. Отношение Каролингов к почитанию образов

А. Отзыв о «*Libri Carolini*» (ок. 790)

Когда латинский перевод документов Никейского собора (см. текст 8) прибыл ко двору Каролингов, т. е. ок. 790 г., Карл Великий поручил своим теологам дать на них отзыв, который должен был полностью опровергнуть взгляды греческих клириков. Досада по поводу исключения их из Вселенского церковного собора не играла при этом никакой роли. В аргументации отчетливо просматриваются испанские традиции. В сочинении текста узнавали руку Теодульфа Орлеанского. Так называемые «*Libri Carolini*» не получили задуманного распространения, т. к. папа, как казалось, был заодно с греками и, значит, не должен был, со своей стороны, провоцироваться. Предстоит новое издание сочинения А. Фримен. До того можно пользоваться в дальнейшем цитируемым изданием Н. Bastgen (в: *Monumenta Germaniae Historica Legum III: Concilia II Suppl.*, Ганновер 1924). Литература: Н. Schade: *Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild*, в: *Zeitschrift für katholische Theologie* 79, 1957, 69 ff.; G. Haendler: *Epochen karolingischer Theologie*. Berlin 1958, 27 ff.; A. Freeman. *Theodulf of Orleans and the Libri Carolini*, в: *Speculum* 32, 1957, 663 и след.; его же: *Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini*, в: *Viator*, 16, 1985, 65–108.

Текст подробно излагает многие аргументы, некоторые из них здесь будут лишь названы, но не цитируются. Он опровергает заодно с Августином приравнение образа и сходства (см. I, 8). Он полемизирует против соотношения лика Господа из Библии с живописной иконой и разъясняет теологическую доктрину о лике Господа в церкви (см. I, 24). Легенда о Сильвестре, которая, кроме того, не всеми признается, не должна нести ответственность за почитание образов, т. к. изображения верховных апостолов были показаны императору не для почитания, а для идентификации (см. II, 12). Также и мнения вселенского собора 692 г. не дают оснований для каких-либо выводов (см. II, 18). Крест, который у военных применяется как штандарт, знамя в жизненной борьбе, как реликвия и также как знак величия Христа и как символ, имеет преимущество по сравнению с любым живописным изображением (см. II, 28).

I. Во введении поддерживается упрек Никейского собора по адресу иконоборцев, что они трактовали и разрушали образы как идолов. Они не знают,

что образ является общим родом (*genus*), а идол — особым видом (*species*) и что нельзя одно соотносить с другим. Правда, почти каждый идол является изображением (*itago*), но не каждое изображение есть идол. Идол нуждается в ином определении, чем икона. Иконы присутствуют (в церквях) для украшения и для демонстрации истории спасения. Идолы же лишь для соблазна жалких людей на богохульный ритуал и пустое суеверие. Икона делает ссылку на нечто иное, идол же лишь на себя самого (с. 3). Отличие рода (*genus*) от вида (*species*) встречается у древних грамматиков, например у Присциана (17, 42) и у Бозция (LP 65, 139), но менее отчетливо у Исидора (2, 8).

II. Мы довольны сочинениями пророков, евангелистов и апостолов, следуем указаниям св. православных отцов церкви... и признаем авторитет шести вселенских соборов, но отвергаем все новые языковые упорядочивания и безрассудные выдумки... как тот синод, который из-за непристойной традиции почитания икон заседал в Вифинии и документы которого, лишённые всякого... смысла, к нам пришли (4 и след.). Различение *latreia* почитания и *proskynēsis* коленопоклонения исчезло в одинаковом переводе как поклонение (*adoratio*).

III. Образы нельзя приравнять к реликвиям мучеников и исповедников... ибо эти происходят от тела или были в соприкосновении с телом... И они воскреснут в величии... вместе со святыми в конце века... Образы же получаются в зависимости от разумения искусства (*ingenium*) и от искусности (*artificium*) художника один раз прекрасными, другой раз скверными и состоят из нечистой материи. Они ни жили, ни воскреснут, а, как известно, либо сгорают, либо разрушаются и лишь мешают нам поклоняться, как и подобает, лишь Богу (III, 24, 153 и след.).

IV. Иконам следует поклоняться не потому, что они будто бы совершают чудеса и подают знаки... Кроме того, (в Библии) не говорится ни слова о том, что иконы подобное совершали. Либо эти чудеса основаны на лжи и обмане, а именно исходят от сатаны, либо они совершаются самим Богом лишь над вещами, а не самими вещами (III, 25, 155 и след.).

V. Так как образы в зависимости от искусства художника либо прекрасны либо некрасивы, на изображенного похожи или не похожи, сияют новизной или из-за возраста изношены, нужно себя спросить, заслуживают ли большего почитания более драгоценные или менее ценные (*pretiosiores an viliores*). В первом случае почитание относится к творению или избранному материалу (*operis causa vel materiarii qualitas*), а не к силе благоговения (*devotio*). Во втором случае, если сходство с личностью не удалось, даже эта причина отпадает. Мы ведь отклоняем не что иное, как почитание (*adorationem*) образов... и допускаем образы в церквях для напоминания (*memoria*) о благих делах и для украшения (*venustas*) стен... Греки почитают стены и живописные доски (*tabulas*) и находят во власти художников. Правда, некоторые знатоки (*docti*) могут избежать почитания... того, что является образом, и почитать то, что эти образы представляют (*inpiant*). Тем не менее образы создают для необразованных неприятность, т. к. эти почитают лишь то, что они видят (III, 16, 137 и след.).

VI. Даже имя святого на иконе не дает ей права на почитание. Покажите любителю живописи изображение двух красивых женщин и скажите ему, что одно изображает Деву Марию, а другое — Венеру. Обе по облику, по цвету и по фону изображения совершенно одинаковы и различаются только благодаря надписи

(которую художник по желанию добавил), которая их, однако, не может сделать ни святыми, ни недостойными. Освящение представляется разумным существам благодаря заслуге добрых дел, бездушным же вещам не через надпись, а через освящение священником и через обращение к божественному имени (IV, 16, 204).

Б. Парижский собор по поводу послания византийского императора (825)

В Византии снова произошло отклонение в сторону иконоборчества, и в 824 г. послание императоров Михаила и Теофила Людовику Благочестивому снова вызывает теологический отзыв. Это поручается собору в Париже осенью 825 г., после того как Людовик получает от папы Евгения полномочие на это. Епископы и аббаты придают значение тому, чтобы обратиться письменные свидетельства по поводу икон не только против обеих партий в Византии, но также против нерешительного папы, чтобы утвердить авторитет традиции над всякой иерархией, а Людовик поручает своим посланникам проводить твердую линию в Риме. По поводу византийского послания: P. Speck в: R.J. Lilie und P. Speck, *Varia I v: Poikila Byzantina 4*, Bonn 1984, 175 ff. Публикация послания у A. Werminghoff в: *Monumenta Germaniae Historica Legum III: Concilio II, 2*, Hannover 1908, 475 и след., там также текст обличения парижского синода 480 и след. и выдержки 535 и след. Литература об этом: Freeman (как в пункте А), 100 и след.

I. Послание императора обвиняет защитников икон в Византии в отклонении от традиции. Они выбросили кресты из церквей и заменили их иконами, перед которыми они поставили светильники и курили ладан. Они оказывали им такое же почитание, как дереву креста... и надеялись получить от них помощь. Часто они окутывали их платами и делали их (образы) крестными своих детей... Некоторые священники счищали с них краску и подмешивали ее (перед причащением) к хлебу и вину... Некоторые использовали иконы в частных домах даже как престолы и служили перед ними мессу. (Поэтому запретили все это на местном соборе) и удалили иконы с низких (*humilioribus*) мест в церкви, оставив их на более высоких (*sublimioribus*) местах (церквей), там, где живопись повествует вместо Писания... Защитники икон отправились после этого в античный Рим для того, чтобы очернить новое направление, а нашу веру поставить под сомнение, нас, которые присягают символами шести вселенских соборов, Троицу в трех лицах почитают, одну природу Бога исповедуют, заступничество Богоматери, нашей госпожи, призывают и отдают дань реликвиям святых... (478 и след.).

II. В эпитоме парижский собор касается почитания креста, который представляет наконец собственную линию, потому что не может быть основания для того, чтобы иконы приравнять к кресту Христа, тем более что человечество получило избавление через крест и Христос был распят на кресте, а не на иконах... Этот крест в Ветхом Завете многообразно описан (*figurata*), но нигде нельзя прочесть в Новом Завете, что иконы могут быть приравнены к кресту Христа или им даже может быть отдано предпочтение. После того как ранние символы, которые исполнились, состарились, стало совершенно ясно, что мы и мир для нас обозначаются крестом, а не иконами. Под знаком (*signum*) этого святого креста бесчисленные святые, читаем мы, воскресали мертвых, изгоняли демонов из одержимых, исцеля-

ли слепых и делали подобное далее. Эпитома является сборником письменных свидетельств, также как и сам отзыв. Там фигурируют также документы Сильвестра и сообщение Евсевия о видении Константина, который видел знак креста на востоке неба (549 и след.).

III. Во Введении франкские теологи полемизируют, критикуя послание папы Адриана византийскому императору (Mansi, 1901, 12, 1055). (Он, мол, справедливо проклял иконоборцев, но при этом поступил легкомысленно) *тем, что велел суеверно почитать (образы). Для этой цели он созвал синод... и полагал, что образы можно рисовать, почитать и называть святыми там, где это разрешено, где можно их иметь, но неправильно поступают те, кто им поклоняется. Он приложил к посланию также письменные свидетельства, которые, по нашему мнению, являются совершенно ошибочными и не относящимися к делу.* После этого собрался недостойный собор в Никее, который Карл Великий справедливо не признал. Адриан же отверг посланные Карлом капитулы и при этом так ошибся, что его мнение, но будь он папой, противоречило бы как истине, так и его положению. К счастью, он в конце концов все же присоединился к позиции Григория Великого, которая была единственно правильной (481).

IV. Императору теперь дают совет следовать собственной линии и прямой дороге, т. к. справа и слева грозит бездна заблуждений. *Правда, мы обязаны оказывать тем, кто восседает на троне Петра, им по праву принадлежащее уважение, но нам известно из сообщений, а некоторым из нас даже из собственного опыта, об их суеверном почитании образов. Поэтому мы хотим сперва против (врагов образов) предъявить письменные доказательства, т. к. они по заносчивому распутству велели уничтожать иконы. Таким образом, те, кто к этому склонны (папы), вместе с вами (Людовик и Лотар) могут исправить заблуждения других и тем охотнее (здесь представленные) письменные свидетельства истины, которые учат их собственному суеверию, готовы принять и дать себя этим переубедить. Так, может, как нам кажется, исправление в Вашем ответе обязательно должно быть направлено против тех, которые Вам... отправили послание (византийские императоры), т. к. их текст свидетельствует о том, что обе партии (греков) заслуживают порицания: как та, которая в непристойном и суеверном культе почитает иконы, так и та, которая их (теперь с близрасположенных мест) убирает и разрушает. Мы думаем, что византийский император, если он в других вопросах мог поступать согласно истине, в этом вопросе лековерным там (в Византии) причинил досаду и кроме того еще некоторых (теологов) в нашем Риме (древнем Риме пап) сбил с толку (484).*

V. Людовик Благочестивый передает отзыв, в котором содержится этот совет, в конце 825 г. епископам Еремии из Санса и Ионе Орлеанскому, чтобы они его предъявили папе. В сопроводительном письме он закликает их быть по форме дипломатичными, а по существу дела твердыми и во всяком случае помешать тому, чтобы папа отправил в Византию собственных посланников (533).

34. Статуи и культ святых в Конкском аббатстве*

Книга Бернара Анжерского о чудесах святой Веры (XI век)

Бернару, ученику Фюлбера в соборной школе Шартра, ок. 1010 г. было доверено руководство соборной школой в Анже. Лишь в 1013 г. он смог исполнить свое желание поехать в Овернь, чтобы убедиться в чудесах Святой Веры в аббатстве Конк. Результатом этой и двух позднейших поездок является книга о чудесах, которую он посвятил Фюлберу. Она издана Огюстом Буйе (*Liber miraculorum S. Fidis, Paris, 1897*), а позднее тем же автором переведена в общей публикации с L. Servières (*Sainte Foy Vierge et Martyre. Rodez 1900, 441 и след.*). Об этом и о еще сохранившейся статуе с реликвиями святой, которая после чуда, произошедшего в 985 г., получила декоративные каймы на подоле и на рукавах и новую корону, см. J. Taralon в: *Les trésors des églises de France. Paris 1965, 289 и след., Nr. 534; прежде всего Forsyth, 1972, 68 и след., 78 и след., 85 и след.; затем E. de Solms: Ste-Foy de Conques, Paris, 1965.*

I. Книга 1, 13: *Согласно древней традиции, каждая церковь здесь (в Оверни) заказывала изготовить статую своего святого из золота, серебра или другого металла... чтобы хранить в ней его главу или другую реликвию. Это считалось просвещенными людьми суеверием и казалось им продолжением культа богов или демонов. Я тоже был так легкомыслен, что усматривал в этом злоупотребление Христианской верой. Сначала я увидел в Орияке статую св. Жеральда на престоле в алтаре, всю в окладе из чистого золота и драгоценных камней. Его лицо было одухотворено таким живым выражением, что казалось, будто его глаза нас фиксируют, а народ по блеску его глаз определял, услышана ли его просьба.*

Я обращался, как я теперь с раскаянием признаюсь, к моему спутнику Бернье и спрашивал его по-латыни: «Брат, что ты скажешь по поводу этого идола? Сочли бы Юпитер и Марс эту статую достойной их?» Бернье, разделявший мои чувства, согласился со мной. ...Так как истинное почитание подобает лишь одному Богу, кажется абсурдным создавать статуи из камня, дерева и металла, если они не для нашего Господа на кресте. Ведь у всех Христиан принято почитать божественного Распятого в скульптуре и металлической отливке, чтобы направить нашу религиозность на его страдания. А чтобы вспоминать святых, нужно удовлетвориться правдивым описанием их жития или живописью, которая их представляет на настенных фресках. Статуи же можно оправдать лишь из-за давно утвердившейся традиции, которую нельзя искоренить из души простого народа. Это заблуждение здесь в стране было так популярно, что со мной обращались бы как с преступником, если бы я статую... откровенно оскорбил.

II. Три дня спустя мы вошли в монастырь Св. Веры (в Конке) как раз в тот момент, когда запертое культовое помещение статуи открывали для народа. Тотчас помещение так наполнилось людьми, а толпа, бросившаяся на колени, устроила такую давку, что мы даже не смогли опуститься на колени. Так я, к сожалению, остался стоять, поднял глаза на статую и молился: «Святая Вера, реликвия которой лежит в этой статуе, будь ко мне в день Страшного Суда милостива». Затем я в насмешливой улыбке посмотрел на Бернье, ибо эти многие безрассудные люди обра-

* Речь идет об аббатстве бенедиктинцев в небольшом французском городке Конк (Conques), особенно процветавшем во времена Каролингов.

щали свои молитвы к предмету без языка и души... а бессмысленные речи исходили не из просвещенного сознания. Я презрительно называл статую Венерой и Дианой, и все же она — не оракул, к которому обращаются с вопросами, и не идол, которому приносят жертвы.

Статую почитают, скорее, в память о св. мученице, чтобы прославить всевышнего Бога. Ныне я сожалею о своей глупости по отношению к этой возлюбленной Бога... Ее изображение не есть нечистый идол, а является благочестивым напоминанием, призывающим к религиозному благоговению и укрепляющим желание получить могущественное заступничество святой. Статуя, лучше говоря, является не чем иным, как ковчегом, где хранятся драгоценные реликвии девы. Ювелир придал ему на свой манер человеческую форму. Статуя так знаменита, как когда-то ковчег Завета, но она имеет еще более драгоценное содержание в виде полностью сохранившегося черепа мученицы. Она является одним из прекраснейших сокровищ небесного Иерусалима и, как никто другой в наше столетие, подвигнет Бога своим заступничеством на самые удивительные чудеса... Итак, нельзя статую разрушать или оплевывать, ибо ее культ... не давал повода для предубеждения против религии.

III. Книга I, 17: Монастры Конк были посвященны Спасителю. Но когда останки (св. Веры) двумя монахами были из Ажена давно тайно сюда привезены... аббатство посвятили святой Фидес ввиду свершившихся тут чудес. В наши дни чудо прозрения слепого Гибера имело во всей Европе такой резонанс, что многие пожертвовали или завещали святой свое имущество. Так бедный монастырь начал становиться богатым и знаменитым (а ковчег и кресты увеличивались численно). Наибольшей славой церковной сокровищницы пользуется украшение образа (*decus imaginis*), созданное в древние времена (*ab antiquis fabricata*), которое теперь было бы чем-то совершенно обычным, если бы его полностью не обновили и не придали ему прекрасный облик (*de integro reformata in meliorem renovaretur figuram*). Здесь восхищаются также большим серебряным Распятием, на котором позолочены корона и набедренный плат (а также на престольным образом высотой больше 7 футов для главного алтаря, так же художественно исполненным и украшенным камнями, как оба на престольных образа еще большего размера в Туре). Новый на престольный образ, который еще изготовляется, собирает постоянно жертвования, которые св. Фидес заставляет верующих приносить посредством требований и явлений им во сне.

IV. Книга I, 28: Я не могу умолчать о том, что ковчег святой Веры занимает первое место среди ковчегов, которые, согласно здешнему обычаю, носят на церковные синоды, и сияет в блеске своих чудес. Так, епископ Арнальд из Родеза созвал синод для своего собственного епископства, на который монахи и каноники приносили ковчег и золотые статуи с останками святых. Публичный показ этих ковчегов происходил в палатках и под балдахинами на поляне Св. Феликса приблизительно в миле от города. Там собрали величественные золотые изображения св. епископов Мариуса и Амана и также ковчег мученика Сатурнина, золотую статую Богородицы и, наконец, золотое величественное изображение святой Веры. Большое количество других ковчегов святых, которые также там присутствовали, мне не нужно здесь перечислять. (Затем происходит чудесное исцеление ребенка), сидевшего у подножия высокого трона, на который поместили статую святой...

V. Книга II, 4: В другом случае статую святой в сопровождении будто бы Карлом Великим подаренного золотого ковчега, без которого она никогда не выходила, не-

сли в одно из ее угодий... Процессия должна была привлекать к ответственности за каждое нарушение прав монастыря на владение землей. Согласно устойчивому обычаю, монахи, если земли святой вопреки праву кем-то заняты, несут статую святой патронессы туда, чтобы представить судебный иск о ее праве. Для этого они устраивают торжественную процессию духовенства и народа, во время которой несут также свечи и светильники. Впереди досточтимых ковчегов несут золотой процессионный крест с его реликвариями и драгоценными камнями. Среди молодых послушников одни несут книги Евангелия и святую воду, в то время как другие играют на кимвалах или трубят в рога из слоновой кости, которые благородные паломники подарили монастырю в качестве украшения. Во время этих шествий святая совершала невероятное количество чудес.

35. Путеводитель по Риму для паломников 1375 г.

«Удивительные происшествия в городе Риме», которые превозносят античные монументы, дошли до нас из средневековья во многих изданиях и переизданиях в том числе: Valentini und Zucchetti, 1946, 3–196 (также с «Описанием Золотого города» и текстом магистра Григория). Наряду с этим с раннего времени возникают путеводители для паломников, относящиеся к христианским святыням, и снова в большом количестве после введения в 1300 г. святого года. В дальнейшем мы цитируем датированный 1375 г. неполный и испорченный текст из латинского кодекса 4265, сборника рукописей Ватиканской библиотеки, листы 209–216, которые на латинском языке были опубликованы Густавом Партеем (Gustav Parthey): *Mirabilia Romae*. 1869, 47–62. Английский перевод имеется у Francis M. Nichols: *The Marvels of Rome*. London 1889, 121–152.

1. Текст начинается с описания чуда снегопада во время строительства Санта-Мария Маджоре, которое он переносит на май и затем сообщает об исцелении Константина от проказы, согласно легенде Сильвестра, по которой Константин на живописной иконе с образами обоих апостолов узнает в них тех, которые являлись ему во сне. *И это изображение до сего дня стоит на главном алтарном престоле в Латеране* (Партей, 48).

2. Затем следует описание собора Св. Петра, в котором автор упоминает часовню Петра и Павла при алтаре св. Григория. *Здесь находятся деревянные изображения, получившие форму по подобию апостолов... а вблизи от бокового входа стоит престол св. Алексея, где, как говорят, лежат его останки под висцим там светильником, а в собственной церкви святого находится только его глава. А на престоле стоит икона блаженной Девы, по образу и размерам сходная с той, которую написал Лука. Позади находится под ризницей глава или кафедра св. Петра. Дальше сзади в среднем нефе возвышается папский престол св. Петра... Там, где входят в собор, видят справа престол Вероники, над которым Вероника заперта, а слева вверху в стене — крест св. Петра, около которого покоятся останки апостолов. Дальше там видели изображение св. величия (Maiestas), которое побудило короля Карла сделать пожертвование* (49 и далее).

3. Описание Латерана начинается с *sedia stercatoria*, на которой проверяли, был ли вновь избранный папа действительно мужчиной. Упоминается также каменное изображение величия. После беглого обзора Санкта Санкторум, у входа в который помещалась икона Марии Теофила, автор снова обращает

ся к базилике и упоминает там головы апостолов Петра и Павла. *Совсем вверху апсиды видят возникшее по воле Бога (divinitus) изображение Maiestas, которое создал блаженный живописец Лука... а на главном престоле упоминающуюся выше икону с изображениями Петра и Павла. В часовне стоит образ нашей госпожи (т. е. Богоматери), которая сама надела себе кольцо, которое когда-то пожертвовала одна женщина (52 и след.).*

4. В *Санта-Мария Маджоре* над главным алтарным престолом находится образ с ликом (facies) Христа вместе с другой живописью, которую сотворила не человеческая рука, а которая возникла по воле Бога. Там находится также образ блаженной Девы, который возник также по воле Бога, но был предоставлен св. Луке для живописного изображения. Это обоснование, ввиду древности иконы, называемой ныне Мадонной «благоденствия римского народа», повторяет то, которое было принято для латеранского изображения божественного происхождения (Achiropiite, т. е. нерукотворная) (см. текст 4Е; 54).

5. В *церкви Санта-Мария Нуова* (ныне *Санта-Франческа Романа*) находится икона, на которой, как говорят, св. Лука написал образ Богоматери с ее Младенцем. После пожара в церкви икона совершенно почернела, и от первоначальной живописи сохранились неведимыми лишь лик матери и младенца, как это можно видеть еще сегодня (54).

6. В *Санта-Мария Мать Небесная* (Арачели на Капитолийском холме) можно увидеть образ блаженной Девы плачущей, который был написан по божественной воле как (или как будто бы) стоящая у распятия. В Сан-Систо у монахов и монахинь ордена проповедников... находится написанная Лукой икона блаженной Девы, которую однажды папа силой забрал и перенес в Санкта Санкторум, утверждая, что мать должна быть вместе с сыном, икона которого там находится. Но на следующую утро в сумерках икона, излучая сияние, возвратилась на место почитания ее монахинями: в Страстную неделю эта икона меняет цвет, а в Страстную пятницу становится совсем бледной (56 и далее).

7. В *Санта-Мария ин Трастевере*, где масло три дня простекало на иконе Рождества Христова, еще помещается вверху над входом образ Девы, отвечающей римлянам, что они могут чувствовать себя в безопасности... ввиду совершенного ими раскаяния... а в часовне на холме выше Сан-Спирито находится образ Девы, который написал Лука... В *Санта-Приска* (на Авентине) стоит в алтаре, на котором папе Григорию явился образ Распятого, вследствие чего папа Урбан ввел праздник, а на престоле стоит образ св. Луки (?), написанный им собственноручно (60 и след.).

36. Сопrotивление иконопочитанию в Праге

Маттиас из Янова. Наставления Ветхого и Нового Завета (ок. 1390)

Под давлением Маттиас отрекся на Пражском соборе 1389 г. от критики чрезмерного культа образов и реликвий, который ввел в Праге император Карл IV. Образы, заявил он по требованию, не дают повода для идолопоклонства и могут быть почитаемы как заместители святых, и перед ними можно преклонять колена. Они также могут совершать чудеса. Почитать реликвии имеет смысл, говорил он, так как святые на небе обладают большей властью, чем раньше на земле. Таким образом, было устно признано введение оказа-

ния милости средствами, находящимися в ведении официальной церкви (см. С. Höfler: *Concilia Pragensia* 1353–1413. 1862, 37, № 17).

Одновременно Маттиас вел более утонченную критику в своем неопубликованном произведении на латинском языке о «Наставления Ветхого и Нового Завета», переложение которого госпожой Нехутовой, Брюнн*, по двум рукописям в Праге (III А. 10 Национальной библиотеки) и в Ольмюце (С 211 государственного архива) я получил благодаря посредничеству Г. Бредекампа в Гамбурге. О Матфее см. также: *Vredekamp*, 1975, 251 ff.

I. В разделе VI (Прага, л. 126 и след.) автор протестует против мнения, что простые культовые действия могут компенсировать недостатки веры и добродетели. Злоупотребление культом образов способствует легковерию простого народа и склоняет духовенство к жадности, вредит, наконец, чистоте религии. Поэтому оно так же вредно, как яд, примешанный незаметно к меду. *Кто вкладывает какую-то божественную силу в деревянный или каменный образ, так что к нему испытывают ужас и зато уважение и любовь, тот забывает, что речь идет о дереве, лишенном ощущений и жизни, кроме того, неосвященном и божественным словом не благословленном.* Не будет возражений против образов в церкви, пока их несведущим правильно объясняют и препятствуют сатане, который с их помощью соблазняет людей со времени культа Ваала. *Если все образы равны, и все же один больше почитается, чем другие, и на основании сказочных, недоказанных событий привлекает людей... то его следует удалить как неприятность* (Ольмюц, л. 387 об.). Ныне святые не творят больше чудес, и тогда каверзность сатаны представляет угрозу как раз ввиду скрытности христианского культа.

II. Священники занимаются злоупотреблением образами и способствуют их почитанию и тем свращают простой народ и дают повод для того, чтобы преклоняли колена перед образами. *Историями, которые они о них измышляют... они отдают во власть антихриста доверенную им паству* (Прага, л. 128). Если хотят почитать живые образы Христа, нужно обращаться к ближним, которые как раз являются ими. Почему опускаются на колени перед мертвыми образами, если не делают этого перед святым Писанием, которое не менее божественно? В церковном помещении образы отвлекают внимание от алтарного таинства, дарующего вечную жизнь и достойного почитания (Прага, л. 128). *Вместо этого позволяют себя волновать каким-нибудь знаменитым или прекрасным изображением или святынями, как называют реликвии святых, лишь потому, что некие торговцы в Божьем храме обещают за это в своих проповедях отпущение многих грехов* (Прага, л. 129). Все эти доводы он приводит для информации своих магистров в Пражском университете, которым он, однако, хотел бы повиноваться (церковь допустила иконы и статуи не для почитания), а лишь как знаки святых предметов, а именно ни как особенно эквивалентный или подходящий знак, ни как такие, которые как таинства были введены и освящены Христом... и потому имеют авторитет и силу воздействия.

III. Как говорил еще Фома Аквинский... при ближайшем рассмотрении та или иная статуя возникнет ни из чего другого, как из склонности вкуса (*benepiacito*) скульптора, который формирует дерево или камень так, как ему нравится, соглас-

* Немецкое название города Брно в Чехии.

но собственной фантазии (*fantasias*), и придает ему сходство, следуя желанию заказчика (*ementis*) или для собственной выгоды. В церкви статуя служит лишь украшением Божьего дома и благоговению простаков, не имея ничего общего с таинствами и не будучи вдохновленной словом Божиим. То, что такой статуе присуще лишь отдаленное и неподходящее сходство, можно узнать потому, что образом или отображением не может быть названо то, что скорее непохоже, чем похоже. Как раз это относится к статуе... статуи суть телесного, а святые Бога духовного рода (*spirituales*; Ольмюц, лист 390)... так что статуи не могут быть подобны святым на небесах, ибо они не являются изображением их лика или их портретом. Ни один зритель и тем более художники (*pictureos*) никогда не видели ничего подобного, т. к. они выдумывают изображения согласно своим фантазиям, из всего того, что они сегодня видят и слышат. Так что статуи суть скорее несхожесть, чем сходство с Христом и святыми... тем более по субстанции... Каждое зеленеющее растение и каждое дикое животное (*brutum*) по жизненному сходству ближе ко Христу и его святым, чем самая прекрасная статуя в церкви... Так что все подобные образы и статуи сходны с «фигурами» фантазий художника... а не с обликом и формой (которыми святые обладали при жизни, не говоря уже об их теперешнем существовании на небе; там же, л. 391)... Если образ действует (такой вывод он делает из положений Григория Великого), то это происходит не из-за руки художника, а из-за благочестивых чувств созерцающего (там же, л. 393).

IV. Об образе блаженной Девы Марии кисти художника Луки и о лике Иисуса Христа и его культе я должен сказать, что такие объекты заслуживают почитания, однако в рамках и согласно их истинной субстанции, ведь речь идет о вещах без души и жизни и им не присуща сила (*virtus*). Они, скорее, суть образы или отображения тех, кого они изображают и по образцу (*effigies*) которых они написаны: лик Христа, который он посредством чудесной божественной власти на плате отпечатал и который до сих пор хранят в Риме, а также непосредственно с живого образца (*effigies*) написанный образ Девы Марии и, наконец, святой лик в Лукке, на котором Никодим из любви ко Христу изобразил его тело вплоть до формы головы... Даже если он чудесным образом через море попал в Лукку и там из-за сотворенных им чудес была засвидетельствована его подлинность и его чествовали, он все же есть не что иное, как бездушное дерево, лишенное способности действовать... Такие чудотворные образы, наделенные особыми привилегиями, не оправдывают многочисленных фикции, которые распространяются в Божьей церкви (Ольмюц, л. 395).

Следовало бы за названными образами признать особое оправдание, ибо Христос оставил их будто бы перед своим Вознесением на небо верующим для их утешения. Его преображенное тело можно видеть лишь благодаря сходству отображения с земным явлением. Не лишено особого смысла то, что только два портрета Христа знамениты в церкви, один в Риме с названием Вероника, выглядящий кротко и ласково (и выражающий Иисуса человека), и другой в Лукке... Святой Лик, на лицо которого страшно смотреть, ибо это повелительный образ величия (*Majestas*) (Ольмюц, л. 395). Из этого я заключаю, что Господь Иисус, который во второй раз явится в мир и всем покажется, хотел оставить изображение обоих своих обликов (один — своего человеческого вида и один — своего божественного величия как судьи).

Я могу это сам подтвердить. Как только я видел в Лукке этот образ, своего рода отображение образа (*imaginet imāginis*), который на большом знамени (*vexillo*) поднимали в воздух, я всегда пугался и волосы на голове вставали дыбом, ибо я думал о втором пришествии Христа и о Страшном Суде... Так что и названия обоих образов также подходящие, т. к. изображение в Риме напоминает то кроткое лицо, которое полно милости, а *vultus* (черты лица) в Лукке выражают *figor* (гнев), который ужасающе обозначен на лице. Таким образом, изображения соответствуют христианскому учению, потому что они один раз напоминают о милостивой жалости, а другой раз о суровой справедливости Бога.

Почему икона блаженной Марии была написана евангелистом Лукой, можно обосновать следующим образом. Вознеслась ли мать Христа на небо телесно или духовно, но мы точно знаем, что мы не обладаем реликвиями ее блаженного тела, чему воспрепятствовало божественное провидение. Тем не менее Спаситель хотел по своей доброте оставить в своей церкви подобающее изображение, которое было написано с ее сладчайшего лица. Поэтому она уполномочила заслуживающую доверия персону (нарисовать такое) к чести матери и для благоговения и утешения избранных. Эта икона, значит, достойна чести, но лишь такой, какая подобает живописи при ее недостатке жизни и духа (Ольмяц, л. 395 об.).

37. Истории и легенды о реликвии образа Вероники в Риме

Уже в XI веке называли часовню Девы Марии (папы) Иоанна VII (705–707) перед внутренней входной стеной собора св. Петра по реликвии плата «Вероника», так сообщается в хронике Бенедикта из Монте-Соракте *Ubi dicitur Veronica*, *Monumenta Germaniae Historica Scriptorum* 3, 700. Ср. Anton de Waal. *Die antiken Reliquiare der Peterskirche*, в: *Romische Quartalschrift* 7, 1893, 257, где упомянут также относящийся к этому времени некий *Johannes clericus et mansionarius S. Mariae de Beronica*. Папа Целестин III показывал реликвию французскому королю в 1191 г. (там же).

А. Петр Маллиус. История собора Св. Петра (ок. 1160)

Петр Маллиус ок. 1160 г. впервые описывает собор Св. Петра и место культа в: *Historia basilicae Vaticanae antiquae* (Истории древнего Ватиканского собора), гл. 25 и 37, см: De Waal, op. cit., 255, 257; Dobschütz 1899, 285.

Молельня св. Богородицы, которую называют Вероника и где (кроме реликвий яслей)... хранится несомненно подлинный плат Христа, который он приложил к своему святому лику перед страстями... когда на землю падал с каплями крови его пот... Перед Вероникой день и ночь горят 10 светильников...

Б. Джервейз из Тильбери. *Otia imperialia* (Императорский досуг) (ок. 1210)

Джервейз из Тильбери упоминает ок. 1210 г. в своем произведении «Императорский досуг» (гл. 3, 25) впервые образ на реликвии: G.G. Leibnitz [издатель]: *Scriptores rerum Brunsvicensium*, Hannover 1707, I, 968; Dobschütz, 1899, 292 f.; Lewis, 1985, 103. Ср. также: H.S. Richardson. Gervase of Tilbury, в: *History*

46, 1961, 102 и сред. В числе чудес мира он называет образы Христа в Риме, Лукке и Эдессе.

Существуют изображения лика Господа, как, например, Вероника, которое с некоей Вероникой, никому не известной женщиной, будто бы прибыло в Рим. Но мы на основании древних сочинений достоверно доказали, что это была Марта... которая через прикосновение к одежде Господа излечилась от двенадцатилетнего кровотечения (см.: гл. 3, прим. 56а). Мы знаем из древних преданий (легенд Пилата: гл. 11, прим. 33), что она владела живописным изображением на доске лика Господа (*in tabula pictam habuisse Dominici vultus effigiem*). Император Тиберий послал своего друга Волузиана в Иерусалим, чтобы тот разузнал о чудесах Христа, с помощью которого он хотел излечить свою болезнь (после чего Волузиан отнял тогда у Марты изображение)... Тиберий при первом же взгляде на образ Вероники будто бы излечился от своей болезни... Значит, это Вероника, подлинный живописный образ, который представляет полуфигурное изображение Господа во плоти (*pictura Domini vera secundum carnem repraesentans effigiem a picture superius*), сохраняется в соборе Св. Петра направо от входа. А кроме того, существует другое отображение лика Господа, также написанное на доске, в часовне Сан-Лоренцо в Латеранском дворце (об образе в Санкта Санкторум см. гл. 4г). Папа Александр III (1159–1181) многократно распорядился закрыть его шелковым платком, т. к. оно внушало зрителю смертельный ужас. Один свидетель сообщает об этом: когда смотрят внимательно на лик Господа, который находится в Латеранском дворце поблизости от часовни Сан-Лоренцо и у которого один еврей так повредил лик, что из раны сочилась кровь, покрывшая правую сторону лица, то становится ясно, что он схож с образом Вероники в соборе Петра, и с тем живописным изображением, которое находится в самой часовне, а также со Святым Ликом в Лукке (об этом гл. 14д и текст 36Г).

В. Джералд Уэллский. *Speculum Ecclesiae* (Книга церковных законов) (ок. 1215)

Приблизительно в то же время, ок. 1210 г., Джералд Уэллский затрагивает в своей книге церковных законов (гл. 6) те же образы Христа: J.S. Brewer [издатель]: *Giraldi Cambrensis Opera IV* (*Rerum Britannicarum medii aevi scriptores XXI*). London, 1873, 278 и след. Он сообщает о пяти римских соборах патриархата и об обеих иконах (*iconiis*) Спасителя, а именно об Уронине (*sic!*) и о Веронике, из которых одна находится в Латеране, другая — в соборе Св. Петра. Лука после Вознесения Христа по поручению Богоматери написал образ ее сына, который с ее помощью верифицируется по частям тела и одобряется. Так он изготовил два или три образа, один из которых сохраняется в Риме... в Санкта Санкторум. Когда папа, как рассказывают, однажды осмелился на него взглянуть, он сразу ослеп. С тех пор (образ) был целиком покрыт золотом и серебром, кроме правого колена, из которого сочится целебное масло. Этот образ называют Уроника, т. е. подлинный (*essentialis*).

Другой образ в Риме называется по имени одной матроны Вероника. (Когда Господь однажды выходил из храма), она взяла свой пеплум и прижала его к лицу Господа. Там остался отпечаток лица, как изображение Господа. Этот образ также содержится в чести (*in reverentia*), и никто не может его видеть, т. к. он находится будто бы за платами, которые перед ним висят (*nisi per velorum quae ante dependent*

interpositionem). Некоторые говорят, что Вероника обозначает в игре слов (*vocabulo alludentes*) также истинную икону (*verum iconiam*) или подлинный образ (*imaginet veram*).

Теперь я поведу речь о *vultus Liscanus* (святом Лике в Лукке), который не был живописным, а был Никодимом благоговейно и художественно вырезан из дерева. Четыре епископа... посланные в Константинополь за реликвиями... привезли этот образ оттуда вместе с ампулой и кровью, которая вытекала из распятой одним евреем иконы (*de iconia a Iudaeo crucifixi*).

Г. Деяния папы Иннокентия III

«Gesta Innocentii Papae» (см. PL 214, CCI; Dobschütz 1899, 291) упоминают в 1208 г. процессию в госпиталь Св. Духа при церкви Санта-Мария ин Саксия. При Гонории она вследствие чуда изменилась (см. Dobschütz, 1899, 295).

Иннокентий III (1198–1216) установил при упомянутом госпитале торжественное богослужение останковки (*stationem*) в первое воскресенье после октавы Богоявления. Христиане собирались там, чтобы видеть и почитать плат с потом (*sudarium*) Господа, который процессия из собора Петра несла в это место с гимнами, псалмами и при свете факелов. Хотели также услышать проповедь (*sermonem exhortatorium*), которую там говорил римский понтифик о делах милосердия (*de operibus pietatis*), и получить там отпущение грехов (*indulgentiam*).

Мы, Гонорий III (1216–1227), постановляем, что образ Христа из собора св. Петра... несут с благоговением до упомянутого госпиталя, а именно в специально для этого изготовленном реликварии из золота, серебра и драгоценных камней. Там его следует, согласно ожиданиям, показать в присутствии папы верующему народу.

Д. Мэтью Пэрис. *Chronica Majora* (Большая хроника) (после 1245)

Монах Мэтью Пэрис, из Св. Албана под Лондоном, сообщает в «*Chronica Majora*» в 1216 г. о чуде Вероники в Риме. В Cod. 16 Corpus Christi College в Кембридже текст на л. 49v сопровождается изображением: Suzanne Lewis. *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*. Berkeley 1986, 126 и след., табл. IV, V. Текст был создан вскоре после 1245 г. и был перенесен в «*Historia Anglorum*», написанную тем же автором. Richard Vaughan: *Matthew Paris*. Кембридж 1958, 49 и след., 59 и след. Об использовании Вероники как хромовой иконы и иконы благоговения см.: Karen Gould: *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*. Cambridge (Mass.) 1978, 81 и след.; Lewis 1985, 100 и след.

О Веронике и о доказательстве ее подлинности. Папа Иннокентий... нес, как обычно, изображение лика Господа в процессии из собора св. Петра в госпиталь св. Духа. Когда процессия закончилась и образ хотели поставить опять на его место, он сам собою перевернулся (*se per se girabat*), так что встал на голову и лоб оказался внизу, а борода вверху. Папа испуганно счел это дурным предзнаменованием (*triste presagium*) и хотел по совету братьев примирить Бога. Поэтому он сочинил в честь этого образа красивую молитву, к которой он добавил псалом с несколькими стихами (вероятно, псалом 4, 7) и предоставил всем, кто читал эту молитву, отпущение грехов на 10 дней... Многие рекомендовали молитву и все, что к ней относится

(*cum pertinenciis*), для заучивания наизусть (*memorie commendarunt*) и, чтобы вызвать в себе больше благоговения, иллюстрировать ее картинами следующим образом (*picturis effigiarunt hoc modo*): следует обрамленная миниатюра с погрудным изображением Христа на золотом фоне. Название Вероника происходит от имени женщины, которую так звали и по просьбе которой Христос к своему лицу прижал платок. Человек да осенит себя (крестным знаменем) и скажет: «Яви нам свет лица Твоего, Господи!» (согласно псалму 4, 7. Следуют псалмы 85, 16, 26, 18, 101, 4 и 79, 20, а также будто бы Иннокентием сочиненная молитва). Господи, Ты оставил нам, озаренным светом Твоего лица (*signatis*), как подарок на память (*memoriale*), свой образ отпечатавшийся на пропитанном потом Твоим платом Вероники. Разреши нам ради твоих страданий и креста почитать его на земле в отражении и в сравнении (*per speculum et in enigmate*), так мы увидим Тебя когда-нибудь как судью лицом к лицу (*facie ad faciem*) наилучшим образом (*securi*).

Е. Гимн «*Ave facies praeclara*» (Приветствуем лик пресветлый)

Гимн «*Ave facies praeclara*» (Ulysse Chevalier, Repertorium hymnologicum Nr. 17914; Dobschütz, 1899, 298, Nr. 40) связывают в его первоначальном виде с Иннокентием IV (1243–1254), а гимн «*Salve sancta facies**» — со временем Иоанна XXII (1316–1334) (Repertorium, op. cit. Nr. 18189; Dobschütz, 1899, 306, Nr. 60). О предании ср.: Solange Corbin de Mangoux: Les offices de la Sainte Face, в: *Bulletin des Études Portugaises* NS 11, 1947, 1–65.

Ave facies praeclara/quaе in sancta crucis ara/facta es sic pallida. Anxietate denigrata/sacro sanguine rigata/te texit linteola/in qua mansit tua forma/quaе compassionis norma/cunctis est precluda...

Salve sancta facies nostri redemptoris/in qua nitet species divini splendoris/impressa puniculo nivei candoris/dataque Veronicae signum ob amoris... Non depicta manibus, sculpta vel polita:/Hoc scit summus artifex qui te fecit ita...

Гимны могут по причине места быть процитированы лишь главными отрывками текста, а по языковым причинам (из-за трудности перевода) содержание может быть передано лишь в общих чертах. Первый гимн величает лик, побледневший на кресте, но из-за страха потемневший, кровью окропленный, но сохранивший на платке форму и ставший нормой/образом сострадания. Второй гимн осмеливается указать на божественное сияние лика, к которому был прижат белоснежный плат, и приписывает нерукотворный образ величайшему художнику.

38. «Икона Бога» в мистической теологии Кузанского

Николай Кузанский. *De visione Dei* (О видении Бога) (1453)

Николай Кузанский адресует свое сочинение «О видении Бога» от 1453 г., которое он позднее назвал *Libellus iconae* (Книжка об иконе), монахам из Тергернзе. Сочинение сопровождается изображением Всевидящего Христа, глаза которого следуют повсюду за зрителем. На этом примере читатели должны уяснить отношения между творцом и творением, о которых в тексте идет

* Привет (тебе), Святой лик (лат.).

речь. Сравни латинское издание М. Бодевига и Р. Хаубста в VI томе полного собрания сочинений Н. Кузанского *Nikolai de Cusa Opera Omnia*, а также немецкий перевод Х. Пфайфера, который в дальнейшем частично используется: Nikolaus von Kues. *Das Sehen Gottes*. Institut für Cusanus-Forschung. Rier 1985.

Если я, человек, собрался вести вас к божественному, то это можно сделать только посредством уподобления (*similitudine*). Но среди человеческих произведений я не нашел более удачного для нашей цели, чем образ Всевидящего, чей лик, тонким живописным искусством изображен так, что он будто бы смотрит сразу одинаково на все вокруг... Такого рода маленькое изображение (*tabella*) я (для вас) нашел... я назову его *eiconam Dei* (иконой Бога). Укрепите ее на стене, встаньте все вокруг нее, взгляните — и каждый из вас убедится, что, с какого места на нее ни смотри, она глядит как бы только на одного тебя и что взгляд иконы всегда будет обращен на зрителя, даже если он станет менять место нахождения... Через такую чувственную видимость (*apparentia*)... словно через некое упражнение в благочестии я предполагаю подвести вас к мистическому богословию (Предисловие).

Во взгляде иконы Бога не может появиться ничего, что в истинном взгляде (самого) Бога не было бы более истинным. Если нарисованный взгляд может воздействовать (на нас) как всевидящий, то он относится к совершенному зрению, так как икона в этой форме своего явления относится к истине... Абсолютное зрение, в котором имеет свой источник всякое отдельно взятое зрение (превосходит всякую остроту зрения отдельного созерцающего). Задумавшись об абсолютном зрении как таковом (*abstractum visum*), которое отрешено от всех и всяческих органов зрения (а также от обстоятельств времени и места), понял я (что оно подходит одному Богу). Поэтому чувственное явление взгляда какой-либо иконы в меньшей мере достигает высот всеовершенного зрения, чем понятие... То, что является нам в изображении, в превосходной степени предано (и впервые действительно) в абсолютном зрении (гл. 1)... Абсолютное зрение охватывает все способы видения, причем так, что и каждый способ в отдельности, однако так, что оно остается совершенно свободным от всякого разнообразия. В абсолютном зрении все ограниченные способы зрения существуют без ограничений (*incontracte*; объединенные и превосходящие другие, отдельные способы зрения).

Теперь подойди, созерцающий брат, к иконе Бога... (и преследуемый его — созерцающим тебя — взглядом) приступай к размышлению (*speculatio*). Молитва должна выражать взгляд иконы как распознавание Божьего Провидения и Любви. Исполнение участия в бытии Бога состоит в сходстве (с ним). Стало быть, если я становлюсь схожим с Тобой добротой, то я, в соответствии с достигнутой степенью сходства, готов к восприятию истины. Теперь я вижу еще в зеркале — в иконе — вечную жизнь, ибо она есть не что иное, как блаженное созерцание (гл. 4).

Не телесными глазами, глядящими на твою икону... я вижу невидимую истину Твоего лица, изображенную здесь... в силуэте. Твое истинное лицо не имеет ни созерцаемости, ни качества, ни времени, ни места, оно — абсолютная форма, лицо всех лиц, оно есть истина, которая есть равенство (*aequalitas*) и лишено всякой (пространственной) протяженности (точно так же оно без всякого ограничения и диспропорции идентично с самой собой). Всякий, способный взглянуть в Твое лицо, зрит свою собственную истину. Только отображения могут различаться меж-

ду собой, так как они не являются прообразом. Так лицо Бога выглядит для каждого, кто на него взирает, также по-разному, как различны те, кто смотрит юношеским или старческим, веселым или печальным взором, но при всех этих соответствиях оно остается прообразом. Оно соответствует тому пониманию, которое создается у зрителя, а не абсолютному бытию, которое нельзя постигнуть (гл. 6).

Кто на тебя, мой Боже, созерцает, не придает тебе форму, а созерцает в Тебе себя самого, но возвращается к себе и понимает, кто он есть. Так и получается, что то, что Ты, казалось бы, получаешь от созерцающего Тебя, Ты даруешь ему! Когда кто-то смотрит в зеркало, которое есть форма форм, и он видит Тебя, то он думает, что видимая им в зеркале форма есть изображение его облика, как это бывает с действительным зеркалом из стекла. Однако в отношении Тебя истинно в данном случае противоположное: то, что он видит в зеркале вечности, есть не его изображение, а истина, изображением которой являемся мы сами. Изображение, которое мы воспринимаем, видя себя, и есть истина как таковая. Оно есть прообраз всего, что существует (а значит, и наш собственный прообраз, отражением которого мы являемся (гл. 15).

39. Иконоборчество с точки зрения реформаторов

Иконоборчество вспыхнуло в 1522 г. в Виттенберге и имело там в лице Карлштадта своего первого защитника, а в качестве первого противника — Лютера. В Цюрихе в 1524 г. иконы были убраны по совету Цвингли без применения силы. В Базеле Эразм Роттердамский в 1529 г. критиковал иконоборчество. Некоторые свидетельства должны пояснить эту тему, обсуждавшуюся в спорах того времени.

А. Андрей Карлштадт. Об устранении изображений (1522)

В 1522 г. виттенбергский теолог Карлштадт опубликовал свое сочинение «Об устранении изображений и что среди христиан не должно быть нищих». Следующие отрывки цитируются по изданию Hans Lietzmann, серии «Kleine Texte für theologische und philosophische Übungen», Bd. 74, Bonn 1911.

Об устранении живописных идолов. То, что у нас в церквях есть изображения, является... нарушением первой заповеди: «Ты не должен иметь чужих богов». То, что резные и рисованные идола стоят на престолах, еще вреднее и ужаснее... Храмы суть дома, где поклоняться следует одному Богу (4)... Почему мы заказали рисовать (образы) с бархатом и камкой... и увешали их золотыми венцами? Рисованные образы отвратительны, а отсюда следует, что мы тоже становимся отвратительными, когда мы их любим. Они убивают своих поклонников... Поэтому наши храмы можно называть вертепами разбойников, ибо наш дух в них... умерщвляется (5) Бог нас мог бы упрекать: ты приносишь им восковые обетные дары в виде своих больных рук и ног... как если бы такие образы тебя исцеляли (5)...

Художники как творцы образов не приносят никакой пользы, они ничего и не разумеют (ср. книгу Исаию, 44: 9)... Кто посмеет сказать, что их образы приносят пользу? (Это можно доказать через Исаию 44), который является евангельским пророком (9). Художники творят образ и повергаются перед ним с молитвой: спаси меня... Они забыли, что глаза образов не видят, а сердца их не разумеют (18).

Б. Мартин Лютер. Призывные проповеди (1522) против небесных пророков (1525). Проповедь о Второй книге Моисея (1525)

Лютер начинает свое возражение в проповедях-обращениях от марта 1522 г.: Weimarer Ausgabe (Веймарское издание) [WA] X, 3 и разрабатывает его в 1525 г. в двух более пространных текстах — в сочинении «Против небесных пророков» и в проповеди о Второй книге Моисея; там же XVIII, 62 и след.; XVI, 437 и след.

(Превратное понимание образов) не является еще основанием для устранения всех образов... Мы должны их допускать... Но вы должны позволить проповедовать, что образы — ничто: Бог в них не нуждается. Лучше дать бедному человеку гюльден, чем жертвовать Богу золотой образ: (злоупотребление — не в вещи, а в человеке, который ею пользуется; WA, X, 3, 31 и след.).

Я напал на иконоборцев для того, чтобы вырвать образы с помощью Бога из сердца... и сделать их презренными... Ибо, если они удалены из сердца, они больше не причинят вреда глазам (WA, XVIII, 67). Иконоборцы опираются на принуждение закона и на заблуждение, что через уничтожение образов можно завоевать славу у Господа. В итоге через такое исполнение закона получается, что они уничтожают внешние образы, а противопоставляют им сердце, полное идолов (68,78)... ложные справедливость и слава в произведениях (искусства)... Иудеи страшатся внешних изображений идолов... а их сердца все же полны идолов для Бога^{1*} (68, 78). Я, как христианин, не имеющий власти на земле, выступаю как проповедник, который заставит людей отказаться или позаботиться о том, чтобы иконы устранили порядочным способом, а не итурмуя их толпой (75)... До сих пор мы изготовляли образы, думая, что мы весьма угождаем Богу тем, что мы их почитаем. Мы были в этом уверены. Они лишили нас не только денег, но также души... Теперь не нужно ломать образам руки и ноги... ибо сердце останется все равно не чистым, а нужно народ убеждением привести к тому, чтобы он не имел к ним доверия. ...Сердце должно знать, что ему ничто не поможет... как только одна милость и доброта Бога (WA XVI, 440)... Правда, у иудеев есть заповедь, что они не должны иметь образов, но они ее слишком узко понимали. Ибо Бог запрещает образы, которые воздвигают, почитают и ставят вместо Бога. Имеются два рода образов, и потому Бог делает разницу... Здесь же запрещается любой иной образ, как только образ Бога, которому поклоняются (441). С точки зрения Лютера, заповеди Бога относятся не ко всем временам, а только к одному-единственному историческому моменту, см. Stirn, 1977, 41 ff., 59 ff.

В. Хульдрейх Цвингли. Предложение Совету Цюриха (1524)

Х. Цвингли 21 мая 1524 г. делает Совету Цюриха предложение относительно того, что нужно сделать с изображениями и каким путем достигнуть их устранения без применения насилия при сохранении прав собственности граждан: *Sämtliche Werke* III, 115 ff. и комментарий у: Garside, 1966, 156 f.

Частные лица, делавшие образы или заказавшие их изготовление... могут их в течение восьми дней снова забрать из церквей и сохранять у себя. Если же они это

^{1*} Немецкое выражение (Лютера) für Gott подразумевает «для восприятия или постижения Бога. — Прим. перев.

го не сделают, то пусть это делают ризничие... Если образы были подарены общиной... то пусть община большинством голосов решит, хотят ли они их оставить или нет... Но никто больше не должен заказывать образ, чтобы жертвовать его церкви, и ни один скульптор не должен под страхом наказания на это соглашаться. Если же община захочет свои образы оставить в церкви, то пусть она не зажигает перед ними свечи и не курит перед ними ладан... а пусть употребляет все только в честь Бога, нашего Спасителя. (Лишь Распятие должно сохраниться), так как оно означает не божественность, а только страдания и человеческую природу Христа и потому, что оно для христиан является символом.

Г. Эразм Роттердамский. Письмо к Пиркхеймеру (1529),
а также *Modus orandi* (Форма молитвы)

9 мая 1529 г. Эразм Роттердамский пишет письмо Пиркхеймеру в Нюрнберг, в котором он описывает иконоборчество в Базеле (P.S. Allen: *Opus Des. Erasmi Roterodami*, VIII, 161 f.).

Когда решили бороться против св. образов, толпа собралась на площади перед собором с ломami и бесчинствовала там целыми ночами, зажгла огромный костер, всех пугавший. Но городской совет сумел прекратить бесчинство и постановил, что художников и ремесленников можно заставить убрать из церквей все что угодно. Образы ктиторов и посмертные изображения (*simulacra*) богачей и даже Распятия подвергались такому поношению (*ludibriis*), что удивительно, как не случились чудеса, хотя раньше чудеса происходили, когда святые гораздо меньше оскорблялись. От скульптур ни в церквях, ни в притворах ничего не осталось. Все, что было нарисовано, замазали белой штукатуркой... Ни ценность, ни художественность не способствовали тому, чтобы что-нибудь пощадили.

В своем произведении «*Modus orandi*» Эразм касается злоупотреблений с изображениями, однако протестует против иконоборчества (Opera, V, 1120 f., Rapofsky, 1969, 208 f.; паломничество и процессии он считает) наследием древнего язычества. Для христианина было когда-то легче поменять веру, чем изменить общепринятые обычаи. Особенно святые, чьи чудеса подтверждали их ранг, пользовались культом. Это допускалось святыми отцами. С тех пор произошло много злоупотреблений, и святых можно увидеть в бессмысленных и даже непристойных изображениях. Это изображения, которые призывают скорее к бесстыдству, чем к благочестию. Однако мы должны проявить терпимость относительно этого, ибо я вижу больше зла в разрушении (*tollendo*), чем в терпимости (*tolerando*).

40. Слово и образ в учении Мартина Лютера

Учение Лютера об образах развивалось и стало более дифференцированным и более терпимым. Тем не менее оно придерживается нейтральности образа и утраты им функций для просвещенного зрителя. Равным образом приоритет слова оставался для Лютера всегда незыблемым. Слово даже в библейском тексте различается как слово Божье или как разъясняющее понятие к образному высказыванию и к беспорядочным видениям. Наконец, Лютер делает практические предложения по поводу евангелического церковного искусства, которое должно создать новое изображение. В дальнейшем мы под-

бираем из различных сочинений Лютера высказывания о сущности образа, о значении слова и о характере нового церковного искусства и цитируем в этом порядке по веймарскому изданию (WA). Об учении Лютера об образе ср. также Hans Preuß: *Martin Luther der Künstler* (Ханс Пройс. Мартин Лютер — художник). Gütersloh 1931; Hans Freiherr von Campenhausen, 1959, 150 ff.; F.W. Katzenbach: *Bild und Wort bei Luther*, in: *Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 16, 1974, 57 ff.; J.S. Preus, *Carlstadt's Ordinaciones and Luthers Liberty*. Cambridge (Mass) 1974; Stirn, 1977, 23 ff. и passim.

I. *Отсутствие художественного мастерства у художников превращает изображенные образы в Adiarhodon**, об употреблении чего принимает решение только зритель. Это учение впервые в 1522 г. было публично изложено в призывающих проповедях. Касательно образов рассудили так, что они являются бесполезными, но свободными. Мы можем хотеть или не хотеть иметь их (WA, X, 3, 26). Запрещено поклонение, но не изготовление (27)... Ибо я думаю, не найдется такой человек... который, обладая умом (не сказал бы): Распятый, который там стоит, не мой Бог, ибо мой Бог — на небе. Это только знак (31). Поэтому я должен признать: иконы ни то, ни се, ни хороши, ни плохи. Можно хотеть их иметь или не иметь... Возможно, что может существовать человек, который сможет их использовать должным образом (35).

Если сердца осведомлены о том, что Богу можно угодить только верой, а посредством образов ему не будет угождения... то люди сами собой откажутся от иконопочитания (*Wider die himmlischen Propheten*, 1525; WA, XVIII, 67). Но если образы или скульптуры создаются без идолопоклонства, тогда такое творчество не подлежит запрету, т. к. остается неприкосновенной главная мысль (заповеди Моисея против других богов) (69)... Так мои иконоборцы должны будут оставить мне Распятого или образ Марии... поскольку я не поклоняюсь им, а храню их в моей памяти (использую в ней; 70). (Нужно соотносить образы с Евангелием и благодаря этому совесть людей наставлять и просвещать. Изображения идолов могут быть разрушены, как и сохранены. Памятные образы и образы-свидетельства, такие, как Распятие и образы святых... следует сохранять... и они суть даже почитаемые (74), так как с ними связано воспоминание и свидетельство... Мы желаем лишь, чтобы нам оставили Распятие или образ святого для созерцания, как свидетельство, на память и как знак, подобно тому как это было с портретом императора (80). Образы, колокола, литургическое одеяние, церковные украшения, алтарные светильники и все подобное я освобождаю от запрета. Кто это хочет, тот может все это оставить. Картины, иллюстрирующие события из Писания и хорошие истории, я, пожалуй, считаю почти полезными, все же я (предоставляю это каждому на его усмотрение) (О тайной вечере Христа, 1528; WA, XXVI, 509).

II. Слово Господа в нашей связи во многих случаях играет значительную роль. Оно является носителем самооткровения Бога и поэтому обладает абсолютным спасительным благодатным рангом. В Ветхом Завете как запрет изображений оно имеет все же ограниченное значение и относится только к тогдашним иудеям. Оно делает священными все вещи и даже превращает хлеб в святое таинство. Оно является предметом проповедей и инструментом веры,

* Однообразные, не отличающиеся друг от друга (греч.).

т. е. фактором порядка, который стоит со своей понятийностью над внутренними призраками и допускает контроль общины.

Слово Божье является святыней выше всех святынь, оно ведь то единственное, что мы, христиане, знаем и чем обладаем. И если бы мы владели останками всех святых... то нам это нисколько не помогло бы. Ибо все это было бы мертвой вещью, которую никто не может сделать священной. А слово Божье является сокровищем, которое делает все вещи святыми... В какой час ни слушали бы мы слово... Бога... через него освящаются лица, дни и дела, не ради внешнего дела, а ради слова, которое всех нас делает святыми (Katechismus deutsch [Катехизис на немецком языке], 1529, WA, XXX, 1, 145). (Таинство алтаря, это не обычный хлеб и не обычное вино), а хлеб и вино, вмещенные в слово Божье и с ними связанные. Слово, говорю я, это то, что создает это таинство. Ссылаясь на Августина, Лютер продолжает: слово должно превращать стихию в таинство. Если оно этого не совершает, то остается простая стихия... Это таинство основано не на святости человека, а на Слове Божьем (так что личность освящающего не имеет здесь значения)... Из-за лица и неверия не становится ложным слово, через которое совершилось таинство.

Слова — это вся наша основа, защита и оборона против заблуждений и всякого соблазна (там же, 223 и след.).

Как Бог распорядился разослать свое Евангелие, так он поступает с нами двояким образом. Во-первых, внешне... через устное слово Евангелия и через телесные знаки, такие, как крещение и причащение святых таинств. Внутренне он действует на нас через Святого Духа и веру вместе с другими дарами. Но все это... так, что внешние дела идут впереди... а внутренние за ними... следуют... Ибо он не хочет никому давать Духа и веру без внешнего Слова и знаков, которые он для этого учредил (Wider die himmlischen Propheten, 1525, WA, XVIII, 136).

Относительно Откровения Иоанна Лютер дифференцирует, где в Священном Писании можно найти истинное Слово Бога. (Он не доверяет фантастическим видениям или образам, в то время как апостолы обычно всегда) выражаются ясно и понятно скупыми словами без изображений и видений. Поэтому он различает три вида предсказаний (первый) делается распространенными словами без образов и метафор (сюда он относит Моисея, Давида и Христа. Второй) делается образами, однако рядом помещается толкование ясными словами. (Апокалипсис он относит к третьему и низшему виду предсказаний, которые делаются только образами (Vorreden zur Offenbarung des Johannes, 1530; WA, VII, 404, 406).

III. Роль образов как знаков и средств для воспоминаний усиливается, если их сопровождают цитаты из Библии и таким образом снова обращаются к слову Божьему. Образы могут как тексты указывать на творения Бога. Они являются внешними знаками, которые зритель не почитает, а интерпретирует.

Даже сами иконоборцы используют немецкую Библию Лютера^{1*} с иллюстрациями. (Так они должны нам позволить, чтобы мы) такие образы могли рисовать на стенах на память и ради лучшего понимания, ведь они на стенах смогут причинить вреда так же мало, как в книгах. Ведь лучше рисовать на стене, как Бог сотворил мир, как Ной строил ковчег и еще больше хороших историй, чем рисовать

^{1*} Имеется в виду немецкий перевод Библии, осуществленный Лютером и считающийся классическим. — Прим. перев.

бесстыдные светские дела. Если бы Бог захотел, я бы мог уговорить господ и богачей позволить нарисовать всю Библию внутри и снаружи домов для всеобщего обозрения. Это было бы христианское деяние. Так я точно знаю, что Бог желает, чтобы его проповедения читали и слушали, особенно страдания Христа. Но если я это слушаю или вспоминаю, то невозможно, чтобы в моем сердце не возникали образы этого... Если я слушаю Христа, то в моем сердце возникает образ мужа, распятого на кресте, так же как мое лицо естественным образом создает отражение на воде, если я в нее смотрю. Если не грешно, а наоборот хорошо, что я образ Христа ношу в сердце, почему же должно быть грешно, если я имею его перед глазами?

Разве сердце как подходящее место нахождения... Бога значит больше, чем глаза (Wider die himmlischen Propheten, 1525 WA, XVIII, 82 и след.).

Маленькая икона Девы Марии на бумаге (становилась идолопоклоннической, так как от нее ожидали помощи). А другие изображения... на которых видят только прошедшую историю и вещи как в зеркале, — это образы-отражения. Их мы не отвергаем. Лишь те образы являются идолопоклонническими, которым доверяют, но не отличительные образы на монетах... Изображение на стене, которое я созерцаю без суеверия, нам не запрещено. Иначе и зеркало было бы запрещено... (WA, XXVIII, 677 f.). Я не считаю плохим, если истории (из Библии) вместе с изречениями рисуют в домах и комнатах, чтобы Слово и дело Бога всегда и повсюду иметь перед глазами (WA, X, 2, 458).

На престоле в алтаре следует рисовать Тайную вечерю Христа и эти два стиха... (псалом 114, 4 с обращением к имени Господа и просьбой о спасении) написать вокруг, чтобы они были на виду, чтобы сердце об этом думало (Psalmenauslegung, 1530, WA, XXXI, 1, 415). (В своей проповеди при освящении часовни замка в Торгау, 1544, Лютер говорит), что там не должно происходить ничто иное, как только что наш возлюбленный Господь сам с нами говорит через свое святое слово, а мы также говорим с ним через молитву и песнопения.

41. Образ и истина в учении Кальвина

Жан Кальвин. *Christianae Religionis Institutio*

(Наставление в христианской религии)

В своей догматике христианской веры Кальвин идет иными путями, чем Лютер. В философском и этическом смысле он является ригористом, не терпящим никаких ограничений в дуализме духа и материи. Поэтому он восстает не только против поклонения, но также и против изготовления образа, изображающего Бога. Единственным отражением невидимого Бога является Писание, лишь в нем можно видеть Бога. Писание есть образ духа, таинство — это лишь условный знак без участия божественной природы. Наконец, Кальвин создает эстетику образа, который как продукт искусства ограничен видимыми образцами и лишь по содержанию имеет дидактическую задачу. «Наставление в христианской религии» появилось в 1536 г., в латинской редакции, в 1541 г. во французской, а в 1559 г. в снова сильно переработанной латинской окончательной редакции. Ранняя редакция цитируется по изданию P. Barth и W. Niesel (*Opera Selecta* [OS]. München 1928), французская публикация по изданию J.D. Benoit, Paris 1962. Впрочем, немецкий перевод О. Ве-

бера положен в основу окончательной редакции (*Unterricht in der Christlichen Religion*. Neukirchen 1955) (к этой теме ср.: E. Doumergue: *L'art et le sentiment religieux dans l'œuvre de Calvin*. Genf 1902; L. Wencelius: *L'Esthétique de Calvin*. Paris 1937; L. Beddinger Dubose: *The transcendent vision. Christianity and the visual arts in the thought of J. Calvin*. Lousville 1965; Stirm, 1977, 161 ff.).

I. После грехопадения Бог познаваем для человека не через свое творение, а в большей степени через его Слово, которое единственное в этом мире обладает божественным авторитетом. Слово позволяет нам видеть Бога в форме отражения. В человеческой жизни Иисуса проявлялись лишь действия Бога, но не выявлялся его воплощенный образ. Только абстрактное слово с его указанием к действию есть мост к Богу. Поэтому слово есть как бы зеркало, в котором вера зрит Бога (OS, III, 153; IV, 14). Дух Бога... хочет быть узнаваем по своему изображению, которое он запечатлевает в Писании. Он есть зачинатель Писания, поэтому он не может меняться и становиться несходным с самим собой.

...Святой Дух в такой мере связан со своей истинностью, что он лишь тогда проявляет свою силу... когда его слово... воспринимают... Господь взаимно соединил достоверность своего Слова и своего Духа... Мы воспринимаем Дух, когда мы опознаем его по его образу, по слову (I, 9, 2; Weber 1955, 36).

II. Таинство причащения есть знак, который принципиально остается отделенным от тела Христа, которое оно обозначает, и лишь в сатанинской фантазии может быть спутан с этим телом. Хлеб является таинством причащения по мнению лишь тех людей, к которым обращено Слово. Законы природы нельзя преодолеть. В Тайной вечере не содержится основания для того, чтобы принимать тело Христа за истинную плоть, если даже это делают лишь по договоренности, в качестве внешнего знака... Авторы Ветхого Завета выражают через аллегорию, что тело Христа висело на кресте. Другие считают, что нельзя изменить соотношение (*proportion*), имеющееся между знаком и обозначенным (*entre le signe et la chose signifiée*)... Тем не менее они считают тело Христа включенным в него. Но я могу согласиться с ними лишь в том, что истина неотделима от своего знака (IV, 16; Benoit, IV, 393). Что касается родства, которое имеют обозначенные здесь сущности в их изображениях (*figures*), то мы признаем, что имя тело было присвоено хлебу в результате сходства (*similitude*)... Это выражение (*une façon de parler*), которое Священное Писание всегда употребляет, когда речь идет о таинствах (там же, 401).

III. Образ Бога никогда не может быть ничем иным, как антропоморфным идолом и является поэтому оскорблением Бога, которое к тому же нарушает его четкую заповедь. Вторая заповедь означает, что всякий культ и всякое почитание подобают только одному Богу. Так как Бог непредставим, бестелесен и невидим... мы не должны изображать его на иконе или в статуе и почитать идола, как будто бы он имеет сходство с Богом. Скорее, Бог, который есть чистый дух, позволяет нам почитать его в духе и в истине (*in spiritu et in veritate*). Так нас поучает заповедь (Моисея) и... запрещает нам приписывать ему плоть или подчинять его нашим чувствам... Все иконопочитатели (*idolatrae*) были убеждены, что Бог таков, каким его себе представляет их суетный ум... Ум выдумал идола, а рука его лишь исполнила (I, 1; OS, I, 42 f.). В некоторых местах Библия содержит, правда, описания, в которых истинное лицо Бога является наглядно... Но в этих описаниях он изображается не таким, каков он есть сам по себе, а таким, как он к нам относится... Зна-

чит, мы узнаем... Бога таким, каким он открывается нам своим Словом (*verbo declarat*; I, 10; OS, I, 86).

Мир одержим вздорной идеей в своем желании обладать видимым образом Бога... (Уже Исаия предостерегает против этого), что величие Бога... будет унижено, если изобразят бесслотного в физическом веществе, невидимого — в зримом образе, дух — в бездушном предмете и необъятного — в ничтожном куске дерева... (Символы голубя и киота со скрижалями завета означают ведь только), что образы непригодны для того, чтобы представлять тайны Бога (I, 11, Вебер 1955, 40 f.). Происхождение изображений идола объясняется... тем, что верили, будто Бог будет человеку помогать, если он будет изображен телесно присутствующим (там же, 45)... Почему существует такая разница между разными образами того же самого Бога, что один игнорируется, а другому чрезмерно поклоняются?... Почему не устают созерцать образы в восхваляемых паломничествах, когда каждый и без того имеет их дома? (Там же, 47)

IV. Так Кальвин от проблемы изображения Бога переходит к проблеме культа образа и критикует хитроумное различие почитания и поклонения (*douleia* и *latreia*), что он хочет опровергнуть как по значению, так и филологически, т.к. то и другое сводится к одному и тому же, а именно к культуре Бога в культе образа (I, 11, там же 47 f.; OS, I, 99 f.).

V. Наконец, Кальвин затрагивает вопрос, можно ли иметь другие изображения, и касается таким образом функции искусства. *Невзирая на это суеверие, я не исключаю возможности вообще иметь изображения. Так как ваяние и живопись суть дары Бога, я требую для них чистого и законного применения (ritum et legitimum usum), чтобы не превратилось в злоупотребление то... чем нас одарил Бог... Мы считаем, что является преступлением изображать Бога в зримой форме, ибо он это запретил и это не может происходить без того, чтобы его образ не был деформирован... Так что остается рисовать и ваять лишь то, на что наши глаза способны (caraces). Величие Бога, которое значительно превышает нашу способность видеть, не должно быть искажено посредством непристойных образов. К одним, допустимым, изображениям относятся истории, события (*res gestae*), к другим образы и формы тел без исторической их интерпретации. Одни служат для поучения и наставления (*docendo vel admonendo*), другие не представляют ничего, кроме удовольствия (*oblectationem*). И все же это были как раз изображения последнего рода, которые выставляли в церквах. Можно сказать, что они служили не размышлению или удовольствию, а безрассудному стремлению удовлетворить свое желание* (I, 12; OS, I, 100 f.).

42. Художественный характер образа у современников Реформации

Также вне эпохи влияния Ренессанса, со времени ок. 1500 г., умножаются голоса, которые по-новому оценивают образ как произведение художника и произведение искусства, а именно судят о нем эстетически и предоставляют его для оценки искусствоведу, в той мере, в какой образ утрачивает свой сакральный авторитет или когда его утверждают как символ по договоренности. Некоторые свидетельства должны проливать свет на то, что в это время художник вновь принялся за создание образа. Они судят об образе по художественному мастерству, определяющему его красоту и его уровень. Правда, тог-

да еще не существовали в этой области четкие границы между старой и новой эстетикой образа.

А. Письмо художника Якопо де Барбары
курфюрсту Саксонии (ок. 1502)

Приблизительно в 1502 г. венецианский художник Якопо де Барбары обращается с письмом на итальянском языке к саксонскому курфюрсту Фридриху Мудрому по поводу *eccellentia de (lla) pictura* (великолепия живописи), чтобы предложить ему свои услуги. Автор письма, который тогда пребывал в Нюрнберге, хочет поднять ценность и ранг живописи и художника, постулируя их принадлежность к *artes liberales* (свободным искусствам). Со времени публикации книги Альберти о живописи, идеи, которые развиваются в ней, были в ходу (ср. П. Кирн: Friedrich der Weise und Jacopo de' Barbari, в: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 46, 1925, 130 ff.; J.A. Levenson. *Jacopo de' Barbari and Northern Art of the Early 16th Century*, New York 1978, 8 и след., 342 и след).

Он пишет о прежнем уровне живописи как искусстве, которое в эпоху античности опекалось благородными людьми и о ее упадке с тех пор. *А без этих свободных искусств художники не могут создавать подобающую живопись. Они должны быть знатоками в названных искусствах, особенно в геометрии и арифметике, являющихся двумя условиями измерения пропорций (commensuracione de proportione). Не бывает пропорций без чисел и форм без геометрии. Если художники осмысленно хотят изображать образы природы, они должны особенно исследовать соотношения измерений человека, формы и размеры тела которого совершенны... Кроме того, художники нуждаются в поэзии, которая происходит... от грамматики и риторики, для того, чтобы творить свои произведения (la invention de le horege), а также они нуждаются в богатстве (различных) историй... Наконец, астрономия заслуживает особого внимания (diligencia) живописи, так как индивидуальный облик и хиромантия формируются вследствие влияния звезд. Люди воспринимают это влияние... особенно на лице и на руках... и художники должны обращать на это внимание, когда они размещают знаки на людях в зависимости от соответствующих историй и поэзий**. Наконец, также и оптика входит в их компетентность соответственно произведению Аристотеля «О душе».

Если этих знаний (*intelligenzie*) у художников нет, их произведения становятся недостоверными и ложными, как это видно сегодня. Искусство попало в руки необразованных (*inprobeli*) художников, так что оно не достигло того качества, которым обладали Аппелес и другие во времена Александра Великого. Отсутствует не дарование, а опыт и образование (*commoditate e nobilitate*)... Живопись является неодушевленной природой (*natura exanimata*), которая творит зримым то, что природа создаст осязаемым и видимым. Она содержит в себе все другие искусства и имеет право считаться восьмым и высшим из *Artes liberales* (свободных искусств).

* Здесь «поэзии» следует понимать в смысле «актов творчества», творений, согласно древнегреческому термину *poiesis* (ποίησις) — соз(и)дание, творение, творчество

Б. Послание Франца фон Зикингена (1522)

В 1522 г. Франц фон Зикинген рассуждает в своем «Послании» о культе и художественном характере образов.

Председством таких образов можно как совершенствоваться, так и испытать чувство досады. Если им поклоняться из-за ложной веры, то это было бы идолопоклонством... Если же при их созерцании рассматривают их (святых) стойкую жизнь и их твердую веру в Христа и мы бы их жизнь и действия сделали бы образцом для нас, то они (образы) были бы для нас благотворны. Но меня беспокоит то, что такое редко случается, а чаще видят в них искусство и красоту. Этим наша душа отвлекается от правильного... пути к Богу, ввиду чего они почти... больше годились бы для украшения в красивых комнатах, чем в церкви, для того, чтобы затраты и... старание не были бы применены без пользы (цит. по: В. Warnke, 1973, 73).

В. Посвящение Альбрехта Дюрера к «Руководству к измерению» (1525)

Альбрехт Дюрер предпосылает своему произведению «Руководство к измерению» 1525 г. посвящение Виллибальду Пиркхеймеру, в котором он художественный характер образа приводит как довод против упреков в суеверном злоупотреблении, т. е. резюмирует современную ему дискуссию с точки зрения художника. Текст переведен на современный немецкий язык (об оригинальном тексте см.: Н. Rupprich: *Durer: Schriftlicher Nachlass*. Berlin 1956, I, 114 f.).

До сих пор в наших немецких землях обучали многих умелых юношей искусству живописи, но без всяких основ и только для повседневного использования. Таким образом, они выросли в невежестве, хотя некоторые из них благодаря постоянным упреждениям достигали свободы руки, мазка... Когда же сведущие живописцы и настоящие художники видели такое необдуманное произведение, они осмеивали слепоту этих людей. Для правильного разумения ничто не было неприятнее видеть, чем неправильное понимание в живописном произведении... То, что такие живописцы находили удовольствие в своих заблуждениях, имеет причиной лишь то, что они не изучили искусство измерения... Так как оно является настоящей основой всякой живописи, я решил создать для всех интересующихся искусством юношей основу... чтобы они с помощью циркуля и наугольника пользовались измерением и таким образом узнали настоящую истину...

И это невзирая на тот факт, что теперь у нас и в наше время искусство живописи некоторыми весьма презирается и говорят, что оно служит идолопоклонничеству. Однако картина или живописное произведение так же мало может склонить к суеверию христианина, как и кроткого, благочестивого человека может склонить к убийству оружие, которое он носит. Действительно, лишь неразумный человек захотел бы поклоняться картине, дереву или камню. Поэтому картина вызывает больше благоговения, чем негодования, если она исполнена благопристойно, искусно и хорошо. Как почитались и ценились эти искусства у греков и римлян, достаточно отчетливо показывают произведения древних римлян. Хотя они впоследствии исчезли и тысячу лет оставались скрытыми, пока они благодаря итальянцам (вельшам) двести лет назад снова не были обнаружены.

Г. Иоганн Буцбах. О знаменитых живописцах (1505)

В своем сочинении «О знаменитых живописцах» Лаахский бенедиктинец Иоганн Буцбах в 1505 г. дает одной монахине-художнице наставление в моральной истории христианского искусства, утверждая о его превосходстве над искусством древних. Античные художники понимаются и как образцы, и одновременно как стимул к их преодолению (O. Pelka) [издатель]: *Johannes Butzbach. Von den berühmten Malern.* Heidelberg 1925; Decker, 1985, 268 f. Декер сравнивает это понимание с тем, которое содержится в надписях на фигуре Мадонны Даниеля Мауха, созданной около 1535 г. по заказу Берселия, гуманиста из Люттиха*. Там сказано, что древние времена передают пальмою новым, а знаменитые статуи античности — ничто по сравнению с произведением Даниеля, которое, следовательно, представлено как оригинальное творение художника.

Согласно Буцбаху, именно христианское учение и христианские сюжеты и являются тем, что дает возможность добродетельным художникам превзойти искусство даже самого Фидия или Апеллеса. (Так как адресатка Буцбаха) *изображает не образы и дела ложных Богов... а истинного Бога и его мать... прекраснейшую из женщин, а также святых, которые уже вместе с ними управляют в небесном царстве, (она сможет) художественнее и утонченнее... изобразить их... чем те (язычники).* Во второй части подчеркивается божественное происхождение искусства, ибо Христос есть единственный художник и скульптор. Но искусство ввиду падения нравов пропало и было восстановлено лишь Джотто, посредством своего рода реформы добродетелей.

Д. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи (Paragone)

В оставшихся после Леонардо трудах имеются заметки для учебника живописи, предназначенного для того, чтобы представить живопись как науку, *scientia*, и повысить ее ранг с помощью сравнения со стихосложением и скульптурой, если назвать только их. При этом автор соглашается, но без помощи софистского рассуждения, также на выделение рисованного образа, как культового образа, от которого он делает вывод о благоволении Бога к рисованному образу. В игре слов ассоциируется тема культового образа, то есть Бог (*Iddio*) с понятием художника, а именно с идеей произведения (*Idea*) (J.P. Richter. *The Literary Works of Leonardo da Vinci.* London 1883 [1970³], 36).

Разве не видно, что рисованные образы, изображающие Божественное, закрыты драгоценными завесами? А когда их раскрывают, разве это не происходит с торжественными ритуалами и песнопениями? Разве не бросаются все, кто на это событие собирается, в момент раскрытия образа, на землю, чтобы ему поклониться и молить о вечном спасении? Разве не происходит все так, как если бы эта идея как живая содержалась в образе? Подобного нет ни в какой другой науке и ни в каком ином произведении человека. Ты можешь возразить, что дело тут не в искусстве художника, а в (неземной) силе изображенного существа. Но если бы было так, то люди могли бы оставаться в постели и удовлетворяться своим представлением, вместо того чтобы отправляться в трудное и опасное паломничество... Ты должен со мной

* Люттих — немецкое название города Льеж, в настоящее время в состав Бельгии.

согласиться в том, что такое изображение (*simulacro*) способно на то, на что неспособны все взятые вместе Писания, если они захотят представить такую идею в образе и действии. Эта идея любит, стало быть, живопись и всех тех, кто ее любит и почитает. Ей также нравится быть почитаемой как раз в живописной форме, а не другим образом. Поэтому она дарит благодать и делает добро с помощью образов, в той мере, в какой поклоняющиеся в это верят.

43. Почитание святых и чествование образов на Тридентском Вселенском соборе (1563)

На своем 25-м заседании собор 1563 г. принял решения, которые касаются заступничества святых, почитания их реликвий и оказания почестей образам и также их заново подтверждают (ср.: *Sacrosancti et oecumenici concilii Tridentini... Canonēs et Decreta* [Каноны и декреты Святого и Вселенского Тридентского собора], Paris 1823, 254–256; Н. Jedin, 1935, 143 ff.).

Святой собор призывает всех епископов наставлять верующих по поводу заступничества святых, просьб к ним о помощи, почитания реликвий и законного использования образов, а именно согласно унаследованному от первых времен христианской религии обычаю католической и апостольской церкви, согласно воле святых отцов и решениям святых соборов... образы Христа, Богородицы и Девы и других святых должны сохраняться в церквях, в которых они сейчас находятся, и получать надлежащие почести и почитание (*honoret et venerationem*). Но это должно происходить не потому, что в них видят божественность и силу (*divinitas vel virtus*), ради которых их почитают. Также не следует на них полагаться, как когда-то это было у язычников, которые возлагали свои надежды на идолов. Пусть это происходит скорее потому, что почести, которые им (образам) оказывают, относятся к прототипам, которых они представляют. Тогда происходит, что мы посредством образов, к которым мы прикладываемся, перед которыми обнажаем головы или преклоняем колена, самого Христа почитаем (*adoretis*) и тем святым поклоняемся (*veneretis*), образы (*similitudinet*) которых они изображают. Это то, что содержалось в решениях соборов и особенно в решениях второго Никейского собора против иконоборцев.

Епископы могут усердно учить, чтобы народ с помощью рассказов (*historias*) о таинствах нашей веры, в форме живописи или образов другого рода, при напоминании о пунктах символа веры был обучен их почитанию и укреплен в этом. Так все святые образы принесут обильный плод. Они могут напоминать народу о благодетельных и дарах, которые ему достались от Христа, и верующим показать чудеса Бога и благодатные примеры, так чтобы они за них благодарили Бога и свою жизнь и нравы выстраивали, подражая святым. В конце концов, (верующие посредством образов) должны быть обучены поклонению и любви к Господу и наставлены в благочестии. Кто же учит тому, что противоречит этим решениям, должен быть предан анафеме и изгнан.

Если же в эти святые и благотворные обычаи (*observationes*) вкрадутся какие-нибудь злоупотребления, то Священный собор желает, чтобы они впредь прекращались. Так, больше не должно быть образов, которые изображают ложную догму или предлагают простым людям повод для опасного заблуждения... Всякое суеверие да будет устранено посредством обращения к святым за помощью, почитания реликвий и святого

использования (*sacro usi*) образов, всякие вредные последствия исключены (*tollatur*) и, наконец, да избегнем недостаточной благопристойности (*lascivia*). Следовательно, не нужно больше рисовать и украшать образы соблазнительной красотой (*proscasi vepiustate*)... Наконец, да употребят епископы так много заботливости и предусмотрительности, чтобы ничто нарушающее порядок не признавалось и ничто невежественное* или бесчестное не появлялось, ибо божьему дому подобает святость...

44. Оправдание образа кардиналом Палеотти

Габриеле Палеотти. «*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*»
(Речь по поводу святых и светских изображений) (1582)

Габриель Палеотти, архиепископ Болоньи, задумал пятитомное сочинение об образах, первые два тома которого были опубликованы в 1582 г. Он ведет доказательство традиционно с экзегетической и исторической тщательностью, основываясь на установлениях Тридентского собора и споря с современной ему теорией искусства, выстраивая церковную точку зрения. Сакральный или культовый образ потому отличается от светского, что он в новое время представляет древнее положение вещей и является тем единственным, что оправдывает культ образа. Аргументы учитывают новую эру в искусстве, но являются по своей направленности знакомыми, а по текстуальному содержанию защитительными. Прежде всего они стараются из тогдашней художественной продукции с полемическим намерением выделить те изображения, которые еще годятся для церковного толкования образа. (Ср. издание П. Барокки [издатель]: G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, в: *Trattate d'arte del Cinquecento*, 2 Vde., Berlin 1961 г.).

Изображение, о котором идет речь в книге, определено следующим образом: оно материального рода и создано искусством рисования, а не как зеркальное отражение природы, и наконец, создано по сходству с прообразом. Итак, оно отличается, согласно Августину, как от единоподобия (*aequalitas*), так и от сходства (*similitudo*). Отличие от его объекта присуще изображению, и оно преодолевает его посредством сходства (132 f.). Христианская история искусства пишется тогда заново по образцу агиографии в апологетическом тоне. Искусство и добродетель соединяются, по воле Бога, для провозглашения образов христианской веры, которые превосходят языческие образы потому, что они и без того суть объекты и религиозная функция христианского искусства (163 ff.).

Мы делим наш материал на святые и светские образы (*imagini sacre e profane*). Разница между этими видами состоит, во-первых, в самих произведениях, во-вторых, она зависит от восприятия их зрителем (*la persona che le riguarda**). Возможно, что образ относится к святым изображениям, но зритель помещает его в другой контекст (*in altro ordine*), некоторые глупцы даже считают его светским произведением, которое пригодно лишь для развлечения... Так одно и то же изображение предстает по-разному, в зависимости от понятий (*concetti*), которые имеют о нем зрители (171 f.). Художественный характер как самоцель обсуждается в связи со светскими изображениями, которые, однако, могут служить воспи-

* В оригинале — *profano*, дословно «светское», мирское, народное, то, что не освящено религией и лишь в этом смысле — «невежественное».

танию и поучению. Наконец, также и идолы обсуждаются сами по себе и отделяются от культовых образов для того, чтобы Палеотти тем легче мог приступить к своей главной теме — святым изображениям (*imagini sacre*).

Образы здесь называются сакральными (*sacre*), потому что они в качестве такового понятия отделяются от светской сферы (*popolo*) и относятся к религиозному культу (*culto di religione*). Затем Палеотти называет восемь причин, почему образ является святым. Он бывает таким, если возник по повелению Бога или был в соприкосновении с телом Христа или святых, если он написан святым, как, например, Лукой, или если он возник чудесным образом как *Achioripiten*. Дальнейшие причины состоят в том, что он творил чудеса, что он был освящен церковью и, наконец, что уже благодаря своей теме и нахождению в церкви он канонизирован (197–200). В спорах с евангелическими критиками образов тогда твердо ссылались на возраст христианского культового образа. Согласно Бонавентуре, его функция заключается в том, чтобы служить интеллекту, воле и памяти набожных людей. (Также и в святом образе) изображение служит одной цели. Чтобы ее исследовать, нужно в живописце отличать художника как такового (*puro artefice*) от христианского художника... Цель живописца как художника заключается в том, чтобы средствами своего искусства получать прибыль... и заслуживать похвалу... Главная цель христианского художника... состоит в том, чтобы посредством своего умения и прилежания достигнуть божественной милости... В случае с произведением (искусства)... цель достигнута не с помощью привычного сходства, но она служит более высокой цели — узреть в акте добродетели вечное величие, отвлечь людей от пороков и привести их к истинному культу (*vero culto*) Господа... (210 f.), причем образы как предметы внешнего культа (*culto esteriore*) следует отличать от внутреннего культа (213).

Старание направлено на то, чтобы неосхоластическими средствами интегрировать новый художественный характер искусства в старое понятие образа. Сюда относится отстранение от языческой античности и одновременно стремление опровергнуть упреки евангелической стороны в ошибочном направлении культа образа. Даже невидимые существа можно изображать, если придерживаться при этом того, как они, согласно Библии, будто бы показывались людям и являлись человеческим чувствам в адекватной форме. Что касается культа образа, то Палеотти придерживается старинных различий между понятиями — поклонение, преклонение и почитание — *Latria*, *Hyperdulia* и *Dulia*, — которые Кальвин считал совершенно неподходящими и так решительно порицал (246 f.). Поведение зрителя перед образами Бога и святых выглядит, правда, одинаковым, но оно имеет разный смысл, который нельзя выразить в форме почитания образов: что внешне выглядит одинаково, в глубине души является совершенно разным (250). Образ сам по себе не является божественным делом, но представляет его лишь согласно прототипу, к которому он относится (251 f.).

В образах следует обращать внимание на три аспекта: они состоят из материального вещества... имеют в избранном для них веществе приданную им форму и, наконец, обладают при соединении того и другого собственно образом, изображением

* Дословно: «от лица, которое не него смотрит» (итал.).

чего-то иного посредством сходства... На последнее мы обращаем наши мысли... Если мы взглянем на образ телесными глазами, то мы обращаем нашу мысль на предмет изображения... который содержится в нем посредством способа изображения (*modo di rappresentazione*). Поэтому возможно надлежащую прототипу честь таинственно (*misteriosamente*) оказывать образу, а именно соответственно трем степеням: поклонения *Latreia* (для Бога), преклонения *Hyperdulia** (для Девы Марии) и почитания *Dulia* (для святых, 255).

* Вид поклонения, предназначенный для Мадонны и ее атрибутов.

Примечания

1. Введение

1. Этот текст был прежде опубликован в журнале «Orthodoxes Forum», 1/2, St. Ottilien 1987, 253 ff.
2. V. Laurent [изд.]: Concilium Florentinum. Roma 1971, IX, 250 ff.

2. Икона в современном видении и в зеркале ее истории

1. M. Didron: *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine, traduit du manuscrit byzantin. Le guide de la peinture* par P. Durand. Paris 1945, III ff. [введение до XLVIII, посвящение Виктору Гюго, I след.].

2. Godehard Schäfer: *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*. [Перевод из рукописного новогреческого источника с примечаниями Дидрона-старшего и с авторскими.] Trier 1853 [перевод введения Дидрона, 1–32; к письму Виктора Гюго, 20].

3. Цитата из Дидрона (см. прим. 1), IX; Schäfer (см. прим. 2), 5.

4. О посвящении в художники см.: Schäfer (прим. 2), 43 f.

5. A. Papadopoulos-Kerameus. *Dionysiu tu ek Phurna Hermeneia tes zographikes technes*, Санкт-Петербург 1909.

6. Об этом: H. Belting: *Vasari und die Folgen*, в: Idem. *Das Ende der Kunstgeschichte?* München 1983.

7. Справочник иконописцев, названный по семье Строгановых (ок. 1600), был опубликован в 1869 г. под названием «Строгановский иконописный лицевой подлинник» и состоит, как и другие виды этих подлинников, из схематических рисунков и прибавленных названий, которые можно отнести прямо к иконам. Об этом жанре ср.: Rothemann, 1966, 56 ff.; Onasch, 1968, 29 ff. Новое издание: *Ikonenmalerhandbuch der Familie Stroganow*. München 1965 [1983²].

8. Brockhaus, 1891, 87 ff., 151 ff. [о «Книге образцов»].

9. Успенский П. Первая поездка в Синайский монастырь в 1845 году. СПб, 1856. О том же: Н. Петров, в: *Искусство*, 5/6, Киев, 1912, 191 и след.

10. J. Strzygowski. *Byzantinische Denkmäler*, I, Wien 1891, 113 ff.; Idem. *Orient oder Rom*. Leipzig 1901, 123 f. Ср. также: Д.В. Айналов, в: *Византийский временник* 9, 1902, 343 и след.; также Wulf, Alpatoff: 1925, 8 и след.; Weitzmann, 1976.

11. Главные произведения Никодима Павловича Кондакова (1844–1925), эмигрировавшего после революции в Прагу, были опубликованы лишь после его смерти: *The Russian Icon*. Oxford 1927 [то же во многих томах, Прага 1928–1933]. Однако сообщения о поездках (Афон, Синай) и иконографические исследования, напр., о Богородице (1914), уже раньше имели успех.

12. Каталог выставки древнерусского искусства. М., 1913, 147 ил.

13. О повести Николая Лескова см.: M.L. Roessler: *Leskow und seine Darstel-*

lung des religiösen Menschen. 1939; W. Benjamin, *Illuminationen*. Frankfurt a. M., 1961, 409 ff.

14. О Татлине см.: J. Milner: W. Tatlin and the Russian Avant-Garden. New Haven — London, 1984², 8, 24. О Н. Гончаровой см.: M. Chamot: Gontscharova's Work in the West, в: *Russian Women-Artists of the Avant-Garde*. Köln 1979, 150. О восприятии икон Малевичем см.: J.C. Marcade и S. Siger: K. Malevitch. *La lumière et la couleur. Textes inédits de 1918 à 1926*. Lausanne 1981, 23, 51 ff. Я объясняю Йену Т. Воллесену тем, что получил некоторые из этих сведений. См. также: K. Bering. *Suprematismus und Orthodoxie. Einflüsse der Ikonen auf das Werk K. Malevics*, в: *Ostkirchliche Kunst* 2, 3, 1986, 143 ff.

15. В этом принимал авторитетное участие один из работников берлинского музея, см.: O. Wulff: *Lebenswege und Forschungsziele*. Baden-Baden 1936.

16. Wulff, Alpatoff, 1925.

17. Об этом: Rothemund, 1966, passim; Skrobucha, 1975², passim.

18. E. Carli: *Pittura medievale Pisana*. Milano 1958, il. 56–58; Hager, 1962, 109 f. K. Weitzmann: *Crusader Icons and Maniera greca*, в: Irmgard Hutter [изд.]: *Byzanz und der Westen (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse SB 432)*. Wien 1984, 143 ff., Abb. 13, 14.

19. Об этом см. гл. 14.

20. Carli [как прим. 18], il. 77, 78; Hager, 1962, 95 ff.; Weitzmann [как прим. 18], Abb. 22, 23.

21. О домашнем алтаре из Лукки (Stoclet Tabernakel), находящемся ныне в Кливленде, см.: H.S. Francis. *The Stoclet Tabernacle*, в: *Bulletin Cleveland Museum of Art*, 1967, 92 ff.

22. О Канской Мадонне: H. Belting: *The «Byzantine» Madonnas*, в: *Studies in the History of Art of the National Gallery of Washington* 12, 1982, 7 ff.

23. Об иконе в Ночера Умбра см.: Garrison, 1949, Nr. 274.

24. О манускрипте в Донауэшингене см. каталог: *Ornamenta ecclesiae*. Köln 1985, III, Nr. H 64 (там также об образце во Фрейбурге).

25. Soteriou, 1956; 1958.

26. Felicetti-Liebenfels, 1956.

27. О Синайском монастыре см.: H. Skrobucha: *Sinai*. Olten — Lauzanne. 1959; G.H. Forsyth, K. Weitzmann: *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress*. Ann Arbor (Mich.) 1973; J. Galey: *Sinai und das Katherinenkloster*. Stuttgart 1979. О синайских иконах см.: Weitzmann, 1976 I; Он же, 1982:2.

28. О римских иконах см. гл. 6 и 4, прим. 26–28.

29. Ср. литературу в гл. 6.

30. Ср. гл. 5.

31. Ср. гл. 8.

32. Belting, 1982; 2, 35 ff. [с дальнейшей литературой].

33. Belting, 1971, passim. [с дальнейшей литературой].

34. Ср.: Lasareff, 1967; Kitzinger, 1977; Weitzmann, 1978; Demus 1947, 1970.

35. Гл. 13.

36. Demus, 1965, 139 ff., особенно 144, 147.

3. Почему образы?

1. Ср. гл. 12.
2. См.: Anna Kartsonis: *The Identity of the Image of the Virgin and the Iconoclastic Controversy. Befor and after*, в: *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik*, 1987.
3. Weis, 1985, правда, с проблематичными, сомнительными тезисами. Первое известное мне применение метафоры, «что Дева невместимого в утробе матери вместила», встречается в 431 г. у Кирилла Александрийского: PG 77, 922 след.; Delius, 1963, 110.
4. Tatić-Djurić, 1976, 259 ff. Ср. о типах икон и названиях икон также гл. 13, прим. 75–78.
5. Письмо к богослову против несториан: PG 78, 216 след. Nr. 54.
6. M.J. Vermaseren: *Cybele and Attis: The Myth and the Cult*. London 1977; R. Salzmann, в: Olson, 1985, 60 ff. О влиянии на христианство: Franz Josef Dölger, в: *Antike und Christentum 1*, 1929, 118 ff.; M. Gordillo: *Mariologia orientalis*, 1954, 159 след.
7. G. Rochefort: *L'empereur Julien*. Œuvres complètes, II, 1. Paris 1963, 103 след.; G. Mau: *Die Religionsphilosophie Julians...* Leipzig und Berlin 1907, 152 ff. О храме в Константинополе: C. Mango: *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, в: *Dumbarton Oaks Papers 17*, 1963, 53 ff.
8. P. Th. Camelot: *Ephesus und Chalkedon*. 3 Bde., München 1963, I: *Geschichte der ökumenischen Konzilien*. Zum Thema im Kontext der Mariologie allgemein: Lucius, 1904, 435 ff.; Delius, 1963, 104 ff.; Wellen 1961, passim; еще не превзойден: M. Jugie: *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*. Roma 1944; полезен также: Turner 1978, 148 ff.; проблематичен: H. Graef: *Mary: a History of Doctrine and Devotion*. London 1963, I; см. E. Ann Matter, в: Olson, 1985, 80 ff.; H. Koch, *Virgo Eva — Virgo Maria*. Berlin und Leipzig 1937; Th. Livius: *Die allerseligste Jungfrau bei den Vätern der ersten sechs Jahrhunderte*. o. O. 1901; Christa Mulate: *Maria — die geheime Göttin im Christentum*. o. O. 1985.
9. Слово II на Успение Богоматери. Изд. P. Voulet; в: *Sources chrétiennes 80*, 1961, 160 ff.
10. Epiphanius von Salamis: Delius, 1963, 98.
11. Ch. Picard. *Ephèse et Claros (Bibliothèque des écoles française d'Athènes et de Rome 123)*, 1922, 376 след.; Kötting, 1950, 32 ff.; R. Fleischer: *Artemis von Ephesos und verwandte Kultstatuen aus Anatolien und Syrien*. Leiden 1973.
12. J. Gwyn Griffiths: *Plutarch's De Iside et Osiride*. University of Wales Press 1970 [немецкий перевод: Plutarchs Vermischte Schriften II. Hg. von Kaltwasser. München 1911, 286 ff.]; R.E. Witt: *Isis in the Graeco-Roman World*. London 1971; v. Tran Tam Tinh: *Isis lactans*. Leiden 1973 [в этом иконографическом сочинении доказательство влияния на образ Богоматери, 40 след.]; Sh. Kelly Heyob: *The Cult of Isis among Women in the Graeco-Roman World*. Leiden 1975 [о природе Исиды, 37 след.; о ее культуре, 111 след.]; C.J. Bleeker, в: Olson, 1985, 29 ff. См. также каталог: *Spätantike und frühes Christentum*. Frankfurt a. M., 1983, 509 ff.; Nr. 117–121 [о статуэтке Исиды непобедимой и еще одной с прозвищем *Myrionymus* в Кёльне].
13. Lucius, 1904, 466 ff.; Delius, 1963, 100. Секту называли «Kollyridianer» или «Philomarianer». Это были женщины в Аравии, переселившиеся туда из Фракии.

14. Delius, 1963, 107 ff., и литература в прим. 16. О Риме с доказательствами: Th. Klauser: Рим и культ Богородицы Марии, в: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15, 1972, 120 ff.

15. См. прим. 11. О Роме см. названное в гл. 13 в прим. 67 издание и С.А. Трупанис: *Fourteen Early Byzantine Cantica*. Wien 1968. О гимне-акафисте см. гл. 13, прим. 58.

16. Delius 1963, 113–120. Позднее Иоанн Дамаскин (изд. Voulet, как в прим. 9, 100), подводя итоги более двух столетий продолжающейся литературы о Богородице, спрашивает о «тайне, которая окружает Тебя, Дева и Мать. Она есть, как когда-то Исида, «императорский трон, который окружают ангелы» (102). Ее могила говорит: «Я есмь неиссякаемый источник спасения, защита от демонов, предотвращающее недуг лекарство для больных, прибежище для всех беженцев (166). О топосах, восходящих к описанию материнских божеств в гимне Богородицы Романа Сладкопевца см.: Delius, 1963, 115.

17. Теперь становится популярным также протоевангелие Иакова, в центре которого находится Богородица, греческое поучительное сочинение времени ок. 200 г., содержащее древнейшую легенду о Богородице. Об этом: E. Hennecke: *Neutestamentliche Apokriphen in deutscher Übersetzung* I. Berlin 1916; W. Michaelis: *Die Apokriphen Schriften zum Neuen Testament*. Bremen 1956, 62 ff.

18. См. у: Delius, 1963, 113 f., упомянутую молитву Богородицы в византийской литургии. Впрочем, ср. литературу в прим. 16 и 24; Der Nersessian [как в гл. 12, прим. 37], 72 f.; Turner, 1978, 155 f.

19. Ostrogorsky, 1940 [1952²], 46, 49; E. Schwarz: *Die Kaiserin Pulcheria auf der Synode von Chalkedon*, в: *Festgabe für A. Jülicher*, 1927, 203 ff.

20. Это относится прежде всего к скомпилированной Феодором Лектором в VI веке церковной истории: PG 86, 168 след. Речь идет о Влахернской церкви, церкви в Халкопатрии и церкви Одегон. Об этом: Janin, 1953, 169 ff., 208 ff., 246 ff.

21. Об этом: P. Wenger в: *Revue des Études Byzantines* 11, 1953, 293 ff.; N.H. Baynes: *The Finding of the Virgin's Robe*, в: *Idem.*, 1955, 240 ff.; Jugie (как в прим. 8), 688 ff. Легенда в «*Historia Euthymiana*», а также Косьма Веститор и Иоанн Дамаскин (изд. Voulet, как в прим. 9, 168 ff.) отнесли перенос мантии ко времени Пульхерии. Легенда об обоих арианах, Кальвине и Кандиде, которая известна уже в начале VII века, относит происшествие ко времени Льва I и Верины. См. также: Belting-Ihm, 1976, 38 ff. Новелла Юстиниана приписывает Верине, жене Льва, строительство церкви Богородицы в Халкопатрии, в которой хранился пояс Богородицы: M. Jugie: *L'église de Chalcoapatia et le culte de la ceinture de la Sainte Vierge à Constantinople*, в: *Échos d'Orient* 16, 1913, 308. См. также: Mango, 1972, 35 [о надписи с именами Льва и Верины во Влахернской церкви]; Wenger 1955, 111 ff.

22. Belting-Ihm, 1976, 38 ff.

23. См. «*Historia Euthymiana*» (как в прим. 21).

24. Turner, 1978, 159 f.

25. Janin, 1953, 232 ff. См. прежде всего свидетельство Прокопия в: *De Aedificiis* I, 3, 5 след.

26. Ср. прежде всего: Cameron, 1981, passim [с собранием сочинений].

27. A. Cameron, *The Theotokos in 6th Century Constantinople*, в: *Journal of Theological Studies* 29, 1978, 79 ff., esp. 82 ff. Там Богородица называется «славная мать и хранительница» императорского дома.

28. Cameron (как в прим. 27), 96, прим. 2.

29. Cameron: *Images of Authority: Elites and Icons in Late 6th Century Byzantium*, в: Cameron, 1981, 5. О статуе Афины-Воительницы см.: R.H. Jenkins, в: *Journal of Hellenic Studies* 67, 1947, 31 ff.

30. Cameron (как в прим. 29), 5 f. Там также облик Богородицы как «city deity». Ср. также: А. Фролов: *La dédicace de Constantinople*, в: *Revue de l'histoire des religions* 127, 1944, 61 след.

31. Гл. 13, прим. 58.

32. Ср.: Приложение, текст 3А. Ср. также: Cameron (как в прим. 29), 22 f.

33. A. Cameron: *The Virgin's Robe*, в: *Byzantion* 49, 1979, 42 ff. [с английским переводом «Combefis-Textes», Слова 620 г. по поводу первого чуда Ризы во время осады аварами в 619 г., 48 ff., особенно 51, § 5 о тройном реликварии и § 7 о следах молока]. Ср. также Waupes (как в прим. 21), 240 ff. Григорий Турский, в свою очередь, также упоминает ризу. О реликвии как паллади, «источнике жизни и сокровище благодати», см. Cameron (как в прим. 29), 19 ff.

34. Cameron (как в прим. 27), 87.

35. *Anthologia Palatina* I, 120 f. (изд. H. Beckby, München 1957, 104, 160 f.).

36. A. Kartsonis (как в прим. 2).

37. Книга церемоний I, 8: Reiske, 1829, 55.

38. Dobschütz, 1899: Bevan, 1940, passim.

39. Tertullian, *Apologeticum*, изд. C. Becker. Darmstadt 1984³, 108, 142.

40. Artemidor von Daldis (96–108 н. э.): *Das Traumbuch*. Изд. K. Brackertz. München 1979, 163 f.

41. O. Weinreich: *Antike Heilungswunder* (Religions geschichtliche Versuche und Vorarbeiten 8, 2). Gießen 1910, 144 f., 155. Ср. также: E. Schmidt: *Kultübertragungen*, там же: 8, 1, Gießen 1909, 88 ff., 97 ff.; Dawson, 1935 [1977²], passim.

42. Овидий. *Метаморфозы*, XV, 622 след. О видениях во сне в виде образов богов и о сне в храме: Weinreich (как в прим. 41), 156 ff.

43. Послание Либания Феодору: *Libanios' Briefe*, II, 1534 F.

44. Об этом см. литературу в гл. 4, прим. 42. См. прежде всего легенды о чудесах I, 1, 1, 2, I, 3. Автор легенд обращает внимание созерцателя на иконы на фасаде церкви, на которые ему следует смотреть, чтобы доверять его истории. Мозаика Димитрия с золотыми руками также у: Cormack, 1985; ил. 23, а мозаика Стефана в Дураццо: Там же, ил. 24.

45. Weinreich (как в прим. 41), 1 ff. [Рука Бога]. Об обетных дарах на острове на Тибре: Там же, 30; о сочинении Юлиана «Против христиан»: Там же, 31 f., о Нера *Nupercheiria*: Там же, 13.

46. Об этом: Weinreich (как в прим. 41), 137, 151 f.

47. P. Lemerle: *Essais sur le monde byzantin*. London 1980, IV, 96 след.

48. Nordhagen, 1987, passim.

49. Theodor Lektor: *Historia ecclesiastica* L. 15 (PG 86, 173). Ср. также: гл. 6, прим. 44; Dobschütz, 1899, Доводы 107, № 9.

50. Dobschütz, 1899, 197 ff.; P.L. Feis: Del monumento di Paneas... в: *Bessarione* 4, 1898, 177 ff. Цитата из Евсевия: *Historia Ecclesiastica*, I, 13, VII. 18.

51. См. прежде всего об образе Богоматери, использованном во время осады аварами, описанном у Писиды (Приложение, текст 3Б) и в гл. 6 описанные образы Богоматери с Христом на щите с изображением.

52. Pertusi, 1960, 142 след. Ср. доводы у Писиды (Приложение, текст 3В), в хронографии Феофана (I, 459 Bonn; изд. С. De Boor).

53. См.: Приложение, текст 2: 304, 80. О пропилях, особенно Аполлона, который иногда, как Афина, со стрелой и луком устанавливался против чумы у городских ворот, см.: Weinreich [как в прим. 41], 149.

54. Johannes Moschos: *Pratum spirituale*. С. 180 (PG 87ter, 3052). Ср. также: Kitzinger, 1954, 97. О других текстах, напр., о том, который повествует, как один монах растаптывает образ Богоматери, который его плотски, чувственно возбуждает: Mansi, 1901, XIII, 193; Brown, 1982, 279.

55. Kitzinger 1954, 108.

56. Kitzinger 1954, 108. Об образах Изиды, особенно точно в Каранисе, см. гл. 4, прим. 34.

57. О точке зрения иконоборцев по этому вопросу: Brown, 1982, 261 f.

58. См. прежде всего: A. Grabar: *Martyrium*. Paris, 1946, II, 343 ff.; 357; Kitzinger, 1954, 115 ff.; Grabar, 1957, *passim*; Brown, 1982, 251 ff. [идентично с Brown, 1973, 1 ff.], Cameron, 1981, 101 [Theotokos in 6th Century Constantinople], 24 [Images of authority].

59. См. гл. 4в.

60. См. гл. 5.

61. Brown, 1982, *passim*, особенно 266 след.

62. См. гл. 6. Ср. также исследования Cameron, 1981, а также Grabar, 1957; Kitzinger, 1954, 125 f.

63. Brown, 1982, 275.

64. Там же, 287. Ср. также гл. 8.

65. L. Buñuel, *My Last Sigh*. New York, 1983, 151, 153 f.

66. См. публикацию в журнале *Time*, 10.9.1973 (фото: Francisco Vera). Молитва: «Amparamos desde el cielo» (Защити нас с небес).

67. См. исследования Тёрнера (Turner 1978) и отдельные статьи Ольсона (Olson 1985).

68. Так Brown, 1982, 266, против Kitzinger 1954, 115 ff.

69. Гл. 6.

70. См.: Brown, 1982, 272 f., 280 f., 259. Об определении *koinos* и *hagion* см.: Hennephof, 1969, 68, Nr. 227; Mansi, 1901, XIII, 268 след.

4. Небесные чудотворные образы и земные портреты

1. Об онтологическом отношении см.: Demus, 1965, 144.

2. Ср. прежде всего: Kollwitz 1954, 318 ff.; о понятии в платонизме: Willms, 1935; об отношении к литургии: Düring, 1952; о теологии отцов: Ladner, 1953; Он же, 1965. Литература об употреблении и переносе понятия в западные языки у: Henry und Renée Kahane: *Graeca et Romanica Scripta Selecta*. Amsterdam, 1981, II, Sp. 368, 12.

3. Раннее фото я приобрел у фотографа (Lykides) в Фессалониках.
4. Цитата из: P. Huber: *Athon. Wundertätige Ikonen*, в: *Orbis Pictus*, 45, 1966. К табл. 6.
5. Об изображениях похоронных процессий с иконами или процессий в рамках циклов гимна акафиста см.: Hamann-Mac Lean, 1976, 178 ff., 192 f. Ср. также V. Djurić: *Sopocani*. Belgrad, 1963, 137; G. Millet, T. Velmans: *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*. Paris, 1969, IV, ил. 153, 154. Наш пример происходит из церкви Маркова монастыря, 1366–1371.
6. См. Приложение, текст 20.
7. Soteriou, 1956, ил. 146; Wellen, 1961, 147 f.; Weitzmann, 1966, 1 ff., 14, ил. 36.
8. Об этом принципиально: Dobschütz, 1899, 37 f., 40 ff., Доводы 127 ff., 118 ff.; ср. также: Kitzinger, 1954, 112 ff., 143; Grabar, 1957, passim; Brown, 1982, 261 f.
9. Dobschütz, 1899, Дополнения, 267–280; H. Martin: *St-Luc*, Paris, 1927; D. Klein: *St. Lukas als Maler der Madonna*. Diss. Bonn, 1933; C. Henze: *Lukas der Muttergottesmaler*. Leuven 1948; Wellen, 1961; Brown 1982, 262.
10. Dobschütz, 1899, 143, прим. 2; E. Bratke: *Das sogenannte Religionsgespräch am Hof der Sasaniden*. о. О. 1899, 87 ff.; Beck, 1959, 502 f. Об ил. в кодексе Taphou 14 в греческом патриархате в Иерусалиме (л. 92) в рамках проповедей Григория Назианзина: K. Weitzmann в: *Melanges M. Mansel*. Ankara, 1974, 397 след.; G. Galavaris: *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*. Princeton 1969, 222 ff.
11. Dobschütz, 1899, 40 ff., Доводы.
12. Baynes, 1949: 1, 248 ff. См. также: Brown, 1982, 275 ff.
13. См.: Приложение, текст 3Б.
14. Миниатюра в Cod. Rossanensis graecus, 251, л. 12 об., в Ватикане, воспроизведенная у: Grabar, 1957 [1984²], ил. 67.
15. Hennephof, 1969, 55, Nr. 168. См. также: Brown, 1982, 259 f.
16. Dobschütz, 1899, 1–25, прежде всего 263–294, см. также: Доводы, Nr. 1–120, 3–96.
17. Dobschütz, 1899, Доводы, Nr. 118, 84.
18. Dobschütz, 1899, Доводы, Nr. 37с, 19.
19. Ср. гл. 3, прим. 15.
20. Dobschütz, 1899, 37 f. Ср. также прим. 8.
21. Апостольские документы 19, 23–36. Ср. также толкование этого места у: Dobschütz, 1899. Доводы, гл. 1, Nr. 105, 77.
22. Kötting, 1950, 32 ff. О завесе см.: Pausanias V, 12, 4. Ср. также гл. 3, прим. 19.
23. Доказательства Ипатия Эфесского, Леонтия Кипрского и из «*Questions ad Antiochum ducem*» у: Baynes, 1951, 228 ff., 237; Gero, 1975, 208 ff., Kitzinger, 1954, 83 ff.
24. См. гл. 11, прим. 10. Доводы у: Dobschütz, 1899, к гл. 5 и дополнения II, прежде всего 70*; Kitzinger 1954, 113.
25. Dobschütz, 1899, 264 f.
26. Dobschütz, 1899, 79, Доводы, 146; Kitzinger, 1954, 104, 112 ff.
27. Ср. прим. 9.
28. Dobschütz, 1899, Дополнения, 269**, 271**.

29. Прежде всего Андрей Критский и патриарх Герман: Dobschütz, 1899, доказательства, 186*, 188*, дополнения, 269**.
30. L. Duchesne: *L'icongraphie byzantine dans un document grec du IX^e siècle*, в: *Roma e l'Oriente*, 5, 1912⁷ 13, 222, 273, 346; Cormack, 1985, 122 ff., 261 f. Нынче сочинение считается фабрикацией 843 года.
31. Dobschütz, 1899, 79–85, Доводы, 146*f [об Acheiropoieton Богоматери].
32. Dobschütz, 1899, Доводы, 127*, 128* [Феофилакт Симокатта].
33. См. проповедь в связи с осадой Константинополя в 717(?) г. Dobschütz, Доводы, 131* Combefis 807 (PG 106, 1337): «Tas hieras eikonas tēs theometoros, hais malista brephos ho sōtēr exeikonistheis en anklais tēs mētros enephereto».
34. См. гл. 3, прим. 20. Tinh, ил. 38. Nr. A–24 [с подтверждением образа Изиды в частном владении в Каранисе].
35. См. гл. 6, прим. 34–36, с доводами; Weis, 1985, 20–50, ил. 9–22.
36. Ср. прим. 30; Cormack, 1988, 55 ff.
37. Weitzmann, 1976, Nr. B9; Grabar, 1957, 36 след.
38. Deichmann, 1983, 54 ff.; Lucius, 1904, passim. Ср. также: Kitzinger, 1954, passim, 92 [по поводу высказывания Августина: *De moribus ecclesiae catholicae* I, 34]. Прежде всего: Brown, 1982, passim, особенно 103 ff., 222 ff.
39. Baynes, 1951, 235.
40. Theodoret: *Historia religiosa*, Kap. 26, 11 (PG 82, 1431). Ср.: Kitzinger, 1954, 100 ff.; Grabar, 1958; Metzger, 1981; прежде всего Vikan, 1982, 32.
41. Kitzinger, 1954, 100 f. [также об образах Богоматери, источающих масло]; Brown, 1982, 251 ff., 283 [Germanos: Mansi, 1901, XIII, 125].
42. P. Lemerle: *Les plus anciens recueils des miracles de St. Demetrius*; 2 Bde., Paris 1979 [1981]. Ср. также подробное описание у: Cormack, 1985, 50 ff.; Brown, 1982, 276 ff., 282.
43. Brown, 1982, 251 ff., особенно 266–274, 275–284.
44. Ср. гл. 3, прим. 29, 41 [с доказательствами], прим. 32 [проповедь выше].
45. См. каталог *Age of Spirituality*. New York, 1977, Nr. 569.
46. См. названную в гл. 3, прим. 41 проповедь от 620 г. с толкованием Библии и особенно: Cameron, то же, 50 f. [с переводом на английский язык].
47. См. Приложение, текст 3В. Ср.: Pertusi, 1959, 143.
48. См. Приложение, текст 3А.
49. См. Приложение, текст 3Б.
50. См. проповедь с толкованием Библии по поводу осады аварами 626 г. [Феодор Синкелл]: Cameron, 1981, 20, и Приложение, текст 2.
51. Москва, Государственная Третьяковская галерея: Лазарев, 1969, ил. 60.
52. Kitzinger, 1954, 101. Прежде всего: De gloria martyrum с. 23 [Распятие в Нарбонне, которое окутывается славой] и с. 29 [кровоточит образ Христа, который пронзает иудей] PL 71, 724 след.
53. Документация о римском культе образов и его легендах лучше всего все же у: Dobschütz 1899, passim. Ср. также: Dejonghe, 1969. О сохранившихся иконах: Kitzinger, 1955, 132 ff.; Bertelli, 1967, 100 след.; Wright, 1963, 24 ff.
54. Об иконе Мария Ромаиа см.: Dobschütz, 1899, 233 ff.; Он же, Maria Rhomaia, в: *Byzantinische Zeitschrift* 12, 1903, 173 ff.
55. Klauser, 1972, 122.

56. О введении праздников Богоматери в Риме: Klauser, 1972, 126 [согласно Книге римских понтификов. Изд. Duchesne, 1886, I, 376]. Ср., впрочем: Приложение, текст 4А.

57. Об иконе в Пантеоне: Bertelli, 1961: 2, 24 след.; о Пантеоне в эпоху христианства: R. Krautheimer: *Sancta Maria Rotunda*, в: *Arte del primo millennio. Atti II Convegno per lo studio dell'arte dell'alto medio...* Pavia 1950 u Viglongo 1953, 21 след.

58. *Liber Pontificalis*. Изд. Duchesne, 1886, I, 472.

59. Об иконе Спасителя в Латеране: Dobschütz, 1899, 61 ff.; Wilpert, 1907, 161 ff.; Н. Grisar: *Il Sancta Sanctorum e il suo tesoro sacro*. Roma 1907; прежде всего: Volbach, 1940/41, 97 ff. [подробно]; Hager 1962, 35 f.; Wilpert, 1916, ил. 139. О списках прежде всего: E.V. Garrison: *Studies in the History of Medieval Italian Painting*. Firenze 1956, II, 5 след. О легенде по поводу завершения изображения ангелом см.: Hager, 1962, 37 с прим. 63.

60. Об Ordo XII в период понтификата папы Гонория III (1216–1227), который написал Ченций Камерарий, см.: Dobschütz, 1899 [пример к гл. IV 2r]. По этому поводу также: Hager, 1962, 37.

61. См.: J. Wilpert и W.N. Schumacher: *Die Römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten...* Freiburg i. Br. 1976, 24; G.J. Hoogewerff: *Il mosaico absidale di S. Giovanni in Laterano*, в: *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia: Rendiconti* 27, 1954, 297–326; Warland, 1986, 31 ff. Мозаика была в 1876 г. разобрана и заменена факсимиле.

62. Wilpert, 1903, ил. 257; Bertelli, 1967, 100.

63. A. Vittorelli Bassanese: *Gloriose memorie della B. Vergine...* Roma 1616; F. de'Conti Fabi Montani: *Dell'antica immagine... nella Basilica Liberiana*. Roma 1861; Dobschütz, 1899, 279**; Cellini, 1943, passim; Hager, 1962, 44 ff.; Dejonghe, 1969, 201 ff.; Г. Вольф (Гейдельберг) подготовил диссертацию на тему об образе. О церкви см.: R. Krautheimer: *Corpus basilicarum Christianarum Romae*: Roma, 1967, III, 1 след.

64. Ил. у: P. De Angelis: *Basilicae S. Mariae de Urbe... Descriptio*, Roma, 1621, 249 след. Ср. также: J. Gardner в: *Papers British School at Rome* 38, 1970, 220 ff.

65. G. Barone: *Il movimento francescano e la nascita delle confraternite Romane*, в: *Ricerche per la storia religiosa di Roma V*, 1984, 71 след.

66. Впервые Bartholomeus Tridentinus (ок. 1240) в codex Vat. Barberinus latinus 2300, л. 23 об., где образ упоминается над баптистерием (любезное сообщение Г. Вольфа) ср. также гл. 15г.

67. *Imago Marie moveri cepit*. Ср.: A. Wilmart, в: *Revue Benedictine* 45, 1933, 62 ff., 75. В одной могильной надписи XV века образ кисти Луки также связывается с ежегодной *triumphalis pompa*: С. Huelsen: *Собрание римских надписей эпохи Ренессанса*, в: *Bayerische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte*. München 1920, Nr. 15, 38 ff. Nr. 125.

68. *Liber Pontificalis*. Изд. Duchesne, 1886, I, 418.

69. Bertelli 1, 98, прим. 22.

70. Ср. гл. 15г с прим. 54. Уже в VIII веке фреска в Санта-Мария Антикава, кажется, копирует нашу икону.

71. В июне 1987 г., в начале мариологического года, икона была в течение недели в ватиканских реставрационных мастерских, и ее там поспешно иссле-

довали и фотографировали. За информацию я благодарю Г. Манчинелли и В. Паче. Ср. также Amato, 1988, с. 52 след. с цветной ил.

72. Weitzmann, 1976, Nr. B2, ил. III. Жест объясняет P.J. Nordhagen, 1987, 459, как и на фреске в Санта-Мария Антиква, приношением обетного дара.

73. Гл. 3г и 10а.

74. Гл. 15, прим. 42.

75. P. Cellini, 1950, 1 след.; E.Kitzinger, 1955, 132 ff., 147 ff. [с источниками]; C. Bertelli, 1967, 100 след.; Amato, 1988, 18 след.

76. См. исследование профессора В. Тронцо, Балтимор. Э. Китцингер впервые обратил внимание на связь с процессией по поводу Успения Богоматери: A. Virgin's, Face. Antiquarianism in 12th Century Art, в: *Art Bulletin* 62, 1980, 6 след.

77. См. Amato, 1988, passim.

78. Dobschütz, 1899, 275**.

79. Кондаков Н., 1915, 152 след.; Лазарев В. в: *Art Bulletin* 20, 1938, 46 след.; Wolff, 1948, passim; Janin, 1953, 212 ff.; Н. Hallensleben, в: *Reallexikon christlicher Ikonographie* 3, 1971, 168; Kalokyris, 1972, 60.

80. Берлин, государственные музеи, кабинет эстампов, MS 78 A 9, л. 139 об. Ил. у Грабара, 1957, ил. 1.

81. M. Achimastou-Potamianou, в: *Actes XV. Congrès International d'Études Byzantines*. Athens 1981, II, 1 ff., ил. 14–17.

82. Wolff, 1948, 319 ff. О сообщении Антония Новгородского о чуде Сошествия Св. Духа: Dobschütz, 1899, 273**. О Ламбеке и дискуссии по поводу венской иконы из церкви Михаила: *Gründlicher Bericht von dem berühmten Gnabenbild der Mutter Gottes aus Kandien*. Wien 1773, 18; W. Sas-Zaloziecky, в: *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 1, 1951, 135 ff.

83. L.A. Muratori: *Von der wahren Andacht des Christen* [Об истинном благоговении христианина]. Wien 1762, 249.

5. Погребальный портрет у римлян и портрет святых у христиан

1. Об иконе Филиппа из Синайского монастыря: Weitzmann, 1976, Nr. B 59, ил. 116; о портрете мумии в Лувре: Zaloscer, 1961, Nr. 19.

2. На эту тему: Egger, 1963, 212 ff.

3. Об иконе Ирины: Weitzmann, 1976, Nr. B 59, ил. CXVI.

4. О фреске Феодота: W. de Grüneisen: *Sainte Marie Antique*. Roma 1911, ил. 35; Wilpert, 1916, ил. 184. Ср.: Н. Belting: *Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom*, в: *Dumbarton Oaks Papers* 41, 1987, 55 ff. Фрески возникли при папе Захарии (741–752). Ср. также: P. Romanelli и P.J. Nordhagen: *Santa Maria Antiqua*. Roma. 1964 [как монография о церкви вообще].

5. О фресках с изображением св. Джованни и Паоло см: Wilpert, 1916, ил. 131; Он же. *Le pitture della «Confessio» dei SS. Giovanni e Paolo*, в: *Scritti in onore di B. Nogara*. Roma 1937, 517 ff. О церкви: А. Prandi: *Il complesso monumentale della basilica celimontana dei SS. Giovanni e Paolo*. Roma 1953. По вопросу почитаемых здесь святых см.: P. Franchi de Cavallieri, *Dove furono sepolti i SS. Cipriano, Giustina e Teocisto?*, в: *Note Agiografiche 8 (Studi e Testi 65)*, Roma, 1935, 335 ff.;

N.M. Denis-Boulet: *Rome souterraine*. Paris 1965, 278 ff. Нетрудно решить, какими были отношения между верой и базиликой Паммахия. Паммахий (вопреки Руффине?) почитал святых Павла и Иоанна, которые оба были обезглавлены. Лишь позднее легенда превратила их в двух других одноименных святых, останки которых во время преследования императора Юлиана будто бы были спрятаны в их собственном доме; явная попытка оправдывать задним числом культ внутри города.

6. Wessel, 1963, 1, 181 с ил. X.

7. О катакомбах Калиста: Wilpert, 1903, ил. 84, 88, 110.

8. Об образе святых: Belting-Ihm, 1987, *passim*.

9. О мотиве завесы: Eberlein, 1982, *passim*. В случае перехода от культа образа императора и усопших к культу святых см.: A. Grabar, в: *Cahiers Archéologiques* I, 1947, 124 f.; Treitinger, 1938, 55 f.; Bertelli, 1961, 2, 87 след.

10. О погребальном изображении дамы в катакомбах Тразона: Wilpert, 1903, ил. 163, 2; о нем же в Vigna Massimo там же, ил. 175.

11. О культе мучеников последняя публикация: Deichmann 1983, 54 ff.; Denis-Boulet [как в прим. 5], 141 ff. Ср. также в связи с культом образов прежде всего: Kollwitz, 1957, 57 ff., особенно Lucius, 1904, 271 ff., 306 ff.

12. Achelis, 1936, 48, 62 f., ил. 27. Речь идет о главной галерее вторых катакомб. Могила Прокула (160×85 см.) в стене катакомб относится к V в.; Fasola 1975, 73, ил. V в. Ср. также: Kollwitz, 1957, Weis 1958.

13. В другой могиле катакомб в Сан-Дженнаро в Неаполе (Achelis, 1936, 48, ил. 38; Fasola, 1975, ил. VII, 93, ил. 70) изображен сам св. Януарий, даже с христомграммой на нимбе между погребенными здесь Никатиолой и Коминией, с таким же жестом молящегося. Лишь горящие свечи и размеры фигуры отличают его.

14. О церкви Димитрия в Фессалониках и ее мозаиках ср.: A. Grabar: *Martyrium*. Paris 1946, I, 450 след.; прежде всего: G.A. и M.G. Soteriou: *Hē basilikē tou hagiou Demetriou Thessalonikēs*. Athēnai 1952; Krautheimer, 1965, 95 ff.; Kitzinger, 1958, *passim*; Cormack, 1985, 50 ff. Ср. также прим. 15, 16. Здесь идет речь, правда, не о подлинной гробнице, а о культовом объекте, который ее представлял.

15. О мозаике на западной стене церкви Димитрия: Soteriou (как в прим. 14), ил. 62 [там также ил. 63–69, остальные обетные образы]; Cormack, 1985, 80 f., ил. 23.

16. Об этом: Pallas, 1979, 44 ff.; Cormack, 1985, 76. Soteriou (как в прим. 14), ил. 65, на ней изображен чистый тип молящегося, без сопровождающих фигур, перед нишей в виде раковины.

17. Об этом: Cormack, 1969, 17 ff.: [с анализом акварелей, исполненных В.С. Жоржем, которые воспроизводят сгоревшие мозаики]. Ср. также: Grabar, 1957; Kitzinger, 1958; Cormack, 1985, 87 f., ил. 27, 28.

18. Pallas, 1979, ил. с. 56.

19. K.M. Kaufmann: *Die Menasstadt*. Leipzig 1910. Рельеф в Вене (Инв. I 1144; 67,5×46,2 см) в: Wessel, 1963: 1, ил. 13; Beck и Stutzinger, 1983, Nr. 177. Сравни там также с. 223 и след., статью: J. Christern. *Die Pilgerheiligtümer von Abu Mina und Qual'at Siman*. Ein anderes Relief (Александрийский музей), в: Zaloscer, 1974, ил. 105.

20. Об этом: Grabar, 1958; С. Metzger: *Les ampoules à eulogie du Musée du Louvre*. Paris, 1981; Vikar, 1982 [с дальнейшей литературой]; Beck, Stutzinger, 1983, Nr. 175; каталог *The Age of Spirituality*, 1978, Nr. 517. О Мине см. также: P. Porta: *Le ampolle inedite [...] di Bologna*, в: *Il Carrobbio VI*, 1980, 301 ff.

21. Это фрески в Карм аль-Абарийя, ср.: W. Müller-Wiener, в: *Archäologischer Anzeiger* 1967, 473 ff.

22. О погребальной фреске в Антиное смотри M. Salmi: *I dipinti paleocristiani di Antinoe*, в: *Scritti dedicati alla memoria di Ippolito Rossellini*. Firenze 1945, 159 ff. Ср. также: A. Grabar: *Deux monuments chrétiens d'Égypte*, в: *Synthronon (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques II)*. Paris 1968, 4 ff.

23. О каирском Тондо братьев (Египетский музей G. 33267, из Антиноополиса, см.: Parlasca, 1966, 67, Nr. 7, 131, ил. 19.1; Он же, 1969, Nr. 166, ил. 40 [с датировкой временем Адриана]).

24. О портрете Евтихия (Нью-Йорк, Метрополитен-музей, инв. 18.9.2) см.: Parlasca, 1966, 80, Nr. 8, 228, Nr. 113, ил. 29, 3; Zaloscer, 1961, ил. Nr. 5; Parlasca, 1969, Nr. 167, ил. 40 [с датировкой времени Адриана].

25. Бюст Петра вместе с бюстом Павла, когда-то находившиеся во вторых катакомбах: Achelis, 1936, 48, 70 с ил. 42; Weis, 1958, 23, ил. 4.

26. О Пантократоре в катакомбах Комодиллы в Риме: A. Nestori: *Repertorio topografico delle pitture delle Catacombe Romane*. Roma 1975, 138, Nr. 5; A. Ferrua, в: *Rivista Archeologica Cristiana* 34, 1958, 18. Хорошие цветные ил. у: A. Grabar: *Le premier art chrétien (200–395)*. Paris 1967, ил. 237.

27. Об изображениях богов и героев: Weis 1958, 51 f., Parlasca, 1966, 72, ил. 21; G.K. Boyce: *Corpus of the Lavaria of Pompei*. Rome 1937; W. Ehlich: *Bild und Rahmen im Altertum*. Leipzig 1954, Abb. 77 und passim.

28. О портрете в склепе Океана катакомб Калиста в Риме: Wilpert, 1916, ил. 182. 1; Kollwitz, 1957, 70 f., Abb. 82. Ср. также: Nestori (как в прим. 26), 101, Nr. 15.

29. О портретах, выполненных золотыми пластинками на стекле, ср.: Charles R. Morey: *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library*. Città del Vaticano 1959 [особенно ранние частные изображения (Nr. 5), такие же парные (Nr. 1, 7) и парные с младенцем (Nr. 5), а также изображения Петра и Павла, коронуемых Христом (Nr. 50, 66, 67) или фланкирующих св. Агнесу (Nr. 75). Здесь изображен портрет в Ареццо].

30. Об иконе Авраама в Берлине: Wessel, 1963: 1, изображение на титульном листе; Zaloscer, 1974, ил. 75; Kollwitz, 1957, 66. О св. Абакире в Санта-Мария Антикава: Wilpert, 1916, ил. 196, 4.

31. *Kat. The Age of Spirituality*, 1978, Nr. 498 [с дальнейшей литературой].

32. О портретах патриархов см.: *Theophanes' Chronographia* A.M. 6004. Изд. С. de Boor. Leipzig 1883, 155; Johannes von Ephesos: *Historia Ecclesiastica III*. Изд. E.W. Brooks. Louvain, 1952, 7, 13–15, 32, 13 f.; 66, 25–67, 17; 73, 3–6. О диптихе в Брешии см.: Delbrueck, 1929, 103 ff., Nr. 7; H. Belting: *Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter*, в: *Frühmittelalterliche Studien* 1, 1967, 94 ff.; особенно 119 с ил. 25.

33. О послании 32, 2 см.: G. de Hartel [Hg.]: *S. Paulini Nolani Epistulae*, в: *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*. Wien 1894, XXIX, 276, 9 ff. См. также:

R.C. Goldschmidt: *Paulinus' Churches at Nola*. Amsterdam 1940, 35. Ср. также Kollwitz, 1957, 70.

34. Об иконе ангела в Парижском кабинете медалей: Kat. Koptische Kunst. Essen 1962, Nr. 235; Kat. *The Age of Spirituality*, 1978, Nr. 483.

35. Об этом: Baynes, 1951, 226 ff.

36. О Парижской иконе см.: Felicetti-Liebenfels, 1956, 25, ил. 29; Wessel, 1963: 1, 186, ил. XIV.

37. Ср. прим. 36.

38. Bawit, Kapelle XLII. Foto Ecole des Hautes Études. Paris, Nr. C 2213. О монастыре Аполлона в Бауите: J. Clédat: *Le monastère et la nécropole de Baouit (Mémoires Institut Français d'Archeologie du Caire)*. Le Caire 1916; G. Maspero: *Fouilles exécutées à Bawit*. Le Caire 1923; Badawy, 1978, 247 ff. [с резюме о фресках]. Фрески в апсиде и нишах у: С. Ihm: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1960, 198 ff.

39. Ср. с прим. 17.

40. О понимании портрета: Zaloscer, 1961, 31 ff., 41 ff.; Parlasca, 1966, 59 ff., 73 ff.

41. Zaloscer, 1961, 47.

42. Parlasca, 1966, 107, ил. 5, 3 [о картонной маске из Хавары в Берлине, Египетский музей, инв. 14211].

43. Parlasca 1966, 114, ил. 4, 2 и 3 [о могильном бюсте Аврунция эпохи Клавдия, находящемся в Брюсселе, в противопоставлении с так называемым супругом Алины в Берлине, Египетский музей, инв. 11414].

44. Parlasca, 1966, ил. 5, 3 и 4.

45. *Dumbarton Oaks. Handbook*. 1967, Nr. 355 [H=36,9 см]. Датировка: III век. Ср. также: Parlasca, 1966.

46. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Edition Suhrkamp 28). Frankfurt a. M. 1972, 53, прим. 7.

47. Ср. с прим. 27.

6. Античное изображение императора и проблема христианского культа образа

1. О Псалтири Феодора в Британской библиотеке в Лондоне. Cod. Add. 1935², который возник в 1066 г. в Студийском монастыре в Константинополе, см.: Der Nersessian: *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*. Paris 1970, II, 104 f., ил. 318, ср. также Spatharakis, 1981, Nr. 80.

2. Treitinger, 1938, 49 ff. Самой важной публикацией об императорской иконографии в Византии является все еще: Grabar, 1936, passim. Ср. также том образцов: S. Lampros: *Leukoma byzantinōn autokratorōn*. Athēnai 1930. Одним из главных источников о церемониях в тронном зале является сообщение Литпранда из Кремоны X века.

3. Об этой рукописи Cod. gr. 17 библиотеки Марчиана в Венеции ср.: Rice, 1959, ил. XI; A. Cutler: A Psalter of Basil, II, в: *Arte Veneta* 30, 1976, 9 ff.; Там же, 31, 1978, 9 ff. Ср. также: Grabar, 1936, 86 f.; ил. 23, 1; Cutler, 1984, Nr. 58, ил. 442; Spatharakis, 1981, Nr. 43.

4. О мозаике императора Александра см.: Mango, 1962, 32, 46 f., ил. 50; P.A. Underwood и E. Hawkins, в: *Dumbarton Oaks Papers* 15, 1961, 187 ff. О камен-

ных тондо: Вашингтон, 1967, № 49 [диаметр 89,5 см. Inv. 37. 23 Dumbarton Oaks]; Grabar (как в гл. 10, прим. 9), 12.

5. Источник, «Parastaseis Syntomoi Chronikai», сначала у: Th. Preger: *Scriptores originum Constantinopolitanarum*. Leipzig 1901, I, 71, № 82. Ср.: Belting, 1970, 80; A. Cameron и J. Herrin: *Constantinople in the Early 8th Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai*. Leiden 1984, 161, № 82. Ср. также описание мозаик Василия I (после 867 г.) в называемой Kainourgion части большого дворца у Феодана Континуата (Константин Багрянородный: *De Basilio Macedone Nr. 89*. изд.: Bonn III, 322 ff.). В XI в. возникает эпиграмма Иоанна Мавропода на изображение, которое представляло коронование Константина IX Мономаха и императрицы, копирующее известный по изображению на слоновой кости образец: Mango, 1972, 221.

6. Kruse, 33 ff. [согласно: Mansi, 12, 1013: Феодосий Аморийский в первом заседании; также с параллелями]. Ср. также ниже прим. 18 по поводу клипеуса.

7. Об образе и культе императора ср. прежде всего: Kruse, 1934, 23 ff., 79 ff.; Grabar 1936; Treitinger, 1938; Wlosok, 1978; Pekary, 1985, 143 ff. О реформах Диоклетиана: Alföldi. 1970. О функциях образа императора также: J.P. Rollin: *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischer Bildnisse*. Bonn 1979, 117 ff.

8. О колоссе из Барлетты: R. Delbrueck: *Spätantike Kaiserporträts*. Berlin 1933, 219 ff., ил. 116; Volbach, 1958, ил. 69; Grabar, 1966, ил. 247; Нью-Йорк, 1978, № 23; Theodor Kraus [Hg.]. *Das Römische Weltreich (Propyläen Kunstgeschichte 2)*. Berlin 1967, № 331. О Филюсторгии (Hg. J. Bidez. Leipzig 1913, 28, № 17): Kitzinger, 1954, 92.

9. О диптихе Проба: Delbrueck, 1929, № 1; Volbach, 1952², № 1.

10. О «Notitia Dignitatum», сохранившихся в постсредневековых копиях: H. Omont: *Notitia dignitatum Imperii Romani*. Paris 1911; R. Grigg: *Portrait-bearing Codicils in the Illustrations of the N.D.* в: *Journal of Roman Studies* 69, 1979, 107 ff.; I. Maier: *The Barberinus and Munich Codices of the N.D.*, в: *Latomus* 27, 1968, 96 ff.; P.C. Berger: *The Insignia of the N.D.* New York 1981, 25 ff. Здесь воспроизведено с экземпляра в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене. Clm. 10291, л. 178.

11. Kruse 79 ff., 100 f.; Rollin (как в прим. 7), 141 ff. О диптихе Пробиа на в Берлине: Delbrueck, 1929, № 65; Volbach 1952², № 62.

12. О пурпурном Евангелии в Россано см.: New York, 1978, № 443. Ср.: Volbach, 1958, ил. 239; Grabar, 1966, ил. 232; факсимильное издание: *Codex Purpureus Rossanensis (Codices Selectis LXXXI)*. Graz 1985.

13. О семейном портрете Септимия Севера в Берлине (инв. 31329): K.A. Neugebauer, в: *Die Antike*, 12, 1936, 156. О *damnatio*: Pekary, 1985, 134 ff.

14. Ср. прим. 7. Об образе и правах образа: Pekary, 116 ff., 143 ff.

15. Цитируется из Книги церемоний I, 87 (Reiske, 1829, 395 f.). Ср.: Kruse, 1934, 29; MacCormack, 1981, 67; Pekary, 1985.

16. Kruse, 1934, 31 f., 46. Григорий Великий (590–604) описывает прием икон супружеской императорской четой (Фока и Леонтия) в Риме, сначала в Латеранской церкви, затем на Палатине.

17. Kruse, 1934, 103 ff. Речь идет о предсмертных образах (написанных по предсмертному распоряжению или завещанию) императора Констанция II.

18. Kruse, 1934, 47 f. О типе щита с изображением вообще (*Imago clipeata*) см. прежде всего: Bolten, 1937, 9 ff., 14 ff.; Blanck, 1968, 1 ff., ср. также: *Reallexikon der Byzantinischen Kunst [Imago clipeata]*; Grabar, 1968, I, 208 ff. [Un médaillon en or provenant de Mersine en Cilicie, 1951], 607 ff. [Imago clipeata, 1957]; R.Winkes: *Clipeata imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* [Этюды об одной римской образной форме]. Bonn 1969.

19. Kruse, 1934, 16 f., 51 ff.; Rollin (как в прим. 7), 123 ff. [О рельефе Траяна на арке Константина]. О триумфальной арке Септимия Севера в Лептис-Магна, и о рельефе с этим мотивом: Grabar, 1968, III, ил. 29а; J.V. Ward Perkins: *The Arch of Septimius Severus at Leptis Magna*, в: *Archeology* 4, 1951, 226 ff.; A. Birley: *Septimius Severus. The African Emperor*. 1972, 88 f., ил. 6.

20. Об ампулах из Святой Земли с соответственными изображениями см.: Grabar, 1958; Metzger, 1981. Важным предметом, который мы здесь воспроизводим, является маленькая свинцовая ампула в Дамбартон Окс (Нью-Йорк, 1978, Nr. 524; Ross, 1962, Nr. 87, ил. 48). Ср. также большую гемму с этим мотивом в Музее истории искусства в Вене (New York, 1978, Nr. 525; Frankfurt a. M., 1983, Nr. 174) и каменный рельеф, найденный в церкви Димитрия в Фессалониках (опубликован в: *Ergon hetaireias archaeologikēs*, 1959, 34, ил. 33). Важно прежде всего для того, чтобы восстановить иерусалимскую ситуацию, отделанную мозаикой боковую апсиду VII века в римской церкви Сан Стефано Ротондо на холме Целио: Ihm, 1960, 143 f., Nr. IX, Abb. 221, 2. Мозаика была создана при папе Теодоре I (642–649). Об этой теме вообще см.: R. Grigg: *The Cross and Bustimage*, в: *Byzantinische Zeitschrift*, 1979, 16 ff.

21. О клипеусе в Майнце, приобретенном в Каире в 1927 г. (диаметр 8,5 см): Johann Georg von Sachsen: *Neue Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens*. Leipzig und Berlin 1930, 50 ff., Abb. 149. Подобное тондо, но в центре Креста из сокровищ Антиохии: M. Mundell Mango: *Silver from Early Byzantium*. Kat. Baltimore 1986, Nr. 42.

22. Об императорском штандарте (Labarum) см.: Kruse, 1934, 68 ff.; R. Egger: *Das Labarum. Die Kaiserstandarte der Spätantike* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse 234, Abhandlung 1), Wien 1960.

23. О видении креста см.: Barnes, 1981, 42 f., 48 ff. [с дальнейшей литературой].

24. Об этом подробно: Kruse, 1934, 64 ff.

25. Об этой миниатюре в Минологии императора Василия II (976–1025), Cod. Vat. gr. 1613, с. 392, ср.: Il Menologio di Basilio II., Cod. Vat. gr. 1613 (*Codices e Vaticanis selecti VIII*). Турин 1907, ил. 392; Grabar 1957, ил. 53. О кодексе: Spatharakis, 1981, Nr. 35.

26. О Кастельсеприо ср.: K. Weitzmann: *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*. Princeton 1951. О мотиве клипеуса: G.P. Bognetti и др.: *S. Maria di Castelseprio*. Milano 1948, ил. XLII; Idem., *Castelseprio. Guida*. Vicenza 1974, ил. 26. О датировке см. Belting (как в гл. 5, прим. 31), 121 f.

27. Об этой информации в «Historia Augusta» см.: Bolten, 1937, 15 ff. Об апофеозе: Н.П. L'Orange: *Likeness and Ikon*. Odense 1973, 325 ff. О маленькой арке Галерия см.: R. Calza: *Iconografia Romana imperiale da Carausio a Galerio* (Quaderni e guide di archeologia III) 1972, 141 f. Nr. 53, ил. 36; R. Bianchi Bandinelli: *Roma. La fine dell'arte antica*. Roma 1970, 306, ил. 283.

28. Об этом подробно: Delbrueck, 1929, *passim*.
 29. Delbrueck, 1929, Nr. 21; Volbach 1952², Nr. 21; New York 1978, Nr. 88; Volbach, 1958, ил. 220.
 30. Delbrueck, 1929, Nr. 16; Volbach 1952², Nr. 15; New York 1978, Nr. 48.
 31. Берлин, Государственные музеи «Прусское культурное наследие», раннехристианско-византийский отдел: Delbrueck, 1929, Nr. 34; Volbach 1952² Nr. 33; New York, 1978, Nr. 51.
 32. Weitzmann, 1976, Nr. В 11, ил. 57. Об этой происходящей с Синая иконе V/VI века ср. также: Н. Belting и G. Cavallo: *Die Bibel des Niketas*. Wiesbaden 1979, ил. 53; New York, 1978, Nr. 479.
 33. Об иконе Петра: Weitzmann, 1976, Nr. В 5, ил. 48; New York 1978, Nr. 488.
 34. Weitzmann, 1976, Nr. В 28, ил. 76.
 35. Delbrueck, 1929, Nr. 6; Volbach 1952², Nr. 5; Он же, 1958, ил. 97.
 36. Ihm, 1960, 203, Nr. LIJ, ил. 18, 1. Ср. также: Grabar, 1966, ил. 193. Речь идет о часовне 28 монастыря Аполлона.

7. Почитание образа, пропаганда и теология в поздней античности

1. W. de Grüneisen: *Sainte Marie Antique*. Roma 1911; Wilpert, 1916, ил. 155–187; E. Kitzinger: *Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*. München 1936; E. Tea: *La Basilica di S. Maria Antiqua*. Milano, 1937, G.V. Ladner: *Die Papstbildnisse de Altertums und des Mittelalters*. Roma 1941, I [о папах: Мартине I, Иоанне VII, Захарии и Адриане]; P. Romanelli и P.J. Nordhagen: *Santa Maria Antiqua*. Roma 1964; P.J. Nordhagen: *The frescoes of John VII (A.D. 705–707) in S. Maria Antiqua in Rome (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia III)* Roma 1968; прежде всего: P.J. Nordhagen 1987, 453 ff.
 2. Wilpert 1916, Taf. 159; Romanelli и Nordhagen (как в прим. 1), ил. 18; Kitzinger 1977, 116 ff., Taf. 207.
 3. Wilpert, 1916, Taf. 144, 2; Kitzinger 1955, 137, Abb. 5; Nordhagen, 1987, 454.
 4. Wilpert, 1916, Taf. 163; Romanelli, Nordhagen [как в прим. 1], Taf. 2; Kitzinger, 1936 [как в прим. 1], 8 ff.; Idem, 1958, Abb. 2 [1976, 158]; Idem, 1977, 114, Abb. VII.
 5. Об этом см. литературу в гл. 5, прим. 4.
 6. Wilpert, 1916, ил. 180; Romanelli и Nordhagen (как в прим. 1), ил. 7, 32.
 7. Romanelli и Nordhagen (как в прим. 1), ил. 6, 13; Nordhagen 1968 (как в прим. 1), 75 ff., ил. 92, 93; прежде всего: Weis, 1958, 19 ff.
 8. См. аргументацию: Weis, 1958, *passim*.
 9. Weis, 1958, 39 ff., ил. 15; W. de Grüneisen: *Caractéristiques de l'art copte*. Florence 1922, ил. XXVI.
 10. Kitzinger, 1955, 134 ff.; Он же, 1958, 5 ff., *passim*; Он же, 1977, 116 ff. Дискуссию затеяла Миртилла Авери, которая в этой живописи предполагала «александрийский стиль» (*Art Bulletin*, 7, 1925, 131 ff.), затем она была продолжена Леонидом Мацулевичем, который на «эллинистических» серебряных блюдах открыл чеканный штемпель VII века (*Byzantinische Antike*, Berlin und Leipzig 1929).
 11. Weitzmann, 1976, Nr. В 32, В 36, В 50, ил. 84, 89 и 105. Ср. об этом: Н. Belting und С. Belting-Ihm, 1966, 30 ff. (подробно) и, наконец, книгу А. Kartsonis, 1986, 40 ff., ил. 9–13.

12. C.R. Morey: *The Painted Panel from the Sancta Sanctorum*, в: *Festschrift Paul Clemen*. Düsseldorf 1926, 151 ff.; K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational arts of Palestine*, в: *Dumbarton Oaks Papers* 28, 1974, 31 ff., 36, ил. 32; Idem, 1976, 32, ил. 14; см. также: *Kat. Ornamenta Ecclesiae*. Köln 1985, III, 80 ff., Nr. H 8.

13. Hartmann Grisar: *Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz*. Freiburg i. Br. 1908, 118 f., ил. V, 5 и 6; C. Cecchelli: *Il Tesoro del Laterano*, в: *Dedalo* 1926/27, 428. Иконки (8,5×5,8 см) имеют углубленную и выпуклую раму, так что они подходят одна к другой, если их кладут одну на другую; Bertelli, 1988, 45 ff.

14. В. Mombritius: *Sanctuarium seu vitae sanctorum*. Paris 1910², 508 ff.; W. Levison: *Konstantinische Schenkung und Silvesterlegende*. Roma, 1924, II, 159 ff.; E. Ewig. *Das Bild Konstantins des Großen in den ersten Jahrhunderten des abendländischen Mittelalters*, в: *Historisches Jahrbuch* 75, 1956, 1 ff.; H. Belting: *Die beiden Palastaulen Leos III im Lateran*, в: *Frühmittelalterliche Studien* 12, 1978, 55 ff., особенно 76 f. В известном послании папы Адриана (787) к византийским императорам (Mansi, 1901, 1060) почитание икон категорически обосновывается с помощью свидетельства Сильвестра, который показал императору изображения апостолов (*Imago apostolorum*).

15. Ср. выше гл. 4, прим. 32–39.

16. Ср. выше гл. 4, прим. 28.

17. Ср. выше гл. 4, прим. 25.

18. Также у Мадонны *Advocata* из Сан-Систо была золотая, здесь листовым золотом покрытая рука (Bertelli, 1961: 2, 82 след.). О руке Димитрия в Салониках см. гл. 5, прим. 15.

19. Литература об этой иконе в гл. 4, прим. 38.

20. R. Krautheimer: *Corpus basilicarum christianarum Romae*. Roma 1961, II, 254 f., 264.

21. Kitzinger, 1955, 133 ff.

22. Wilpert, 1916, ил. 133; Romanelli и Nordhagen (как в прим. 1), ил. 14; Nordhagen, 1968 (как в прим. 1), ил. 44. Ср. особенно: Kitzinger, 1936 (как в прим. 1); Idem, 1955, 134; Idem, 1977, 114, ил. 201, 202.

23. A. Grabar: *La représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du moyen âge*, в: Idem, 1968, 51 ff. Ср. также собрание сочинений Н.Р. L'Orange (гл. 6, прим. 27); Idem, 1965, 25 ff.

24. Об этом подробно: Bertelli, 1961: 1, а также с отклонением в датировке: Russo, 1979, 35 ff. О церкви: D. Kinney: *S. Maria di Trastevere from its Foundings to ca. 1215*. Ph. D. New York University 1975.

25. Завеса-икона в Кливленде (178×110 см) и слоновая кость в берлинских музеях являются главными свидетельствами: New York, 1978, № 474, 477, а также: D.G. Sheperd, в: *Bulletin Cleveland Museum of Art* 56, 1969, 90 ff. Сюда же относятся мозаики в боковом нефе церкви Димитрия в Фессалониках (см. гл. 5, прим. 14, 17).

26. Grabar, 1966, ил. 310; Bertelli, 1961: 1, 49 f.

27. P.J. Nordhagen: *The Mosaics of John VII (705–707 AD)*, в: *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 2. Roma 1965, 121 ff.; Wilpert, 1914, ил. 113, 114; J. Wilpert и W.N. Schumacher: *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–VIII. Jahrhundert*. Freiburg 1976, 67 ff., Abb. 111, 112.

28. L'Orange, 1965, 25 ff., 105 ff.
29. Kitzinger, 1958, 40 ff.
30. Weitzmann, 1976, 18 ff., Nr. В 3, Abb. 4–6; Kitzinger, 1958, 30 ff., 47 f.; Idem, 1977, 117 f., Abb. 210; Weitzmann, 1965, табл. 1–3.
31. Kitzinger, 1958, 30.
32. Kitzinger, 1958, 47.
33. Weitzmann, 1965, IX.
34. G.H. Forsyth, K. Weitzmann [как в гл. 2, прим. 27] с ил. K. Weitzmann: *The Classical in Byzantine Art*, в: *Byzantine Art and European Art. Lectures*. Athens 1966, 171 f., ил. 132, 133.
35. L'Orange, 1965, 26.
36. Ср. гл. 6, прим. 33; Kitzinger, 1977, 120, ил. VIII и готовящуюся работу X. Халленслебена, который думает о римском происхождении.
37. Wilpert und Schumacher [как в прим. 27], 328 ff.; ил. 101–106. Ср. также: Kitzinger, 1977.
38. Volbach, 1958, ил. 56, 57.
39. M. Chatzidakis: *An Encaustic icon of Christ at Sinai*, в: *Art Bulletin* 49, 1967, 197 ff. Ср. также: Weitzmann, 1976, 13 ff., Nr. В 1, ил. I–II, XXXIX–XLI; Kitzinger, 1977, 120 след., ил. 221.
40. Inv. 40. 386. Parlasca, 1966, изображение на титульном листе.
41. Там же, 1966, ил. 15, 2.
42. Ср. гл. 5, прим. 24.
43. Breckenridge, 1959, *passim*. Об образе на монетах ср. теперь также: M. Restle: *Kunst und byzantinische Münzprägung von Justinian I. bis zum Bilderstreit*. Athen 1964, 118 ff.; Ph. Crierson: *Catalogue of the byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection*. Washington 1968, I/1, 65 ff. II/2, 568 ff., 578 f., 644 f., 649 f. [второе царствование с семитским типом]; Washington 1973, III, 146 дальше [изображение Христа и история его последствий после иконоборчества].
44. Breckenridge, 1959, 58. Источник в: *Migne Patrologia graeca* (PG), LXXXVI, 173, 221. См. также замечания у: Kitzinger, 1977, 20 f.
45. Об этом кроме Breckenridge литература в прим. 43.
46. Ср. литературу в прим. 43.
47. Grabar, 1936, *passim*.
48. Restle (как в прим. 43), 12 f.
49. Breckenridge, 1959, 91 f.
50. Grabar, 1957, 124.
51. Kitzinger 1963, 185 ff.
52. Breckenridge, 1959, 96. Ср. также: Rosch, 1978, *passim*.
53. Grabar, 1957, 68, 71 ff.
54. *Ibid.*, 1957, 68, ил. 63.
55. F. Fehrenbach, в: *Historische Zeitschrift*, 213, 1971, 296 ff.
56. Об этом А.А. Vasiliev: *The iconoclastic Edict of the Caliph Yazid II. AD 721*, в *Dumbarton Oaks Papers* 9/10, 1955, 23 ff.; A. Grabar: *Islam and Iconoclasm*, в: *Bryer und Herrin*, 1977, 45 ff.
57. R. Paret: *Текстуальные доказательства исламского запрета изображения*, в: *Das Werk des Kunstlers. Festschrift Hubert Schrade*. Stuttgart 1960, 36 ff.; Idem.

Das islamische Bilderverbot und Schia, в: *Festschrift W. Caskel*. Leiden 1968, 224 ff.; Idem. Das islamische Bilderverbot, в: J. Iten-Maritz: *Das Orientteppich-Seminar*, 8, 1975, 4 S.; ср. также: A. Grabar, 1957, 47 ff. [La guerre par les images], 103 [Hostilité aux images Musulmans]; Grabar (как в прим. 56), passim.

58. Все примеры сопоставлены у: Breckenridge, 1959, passim.

59. Weitzmann, 1976, Nr. В 6, Taf. XI [35×21,2 см]. Там также дальнейшие примеры для сравнения.

60. Weitzmann, 1976, Nr. В 3, Taf. IV.

61. Там же, Nr. В 9, Taf. XII.

62. Об этом доводы выше, прим. 11.

63. Weitzmann, 1976, Nr. В 51, Taf. С.VII.

64. Об этом: Speck, 1968, passim.

65. Weitzmann, 1976, Nr. В 11, Taf. LVII. Я благодарен за импульс к работе сочинению: Kathleen Corrigan: The Witness of John the Baptist on an Early Byzantine Icon in Kiev, в: *Dumbarton Oaks Papers*.

66. Weitzmann, 1976, Nr. В 5, Taf. VIII.

67. G.B. de Rossi: *Inscriptiones Christianae Urbis Romae Septimo Saeculo Antiquiores*. Roma, 1888. II/1, p. 33, Nr. 82 «In igona sancti Petri... ton Theon Logon. The[asth]ē chryso tēn theo[gl]ypton petran en hē vevēkos ou klonou[mai]...» Она упоминается в собрании надписей в VIII веке скомпиллированного Cod. Einsiedlensis (об этом: Valentini und Zuccetti, 1942, 155 ff., G. Walsler: Die Einsiedler Inschriftensammlung und der Pilgerführer durch Rom (*Historia-Einzelschriften* 53). Wiesbaden 1987. Я благодарен за это указание Рихарду Краутхеймеру.

68. Об этом F.W. Deichmann: Die Entstehungszeit von Salvatorkirche und Clitumnustempel bei Spoleto, в: *Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts* [Римские сообщения немецкого археологического института] 58, 1943, 106 ff., bes. 143 f. Abb. 34, 35 [после 760]; M. Andaloro: I dipinti murali del Tempietto su Clitunno dopo il restauro, в: G. Benazzi [изд.]: *I dipinti murali e l'edicola marmorea del Tempietto sul Clitunno*. Spoleto 1985, 47 дальше [после 700].

8. Церковь и образ. Учение об образе в церковной традиции и в иконоборчестве (726–843)

1. Об этом принципиально: Koch, 1917; Elliger, 1930; Kollwitz, 1954, 318 ff.; Он же, 1957, 57 ff.; Murray, 1977, 326 ff.

2. Об использовании икон в эпоху до возникновения учения об иконах: Kitzinger, 1954, 83 ff.; Cameron, 1981, passim; Baynes, 1951, 226 ff. О критике учения об образах прежде всего: Beck, 1975.

3. См. прежде всего: Gero, 1981, 460 ff.; Он же, 1977, 37 ff., 85 ff. [Здесь о повторном использовании послания на иконоборческом соборе 754 г. и последующем опровержении его Никифором.] Ср. также: Koch, 1917, 41; Elliger, 1930, 47; Mango, 1972, 16; Schönborn, 1976, 55. Удивительно у Евсевия описание статуи Христа из Пенеаса в Палестине (*Historia Ecclesiastica* 7, 18). О послании также: Hennerhof, 1969, 42 f.

4. Об этом прежде всего: Holl, 1928, 351 ff.; Ostrogorsky 1929, 68 ff. [с публикацией писем и завещания]. Ср. также: Koch, 1917, 58 ff.; Elliger, 1930, 53 ff.;

Mango, 1972, 41 ff.; Hennephof, 1969, 44 ff. О Епифании (*Panarion haereticon* 27. 6, 10. Изд. К. Holl. Leipzig, 1915, 311) см.: Kitzinger, 1954, 93.

5. Koch, 1917, 31 ff.; Elliger 1930, 34 ff.

6. De imaginibus oratio III, 16: PG 94, 1337; В. Kotter [изд.]; *Die Schriften des Joh. von Damaskus* [произведения Иоанна Дамаскина]. Bolin и New York 1975, III, 125 ff. Ср. также прим. 28.

7. Ср.: Mango, 1972, 34 f. и литературу об иконе Одигитрии (наша гл. 4, прим. 7).

8. Об этом прежде всего: Gero, 1975, 208 ff. Ср. также: Kitzinger, 1954, 94 ff.; Lange, 1969, 44 ff.; Mango, 1972, 116 f. Феодор Студит критикует позднее это классовое разделение христиан.

9. Это прежде всего послания XI, 13 и IX, 6 Григория Великого, которые здесь определили каноническую точку зрения. Об этом: Koch, 1917, 77 ff.; Kollwitz, 1957, 57 ff.

10. Публикация А.Н. Веселовского, в: Сборник отделения Русского языка и словесности императорской Академии наук, 40, 2, 1886, 65 след., особенно 73 след. Ср. также: Mango, 1972, 137. В Иерусалиме Петр будто бы заказал художнику Иосифу написать икону Христа, которая часто копировалась. Икона Петра находилась также в багаже Панкратия, житие которого написано его приемником Евагрием.

11. Обширнейшая литература может здесь быть названа лишь выборочно. Важными для исследования истории мне кажутся близкие к вопросам истории искусства, прежде всего: Grabar, 1957; Bredekamp, 1975, 114 ff.; Bryer и Herrin, 1977, passim; Speck, 1978, passim; Cormack, 1985. Некоторые источники, уместно сопоставленные, у: Mango, 1972, 149 ff. Важно о теологических позициях особенно: Osrtogorsky, 1929; Beck, 1959, 296 ff.; Ladner, 1953, 1 ff.; Kollwitz, 1954, 318 ff.; Wessel, 1966, 635 ff.; Schönborn, 1976, 149 ff., 179 ff.; Barnard, 1974, passim. Другая точка зрения на это есть вопрос обозначения святого, у: Brown, 1973, 1 ff.; Brown, 1982, 284–301. См., впрочем, следующие примечания и дальше: K. Schwarzlose: *Der Bilderstreit*. Gotha 1890 [Amsterdam 1970²]; Ostrogorsky, 1940, 97 f.; В. Brock, в: Warnke, 1973, 30 ff.; P. Schreiner: *Legende und Wirklichkeit in der Darstellung des byzantinischen Bilderstreits*, в: *Saeculum* 27, 1976, 165 ff.; J. Irmacher [изд.]: *Der byzantinische Bilderstreit*. Leipzig 1980.

12. О начале иконоборчества прежде всего: Gero, 1973, 94 ff. [официальное иконоборчество и роль Германа]; L. Lamza: *Patriarch Germanos I. von Konstantinopel*. Würzburg 1975; D. Stein: *Der Beginn des byzantinischen Bilderstreits und seine Entwicklung bis in die vierziger Jahre des 8. Jahrhunderts* (*Miscellanla Byzantina Monacensia* 25). München 1980.

13. О послании Григорию II.: E. Caspar, в: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 52, 1933, 85. В послании Лев называет себя императором и первосвященником (*hiericus*).

14. Об этом прежде всего: Barnard, 1974, 108 ff.; Gero, 1977, 143 ff. Источники также у: Hennephof, 1969, 52 ff.

15. Mansi, 1901, XIII, 205 ff.; Mango, 1972, 165 ff.; Hennephof, 1969, 58 ff., Nr. 188–199, 61 f. [Horos] Nr. 200–264. Ср.: Gero, 1977, 53 ff.

16. Mansi, 1901, XII, 951 ff., XIII, passim [373 ff., Horos; 417 ff.: каноны]; Lange, 1969, 158 ff.; Mango, 1972, 172 ff.; Schönborn, 1976, 142 ff.; Thorn, 1979, 207 ff.

17. PG 108, 1025 [житие Льва V].
18. Об этом прежде всего полемическое житие Льва V (как в прим. 17); Alexander, 1958, passim.
19. Об этом PG 108, 1024 f. [Житие Льва V]. О связи иконоборчества и удачи на войне: Ostrogorsky, 1940, 168.
20. Alexander, 1953, 35 ff.; Idem, 1958, 137 ff. Тексты у: Hennephof, 1969, 79 ff.; Nr. 265–281; Mango 1972, 168 f.
21. J. Gouillard: *Le synodikon de l'orthodoxie. Édition et commentaire (Centre de recherche d'histoire et de civilisation byzantines, Travaux et mémoires 2)*. Paris 1967, passim, Mango, 1972, 181 ff.
22. Об этом I. Ševčenko: The Anti-Iconoclastic Poem in the Pantocrator-Psalter, в: *Cahiers archéologiques* 15, 1965, 39 ff., особенно 55 ff. О житии Никифора и о его последующем влиянии: Alexander, 1958, passim.
23. См. житие Никиты Пафлагонского, в котором описывается жизнь Игнатия (847–858, 867–877): PG 105, 540 f. Ср. также: Grabar, 1957, 185 f.; Mango, 1972, 191 f.
24. Об этом I. Ševčenko (как в прим. 22), passim. Датировка временем патриархата Фотия у: A. Grabar: Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX^e siècle, в: *Cahiers Archéologiques* 15, 1965, 61 ff. Ранняя датировка (об этом A. Frolov: La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustration marginales, в: *Revue de l'histoire des religions* 163, 1963, 219 ff.) ныне отклоняется. Об этой группе, в которой доминируют cod. 61 монастыря Пантократора и кодекс Хлудова (см. прим. 25), ср.: R. Cormack, в: *Bryer und Herrin*, 1977, 149; Cormack 1985.
25. Москва, Исторический музей, гр. 129, л. 51 об.: Щепкина, 1977, табл. л. 51 об.; Cormack, 1985.
26. Там же, л. 23 об. (табл. у: Щепкина, 1977).
- Параллельная иллюстрация в Псалтири Пантократора, cod. 61, fol. 16 (об этом у Шевченко, как в прим. 22, ил. 1) с приписанным стихотворением о Никифоре, «оплоте православия», который попирает мертвого преемника Феодота и императора Льва V, «врага Бога» (Theomachos) и «дикого Льва».
27. Геро, 1973: 1, 94 ff.; Stein (как в прим. 12) 269 ff. с публикацией Логоса об иконах.
28. Ср. литературу в прим. 6, а также: H. Menges: *Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus*. Münster, 1938; Beck, 1959, 476 ff.; Lange, 1969, 106 ff.; Hennephof 1969, 85 ff.; Mango, 1972, 169 ff.; Schönborn, 1976, 191 ff.
29. Alexander, 1958, 189 f.
30. Ср. с прим. 14.
31. Об этом источники, как в прим. 14 и 15. Ср. также: Maria-José-Baudinet: La Relation iconique à Byzance au IX^e siècle d'après le Nicéphore le patriarche: un destin de l'aristotélisme, в: *Les Études Philosophiques* 1, 1978, 85 ff.; особенно 88.
32. Об этом прежде всего: Alexander, 1958, passim. Ср. также: J.A. Visser: *Nikephoros und der Bilderstreit*. Den Haag, 1952; Beck, 1959, 489 ff.; Lange, 1969, 201 ff.; Schönborn, 1976, 203 ff.; Baudinet (как в прим. 31), 85 ff. Три книги Antirrhetikoi: PG 100, 201–534, Apologetikus: Ibid., 533–850.

33. A. Gardner: *Theodore of Studium. His life and Times*. London 1905; B. Hermann: *Des hl. Abtes Theodor von Studion Märtyrerbriefe aus der Ostkirche*. Mainz 1931; Alexander 1958, 83 ff., и 142 ff.; Beck, 1959, 491 ff.; Speck, 1968, passim; Henry III, 1968, passim, 177 ff., Lange, 1969, 217 ff.; Schönborn, 1976, 217 ff.

34. PG 100, 384. Ср.: Lange 1969, 215.

35. Mansi, 1901, 16, 400 [канон 3 синода 869 г.].

36. Гомилия 24 против сабеллианцев и ариан (PG 31, 608). Ср. также: Феодор Студит: PG 99, 344. На эту тему и вообще о патристических аргументах в пользу образов основательно: Ladner, 1953, 1 ff. Ср. также: Kollwitz, 1954, 334 ff.; Campenhausen, 1957, 77 ff., Lange, 1969, 13 ff., Beck, 1975, passim; Schönborn, 1976, 21 ff. Выдержки из сочинений святых отцов у Иоанна Дамаскина и в документах второго Никейского собора, также у: Menges (как в прим. 28), 151 ff.; Kruse, 1934 [относительно изображения императоров].

37. Basilios: *De spiritu sancto* 17, 44 (PG 32, 149) ср.: Ladner, 1953, 1; Mango, 1972, 47. Ср. также: Basilios. Ibid., 18, 45.

38. Oratio III contra arianos 3, 5 и 5 (PG 26, 322, 332). Ср.: Ladner, 1953, 11 f.

39. Иоанн Дамаскин: *De imaginibus* III, 18. Аргумент уже у Basilios (см. прим. 37). Ср.: Ladner 1953, 2 f., 25 ff.

40. Феодор Студит: PG 99, 432 f.; Он же, 95, 163. Ср. также: Lange, 1969, 222 f.

41. Это уже у Иоанна Дамаскина: *Oratio de imaginibus* 1, 19 f. (PG 94, 1252) и там же, 2, 14. Ср.: Kollwitz, 1954, 339. Ср. также: Menges (как в прим. 28), 76 ff.

42. Gero, 1973, II, 7 ff. [с дальнейшей литературой, причем особенно следует помнить сочинения Г. Острогорского, Е. Каспара и Г. Б. Ладнера].

43. На эту тему вообще: Willms, 1935; Nerdenius, 1949; также: Düring, 1952 [использование в литургии]; G. Sörbom: *Mimesis and Art*. Göteborg 1966 [использование в искусстве].

44. Ср. прим. 40.

45. Канон 82 Трулльского собора, т. е. в зале дворца, из-за переработки решений пятого и шестого Всемирного собора в отношении дисциплинарных постановлений, называемый также «Quinisextum» (Beck, 1959, 47): Mansi, 1901, 11, 977; Mango, 1972, 139 f.

46. Grabar, 1966, ил. 359; C. Belting-Ihm: *Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom*, в: *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 12, 1965, 142 ff.

47. Ср. гл. 7, прим. 11.

48. Nordhagen, 1968 (как в гл. 7, прим. 1), 50 ff., 95 ff. Об этом исправления у: V. Brenk, в: *Byzantinische Zeitschrift* 64, 1971, 394 f. Примеры для сравнения и дискуссия об этой иконографии у: Ihm, 1960, 146 f., 137 f. [о параллели в церкви Св. Космы и Дамиана].

49. Апологетик: PG 100, 549. Об авторе и этом произведении см. прим. 32.

50. Ср. прим. 52.

51. Об этом: C. Mercati: *Sanctuari e reliquie Constantinopolitane...* в: *Rendiconti. Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 12, 1937, 133 ff., особенно 143.

52. Москва, Исторический музей, гр. 129, л. 7, ил. с номером листа у Щепкиной, 1977. Ср. наши прим. 24–26, а также: Grabar, 1957, 149, ил. 146; Cormack, 1985.

53. Ср. прим. 42, а также: G. Haendler: *Epochen Karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die Karolingischer Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*. Berlin, 1958.

54. Wulff, 1903, 194 ff.; P.A. Underwood: The Evidence of Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea, в: *Dumbarton Oaks Papers* 13, 1959, 235 ff. Ср. также: R. Cormack в: *Bryer und Herrin*, 1977, 147 f.; Cormack 1985.

55. Об этом: Grabar, 1957, 154 ff., ил. 88; R. Cormack в: *Bryer und Herrin*, 1977, 35.

56. PG 100, 428. Ср. также: Lange, 1969, 213. На тему о сходстве см. литературу в прим. 36, особенно Ladner, 1953, 15 ff.; P. Schwanz: *Imago Dei als anthropologisches Problem in der Geschichte der alten Kirche*. Halle 1970.

57. Об этом: A. Cormack и E.J. Hawkins: The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: the Patriarchal Apartments, в: *Dumbarton Oaks Papers* 31, 1977, 177 ff., Cormack 1985.

58. Источники у: Mango, 1959, 108 ff. Ср. также: Grabar, 1957, 130 ff.; Антология Е 24–25 в: *Bryer und Herrin*, 1977, 185; Speck, 1978, 606 ff.

59. Mango, 1959, 121.

60. Воспроизведено у Феодора Студита (PG 99, 437); ср.: Mango, 1959, 122 f.

61. Mango, 1959, 126 ff.; Idem, 1972.

62. Idem, 1972, 141. Ср.: Walter, 1970, 14 ff., 20 ff.; Grabar, 1957, 55 ff.

63. Walter, 1970, 22 ff.; Grabar, 1957, 55 ff.

64. Mango, 1972, 153; Brown, 1982, 293 ff. О житии Стефана Нового ср.: J. Gill: A Note of the Life of Stephen the Younger by Simeon Metaphrastes, в: *Byzantinische Zeitschrift* 39, 1939, 382 ff.; G. Huxley: On the Vita of Stephen the Younger, в: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 18, 1977, 97 ff.; прежде всего Cormack, 1985.

65. PG 108, 1028, 1032.

66. Опровержение упрека у Никифора (PG 100, 436; ср. также: Lange, 1969, 211), ведь известно, кого нужно почитать, а кого не нужно.

67. LP изд. Duchesne, 1887, II, 32. Об этом материале: L.D. Longman в: *Art Bulletin* 12, 2, 1930, 115 ff.; W.F. Volbach: *I tessuti del Museo Sacro Vaticano*. Roma 1942, Nr. T 104 f.

9. Церковная декорация после окончания иконоборчества

1. Ph. Grierson: *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection*. Washington 1973, III/1, 46, 146 ff., 463. Теперь обо всем контексте: Cormack, 1985, 141 ff., который также настаивает на проблеме подлинной традиции.

2. Grierson (как в прим. 1), III/1, 154; III/2, 487. О предпосылках при Юстиниане II ср. гл. 7, прим. 43.

3. *Anthologia Graeca* I, 106; Mango, 1972, 184.

4. R.J.H. Jenkins и C. Mango: The Date and Significance of the tenth Homily of Photios в: *Dumbarton Oaks Papers* IX–X, 1956, 123 ff.; Ebersolt, 1951, 26 f.; Janin, 1953, 232 ff. Nr. 121.

5. Mango, 1958, 184 ff. [гомилия X]; Idem, 1972, 185 f.

6. Idem, 1962, 80 ff.; C. Mango, E.J.W. Hawkins: The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul, в: *Dumbarton Oaks Papers*, 19, 1965, 113 ff.; Cormack, 1985, 146 ff.

7. Mango, 1958, 286 дальше [гомилия XVII]; Idem, 1972, 187 ff. Ср. также: S. Aristarches: *Photiou Logoi kai Homiliai* B. II. Konstantinopel 1900, 294 ff., Nr. 73; B. Laourdas: *Photiou homiliai*. Saloniki 1959, 164 ff.; Nr. 17. О Фотии: Beck, 1959, 520 ff. [с дальнейшей литературой о гомилии].

8. Так, например, тезис, принадлежащий Nicolaos Oikonomides: Leo VI and the Narthex Mosaics of St. Sophia, в: *Dumbarton Oaks Papers* 30, 1976, 151 ff. [там также полемика с обширной более старой литературой].

9. Об этом: Capizzi, 1964; J.T. Matthews, 1976: Idem, The Byzantine Use of the Title Pantocrator, в: *Orientalia Christiana Periodica* 44, 1978, 442 ff.; A. Cutler: The Dumbarton Oaks Psalter and New Testament. The Iconography of the Moscow Leaf, в: *Dumbarton Oaks Papers* 37, 1983, 35 ff.

10. Так высказывается А. Schminck: Rota tu volubilis. Kaisermacht und Patriarchengewalt in Mosaiken, в: *Cupido Legum*. Изд. L. Burgmann, u. a. Frankfurt a. M. 1985, 211 ff., bes. 218 ff.

11. См. описание у: Theophanes Continuatus III. (Konstantin Porphyrogenetos: *De Basilio Macedone*). Ed. Bonn, 332 ff., Nr. 89. Ср.: Mango, 1972, 196 f.

12. Об этом подробно: Walter, 1982, 164 ff.

13. См. названный в прим. 11 источник. Английский перевод у: Mango, 1972, 192 f., Nr. 79–82 [житие Василия].

14. С. Mango: *Architettura bizantina*. Turin 1974, 186 ff.; Idem, *Byzantium. The Empire of New Rome*. London 1980, 268 f.

15. Ср. в прим. 11 названный источник: гл. 75, 83–86, Ed. Bonn 319, 325–329. Перевод у: Mango, 1972, 194 ff. В Книге церемоний также идет речь об этой церкви. Здесь упоминается изображение императора, перед которым императоры лишают патриарха сана (Reiske, 1829, 121, 1). Ср. также: Janin, 1953.

16. Mango, 1972, 196. Если описание мозаик церкви апостолов Константином Родием (X век) относится к реставрации Василия (так у Mango, 1972, 199 f.), то мы получаем возможность точно ознакомиться с тогдашней программой. См. также замечания об образе Пантократора и мозаике, изображающей Троицу, в церкви Богородицы на источнике (Pege): Mango, 1972, 201 ff.; Janin, 1953, 223 ff.

17. Публикация у: Akakios: *Leontos tou Sophou panegyrikoï logoi*. Athēnai 1868, 243. Anatole Frolow: Deux églises d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage, в: *Études byzantines* 3, Бухарест, 1945, 43 и след., 45–49 [французский перевод]. Отрывок в переводе на английский язык у: Mango, 1972, 202 f.

18. Публикация у: Akakios (как в прим. 17), 274 и след., французский перевод у Фролова (как в прим. 17) 49 и след. Отрывок в переводе на английский язык у: Mango, 1972, 203 ff.

19. На эту тему, по выбору, следующая литература: Demus, 1947, *passim*; E. Giordani: Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem, в: *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 1, 1951, 124 ff.; S. Der Nersessian, Le décor des églises du IX siècle в: *Actes VI congrès International l'Études byzantines* II, Paris 1951, 315 ff.; Lasarev, 1967, 126 ff.; Belting 1978, 79 ff., Walter 1982, 164 ff.; Demus, 1984, 231 ff.

20. F.E. Brightman: *Liturgies Eastern and Western*. Oxford 1896 [1965²], Schulz, 1964; R. Bornert: *Les commentaires byzantins de la divine liturgie*. Paris 1966; R. Taft: *The great Entrance*. Roma 1975; Walter, 1982, *passim*.

21. О монастыре: Janin, 1953, 529 ff.; P. Gautier: *Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator*. Paris, 1974, особенно 30 и след.; Cormack 1985, 200 ff.

22. В монастырских уставах (Турика) частных монастырей часто говорится о светильниках перед «иконой, которая празднуется», или поклонной иконой, напр., в уставе монастыря Пантократора (как в прим. 21) 41 и 73. Ср. также: Walter, 1982, 80.

23. Hamann и Hallensleben, 1963, ил. 19. Ср. также параллельный пример XII века в церкви над могилой в Бачково (Е. Бакалова, 1977, ил. 39).

24. Так, когда о нем говорится, что он смотрит через край неба вниз. Ср. описание (XII век) церкви апостолов в Константинополе Николаем Месаритом: Downey, 1957, 869.

25. Demus, 1947, passim.

26. Kashdan 1973, 144.

27. Hamann и Hallensleben, 1963, 15 f., Abb. 4, 6, 11; Hamann, 1976, 224, ил. VI; A.W. Epstein; *The political Content of the Paintings of St. Sophia at Ohrid*, в: *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 29, 1980, 315 ff. Об апостольской Тайной вечере ср.: Walter, 1982, 184 ff., 189 ff. [с особым учетом церкви Софии в Охриде и Киеве].

28. V.J. Djurić: *Sopocani*. Leipzig 1967, ил. I.

29. Об этой иконографии: Walter 1982, 203 ff.

30. Ср. прим. 20, а также: Kashdan, 1973, 151 f.; Onasch, 1968, 29 ff.

31. Demus, 1947, passim; Diez und Demus, 1931, passim; Lasarev, 1967, 150 f., ил.; E. Stikas: *To oikodomikon chronikon tēs Monēs Hosiou Louka Phokidos*. Athēnai 1970; P. Lazarides: *Hosios Loukas*. Athēnai 1970 [на английском, с цветн. ил.]; Th. Papadakis: *Hosios Lukas und seine byzantinischen Mosaiken*. München und Zürich 1969. Об истории и декорации здания более древней церкви Богородицы: L. Bouras: *Ho glyptos diakosmos tou naou tēs Panagias sto Monasteri tou Hosiou Louka*. Athēnai 1980, 123 и след., 134.

32. Demus, 1947, passim; Diez und Demus, 1931, passim; Lasarev, 1967, 194 ff.; A. Chatzidakis: *Byzantine Monuments in Attica und Boeotia*. Athen 1956, ил. 16 ff.; H. Belting und G. Cavallo. *Die Bible des Niketas*. Wiesbaden, 1979, 43 ff.

33. Underwood, 1967, II, ил. 30, 31.

34. Ch. Bouras: *Nea Moni on Chios. History and architecture*. Athens 1982, 25 дальше; D. Mouriki: *Nea Moni on Chios. The mosaics*. Athens 1985.

35. Rom, Cod. Vat. greco 1162, fol. 2v: C. Stornajolo: *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco*. Roma 1910, ил. I; A. Grabar: *La peinture byzantine*. Ginevra 1953, 181. Ср. по поводу рукописи с неопубликованной работой I. Hutter (Вена).

36. Ср. с прим. 20 и 22. О почитании иконы во время литургии: Pallas 1965, 81, 87, 118 ff.; H. Belting: *An Image and its Function in the Liturgy*, в: *Dumbarton Oaks Papers* 34/5, 1981, 1 ff.; Walter, 1982, 79 f. Ср. прежде всего уставы, соответствующие рубрики в литургии (напр., Mercenier, 1953, II, 12 f.) и иллюстрации к литургии акафиста: T. Velmans, в: *Cahiers Archéologiques*, 22, 1972, 155 ff. О поцелуе икон: Hofmann, 1938, 106 ff., 141.

37. Onasch, 1968, 29 ff.

38. Это должно быть возражение Эпштейн (ср. с прим. 27). Наилучшее сопоставление ранних примеров, с VI до VIII века, у: Weis, 1985, 27 ff. Ср. также прим. на с. 131 (гл. 6) с прим. 35 и 36, а также: Freytag 1985, 473 ff.

39. За это указание на работу В. Зайбта я благодарен Й. Калаврезу-Максаймеру. Ср.: Seibt, 1983, 284 ff. Эта икона была, как отмечает Cedrenus (изд. Bonn II, 497), обнаружена во время правления Романа II. О ее появлении в иконографии монет ср.: Grierson (как в прим. 1), 171 ff.

10. Паломники, императоры и братства.

Почитание икон в Византии и Венеции

1. Об этом: Majeska, 1984, прежде всего 200 ff. и Idem, в: *Dumbarton Oaks Papers* 27, 1973, 69 ff. Ср. о культах константинопольских церквей: Ebersolt, 1951, passim; Janin, 1953, passim; S.G. Mercati: *Santuari e Reliquie Constantinopolitane secondo il codice Ottobon. lat. 169 prima della conquista latina*, в: *Atti Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti* 12, 1937, 133 ff., а также в нашем Приложении, текст 27. О паломничестве в эпоху поздней античности: Kötting, 1950 — и средневековья: Turner, 1978.

2. Reiske, 1829/30 [с латинским переводом] и Albert Vogt (изд.): *Constantin VII. Porphyrogenète: le livre des cérémonies*. 2 vol., Paris 1940, II [с французским переводом].

3. J. Mateos: *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine*. Roma 1971, 34 ff.

4. Michael Psellos: *Chronographia*. Кн. VI, 1. Ср. кроме публикаций в боннском собрании византийских писателей и E. Renauld: *M. Psellos Chronographie*. Paris 1926 [1967²] I, 149 [греческий и французский перевод], также и английский перевод: E.R.A. Sewter (изд.) *Fourteen Byzantine Rulers. The Chronographia of M.P.* (Penguin Books) 1966, 188 f.

5. Пселл (как в прим. 4), III, 10 и след. Ср.: Sewter (как в прим. 4), 69 ff. и Renoult (как в прим. 4), 39: это была икона, которую императоры обычно брали с собой на битву, как воеводу и защитницу (*Phylax*) всей армии. Ср. также с текстом 18 в нашем Приложении.

6. Хроника Иоанна Скилицы: ср. ил. (с образом Елеусы) в Мадридском кодексе, л. 172 об. в: A. Vozkov [изд.]: *Miniature Madridskija Rekopis na Joan Skilica*. Sofia 1972, ил. 67; Cutler и Nesbitt, 1986, 253. Ср.: G. Schlumberger: *L'épopée byzantine à la fin du Xme Siècle*. Paris 1896, I, 87 ff.

7. Анна Комнина. Алексиада XIII, 1: PG 131, 936; английский перевод: E.R.A. Sewter [изд.]: *The Alexiad of Anna Comnena*. (Penguin Books) 1969, 395. Ср.: V. Leib [изд.]: *Anne Comnène, Alexiade*. Paris 1945, III, 87.

8. V. Grumel: *Sur l'Épiskopsis des Blachernes*, в: *Échos d'Orient* 29, 1930, 334 ff.; Idem. *Le miracle habituel de Notre Dame des Blachernes à Constantinople*, в: *Ibid.*, же, 30, 1931, 129 ff. Ср. об иконе и о церкви: J.B. Papadopoulos: *Les palais et les églises de Blachernes*. Saloniki 1928; Ebersolt, 1951, 44 ff.; Janin, 1953, 208 ff.; Belting-Ihm, 1976, 49 ff. [с точным анализом культов и образов], см. также: Приложение, тексты 14 и 15.

9. Rice, 1959, ил. 142; Lange, 1964, ил. с. 43. Ср. также R. Demangel, E. Momboury: *Le quartier des Manganes*. Paris 1939, 155 и след., ил. XIV; A.Grabar: *Sculptures byzantines du moyen âge*. Paris 1976, II, 35, Nr. 1. Рельеф имеет размер 200×99 см.

10. Ср. прим. 6.

11. Книга церемоний, гл. 12 (Reiske, 1829, 551 ff.). О фигуре Богоматери на источнике ср.: R. Demangel, в: *Bulletin de Correspondence Hellenique* 62, 1938, II, 433 ff. См. Приложение, текст 14.

12. Об этом: Belting-Ihm, 1976, 54 f., 58 f.

13. Ср. описание Николая Месарита 38, 2: Downey, 1957, 890, 914.

14. Стамбул, Археологический музей (инв. Nr. 1964).

15. A. Grabar (как в прим. 9), Париж 1963, I, 100 ff. [Fenari Isa Camii], ил. 61, 2; Th. Macridy [и др.] *The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii) at Istanbul*, в: *Dumbarton Oaks Papers* 18, 1964, 250 ff., ил. 79; Rice, 1959, ил. 149.

16. Об этом в общем: Grabar, 1975, passim.

17. Чубинашвили Г.Н. Грузинское чеканное искусство. Тбилиси 1957. Ср. также: G. Alibegashvili, A. Volskaja, в: Weitzmann, 1982, 1, 85 ff.

18. S.J. Amiranašvili: *Les émaux de Georgia*. Paris 1962. Ил. 51; Он же [Хахульский триптих]. Тбилиси 1972, passim; Alibegashvili [как в прим. 17], 111.

19. H.R. Hahnloser: *Il Tesoro di San Marco*. Firenze 1971, II Nr. 16–17; Wessel, 1976, Nr. 28, 30; M.E. Frazer, в: *Kat. Der Schwarz von S. Marco in Venedig*. Köln 1984, 149 ff., Nr. 12, 179 ff., Nr. 18. Доски имеют размер 46×35 или 44×36 см. После их прибытия иконы были скопированы в технике мозаики в боковых неффах: Demus, 1984, II, 45 ff., ил. 60 ff.

20. Dobschütz, 1899, 233 ff. и публикация текста праздничной проповеди (источник С); Idem, в: *Byzantinische Zeitschrift* 12, 1903, 193 ff. О типе Богоматери Заступницы, храмовая икона в данном месте (которая не обязательно идентична с «Римлянкой») в том числе: Hammann — Mac Lean, 1976, 110 ff.; Bertelli, 1961 : 3, 82 ff.; M. Andaloro, 1970, 85 ff., особенно 118 ff. [с обретением гомилии Германа].

21. См. устав в рукописи 1027 г. в Париже, Coislin 213, fol. 198–209 (R. Devresse: *Le Fonds Coislin*. Париж 1945, 194). Дмитриевский, II, 1901, 1050 и след.

22. Grabar, 1957, ил. 1. Ср. об этом: гл. 4, прим. 7.

23. Ср. гл. 9, прим. 21. Об этом тексте (с англ. переводом) см. Приложение, текст 20.

24. D. Winfield: *Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia*, в: *Byzantinoslavica* 19, 2, 1958, 251 ff., 257 f.; G. Babić: *Les chapelles annexes des églises byzantines*. Paris 1969, 142 ff., ил. 109–110.

25. Так у паломника Антония Новгородского, ок. 1200 г. О русских паломниках см. выше прим. 1 об Одигитрии: гл. 4, прим. 7.

26. Текст сначала у: С.А. Garufi: *I capitoli della confraternità di S. Maria di Naupactos*, в: *Bullettino dell'istituto storico Italiano* 31, 1910, 73 и след. [с ил. Ср.: J. Nesbitt, J. Wüitta: *A Confraternity of the Comnenian Era*, в: *Byzantinische Zeitschrift* 86, 1975, 360 ff., Belting, 1981, 1, 34].

27. Ср. литературу в прим. 1.

28. Это часть сообщения о дворцовом перевороте Иоанна Комнина: A. Heisenberg: *Die Palastrevolution des Joh. Komnenos*. Würzburg, 1906, 28 ff.; F. Grabler: *Die Kreuzfahrer erobern Konstantinopel (Byzantinische Geschichtsschreiber, IX)*. Graz 1985, 285 дальше [немецкий перевод: ср. наше Приложение, текст 19]. Ср. также латинское сообщение XII века: Mercati (как в прим. 1), 140, и полный вариант (наше Приложение, текст 26).

29. Robert de Clari: *La conquête de Constantinople*. [Hg. Ph. Lauer], Paris 1924, 82. Ср. также: Belting, 1982: 2, 35 ff., с прим. 20.

30. Belting, 1982: 2, 36 f., с прим. 17.

31. Majeska, 1984, 200 ff.; ср.: Janin 1953, 481 ff., и латинские каталоги реликвий (наше Приложение, текст 20), а также легенды о надругательстве над иконой иудея у Mercati (как в прим. 1), 443 f. Впрочем, см. дальнейшую общую литературу в прим. 1.

32. См. литературу об Андрее Рублеве. Поздневизантийские иконы на эту тему в музее Бенаки в Афинах и в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

33. Об этом, со ссылкой на теологический трактат императора Кантакузина (который имеет изображение на фронтисписе в полемическом сочинении против ислама): Belting, 1970, 84 ff., с ил. 51.

34. F. Ongania: *La Basilica di S. Marco*. Venezia 1888 [с источниками и документами]; Demus, 1960: 2, passim.

35. H.R. Hahnloser: *Il tesoro di S. Marco*. I: *La pala d'oro*. Florenz 1971; S. Bettini, в: Kat. Köln 1984 (как в прим. 19), 33 ff.

36. Demus, 1960: 2, 120 ff.; Lange, 1964, passim; O. Demus: Die Reliefikonen der Westfassade von S. Marco, в: *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 3, 1954, 87 ff.; W. Wolters [изд.]: *Die Skulpturen von S. Marco in Venedig*. München 1979.

37. Wolters (как в прим. 36), Nr. 70, 73 [164, 5 и 177 см высотой].

38. Wolters (как в прим. 36), Nr. 71, 72 [обе высотой 166 см]. О датировке рельефа Димитрия (Константинополь, ок. 1070 г.) и параллелями стиля: H. Belting, в: *Pantheon*, 1972, XXX/4, 263 ff.

39. Grabar (как в прим. 9), II, 117.

40. Ongania (как в прим. 34), ил. том IV, табл. 243. Об этом: Belting-Ihm 1976, 64 [с цитатой из: G. Meschinello: *La chiesa ducale di S. Marco*. Venezia 1753, I, 28].

41. Ср. прим. 38.

42. Felicetti-Liebenfels, 1972, 19, ил. 4; Антонова-Мнева, 1963, I, № 10, ил. 15 [156×108 см].

43. A. Papadopoulos-Kerameus: *Analekta hierosolymitikēs stachvologias*, IV, 238 ff.; M.I. Gedeon: *Byzantinon heortologikon*. Konstantinopolis 1899; 182; Janin, 1953, 530. О монастыре ср.: гл. 9, прим. 21.

44. Об этом и об источниках: D. Pincus: *Christian Relics and the Body Politic: A XIIIth Century Relief Plaque in the Church of S. Marco*, в: D. Rosand [Ed.]: *Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di M. Muraro*. Venezia 1984, 39 и след.

45. Так у G. Meschinello (как в прим. 40), II, 60 f.

46. Meschinello (как в прим. 40) II, 21 f.; F. Sansovino: *Venezia città nobilissima*. 1581 [1663³], 99. Документы и источники у: Ongania (как в прим. 32), 266 ff. [документы]. Nr. 87, 822. О кресте: Garrison, 1949, Nr. 452; G. Mariacher: *Croci dipinte veneziane del'300*, в: *Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi*. Milano 1956, I, 100 f., ил. 1. Крест был тогда очищен от барочной записи. Ср. также: Gamulin, 1983, 19, ил. 19.

47. Kretzenbacher, 1977, passim.

48. Garrison, 1949, Nr. 453; G. Gamulin: *Un crocefisso del Millecento e due Madonne Duecentesche* в: *Arte Veneta*, 21, 1967, 9 ff.; Gamulin, 1983, ил. 19.

49. Так называемое Триморфон (177×111 см) у: Demus, 1960, 2, 122; Lange, 1964, Nr. 7. Об источниках см. Sansovino [как в прим. 46], 103; Meschinello [как в прим. 40], II, 30 ff. Ср. также: Ongania [как в прим. 34], 260 ff. [с текстом N. Doglioni (1662)].

50. Demus, 1960: 2, 121, 187; Lange 1964, Nr. 39. Источники: Sansovino (как в прим. 46), 96 f.; Meschinello [как в прим. 40], I, 68 ff. Ср. также: Ongania (как в прим. 34), 11, 261, 265 (о других источниках, в том числе о сообщении французского паломника Jehan de Tourney, который в 1487 г. уже говорит о «quatre trous par où l'eau issit»).

51. Lange, 1964, Nr. 40.

52. Ongania (как в прим. 34), ил. 259; H. v.d. Gabelentz: *Mittelalterlichen Plastik in Venedig*. Leipzig 1903, 134; Demus, 1960: 2, 188. О братстве Масколи: G.M. Monti: *Le confraternite medioevali dell'alta e media Italia*. Venezia 1927, I, 91. Ср. также: Belting-Ihm, 1976, 66.

53. Belting-Ihm, 1976, 45.

54. Об этом подробно: Belting-Ihm, 1976, 66 ff., ил. XVI. Ср. также: Monti (как в прим. 52), 37 и след.; Lange, 1964, 51; G. Gerola: *Il mosaico absidale della Basilica Ursiana*, в: *Felix Ravenna* 5, 1912, 177 и след. Мозаика Богоматери 1112 года сохранилась в архиепископской капелле в Равенне.

55. Demus, 1960: 2, 124; Lange, 1964, Nr. 2 [80×140 см].

56. Kat. *Venezia e Bisanzio*. Venezia 1974, Nr. 66.

57. W. Wolters: *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*. Venezia 1976, Nr. 4, ил. 8 (112×86,8 см).

58. Hahnloser (как в прим. 19), Nr. 15, ил. XIV; R. Gallo: *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*. Venezia 1967, 133 и след.; Belting 1982: 2, 42. Эмали были при похищении иконы ок. 1980 г. украдены и уничтожены.

59. G. Tiepolo: *Trattato della Immagine della Gloriosa Vergine dipinta da S. Luca...* Venezia 1618. Ср. об истории образа в Венеции подробно: A. Rizzo: *Un'icona constantinopolitana del XII secolo a Venezia: La Madonna Nicopeia*, в: *Thesaurismata* 17, 1980, 290 ff. Уже у Sanudo идет речь об образе Луки. G.V. Ramusio восстанавливает в 1559 г. связь с источником 1204 г. С. Querini называет икону впервые «Никопея» в 1645 г.

60. Ср. прежде всего Владимирскую Богоматерь в Москве с Мадонной в Сполето. Стилистические параллели можно отметить также в иконе Пантелеймона в Лавра на Афоне: M. Chatzidakis, в: Weitzmann, 1965, 42. Важна стилистическая аналогия с портретом императрицы Марии (1078–1081) на одной парижской миниатюре, cod. Coislin 79, fol. 1 r. (H. Omont: *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*. Paris 1929); Spatharakis, 1981, Nr. 94.

61. Wessel, 1963: 2, 172, Nr. 53; Belting 1981: 1, 185 f.

62. R. de Clari (как в прим. 29), 66 и след. Ср. также хронику Geoffroy de Villehardouin.

63. Об этом: Sansovino (как в прим. 46), 492 и след. [со списком публичных процессий]. Ср. также прим. 66.

64. M.S. Theocharis: [о датировке иконы Панагии Месопандиссы; по-гречески], в: *Praktika tes Akademias Athēnon* 36, 1961, 270 и след.

65. G. Gerola: *I monumenti veneti dell'isola di Creta*. Venezia 1908, II, 302 и след., ил. 2. Об исторических источниках: G. Gerola: *Gli oggetti sacri di Candia salvati a Venezia*, в: *Atti R. Accademia degli Agiati in Roverto*, Ser. 3, IX, 1903, 231 и след., особенно 236 и след., 261 и след.

66. R. Wittkower: S. Maria della Salute, в: *Saggi e memorie di storia dell'arte 3*, 1963, 31 и след.; G. Moschini: *La chiesa e il seminario di S. Maria della Salute*. Venezia 1842. Я благодарен за фото профессору Ральфу Райту (Гейдельберг), который готовит публикацию гравюры.

11. «Подлинный портрет» Христа

1. Об истории и легендах все еще принципиально: Dobschütz, 1899, а теперь: Cameron, 1980. Об образе особенно: Grabar, 1931; Bertelli, 1968; Dufour Bozzo, 1974; Thierry, 1980; Wilson, 1978; Cameron, 1983. Об Эдессе см.: J. B. Segal: *Edessa «the Blessed City»*. Oxford 1970.

2. Об этом снова: Dobschütz, 1899, 102 ff.; 197 ff.; K. Pearson: *Die Fronica*. Ein Beitrag zur Geschichte des Christusbildes im Mittelalter. Straßburg 1887; M. Green: *Veronica and her veil*, в: *The Tablet*, 31.12.1966, 1470 ff.; Chastel, 1978; Belting, 1981, 200 ff.; Belting 1982, 45 f.; Н.Р., в: M. Fagiolo, M.L. Madonna [изд.]: *L'arte degli Anni Santi*. Roma 1984, 106 ff., 113 ff. Ср. также: K. Gould: *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*. Cambridge (Mass.) 1978, 81 ff.; A. Katzenellenbogen: «Antlitz», в: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1937, I, 732 ff.; Lewis, 1985, 100 ff.

3. W. Grimm: *Die Sage vom Ursprung der Christusbilder*. Berlin 1842.

4. Bertelli, 1968, 7 ff.; Fragiolo, Madonna (как в прим. 2), 122, Nr. II, 9.

5. Dufour Bozzo, 1974. О ватиканском образе см.: Ges. Baronio: *Annales Ecclesiasti*. Venezia 1740, X, 824: Образ Авгаря ныне в Сен-Сильвестро.

6. K. Weitzmann: *The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos*, в: *Cahiers Archéologiques* 11, 1960, 163 ff., ср. также Soteriou, 1956, ил. 34–36; Weitzmann, 1982: 1, 28.

7. Об этом: Bertelli (как в прим. 4).

8. Cameron, 1980; Wilson, 1978; Belting 1981, 162 f. Источники у: P. Vignon: *Le St-Suaire de Turin...* Paris 1939², 100 ff., [напр.: Clari, как в прим. 28, 90]. Сохранившийся плат XIV века был представлен тогда сначала как копия (*imago*) оригинала.

9. G. Vikan (изд.): *Illuminated Greck Manuscripts from American Collections*, Princeton 1973, Nr. 56.

10. Dobschütz, 1899, 130 ff. Ср. также литературу в прим. 1.

11. Dobschütz, 1899 149 ff., с примерами Nr. 56–64. Ср. также: Weitzmann, 1960 (как в прим. 6); Grabar, 1931.

12. К теме Успения Богородицы: M. Jugie: *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge, étude historico-doctrinale*. Vatikan 1944. О более ранней иконе, которую мы здесь воспроизводим: Soteriou, 1956, ил. 42.

13. Dobschütz 1899, 167 и прил. IIB 25, 32.

14. V. Grumel, в: *Analecta Bollandiana* 58, 1950, 135 ff. Ср.: Pallas, 1965, 137 f.; Belting 1981, 182 f.

15. Анна Комнина, в «Алексиаде» о своих родителях Алексее и Ирине: B. Leib (изд.): *Anne Comnène, Alexiade II*. Paris, 1945, 110, 20; E.R.A. Seuter: *The Ale-*

xiad of Anna Comnena (Penguin classics). Baltimore 1969, 109. Ср. с нашим приложением, текст 19.

16. Лазарев В.Н. *Новгородская иконопись*. М., 1969, ил. 8, 9; K. Onasch: *Icons*, London 1963, 374 f., ил. 10; Belting 1981, 182, ил. 69.

17. Soteriou, 1956, ил. 68. К теме Пантократора и его изображений ср. литературу в гл. 9 прим. 9.

18. Отдельный лист из Псалтири Пантократора в Государственном Историческом музее в Москве (код. 2580) от 1084 г.: Cutler, 1983 (как в гл. 9, прим. 9); Москва 1977, II, 44 и след., Nr. 496. О псалтири также: Cutler, 1984, Nr. 51.

19. Ср. прим. 15.

20. Mango, 1962, ил. 17; Rice, 1959, ил. XXIII.

21. Ср. иконы на Синае (Soteriou, 1956, ил. 167) и в Великой Лавре на Афоне (Chatzidakis, в: Weitzmann, 1965, ил. 42), а также фреску в посвященной ему церкви в Нерези 1164 г. (Об этом гл. 12, прим. 63).

22. V. Lazarev: *Old Russian Murals and Mosaics*. London 1966, 252, ил. 56; Grabar, 1931, ил. III.

23. Лазарев В. *Искусство Новгорода*. М., 1947, табл. 30б.

24. Москва, Военный музей: Wilson, 1978, ил. Ab, с. 146.

25. Imperial War Museum, London, Ref. NQ 32210: Wilson, 1978, ил. Bv, с. 146; Grabar, 1931, 33.

26. Ср. литературу в прим. 16.

27. Ср. литературу в прим. 2.

28. Robert de Clari: *Le conquête de Constantinople*. Ed. Ph. Lauer, Paris 1924, 82 ff. Об источниках по поводу четвертого похода крестоносцев см. Comte De Riant: *Exuviae sacre Constantinopolitaneae*. 2 Vde., Genf 1875, 1877; J.P.A. van der Vin: *Travellers to Greece and Constantinople*. Istanbul 1980, I, 65 ff., особенно 73 ff. Ср. также: Belting 1982, 27 дальше [на тему разграбления Византии и отголоска этого на Западе].

29. Dobschütz 1899, 185 f. и довод 96. Ср. также Riant (как в прим. 28), II, 135.

30. Об этом подробно: Grabar, 1931, passim. Ср. также Belting 1982, 46, Gould (как в прим. 2), ил. 7 [с репродукцией св. Лика XIII века].

31. Fagiolo, Madonna (как в прим. 2), 108.

32. Dobschütz, 1899, 290.

33. Dobschütz, 1899, 197 ff.; Pearson (как в прим. 2). Классическим текстом является по-прежнему Studie 1842 г. Вильгельма Гримма (см. прим. 3). Ср. также: Lewis, 1985, 100 ff. Легенда коренится в сказании о статуе в Панеасе и о ее владелице Беренике (гл. 3, прим. 50). Однако с VI века она все больше приукрашивает историю Пилата. Самые важные версии — это *Cura Sanitatis Tiberii* (Dobschütz 1899, 157** ff.), *Vindicta Salvatoris u Mors Pilatii*. (C. von Tischendorf: *Evangelia Aprocrypha*. Leipzig 1876, 456 ff., 471 ff.). Версия, принадлежащая Роже Аржантейскому, у: Dobschütz, 1899, 304* довод 56.

34. Dobschütz, 1899, 219 ff.; Fagiolo, Madonna (прим. 2), 106, 113 ff. S. Schuller-Piroli: *Zweitausend Jahre St. Peter*. Olten 1950, 217 f., 380 f.

35. Лондон, Британская библиотека, Cod. 157, fol. 2 Псалтирь в Оксфорде, которая возникла в среде, окружавшей Мэтью Пэрис. Текст гласит: «Et ut animus dicentis devotius excitatur, facies Salvatoris per industriam artificis expresse honoratur». По поводу литературы ср.: Приложение, текст 37Д.

36. A. Chastel: *The Sacco of Roma*, 1527. Princeton 1983, 104.

37. О капелле реликвий, созданной Бернини в соборе Св. Петра, а также о статуе Вероники Франческо Мокки (1635–1640) см.: I. Lavin: *Bernini and the crossing of St. Peter's*. New-York 1968, Preimesberger, в: *Jahrbuch der Görres-Gesellschaft* 1985.

38. Fagiolo, Madonna (как в прим. 2) 106, 110. О футляре из горного хрусталя см.: Kat. *Venezia e Bisanzio*. Venezia 1974, N 81.

39. Об иконографии см.: Fagiolo, Madonna (как в прим. 2), 113 ff.; Pearson (как в прим. 2), *passim*; J.H. Emminghaus, в: *Lexikon für christliche Ikonographie* 8, 1976, 543 ff.; M. Meiss: *Painting in Florence and Siena after the black Death*. Princeton 1951, 35 ff.; Katzenellenbogen (как в прим. 2). О перемене в отпущении грехов: H. Delehayе, в: *Analecta Hollandiana* 45, 1927, 323 ff.; 46, 1928, 149 ff.

40. См. об этом: Н. Арпуhn: Обнаружение маленьких моленных образов с XIII до XVII века в монастыре Винхаузен, в: *Niederdeutsche Beitrage zur Kunstgeschichte* IV, 1965, 199 ff.

41. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. 9 1984 (фото Барбары Клемм).

42. Об этом: R. Suckale: *Arma Christi*, в: *Städel-Jahrbuch* 6, 1977, 177 ff.

43. См. об этом сведения о литературе в гл. 11, прим. 39.

44. Fagiolo, Madonna (как в прим. 2), 107, ил. IId; Kat. *Raffaello in Vaticano*. Milano 1984, 324 f., Nr. 123. Икона принадлежит преподобию Фаббрика из Св. Петра (раньше сакристия Бенефициати). Об этом месте ср. у Вазари: G. Milanesi [изд.]: *Giorgio Vasari. Le vite degli eccellenti pittori...* Firenze 1906, V, 421 [«...egli dipinse a olio senza adoperare penello, ma con le dita, e parte con suoi altri instrumenti capricciosi» (для алтарного образа святого лика)].

45. Pearson (как в прим. 2), ил. XVII. Об этой гравюре Дюрера см.: H. Tietze и E. Tietze-Conrat: *Kritisches Verzeichnis der Werke A.D.s II*, 1937, 90 f., Nr. 562 [Bartsch 25]; W.L. Strauss: *The Intaglio Prints of A.D.* New York 1977, Nr. 69.

46. Н. Belting, D. Eichberger: *Jan van Eyck als Erzähler*. Worms 1983.

47. Сонет Петрарки Nr. 16, цитируемый здесь по: Н. Friedrich. *Epochen italienischer Lyrik*. Frankfurt a. M. 1964, 239 f. Ср. также Данте «Рай» 31, 103.

48. Данте: *Новая жизнь* (1293), гл. XI.

12. Иконостас и роль иконы в литургии и в личном благочестии

1. Об этом: J.V. Konstantynowicz: *Ikonostas*. Lemberg 1939. Ср. также: C. Walter: *The Origin of the Ikonostasis*, в: *Eastern Church Review* 3, 1971, 251 ff.; Chatzidakis, 1978, 326 и след.

2. Из обширной литературы следует упомянуть прежде всего следующие работы: Th. F. Mathew: *The Early churches of Constantinople*. New York 1971, 168 ff.; M. Chatzidakis и V. Lazarev: в: *Deltion tes Christianikes Archaologikes Hetaireias*, IV, 4, 1964, 326 ff., 377 ff.; N. Firatli: *La decouverte d'une église byzantine à Sebaste de Phrygie*, в: *Cahiers Archéologiques* 19, 1969, 151 ff.; M. Chatzidakis, 1978, 326 ff.; G. Babić, 1975, 3 ff.; M. Chatzidakis, 1976, 157 ff.; Epstein, 1981, 1 ff. Ср. также прим. 44, 46, 50 след.

3. Chatzidakis, 1978, 327.

4. См. наше Приложение, текст 20(39), 23(109).

5. H. Delehayе: *Deux typika byzantins de l'époque des Paléologues*. Brüssel 1921; R. Janin: Le monachisme byzantin du moyen ' ge, in: *Revue des Études Byzantines* 22, 1964, 29 ff.; Kazhdan и Epstein, 1985, 80 f., 86 ff.; а также введения Р. Gautiers к нашим текстам в приложении: 20, 21, 23, 24.
6. R.F. Taft: *The Great Entrance (Orientalia Christiana Analecta 200)*. Roma 1975.
7. J. Mateos: La célébration de la parole dans la liturgie byzantine (*Orientalia Christiana Analecta* 191). Roma 1971, 38 ff., 72 ff.
8. Приложение, текст 22 (63 f.).
9. Приложение, текст 22 (50).
10. Приложение, текст 20 (33).
11. Там же (37 f.).
12. Приложение, текст 22 (50).
13. Об этом ср.: Приложение, тексты 21 (45), 22 (24), 24 (71).
14. Приложение, текст 20 (39).
15. Об этом: Приложение, текст 21 (45).
16. Приложение, текст 22 (№ 67).
17. Приложение, текст 23 (131).
18. Mateos (как в прим. 7), 88 f.
19. Там же, 83.
20. Приложение, текст 21 (27).
21. Приложение, текст 22 (50).
22. Там же (39).
23. Приложение, текст 20 (75).
24. Там же (81 f.).
25. Приложение, текст 20 (73), Signon, 22 (63) Stasidion, 18A (текст 2), Proseuchadion, 25C (текст 8), Proskynema.
26. Приложение, текст 24 (73), 25B (21) и 25E (7).
27. Приложение, текст 24 (101).
28. Приложение, текст 22 (50).
29. Belting, 1981: 2, 154 ff.; Idem, 1981: 2, 1 дальше [с доказательствами о Царе славы (Аква Тареипоноз), Мандилионе и Эпитафиос].
30. Приложение, текст 25B (9).
31. Приложение, текст 30.
32. Приложение, текст 22.
33. Ср. указания на литературу в Приложении, текст 22.
34. Приложение, текст 25B (8).
35. Об этом: С. Walter: Two Notes on the Deesis, в: *Revue des Études Byzantines* 26, 1968, 311 ff., особенно 318 f.
36. Приложение, текст 20 (37, 73, 81).
37. Sirarpi Der Nersessian: Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, в: *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960, 81; Stylianou, 1985, 157 ff. [с дальнейшей литературой о фресках]. Иконы (105×70,5 см, а также 103,5×73,5 см) в каталоге музея Венаки, Афины 1976, 34 и след., № 6, 7.
38. Ватикан, cod. graecus 1156, fol. 1, recto.
39. Приложение, текст 24.
40. *Kekosmētoi и akosmētoi*: Приложение, тексты 25B, Д, Е, а также текст 23.

41. Ср. работы Амиранашвили и Чубинашвили (гл. 10, прим. 17, 18); каталог «Тбилиси» 1984.
42. Приложение, текст 21 (63).
43. Об этом: Mathews (как в прим. 2), 96 ff.; S. Xydis: *The Chancel Barrier, Solea and Ambo of H. Sophia*, в: *Art Bulletin* 29, 1947, 1 ff.; K. Kreidl-Papadopoulos: *Bemerkungen zum justinianischen Templon der Sophienkirche in Konstantinopel*, в: *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 17, 1968, 279 ff. Ср. также прим. 45.
44. Приложение, текст 5. Ср.: Mango, 1979, 40 ff.
45. L. Nees: *The Iconographic Program of Decorated Chancel Barriers in the Pre-Iconoclastic Period*, в: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46, 1983, 15 ff. [с дальнейшей литературой].
46. L. Duchesne [изд.]: *Liber Pontificalis*. Paris 1886 [1967²] I, 503. Там идет речь о том, что папа Адриан (772–795) принес в дар для иконостаса шесть изображений, а именно для его *rigae*. Они представляли собою тонкие серебряные пластинки, а под ними находились живописные иконы. Три первые, передние изображали Христа между архангелами Михаилом и Гавриилом, на трех других была изображена Богородица между апостолами Андреем и Иоанном. Каждая группа была укреплена на бруске.
47. P. Meyvaert: *Bede and the Church Painting at Wearmouth-Jarrow*, в: *Anglo-Saxon England* 8, 1979, 63 ff.
48. Ср. прим. 45.
49. R. Polacco: *La Cattedrale di Torcello*. Venezia 1984, 30 и след., ил. 28–31; *Idem, Sculture paleo-cristiane e altomedievali di Torcello*. Treviso 1976, № 73–77 [с дальнейшей литературой].
50. G. Mariacher: *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*. Venezia 1957, I, 156 и след.; R. Palucchini: *La pittura Veneziana del Trecento*. Venezia e Roma 1964, ил. 677; прежде всего: O. Demus: *Zum Werk eines venezianischen Malers auf dem Sinai*, в: *Hutter*, 1984, 131 ff.
51. Об этом: G. Kopp-Schmidt: *Die Decorationen des Ostportals am Pisaner Baptisterium*, в: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 34, 1983, 25 ff.
52. Soteriou, 1956, 112 ff., ил. 117–124 [168,5×44 см]; Weitzmann, 1982: 1, 228 ff. Abb. [венецианский художник, третья четверть XIII века]; прежде всего также обо всем окружении: Weitzmann, в: *Hutter*, 1984, 143 ff., bes. 158 f.
53. См. Приложение, текст 25Д.
54. Chatzidakis, 1978, 331 f. Темплон в Неа (об этом см. выше с. 194) состоял из серебра и драгоценных камней, так же как темплон в церкви Богородицы во дворце. На золоченом темплоне церкви Спасителя во дворце император Василий в IX веке распорядился поместить иконы в технике эмали (ср. также гл. 9, прим. 5); Epstein, 1981, 6.
55. K. Weitzmann: *Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung*, в: *Festschrift für K.H. Usener*. Marburg 1967, 11 ff.; Epstein, 1981, 9.
56. N. Firatli: *Découverte d'une église byzantine à Sebaste de Phrygie*, в: *Cahiers Archéologiques* 19, 1969, 151 ff.; Epstein, 1981, 12.
57. См. хронику Льва Остийского (PL 173, 756–758). Ср. также: O. Lehmann-Brockhaus. *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für*

Deutschland, Lothringen und Italien. Berlin 1938, Nr. 2274 ff. Ср. также: H.R. Hahnloser: *Magistra Latinitas und Peritia graeca*, в: *Festschrift Herbert von Einern*. Berlin, 1965, 77 ff.

58. См. Приложение, тексты 23 (154), 25A (10).

59. H.R. Hahnloser: *La Pala d'Oro (Il Tesoro di S. Marco I)*. Venezia 1965, ил. 42 ff.; Epstein, 1981, 2 ff. Шесть праздничных икон имеют размер 30×30 см. См. также: Hahnloser, ил. 95–98 [для сравнения сооружения с преградами в S. Maria in Valle Porclaneta in Rosciolo, которые Ханлосер (как в прим. 57) соотносил с исчезнувшим сооружением на Монте-Кассино.

60. Об этом см.: Grabar, 1975, *passim*. Об украшенных и неукрашенных иконах с точным описанием частей оклада, см. Приложение, тексты 23 (инвентарь, № 1, 17–20), 24 (инвентарь № 1–4), 25A (№ 3–5, 9), 25B (№ 1–7, 27), 25Г (№ 12–15, 107–109), 25Е (№ 19–20). Об этих различиях см. также: Kalawrezou-Maxeiner, 1985.

61. См. Приложение, текст 25В (№ 3, 5, 6, 7), 25Г (№ 12, 13, 14, 107).

62. Dejonghe, 1967.

63. Н. Окунев в: *Seminarium Kondakovianum*, 1929, 5 и след.; Babič, 1975, 17 f., 43; Epstein, 1981, 14 f.

64. Об этом: Чубинашвили (как в гл. 10, прим. 17), ил.

65. *Bibliotheca Sanctorum*. Roma. 1968, X, 107 и след.

66. Текст у: Der Nersessian, Walter (см. выше, прим. 35 и 37). Другая редакция текста на Синайской иконе, у: Soteriou, 1958, II, 160 f.

67. Об Агиосоритиссе см. подробно: Bertelli, *Monasterium Tempuli*, 1961, 82 и след.; Andaloro 1970, 85 и след.

68. См. Приложение, текст 9. Об иконе Христа Антифонита см. также: Mango, 1959, 142 ff., который дискутирует по поводу путаницы с Христом Халтисом.

69. Th. Schmit: *Die Koimesiskirche von Nikaia*. Berlin, Leipzig 1927, 44 ff., ил. 25, 27. Богоматерь с младенцем на руках имеет название Елеуса.

70. О живописной ставроптеке в Санкта Санкторум см.: Grisar (как в гл. 7, прим. 13); Кат. Köln (как в гл. 7, прим. 12) III, Nr. H 11.

71. Об иконе в Синайском монастыре (65×40,5 см.), которую Вайцман по сущности датирует VI–VII веками, а Сотириу считает, что она в XIII веке была переписана, см. Soteriou, 1958, II, 160 f.; Вайцман, 1976, Nr. В 4, ил. XLVII. Икону в Сполето (изображение на холсте размером 31×24 см.), ныне заново реставрированную, раньше связывали с Барбароссой и соотносили с италогреческим дарителем, что, однако, оказалось легендой. Икона исторически подтверждена лишь со времени ок. 1290 г.: см.: M. Bonfioli и E. Ermini: *Premesse ad un riesame critico dell' «icona» del duomo di Spoleto*, в: *Atti del IX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo*. Spoleto 1983, 1 и след.; M. Bonfioli, в: *Spolegium* 27, 1982, 37 ff.

72. См.: Кат. Athen, 1976, 30 и след., № 4–5 [обе иконы имеют размер 73×46 см]. О пустыне в Пафосе и иконостасе: С. Mango и E.J. W. Nawkins, в: *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1966, 122 ff.; Epstein, 1981, 19; Cormack, 1985, 215 ff.

73. J. Mateos: *Le typon de la Grande Église*. Roma 1962, 372 и след. Христу, который благодаря заступничеству своей пречистой Матери сжалился над горо-

дом (поэтому его также называют *Polyeleos*) приписывается спасение Константинополя в 718 г. от ислама. В честь этого праздника шла процессия к церкви Богоматери Иерусалимской у Золотых ворот.

74. Babić, 1975, 27 f., 46, ил. в тексте 7. Над Богоматерью появляется Даниил с текстом из книги Пророка Даниила 2, 34. Ср. также: Weitzmann, 1982: 1, 174 f.

75. Кат. Athen, 1976, № 9.

76. Кат. Athen, 1985, № 8. Икона имеет размер 168×140 см.

77. Об этом см. труды: Chatzidakis, Lazarev, 1964 (как в прим. 2); Chatzidakis, 1978, 337 ff.; Weitzmann, 1986, 64 ff.

78. Soteriou, 1956, I, ил. 57–61; Weitzmann, 1966, 16 f., ил. 42.

79. Об этом: Walter (как в прим. 35), 318 f.

80. Об этом понятии см.: Mateos (как в прим. 7), 148 f. Об использовании см. также: Приложение, текст 20 (75, 86).

81. Soteriou, 1956, 100 ff.; ил. 87–116; Weitzmann, 1965, XV f., Abb. S. 32–35; Weitzmann, 1978, Nr. 20, 24; Epstein, 1981, 15 ff.; Weitzmann, 1982: 2, 245 ff.

82. Soteriou, 1956, ил. 87–94; Idem, 1958, 102 ff.; Weitzmann, 1965, Abb. S. 32; Weitzmann, 1982: 2, 245 ff. Ср. также сравнение с эмальями Pala d'Oro: Hahnloser (как в прим. 57), ил. 69–70.

83. Приложение, текст 20 (37 f.).

84. Soteriou, 1956, ил. 99–102, 103–111; Idem, 1958, 107 ff., 109 ff.; Weitzmann, 1978, Nr. 20; Idem, 1982: 2, 245 ff.

85. R. Delogu: *La Galleria Nazionale della Sicilia*. Palermo 1962, 78, ил. 30–31. Иконы («Воскресение» и «Положение во гроб», а также «Воскрешение Лазаря») как инв. 3 и 3 бис в Национальной галерее Сицилии в Палермо. Они созданы в XIII веке.

86. Soteriou, 1956, ил. 76–79.

87. О произведении Карпаччио в Академии в Венеции и о его теме, видении несущих крест мучеников с горы Арарат (1511) в основанной в 1346 г. церкви Св. аббата Антонио см.: A. Zorzi: *Venezia scomparsa*. Milano 1972, II, 312 ff.

88. Ср. прим. 38. Ср. особенно Weitzmann, 1966, 12 f.

89. Beck, 1959, 251 f.

90. A. Ehrhard: *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*. Leipzig 1937 ff.; P. Mijović: *Menolog*. Belgrad 1973, ср. также с прим. 91 и 92.

91. Spatharakis, 1981, Nr. 63 [Oxford, cod. Varocci 230: сентябрь], 64 [Вена, cod. Hist. Gr. 6: октябрь], 65 [Париж, cod. Gr. 580: ноябрь], 67 [Синай, cod. Gr. 512: январь]. Наша ил.: Париж, cod. Gr. 580, fol. 2 об. Об иллюстрированных минологиях кроме Mijović (как в прим. 90) прежде всего: Nancy Patterson Ševčenko: *An XIth Century Illustrated Edition of the Methaphrastian Menologion*, в: *East European Quarterly* 13, 1979, 423. Ср. также прим. 92.

92. H. Belting в: R. Naumann, H. Belting: *Die Euphemiakirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*. Berlin 1966, 147 ff.; K. Weitzmann: *Illustrations to the Lives of the five Martyrs of Sebaste*, в: *Dumbarton Oaks Papers* 33, 1979, 97 ff. Главным свидетельством является рукопись легенды о св. Евстратии, одном из сорока севастиийских мучеников, которая сейчас находится в Национальной библиотеке Турина.

93. Beck, 1959, 570 ff.
94. Soteriou, 1956, ил. 131–135; Idem, 1958, 119 ff.
95. См.: Приложение, текст 25Г (111).
96. I. Ševčenko, в: *Dumbarton Oaks Papers* 1962, 273, прим. 98; П. Михович: Грузинские минологии с XI по XIV век, в: *Zograph*, 8, 1977, 17 и след. Речь идет о рукописи (Sion) А 468 в национальной библиотеке в Тбилиси.
97. Soteriou, 1956, ил. 126–130; Idem, 1958, 117 ff.; ср. также: Weitzmann, 1966, 13 f., ил. 21, 34; Idem, 1986, 107 ff.
98. Soteriou, 1956, ил. 136–143; Idem, 1958, 121 ff.; Weitzmann 1966, 14 f., ил. 36–37; Idem, 1978, Nr. 17; Idem, 1982: 1, 50.
99. См. Приложение, текст 24 (33).
100. См. гл. 9, прим. 4, 5.
101. Ср. прежде всего: Belting (как в прим. 92), 143 ff.; Babič (как в гл. 10, прим. 24), *passim*; N.P. Ševčenko (как в прим. 91); Weitzmann, 1986, 94 ff.
102. См. Приложение, текст 25А (8).
103. Soteriou, 1956, ил. 103–111; Idem, 1958, 109 ff.; Weitzmann, 1978, Nr. 20; Idem, 1982; 2, 250 f. Ср. также: Weitzmann (как в прим. 92).
104. Об этом см. литературу в прим. 92.
105. Ср.: Nancy Patterson Ševčenko: *The Life of St. Nicholas in Byzantine Art*. Turin 1983, 163.
106. Ср. Приложение, текст 25А (9).
107. N.P. Ševčenko (как в прим. 105), 162 ff.
108. *Ibid.*, 162 f.
109. Soteriou, 1956, ил. 165; Idem, 1958, 144 ff.; Weitzmann, 1982: 1, 67.
110. Weitzmann, 1982: 1, 56; Bank, 1977, 371, ил. 225–226.
111. Ch. Jones: *St. Nicholas of Myra, Bari and Manhattan*. Chicago, London 1978; N.P. Ševčenko (как в прим. 105); P.Belli d'Elia: *La Basilica di S. Nicola a Bari*. Galatina 1985.
112. P. Belli d'Elia: *Bari. Pinacoteca provinciale (Musei d'Italia)*. Bologna 1972, 4 и след., Nr. 9 (128,5×83,5 cm); в: *Rivista «Terra di Bari»*, V/6; Molfetta 1972, 8–13; Пасе, в: *Folda*, 1982. Ср. также житийную икону св. Маргариты в Бари.
113. Soteriou, 1956, ил. 166, 168; Idem, 1958, 147 и след., 152 и след.
114. Soteriou, 1958, 150.
115. Soteriou, 1956, ил. 74, 75; Idem, 1958, 88 и след.; Weitzmann 1978, Nr. 29; Idem, *The Classical in Byzantine Art*; в: *Byzantine Art-An European Art. Lectures*. Athen 1966, 172 f.; Idem, *Byzantium and the West around the Year 1200*, в: K. Hoffmann [изд.]: *The Year 1200*. New York 1975, 53 ff.; Idem, 1986, 102.
116. K. Weitzmann, *Loca sancta and the Representational Arts of Palestine*, в: *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, 31 ff.
117. Soteriou, 1956, ил. 161; Idem, 1958, 141.

13. «Вдохновенная живопись». Поэзия и риторика в иконах нового стиля XI и XII веков

1. См. Приложение, текст 23 (18).
2. См. Приложение, текст 28 (1600 f.).
3. См. Приложение, текст 22 (23 f.).

4. Maguire, 1981, 9.
5. Там же, 11.
6. Ср. Приложение, текст 16.
7. Belting, 1981: 1, 162.
8. См. Приложение, текст 29.
9. *Johannes von Euchaita*. Hg. von Lagarde (*Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. 28, 1*) Göttingen 1881, PG. 120, 1123 ff.; E. Follieri: *Altri testi della pietà bizantina II: Giovanni Mauropode...* в: *Archivio Italiano per la storia della pietà* 5, 1968, 1–200.
10. Lagarde (как в прим. 9), 10, Nr. 20; PG 120, 1130 f., Nr. 7. Ср. также: Belting, 1981: 1, 173.
11. Lagarde (как в прим. 9), Nr. 80. Ср.: Mango, 1972, 221.
12. Ср. описание Анной Комниной императоров Алексия и Ирины: Приложение, текст 19. См. также описание, которое Пселл посвящает своей дочери Стилианы: Kazhdan, Epstein, 1985, 211 f. [сравнение с мозаикой Зои в Св. Софии].
13. M. Psellos: *Scripta minora*. [Hg. E. Kurtz, F. Drex]. Milano 1941, II, 220 и след. Ср.: Kazhdan, Epstein, 1985, 199.
14. См. житие Пантелеймона в минологии Симеона Метафраста: PG 115, 447 и след., особенно 448. О целителе см. также: F. Follieri: *I calendari in metro innotografico di Cristoforo Mitileneo*. Brüssel 1980, I, 464.
15. Об этом см. с. 270 в гл. 12.
16. Maguire, 1981, 91.
17. H. Maguire: *Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art*, в: *Dumbarton Oaks Papers* 28, 1974, 113 f., 132 ff.
18. Maguire 1981, *passim*. Ср. также прим. 17, а также: H. Maguire: *Sorrow in Middle Byzantine Art*, в: *Dumbarton Oaks Papers* 31, 1977, 125 ff., прежде всего 160 и след.; Idem, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, в: *Ibid.*, 34–35, 1981, 261 ff.
19. Kazhdan, Epstein, 1985, *passim*.
20. Maguire, 1981, 14 ff.; H. Hunger: *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner I* (Handbuch der Altertumswissenschaften XII, 5). München 1978, 65 ff.; G.L. Kustas: *Studies in byzantine Rhetoric*. Thessalonike 1973.
21. Kazhdan, Epstein, 1985, 83 ff., см. также: Hunger (как в прим. 20); H.G. Beck: *Geschichte der byzantinischen Volksliteratur* (как Hunger XII, 2/3, 1971).
22. Ср. проповеди по поводу праздника Введения Богородицы во храм (PG 100, 1419 ff., 1440 ff.), проповеди по поводу Богоматери при распятии и праздника Сретения (PG 28, 973 ff.). Проповеди о Богоматери Иоанна Дамаскина у: P. Voulet [изд.]: *Homélie sur la nativité et la dormition* (Sources chrétiennes 80). Paris 1961. Литературу об Иоанне Дамаскине см.: гл. 8, прим. 6, 28; о Георгии Никомедийском: Maguire, *The Iconography*, 1981 (как в прим. 18) 264 f.; Belting 1981:1, 148.
23. Ср. типикон монастыря Евергетиды: Дмитриевский, 1895, I, 256 и след., особенно 320 и след. [Введение во храм], 333 и след. [Зачатие].
24. G. Galavaris: *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenos*. Princeton 1969.

25. Maguire, 1981, 14 ff., 22 ff.
26. Там же, 42 f. [со ссылкой на проповедь Григория Назианзина в воскресении после Пасхи, которая еще полностью находилась под влиянием риторики Либадия].
27. Maguire, 1981, 53 ff., 84 ff.
28. Там же, 91 ff.
29. Kazhdan, Epstein 1985, 206 ff., 220 ff.
30. Там же, 113 ff. Ср. также: R. Browning: *Homer in Byzantium*, в: *Viator* 6, 1975, 25 ff.; H. Hunger: *Allegorische Mythendeutung in der Antike und bei Johannes Tzetzes*, в: *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 3, 1954, 46.
31. Kazhdan, Epstein, 1985, 126 ff., 158 ff.
32. L. Oeconomus: *La vie religieuse dans l'empire byzantin au temps des Comnènes et des Anges*. Paris 1918, 38 ff. Ср. также Kazhdan, Epstein, 1985, 162 ff.; D. Gress-Wright: *Bogomilism in Constantinople*, в: *Byzantion* 47, 1977, 163 ff.
33. Niketas Choniates: *Historia*. Hg. F. Grabler, N. Choniates: *Die Krone der Komnenen*. Graz 1958, 260–263 [ed. Bonn, 275–277].
34. C. Mango: *The Conciliar Edict of 1166*, в: *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963, 317 ff. [об обнаружении досок с надписями].
35. Oeconomus (как в прим. 32), 65 ff., 223 ff.
36. См. Приложение, текст 28.
37. О раннем споре по этому поводу см. гл. 7, прим. 11.
38. L.H. Grondijs: *L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*. Utrecht 1947², 121 ff.; R. Hausherr: *Der tote Christus am Kreuz. Zur Iconographie des Gerokzeuzes*. Bonn 1963, 207 ff. Источник: PL 143, 986 f.
39. Grondijs (как в прим. 38), 188 ff.; Idem: *Autour de l'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*. Leiden 1960, 72 ff.
40. Mansi, 1901, 11, 956 f. См. также: Kartsonis, 1986, 235.
41. Grondijs (как в прим. 38), *passim*; Idem (как в прим. 39), 51 ff.
42. Это начинается с маленькой иконы IX века (?) из Синайского монастыря: Weitzmann, 1976, ил. CVII, Nr. B51.
43. PG 120, 1148, Nr. 31.
44. *Ibid.*, 1129 Nr. 6. Ср. также: Lagarde (как в прим. 9), Nr. 7.
45. Стамбул, экуменический патриархат, код. № 3, л. 4; J. Nielson: *Text and Image in a Byzantine Gospel Book in Istanbul (Ecumenical Patriarchate cod. 3)*. Ph. D. New York University 1978, 210. Ил. у: G.A. Soteriou: *Keimelia tou Oikoumenikou Patriarcheiou*. Athēnai 1937. См. также упомянутую Псалтирь в Берлине: G. Stuhlfauth, в: *Art Bulletin*, 15, 1933, 311 ff.
46. См.: Приложение, текст 28.
47. Soteriou, 1956, ил. 64; Idem, 1958, 78 f.; Weitzmann, 1965, 21, ил.; Idem 1978, ил. 26. Маленькая икона имеет размер 38×27 см (так у Soteriou) или 28,2×21,6 см (Weitzmann, 1978). Подобную икону см.: Weitzmann, 1976, B60 [37,8×32,1 см].
48. PG 100, 1461. Ср. также: Belting, 1981; 1, 156 f.
49. PG 100, 1476.
50. W. Völker: *Scala paradisi*. Eine Studie zu Johannes Climacus und zugleich eine Vorstudie zu Symeon dem neuen Theologen. Wiesbaden 1968.

51. J.R. Martin: *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*. Princeton 1954, особенно ил. 15, 17, 31, 66, 67, 133 с изображениями на титульном листе.
52. 41×29,3 см. Weitzmann, 1965 (ил., с. 20); Idem, 1978, Nr. 25.
53. 37,5×30,7 см. Soteriou, 1956, ил. 65; Idem, 1958, 79 f.; Weitzmann, 1978, Nr. 22; Idem, 1982: 1, 57 с ил.
54. *Analecta hymnica graeca* III. A. Kominis [изд.]. Roma 1972, 220 и след.;
- E. Follieri: *I calendari in metro innografico di Cristoforo Mitilineo*. Brüssel 1980, II, 71.
55. Koetting 1950, 166 ff.
56. Michael Psellos: *Opera minora*. E. Kurtz, F. Drexsl [изд.]. Milano 1936, I, 120 и след.
57. 61×42 см. K. Weitzmann, 1965, 30, ил.; Idem: Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai... в: *Festschrift für H. von Einern*. Berlin 1965, 299 ff. цветн. ил.; Idem 1978, Nr. 27; Idem, 1982:1, 62, ил. Ср. также с прим. 62.
58. Beck, 1959, 427 ff. [вероятно, Роман Сладкопевец с новым вступлением от начала VII века]; E. Wellesz: *The Akathistos. A study in Byzantine Hymnography*, в: *Dumbarton Oaks Papers* 9/10, 1956, 141 ff.; немецкий перевод у: K. Kirchhoff, C. Schollmeyer: *Hymnen der Ostkirche*. Münster 1960², 189 ff.
59. *Opera minora* (как в прим. 56), I, 82 и след.
60. C. Stornajolo: *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco*. Roma 1910, ил. 48–57. Иллюстрации у Stornajolo происходят из иллюстрированных рукописей (cod. gr. 1208, Paris; cod. gr. 1162) (здесь л. 111–133 об.).
61. Weitzmann, 1965 (как в прим. 57), 302.
62. Maguire, 1981, 42 ff., 50.
63. Galavaris (как в прим. 24), 101 ff., 149 ff., ил. 102–108, 140–142.
64. Вступление к гимну Акафиста (как в прим. 58).
65. Иоанн из Евхайты. Эпиграмма на икону Рождества (PG 120, 1123). Ср. также: Иоанн Дамаскин. Проповедь по поводу Рождества Богоматери. Изд. Voulet (как в прим. 22), 61 [о сиянии света Св. Духа], 71 [о недоступном свете].
66. Иоанн Дамаскин (как в прим. 65), 61.
67. *Роман Сладкопевец*. Ed. J. Grosdidier de Matons, II (*Sources chrétiennes* 110). Paris 1965, 90, Nr. 3, 88 ff. [гимн Nr. XI (второй рождественский гимн)].
68. Иоанн Дамаскин (как в прим. 65), 71.
69. Stylianou, 1985.
70. 36,3×21,2 см. Weitzmann 1965, 22 f., с ил.; Maguire, 1981, 31.
71. Венеция, собор Св. Марка, капелла Дзен: рельеф с изображением Рождества Христа и Бегства в Египет, а также сходный памятник в Сен-Джованни Элемо.
72. Ср. прим. 58.
73. Ed. Grosdidier de Matons (как в прим. 67), II, 50 ff. [Hē Parthenos sēmeron].
74. Ср. с прим. 65.
75. Ср. прежде всего: Rothmund, 1966; Skrobucha, 1975, которые, конечно, рассматривают поздний материал. Об истории типов образов в византийскую эпоху см. прежде всего: H. Hallensleben, в: *Lexicon der christlichen Iconographie* 3, 1971, 161 ff.; K. Kalokyris: *Hē zographikē tēs orthodoxias*. Thessalonike 1972, 35 ff., passim; Hamann MacLean, 1976, 88 ff.; Freytag, 1985, passim; Babič, 1988, 61 и след.

76. Об этом основополагающе: Tatić-Djurić, 1976, 259 и след.; в остальном: Kolb 1968, 94 ff.

77. О соответствующих типах: Kalokyris (как в прим. 75), 67 ff.; Hamann-MacLean, 1976, 89 ff.; A. Grabar: *Les images de la Vierge de tendresse*, в: *Zograph* 6, Belgrad 1975, 25 ff.; N. Thierry: *La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne*, *Ibid.*, 10, 1979, 59 ff.; Freytag 1985, 332 ff.; Babić, 1988, 61 и след.

78. Москва, Государственная Третьяковская галерея: 78×54,6 см (расширена до 103,6×68,5 см): А.И. Анисимов. *Our Lady of Vladimir*. Prag 1928 [основополагающе]; В.И. Антонова, в: *Византийский Временник* 18, 1961, 198 и след.; K. Berckenhagen: *Die Ikone der Gottesmutter von Wladimir und ihre byzantinischen Parallelen*, в: *Kyrios* 3, 1963, 146 ff.; Pallas 1965, 167 ff.; Weitzmann, 1978, Nr. 21; Idem 1982: 1, 55 с ил.; Belting, 1981: 1, 174 f.; Maguire, 1981, 102 f.; см. также: M. Alpatoff, V. Lazareff: *Ein byzantinischen Tafelwerk...* в: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 67, 1925, 140 ff.

79. *Perigraphē tēs hieras... monēs tēs hyperagias Theotokou tou kykkou*. Venezia 1851; G. Soteriou: *Ἡ Κυκκίотισσα*, в: *Nea Kestia* 1939, 36, ил. 3; A. Parageorghiou, в: *Kat. Athen*, 1976, 16. Сильно переписанная икона почти целиком скрыта под металлическим окладом. Самые главные списки, дающие нам представление о ней, содержатся в этом каталоге: Nr. 27 (икона в Асину, 88×56 см), а также Nr. 30. Ср. также: Parageorgiu, 1969, ил. 48. О монастыре и об иконе: R. Gunnis: *Historic Cyprus*, London 1936, 302 ff.

80. Ср. также: гл. 12, прим. 73. Ранняя икона из Фессалоник XII века в византийском музее в Афинах: *Kat. Athen*, 1985, Nr. 4 (114×70 см.); Chatzidakis, 1976, ил. 22.

81. Ср. об этом: гл. 12, прим. 68.

82. M. Chatzidakis: *Anciennes icônes de Lavra d'après un texte géorgien*, в: *Mélanges P. Delvoye*. Bruxelles 1986, 425 ff.

83. Ohrid, музей церкви Св. Климента: по 111×68 см.: Djurić, 1961, Nr. 20, 21; Hamann-MacLean, 1976, 90; Babić, 1980, ил. 2, 3; K. Balabanov: *Icone della Macedonia* (Musei Vaticani). Roma 1986, 12 и след. и цветные титульные страницы. На серебряном окладе помещается надпись: «Та са просаго soi Korē Panhagia. Leon sos oiktros oiketēs Theou thytēs (Твое я приношу Тебе, пресвятая дева: Твой верный слуга Леон, священник Бога)». Возможно, этот Леон есть архиепископ Лев Мунг (1108–1120), а икона таким образом несколько старше.

84. Janin, 1953, Nr. 96 (среди церквей Богоматери).

85. См. Приложение, текст 23.

86. См. Приложение, текст 25A(4).

87. См. гл. 4, прим. 12. Об иконах с топонимическими названиями: Hamann-MacLean, 1976, 93 ff.

88. Janin, 1953, 156 ff.

89. J. Mateos: *Le Typicon de la Grande Église*. Roma 1962, I, 18 и след. [Рождество Богоматери 8 сентября], 110 и след. [Введение во храм 21 ноября], 126 ff. [Зачатие Анны 9 декабря], 220 и след. [Сретение 2 февраля], 254 и след. [Благовещение 25 марта], 368 и след. [Успение Богоматери 15 августа].

90. Janin, 1953, Nr. 31, 32, 40, 54, 61, 86, 87, 89, 96 [среди церквей Богоматери].

Речь идет прежде всего о монастырях Богоматери Евергетиды, Кехаритомене, Кирос, Паммакаристос, Панахрантос, Пантанассы и Перивлепты.

91. Об этом: в прим. 76.

92. Janin, 1953, Nr. 31, 32 [среди монастырей]. О церкви Елеусы монастыря Пантократора см.: Приложение, текст 13.

93. См. Приложение, текст 25B(5).

94. Kolb, 1968, ил. 25 [«Пра-Елеуса»]. Речь идет о рельефе на слоновой кости в Галерее Уолтера в Балтиморе.

95. Stylianou, 1985, 367; Mango, Hawkins, 1966 (как в гл. 12, прим. 72), 156, ил. 41. Надпись: «Ei tis ou proskyni ton k[yri]o)n... k[ai] tēn achranton autou M[ē]tēra en ikoni perigraptō e[st]o anathema».

96. Ср. об этом гл. 3 и 4.

97. Maguire, 1981, 53 ff. [противоположность между Творцом и Младенцем], 96 ff. [жалоба Богоматери]. Ср. также тексты о празднике Рождества Богоматери (G. Mercenier: *La prière des églises de rite byzantin* II, 1. Brüssel 1953², 78 ff.) с рождественским гимном Романа Сладкопевца (Grosdidier, как в прим. 67, II, 128, Nr. 13): Мария, которая несет на руках того, который восседает на троне с Отцом.

98. Pallas, 1965, 167 ff.

99. Maguire, 1981, 14 f., 96.

100. Pseudo Symeon Metaphrastes: PG 144, 126. Ср. об этом: Maguire, 1977 (как в прим. 18), 162 f.

101. Maguire, 1981, 98.

102. Григорий Никомедийский. Проповедь о Богоматери, которая стояла у креста: PG 100, 1457, особенно 1488. Литературу об авторе, писавшем в IX веке, см. в прим. 22.

103. Ed. Grosdidier (ср. с прим. 67), 1967, IV, 160 ff. Nr. XXXV.

104. PG 100, 1488.

105. Thierry (как в прим. 77), 65 ff., ил. 1, 2, 13 [датировка 950–964]; C. Jolivet-Levy: *Le riche décor peint de Tokali Kilise à Göreme*, в: *Histoire et archéologie* 63, Mai 1982, 61 ff.; A.W. Epstein: *Monks and caves in Byzantine Cappadocia*. Kat. *Dumbarton Oaks* 1984, fig. 5.

106. Maguire 1981, 60 f.

107. Тбилиси, металлическая икона начала XI века как дар семьи Лакладидзе: Thierry (как в прим. 77), 69 f., G. Alibegashvili, в: Weitzmann, 1982:1, 103 ил.

108. Ср. прим. 78 с литературой.

109. См. Приложение, текст 28 (1520).

110. См. Приложение, текст 25B.

111. Афины, Византийский музей. Ср.: M. Chatzidakis, в: Weitzmann, 1978, ил. с. 51.

112. См., напр., фрески в Нерези (1164): «Снятие с креста» и «Оплакивание» (1164): Belting, 1981: 1, 173, ил. 64.

113. Kastoria: Chatzidakis, 1976, ил. 37; Belting, 1981:1, 143 ff., ил. 49, 50.

114. Hamann-MacLean, 1976, 60; Belting 1981:1, 176 ff., ил. 66; Stylianou, 1985, 158 f., ил. 85.

115. Ср. литературу из прим. 78; Babić, 1988, 61 ff.

116. Синай, монастырь: 50×40 см. Soteriou, 1956, ил. 54–56; Idem, 1958, 73 и след.; Namann-MacLean 1976, 90; H. Maguire, в: *Dumbarton Oaks Papers* 1981 (как в прим. 17), 267, ил. 12; Weitzmann 1982: 1, 48 с цветн. ил.; Babić, 1988, 63 и след.

117. Maguire, 1981 (как в прим. 116), 264 f., 267 ff. [с доказательствами прежде всего из проповеди Григория Никомедийского: PG 28, 985–988].

118. Belzing, 1981:1. ил. 67; Stylianou, 1985, ил.

119. Вставлено в гимн-акафист: Kirchoff и Schollmeyer (как в прим. 58), 197, как канон сочинителя гимнов Иосифа.

120. PG 100, 1425 [Григорий Никомедийский на Введение Богородицы во храм].

121. Афины, Византийский музей: 117,5×75 см. Кат. Athen, 1985, 16, Nr. 5 [с датировкой XIII веком].

122. Ср. прим. 80, а также Babić, 1988, 69 и след.

123. Иоанн Дамаскин. Проповедь на Рождество Богоматери. Ed. Voulet (как в прим. 22), 60. «Там (на Синае) слово Бога было написано на каменных скрижалях... а в этой (Марии) слово (*logos*) стало плотью от Святого Духа и от ее крови!»

124. Ср. прим. 116. Лица, изображенные на раме, суть (слева): сверху Павел и Евангелист Иоанн, креститель Иоанн и Петр; во втором ряду Аарон и Моисей, а также Иаков; в третьем ряду: Анна и Симеон, Захарий и Елизавета; в четвертом ряду Иезекииль и Давид, Исаия и Даниил. В нижнем ряду: ?, Даниил, Иоаким и Анна, Иосиф, Адам и Ева, Соломон и Гедеон.

125. 48,5×37 см. Кат. Москва, 1977, III, № 883.

126. Maguire, 1981, *passim*. Ср. прим. 19 и 20.

127. Григорий Никомедийский, проповедь на Введение Богородицы во храм: PG 100, 1419–1440, особенно 1425. Об авторе см. прим. 22.

128. См. рождественский гимн Романа Сладкопевца: *Kateplage Joseph* (издано Grosdidier; как в прим. 67, II, 28, Nr. 13). Этот гимн в XI веке пели в монастыре Еврегетиды в день праздника Рождества Богородицы: Дмитриевский, 1895, I, 264. О других текстах см.: Mercenier (как в прим. 97), II/1, 78 ff.

129. PG 100, 1424 (см. прим. 127). «Мария есть духовные врата, живая завеса, за которой Логос скрывает свою божественность».

130. См. прим. 124.

131. См. прим. 128, а также проповедь на зачатие Богоматери, которую сочинил Иоанн из Евагпты. PG 96, 1477, 1489 [Богоматерь как *Hagia tōn Hagion*]. Важен также второй рождественский гимн Романа, изданный Grosdidier (как в прим. 67, II, 88 ff., Nr. XI), с диалогами между Богоматерью и Адамом и Евой. Припев также и здесь гласит *Kecharitomenē*.

132. Рождество Богоматери 8 сентября, Введение во храм 21 ноября, зачатие Анной 9 декабря, Сретение Господне 2 февраля, Благовещение 25 марта, Успение Богоматери 15 августа.

133. Дмитриевский, 1895, I, 263 и след., 320 и след., 330 и след., 406 и след., 429 и след., 487 и след. [о монастыре Еврегетиды].

134. Проповеди монаха Иакова из монастыря Коккиновафос, изданные Сторнайоло (как в прим. 59), ил.: 9–21, 23–32, особенно ил. 20 [л. 50 об.] с нашим примером].

135. Ср. прим. 83.

136. См.: Приложение, текст 23, инвентарь, Nr. 2, 18.

14. Статуи, сосуды и знаки. Образ и реликвии в западном средневековье

1. Forsyth, 1972, 39, 79.

2. См. прежде всего: H. Keller: Zur Entstehung der sakralen Vollsultur in der ottonischen Zeit, в: *Festschrift H. Jantzen*. Berlin 1951, 71–90 [перепечатка в: H. Keller: *Blick vom Monte Cavo*. Frankfurt a. M. 1984; 19 ff.]; R. Wesenberg: *Bernwardinische Plastik*. Berlin 1955; R. Hausherr: Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes. Bonn 1963; C. Beutler: *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter*. Düsseldorf 1964; Idem, *Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue*. München 1982; особенно также Forsyth, 1972, passim; J. Hubert, M.C. Hubert: *Piété chrétienne ou paganisme? Les statues reliquaires de l'Europe carolingienne*, в: *Settimane di studio del centro Italiano di studi sull'alto medioevo* 28, Spoleto 1982, 235–275.

3. Forsyth, 1972, 74 f.; W. Braunfels: Karls des Großen Bronzewerksstatt, в: Idem (Hg.): *Karl des Große*. Düsseldorf 1965, III, 168 ff.

4. *Monumenta germaniae Historica Legum* III: Concilia 2 suppl. Изд. H. Bastgen. Hannover 1924; PL 98, 599–1248; см.: H. Schade: *Libri Carolini und ihre Stellung im Bild*, в: *Zeitschrift für Katholische Theologie* 79, 1957, 69 ff.; G. Haendler: *Epochen karolingischer Theologie*. Berlin 1958, 27 ff.; A. Freeman: *Carolingian Orthodoxy and the Fate of the Libri Carolini*, в: *Viator* 16, 1985, 65 ff.

5. A. Freeman: *Theodulph of Orleans and the Libri Carolini*, в: *Speculum* 32, 1957, 663 ff.; Forsyth, 1972, 72 f.

6. W. Braunfels: *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*. München 1968, 183 ff., ил. 249 [апсида с ковчегом со скрижалями завета].

7. P.C. Claussen: *Ювелиры средневековья* в: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 32, Berlin, 1978, 46 ff., особенно 79 ff. [художественная ценность и материальная ценность]. О ювелирном искусстве см. теперь: M.M. Gauthier: *Les routes de Foi*. Fribourg 1983.

8. K. Guth: *Guibert von Nogent und die hochmittelalterliche Kritik an der Reliquienverehrung*. Ottobeuren 1970; P. Geary: *Furta sacra. Theft of Relics in the Central Middle Ages*. Princeton 1978.

9. Об этом Forsyth, 1972, passim, bes. 32 ff., 105 ff.

10. Об этом см.: спор между Keller (как в прим. 2) и Forsyth, 1972, 76 f., passim.

11. Forsyth, 1972, 73 [после Acta Sanctorum Maii I], 153 f.

12. Григорий Турский: *De gloria martyrum* I, 23, (LP 71, 724 ff.).

13. Иона Орлеанский: *De cultu imaginum* (PL 106, 307 ff., особенно 340). Три книги были написаны по поручению Людовика Благочестивого против Клавдия Туринского и завершены в 840 г.

14. A. Peroni: *Il crocifisso della badessa Raingardia a Pavia e il problema dell'arte ottoniana in Italia*, в: V. Milojoić [Hg.]: *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*. Mainz 1970, II, 75 ff., ил. 54, 60, 64, 66.

15. E. Sandberg-Vavala: *La croce dipinta Italiana e l'iconografia della passione*. Verona 1929; Hager, 1962, 75 ff.; Belting 1981: 1, 218 ff.

16. Подтверждения у: Forsyth, 1972, 1, прим. 1. Статуи святых, как и серебряная статуя Петра в Клюни, получали название *Majestas* (величие).

17. О поклонении волхвов и о мотиве трона: Forsyth, 1972, 53 ff., 86 ff. О мотиве трона вообще и о его значении в контексте сопротивления еретическим движениям: G. Francastel: *Le droit au trône*. Paris 1973, 83 ff., особенно 299 ff.

18. Берлин, Государственные музеи «Прусское культурное наследие» (инв. № 29): Мадонна пресвитера Мартинуса: P. Metz [Hg.] *Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko*. München o. J., Nr. 78; E. Carli: *La scultura lignea Italiana*. Milano 1960, 22 и след.

19. Forsyth, 1972, 105 ff., 102 f. Обе статуи исчезли во время Французской революции.

20. Forsyth 31, 39, 49, ил. 3. Текст опубликован L. Bréhier в: *La Renaissance de l'art français* 7, 1924, 5 ff.

21. Forsyth, 1972, 51, Nr. 30, fig. 6. Статуя XII века, высотой в 73 см., находящаяся в Сент-Филибере, происходит, вероятно, из Сент-Пурсен-сюр-Сиул.

22. О рождественском представлении/спектакле с волхвами XI века в Невере и о подобном же в XIV веке в Руане см.: Forsyth, 1972, 55, 57.

23. Forsyth, 1972, 77. Ср. по поводу жанра: Eva Kováč: *Kopfreliquiare des Mittelalter*. Leipzig 1964; Каталоги выставки: *Die Zeit der Staufen*. Stuttgart 1977; *Ornamenta Ecclesiae*. Köln 1985.

24. Ср. с литературой во введении к Приложению, текст 34.

25. Forsyth, 1972, 41 f.

26. См. обзор, автор которого R. Kroos: Об обращении с реликвиями: *Kat. Ornamenta Ecclesiae* (как в прим. 23), III, 25 ff., особенно 38 ff.

27. Кельн, Музей восточноазиатского искусства (B11. 37) см.: *Ornamenta Ecclesiae* (как в прим. 23) III, 50 f.

28. См. прим. 19.

29. Forsyth, 1972, 36. Вальтер Штумме дал аббатству ряд реликвий, которые хранились в *nova imago* Марии.

30. Forsyth, 1972, 32 f. [с сообщением Hugo von Poitiers (ок. 1165) об *imago lignea* в крипте в Везле, младенец которой имел на шее *sericum phylacterium*. Во время реставрации обнаружили *ocultissimum ostiolum inter scapulas* фигуры Богоматери, полное реликвий с соответствующими сертификатами].

31. Об этом Belting 1981: 1, 129 f. [с дальнейшей литературой].

32. Кат. *Die Zeit der Staufen* (как в прим. 23), Nr. 542, ил. 333; Кат. *Rhein und Maas*. Köln 1972, Nr. G11 [с дальнейшей литературой].

33. Об эстетике см.: F. de Bruyne: *Études d'esthétique médiévale*. Brügge 1964; R. Assunto: *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Köln 1963, passim, 150 [с цитатой из Сюже]. О Сюже см.: E. Panofsky: *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*. Princeton 1946.

34. Ср. также прим. 7. О ретабле ковчега Ремакла см.: Кат. *Rhein und Maas* (как в прим. 32), 249, Nr. G10.

35. J.R. Gaborit: *L'autel majeur de Grandmont*, в: *Cahiers de civilisation médiévale* 19, 1976, 231 и след.; M.M. Gauthier: *Du tabernacle au retable*, в: *Révue de l'Art*, 1978, 23 ff., 35 ff.

36. A. Schneider (Hg.): *Die Cistercienser*. Köln 1974; со ссылкой на: J.M. Canivez: *Statuta capitulorum generalium ordinis Cisterciensis*. Louvain 1933, I, 17, Nr. 20 [1130], 98, Nr. 4 [1185], Nr. 12, 61 Nr. 15 (1157 против больших металлических крестов); II, 218, Nr. 12 [против «живописных досок»].
37. H. Schwarzmeier: *Lucca und das Reich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts*. Tübingen 1972, глава 5 [об этом рецензия Н. Jakobs, в: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 54, 1974, 477]; R. Hausherr: *Das Imervardkreuz und der Volto-Santo-Typ*, в: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 16, 1962, 129 ff.; R. Manselli и др. в: *Lucca, il Volto Santo e la Civiltà medioevale. Atti Convegno Internazionale di studi* 1982. Lucca 1984; P. Lazzarini: *Il Volto Santo di Lucca*. Lucca 1982.
38. Речь идет о cod. Tucci-Tognetti, л. 2, в библиотеке в Лукке: см.: G. Dall'i Regoli: *Miniatura Pisana del Trecento*. Pisa 1963, 18, ил. 2, дальнейшие ил. у: Lazzarini (как в прим. 37).
39. 277×266 см от времени ок. 1200 г. см.: Kat. *Die Zeit der Staufer* (как в прим. 23), Nr 462, а также наше прим. 37.
40. Leo Diaconus: *Historia* X/4 (ed. Bonn, 1828, 166 и 167 f.); об иконе Распя- тия. См.: также: Dobschütz, 1899, дополнение VII B, с. 280 ff.** О луккской ле- генде дьякона Лебоина см. литературу в прим. 37.
41. Belting, 1981: 1, 42 f.
42. F. Werner: *Christophorus*, в: *Lexikon der Christlichen Iconographie*. Freiburg 1973, V, 496 ff. О нашей ил. в cod. Laur. XXV. 3, л. 383 во Флоренции см.: Belting, 1981: 1, 217, ил. 85.
43. Литературу см. в прим. 19.
44. Об этом: Hager, 1962, 94 ff.; дисс. K. Kruger, München 1987. Ранние алтар- ные образы Франциска в Италии. Об изображении чуда святого перед обра- зом см. икону в соборе данного места: С. Brandi, в: *Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi I*. Roma 1961, 351 и след. с ил. 4, 9.
45. Gauthier (как в прим. 7), ил. 100: Cleveland Museum of Art (Inv. 7826).
46. F. Tomasetti и др. *Statuti della Provincia Romana I (Fonti per la storia d'Italia* 48). Roma 1910, 202 и след., Nr. 144.
47. R.C. Trexler: *Public Life in Renaissance Florence*. New York 1980, 63 ff., 353 ff. с ил. 6.
48. Trexler (как в прим. 47), 71.
49. Там же, 71 f.
50. Gautier de Coincy: *Les miracles de la Sainte Vierge*. Hg. V.F. Koenig, 4 Bde., Genf 1955–1966. Ср. также: U. Ebel: *Das altromanische Marienmirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*. Heidelberg 1965.
51. Библиотека Сан-Лоренцо Эль-Реаль в Эль-Эскориале, cod. T I. 1. Ср.: J. Snow: *The Poetry of Alfonso X el Sabio*. London 1977; факсимиле там же: *Alfonco X el Sabio Cantigas de S. Maria*. Madrid 1979. Приведенные здесь примеры числят- ся как песнь Nr. 34 и Nr. 10 на л. 50 и л. 17 рукописи Эскориала. Второй текст в версии Gautier опубликован: Koenig (как в прим. 50), IV, 378 ff.

15. Икона в городской жизни Рима

1. *Descriptio Lateranensis Ecclesiae*: Valentini и Zucchetti, 1946, 319 ff., особенно 336, Nr. 4.

2. Там же, 356 и след., Nr. 13.

3. См. текст Бенедикта Каноника: Там же, 216 и след.

4. Так уже в Евангельских чтениях X в., а затем в XII в. у Иоанна Диакона-са, до того как повторяет эту версию булла Клементя V от 1305 г. Литературу см.: гл. 4, прим. 61.

5. Об этом: R. Krautheimer: *Rome. Profile of a City*. Princeton 1980, 56. Литературу об иконе Луки см.: гл. 4, прим. 67, а также Гейдельбергскую докторскую диссертацию Герхарда Вольфа. Бартоломеус Триденциус в 1244 г. говорит о «*imago ad fontes quae dicitur Regina Coeli*». Дурандус в своем «*Rationale*» в XIII веке говорит о том, что «*super limen baptisterii servatur quam Romani Reginam vocant*». Киворий с образом является, вероятно, более поздним, чем реликвия яслей (1256), однако еще доготического времени.

6. Литературу см.: гл. 4, прим. 67.

7. Литературу см.: прим. 40.

8. Об этом Belting, 1982: 2, 35 ff.

9. Marangoni, 1747, 240 и след.; Hager, 1962, 45, 47. Образ, который назывался также «*Regina Coeli*», был будто бы принесен сюда при Григории IX, что, однако, исключается ввиду более ранней даты его создания. См. также: Garrison 1949, Nr. 117; Hueck, 1970, 140 ff. О самой древней легенде (CIm 14630, л. 11) см.: Huelsen (как в прим. 23), 151.

10. Об образе в Гроттаферрата (дерево кедра 125×42 см): A. Rocchi: *L'immagine di S. Maria di Grottaferata*. Roma 1887; Soprintendenza alle Gallerie e opere d'arte ... del Lazio [изд.]: *Mostra di opere d'arte restaurate*. Roma 1968, 8, Nr. 2; Pace, 1985, 265 f. [исполнение образа приписывалось какому-то кипрскому мастеру].

11. Об этом Belting, 1981: 1, 66 f., 308, Nr. 1.

12. Garrison, 1949, Nr. 280; Hager, 1962, 35 f. Надпись гласит: «*Rex ego sum celi populum qui de morte redemi*».

13. S. Benedictus Canonicus: Valentini, Zucchetti, 1946, 213, 216 и след.

14. Forsyth, 1972, 42.

15. Nicolaus Maniacutius (см. Приложение, текст 4E), с. 19, Nr. 9; Jakob Rabus: *Eine Münchener Pilgerfahrt 1575 z. München* 1925, 54 ff.; Bertelli, 1988, 52 и след.

16. P. Bombelli: *Memorie storiche delle immagini di Maria Vergine che si venerano in Roma coronate del Romo Capitolo*. В 3-х т. Roma 1795; Dejonghe, 1967.

17. Ladner, 1941, 195 ff., ил. XIX [о *Camera pro secretis consiliis*].

18. Там же, 202 ff., табл. XX.

19. Anonymus von Salzburg: Bertelli, 1961: 1, 17 и след.

20. См. гл. 4, прим. 59.

21. О здании: R. Krautheimer: *Corpus basilicarum christianarum Romae*. Roma 1967, III, 61 ff. Об истории: G. Ferrari: *Early Roman Monasteries*, Roma 1957, 225 ff.; VJ. Koudelka: *Le monasterium Tempuli et la fondation dominicaine de S. Sisto*: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31, 1965, 5–81.

22. Об иконе: С. Bertelli: *L'immagine del monasterium Tempuli dopo il restauro*, в: *Ibid.*, 82–111; Hager, 1962, 47 ff.; С. Bertelli, в: *Storia dell'arte italiana*, II, 1. Torino 1983, 31.

23. Римская легенда в: *Acta Sanctorum Julii* 17. Paris 1868, Julii IV, 251–253. Литература: L. Du Chesne: *Notes sur la topographie de Rome au moyen âge*, в: *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire de l'École française de Rome* 10, 1890, 225 f.; о житиях: М. Rossler: *Die Fassungen der Alexioslegende*. Wien 1905; А. Amiaud: *La légende syriaque de St-Alexis l'homme de Dieu*. Paris 1889. О греческой редакции: F.M. Pereira, в: *Analecta Bollandiana* 19, 1990, 243 ff.; о древнефранцузских редакциях: D.K. Uitti: *Story, Myth and Celebration in old French Narrative Poetry*. Princeton 1973, 3 ff. Об истории римского монастыря во Влахернском квартале на Авентине; Ferrari (как в прим. 21), 78 ff.; С. Huelsen: *Le chiese di Roma nel medioevo*. Florenz 1927, 171 f. Останки Алексия были будто бы доставлены в 977 г. митрополитом Сергием из Дамаска в Рим.

24. Wilpert, 1917, IV, табл. 242; G.Ladner: *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*, в: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. N.F. 5, 1931, 33 ff., особенно 63, ил. XVI; E.B. Garrison: *Studies in the History of mediaeval italian Painting* I/1. Florenz 1953, 1 ff.

25. О Montenovesi: *La chiese de S. Gregorio Nazianzeno*. Roma 1959; Idem, в: *Capitolium* 25, 1950, 219; E.T. Prehn, в: *Rivista d'Arte* 36, 1961, 19 и след. Об истории монастыря см.: М. Bosi: *S.Maria in Campo Marzio (Le chiese di Roma illustrate)*. Rom 1961; Ferrari (как в примеч. 21), 207 ff. Монастырь впервые упоминается в 937 г. под двойным покровительством Григория и Богородицы, однако в 806 г. лишь как ораторий Григория. Первоначально в нем, видимо, обитали базилианки.

26. Dejonghe, 1967, 147 ff., ил. 35; L. Grassi: *La Madonna di Aracoeli*, в: *Rivista di Archeologia Cristiana* 18, 1941, 83 и след.; L. Mortari: *La Madonna di S. Maria in Campo Marzio*, в: *Studi Romani* 22, 1974, 291 и след. Об иконе в собрании Чини (Cini) см.: Garrison, 1949, Nr. 138; E.B. Garrison, в: *La bibliofilia* 70–71, 1972, 121 и след.; Eunice D. Howe: *Antoniazio Romano. The «Golden Legend» and a Madonna of S. Maria Maggiore*, в: *Burlington Magazine* 126, 1984, 417 f. После ликвидации монастыря в 1914 г. икона величиной 107×57 см попала, кажется, к пекарям облаток театра Марцелла, которые ее продали.

27. Икона находится ныне около престола часовни Паолина и дает точное представление о виде оригинала XVI века.

28. Икона на холсте, размером 90×58 см, имеет надпись: «*Fons Lucis Stella maris*». Подпись, вероятно, гласит: «Петр живописец». В XV веке могильные надписи указывают на *miraculosa imago*. Об образе: Grassi (как в прим. 26), 89 ff.; Hager, 1962, 48; Matthiae, 1966, ил. 237, M.V. Brugnoli, в: *Attività delle Soprintendenza alle Gallerie del Lazio X (Settimana dei Musei)*. Roma 1967, 16 и след., Nr. 8 ил. 12.

29. Икона размером 101×75,5 см, (холст на дереве каштана) попала в Санта-Вержине Ассунта э Сан-Бернардо, сооруженную в 1418 г. церковь братства, и стала как икона Луки лишь «*scoperta in feste solenni*». См.: Matthiae, 1966, ил. 241; L. Mortari: *L'antica Madonna su tavola della chiesa Romana del Ss. Nome di Maria*, в: *Commentari* 1972, 3 и след., а также Kat. *Restauri della Soprintendenza alle Gallerie per il Lazio*. Roma 1972, Nr. 2, ил. 3.

30. Икона подписана Belizo, пресвитером и «Bellus homo pictor». См.: I. Toesca: *L'antica Madonna di S. Angelo i. P.*, в: *Paragone* 227, 1969, 3 и след.
31. См. литературу в прим. 21.
32. См. прим. 40.
33. Ferrari (как в прим. 21), 211 и след.; Valentini, Zucchetti, 1946, 319, 360. Там сказано: «*S. Alexii, ubi est corpus eius*» и «*S. Maria in Capitolio, ubi est ara Filii Dei*».
34. См. литературу в прим. 25.
35. См. литературу в прим. 23. О сильно подновленной (переписанной) иконе на холсте Мадонны в церкви св. Алексея см.: Grassi (как в прим. 26), 81 ff., ил. 7; C. Brandi, в: *Bolletino dell'istituto Centrale del restauro* 1952, 183, 193; Dejonghe, 1967, 95 f., ил. 20.
36. Икона сохранилась лишь на оборотной стороне гравюры, исполненной Барбашдой, на ней изображен в верхнем углу полуфигурный образ Христа, см.: Dejonghe, 1967, ил. 51. Об истории монастыря, который из-за владения поместьями в XI веке спорил с монастырем Санта-Мария ин Темпули, см.: *Notizie dell'origine... del monastero di S. Ambrogio alla Massima*. Roma 1755. Монастырь находился поблизости от портика Октавии.
37. Dejonghe, 1970, 109; J.S. Gaynor и I. Toesca: *Silvestro in Capite*. Roma 1963, 80.
38. Так св. Мария на Via Lata (прим. 28), S. Lorenzo в Damaso (57×81 см на холсте: I. Toesca в: *Paragone* 231, 1969, 56), Vetralla, Tivoli (см. прим. 51, 52). В Латеране в старом оратории под Скала Санта находилась фреска с надписью: «*Compagna de l'iconi*», на которую обратил мое внимание Willam S. Tronzo, см.: St. Waetzoldt: *Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. Wien 1964, Nr. 134.
39. Ladner, 1970 (том II, 1941), 9 ff.; Matthiae, 1967, 305 ff. Ср. прежде всего: E. Kitzinger: *A Virgin's Face: Antiquarianism in XIIth Century Art*, в: *Art Bulletin* 62, 1980, 6 ff. и находящуюся в процессе подготовки работу Вильяма С. Тронцо. См. также: Belting, 1987, passim.
40. Об иконе размером 82×52 см на доске из букового дерева см.: E. Lavagnino: *La Madonna dell'Aracoeli e il suo restauro*, в: *Bolletino d'Arte* 1938, 529 ff.; V. Pesci: *Il problema cronologico della Madonna di Aracoeli*, в: *Rivista dell'Archeologica Cristiana* 18, 1941, 51 ff.; Grassi (как в прим. 26), 65 ff.; Bertelli (как в прим. 22), 95 и след.; Hager 1962, 49. Об истории престола и образа кроме Песчи прежде всего: R.E. Malmstrom: *S. Maria in Aracoeli at Rome* (University Microfilms). Ann Arbor 1973, 121 ff.
41. См. литературу в прим. 23.
42. R. Piur: *Cola di Rienzo*. Wien 1931, 111 и след.; A.M. Ghislaberti [изд.]: *Vita di Cola di Rienzo*. Firenze 1928, 76 и след.
43. A. Matejcek, J. Pesina: *Czech Gothic Painting*. Prag 1950, Nr. 177, ил. 120 [72×48 см].
44. См. в прим. 26 названную работу Юниса Хове и работу Герхарда Вольфа (Гейдельберг).
45. См. также гл. 12, прим. 70. Литература до сих пор прежде всего: S.B. Mercati, в: *Spoletium* 3, 1, апрель 1955, 3 [подробная работа, видимо, никог-

да не осуществилась]; Hager, 1962, 52, 48, прим. 201–202 [с доказательствами почитания в XIII веке. Потомки Петра де Алифа, к которым относится дарительница металлической рамы, в XII и XIII веках, видимо, пользовались влиянием в Южной Италии]. Об истории Сполето и Рима см.: D. Waley: *The Papal State in the XIIIth Century*. London 1961, 37 и passim.

46. Литература: Volbach 1940/41, 97 ff.; Garrison 1949, Nr. 278–292; Garrison 1955/56, 5 ff.; Idem, 1957/58, 189 f., 210 f.; Hager 1962, 36 ff.; Matthiae, 1966, 58 ff. Об иконе из Тиволи см.: Garrison, 1949, Nr. 279; Idem, 1957/58, 189 f.; Hager 1962, ил. 279; Matthiae, 1966, цветн. ил. с. 60; F. Bologna: *La pittura italiana delle origini*. Roma 1962, цветн. ил. 17, 18.

47. Garrison, 1949, Nr. 280, 299; Idem, 1955/56, ил. 11; 14; 15.

48. Hager, 1962, 36, ил. 36.

49. Доказательства см. у: Garrison, 1957/58, 189 f.

50. Hager, 1962, 37.

51. *Ibid.*, 49, ил. 52, 53. См. также: Garrison 1957/58, 210 с ил.; Matthiae 1966, ил. 71. Размеры: 105×97 см.

52. I. Toesca, в: *Mostra dei restauri* 1969 [Roma, Palazzo Venezia: XIII Settimana dei Musei 1970], 9 и след., ил. 1–3 [103×65 см]. Мадонна delle grazie на нижнем краю имеет надпись с английским приветствием.

53. Garrison, 1957/58, 210 дальше с ил.; Matthiae, 1966, ил. 70. Надпись: «*Alma Virgo parit quem falsa sofia negavit*». Подпись «*Petrus pictor*». Размеры: 80×42 см.

54. См. гл. 15а, а также гл. 4, прим. 63. О другой копии см.: E. V. Garrison, в: *Burlington Magazine* 89, 1947, 147 и след. с ил. I C.

55. См. триптих в Витербо и в Тиволи (Garrison 1957/58, с ил.).

56. P. Toubert: *Les structures du Latium médiéval*. Roma 1983, II, 806 и след. [епископы], 840 и след. [соборный капитул], 1039 и след. [возникновение церковного государства]. О внешней истории см. также: P. Partner: *The Lands of St. Peter*. University of California Press 1972, 127 ff., 159 ff.

16. «Маньера грека». Импортированные иконы на Западе

1. O. Lehmann-Brockhaus: *Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien*. Berlin 1938, Nr. 905, 2617.

2. Дюссельдорф, Главный государственный архив, документ Шварцрейндорфа 2: W. Bader: Бенедиктинское аббатство Браунвейлер близ Кельна. Берлин 1937, ил. 76; Кат. Rhein und Maas. Köln 1972, Nr. 11, 8.

3. См. Псалтирь в Донауэшингене, cod. 309, с репродукцией диптиха: Kermer, 1967, 45; Кат. *Ornamenta Ecclesiae*. Köln 1985, Nr. H 64.

4. См. триптих с трехфигурным Деисусом, который репродуцирован на фресках с изображением св. Иоанна Крестителя: N. Rasmo: *Affreschi medievali Atesini*. Milano o. J., ил. IX; Belting 1982: 2, 45.

5. См. фриз на порталах баптистерия в Пизе и в Сан-Микеле в Скалци, там же см. гл. 12, прим. 51.

6. Полная публикация только у: H. Flamm: Eine Miniatur aus dem Kreise der Herrad von Landsberg, в: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 37, 1915, 122 ff. О связи изображения всадника с иконами крестоносцев: Weitzmann, 1966, 78 с ил. 62; *Ibid.*, 1982: 2, 352.

7. 22×16,5 см. Полная публикация: А.А. Krickelberg-Pütz: мозаичная икона св. Николая в Ахен-Буртшейде, в: *Aachener Kunstblätter* 50, 1982, 9–141, ср. также Кат. *Ornamenta Ecclesiae* (как в прим. 3), Nr. H 62.

8. Флоренция, академия: 54×41 см. I. Marcucci: *Gallerie Nazionali di Firenze: I dipinti toscani...* Roma 1958, 79 и след., Nr. 25 [с доказательствами].

9. Chimay, Collegiale St-Pierre et Paul: 12,2×10, см. без рамы. Надпись «*Effigiem Christi fieret quam carneus ante, Hanc magni fictam dedit in pignus (sui) amoris/Namque roy Legato Sixtus Papa Philippo*». Литература: Кат. *Splendeurs de Byzance*. Brüssel 1982, Nr. 3; Кат. *Ornamenta Ecclesiae* (как в прим. 3), Nr. H 65.

10. Maastricht, O.L. Vrouwebasiliek (11,8×7,3 см; XI век): Кат. *Ornamenta Ecclesiae* (как в прим. 3), Nr. H 63. Roma, S. Prassede (22×19 см; XII век): М. Andaloro; Gli smalti dell'icona col Cristo Evergetes..., в: *Prospettiva* 40, 1985, 57 ff.

11. Об этом: Belting, 1982: 2, passim.

12. Rizzi, 1972, 270, Nr. 21 [123×95,5 см].

13. М. Kalligas: Byzantinē Phorete Eikon en Freising, в: *Archaiologikon Ephemeris* 100, 1937, т. 2, 501 и след.; С. Wolters: Beobachtungen am Freisinger Lukasbild, в: *Kunstchronik* 17, 1964, 85 ff.; Кат. *Ornamenta Ecclesiae* (как в прим. 3), Nr. H 69. Доска из дерева липы: 27,8×21,5 см.

14. Сиенский образ XIV века подтвержден впервые в 1382 г. на Ясна Гора. W. Turczynski: *Conservation de l'image miraculeuse de ND de Czestochowa*. Czenstochau 1948; Rothmund, 1966; Idem, 1985, 2, 338.

15. К. Stejskal: Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit. Prag 1978, 94, ил. с. 91, Fröhlich, 1967, 14 ff. См. также: С. Janetschek: Скит отшельников-августинцев St. Thomas in Brunn. 1898, I, 9 [о пожертвовании], I, 240 [о сокрытии образа занавесом].

16. Хроника Benes von Weitmuhl: *Fontes rerum Bohemicarum*. Prag 1894, IV, 519 [о 1349 гонде]; Anna Rozycka Bryzek: L'immagine d'Odighitria di Czestochowa: origini, culto e la profanazione Ussita, в: *Arte Cristiana* 724, 1988, 79 ff.

17. J. Neuwirth: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilde der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896; V. Dvorakova, D. Menclova: *Karlstein*. Prag 1865, К.Н. Moseneder: *Lapides vivi*, в: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 34, 1981, 39 ff. Деревянные доски (без холста) имеют размер 114×90 см.

18. Документ от 27 марта 1357 г.: Neuwirth (как в прим. 17), 105 f.

19. См. гл. 15, прим. 43.

20. E.G. Grimme: Die «Lukasmadonna» und das «Brustkreuz Karls des Großen» в: *Miscellanea pro Arte*. Festschrift H. Schnitzler. Düsseldorf 1965, 48 ff.; Kalavrezou-Maxeiner, 1985, 124, Nr. 32, табл. 9 [5,5×4 см].

21. E.G. Grimme: Der Aachener Domschatz (*Aachener Kunstblätter* 42). Düsseldorf 1972, Nr. 82–84, ил. 96–98. Три иконы (52,5×42 см) внутри оправы с гербами Анжу имеют два изображения «Богоматери с младенцем» и одно — «Коронование Богоматери».

22. Matejcek, Myslivec, 1946, 6 и след.; Matejcek, Pesina (как в гл. 15, прим. 43), ил. 278 [с более подробными сведениями; 41,5×29,5 см].

23. Soteriou, 1956, ил. 188–190; Idem, 1958, 171 ff.; Weitzmann, 1966, 66 ff. с ил. 33–40. См. также: Idem, 1982: 2, 340 f.

24. Об этом: Belting, 1981: 1, 179 f.; наша гл. 13 f.

25. Ср. гл. 13, прим. 78.
26. Weitzmann, 1984, 149 f. с ил. 6; Garrison, 1949, Nr. 113.
27. Об этом прежде всего: Rizzi, 1972, 250 и след. Самыми важными являются Месопандитисса в Санта-Мария дель Салюте (1670 г., Венеция) и икона в металлической оправе Иоанна Кантакузина (1380–1383) в церкви св. Самуила (в 1541 г., перенесенная из Неаполя в Венецию). Ср. также: Grabar, 1975, Nr. 30.
28. E. Carli: *Pittura medievale Pisana*. Milano 1958; Он же, *Il museo di Pisa*. Pisa 1974.
29. Из Орфанотрофио Маскиле в Пизе: 32,8×24,5 см: Rice, 1959, 86 ff., ил. 189, V. Lasareff: *Duccio and XIIIth Century Greek Icons*, в: *Burlington Magazine* 59, 1931, 159 f.; M. Chatzidakis, в: Weitzmann, 1965, ил. XXXV; *Kat. Splendeurs de Byzanz*. Brüssel 1982, Nr. 4.
30. Rom, Tesoro di S. Pietro: 49×74 см, холст на доске из дерева тополя. G. Anicini, в: *Rivista Archeologica Cristiana* 18, 1941, 141 ff.; W.F. Volbach в: *Orientalia Cristiana Periodica* 7, 1941, 480 ff.; A.M. Ammann, *Ibid.*, 8, 1942, 457 ff.; M. Tatić-Djurić, в: *Zograph* 2, 1967, 11 ff.; Weitzmann, 1983, 26.
31. Roma, S. Croce di Gerusalemme: 13×19 (23×28 см). Литература: С. Bertelli: *The image of Pity in S. Croce in Gerusalemme*, в: *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*. Phaidon 1967, 40 ff.; Belting, 1981: 1, 66 f., 186 f. О ездивших на Синай: M. Labib: *Pelersins et voyageurs au Mont Sinai*. Kairo 1961.
32. *Kat. Mostra di opere d'Arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto*. Genua, 1979, 104 Nr. 38 [Maria Bonfioli; 28×22 см.]; H.van Os: *Sieneze Altarpieces*. Groningen 1984, I, 37, ил. 39; ср. также: V. Lusini: *La chiesa di S. Nicolo di Carmine in Siena*. Siena 1907; J. Cannon: P. Lorenzetti and the history of the Carmelite Order, в: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1987, 18 ff., esp. 20.
33. E.Friedman: *The Latin Hermits of Mount Carmel*. Rom 1979. См. также указания у Cannon (как в прим. 32), 20 f.
34. Cannon (как в прим. 32), 19 f.; *Kat. Capolavori e Restauri*. Firenze 1986, Nr. 2, ил. 27.
35. 112×95 см. Garrison, 1949, Nr. 117. Литература: Hueck, 1970, 140 ff. Ср. также: С. Ricci *La Madonna del Popolo di Montefalco*, в: *Bollettino d'Arte* 4, 1924/25, 97 и след.; P. Strieder: *Hans Holbein d. A. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von S. Maria del Popolo*, в: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22, 1959, 252 ff. — Древняя культовая легенда у: С. Huelsen: *Le chiese di Roma nel medioevo*. Firenze 1927, 151.
36. Ricci (как в прим. 35), 101 с ил.
37. Пример см.: прим. 36.
38. Об Антониаццо и Бессарионе: G. Noehles: *Antoniazzo Romano*. Diss. Münster 1974, 20 ff., 25 ff.
39. W. Buchowieski: *Handbuch der Kirchen Roms*. Wien 1967, I, 302. В 1500 г. икону торжественно несут в процессии. См.: M. Armellini и С. Cecchelli: *Le chiese di Roma*. Roma 1942, II 1231 f. О чудесах по поводу чумы в 1495 г.: Gaspare Pontani: *Diario Romano*, в: L.M. Muratori: *Rerum Italicarum Scriptores NS III*, 2. Città di Castello 1908, 49 и след.
40. 125×85 см, ныне на подаренном в 1665 г. Ф. Барберини-старшим главным престоле. Бессарион нашел икону в 1462 г. в нартексе церкви. Пий II по-

святил ей замечания в своих «Комментариях». Литература: A. Rocchi: *L'immagine di S. Maria di Grotta ferrata*. Roma 1887; Weitzmann, 1966, 75, ил. 52 [возможно, икона крестоносцев]; Pace, 1985, 265 f. (происходила с Кипра).

41. Hulck, 1967, 1 ff.; H. van Os: The Madonna and the Mystery Play, в: *Simiolus* 5, 1971, 5 ff.; C. Bellinati: *Il duomo di Padova e il suo battistero*. Triest 1979, 45, ил. 147. Список кисти Джусто находится в Sagrestia dei Canonici.

42. 88×53 см. R. Zanocco: Il vescovo Barozzi e la Madonna Constantinopolitana, в: *Bollettino diocesano di Padova* 19, 1934, 250 и след.; A. Lazzarin, в: *Feste cinquantenarie dell'Incoronazione della Madonna Constantinopolitana*. Padua 1960, 6; L. Lorenzoni в: *Kat. I Benedettini a Padova*. Padua 1980, 361 и след. Nr. 286. Об S. Prosdocimo и о часовне Луки в XV веке: P.L. Zovatto и др.: *La basilica di S. Giustina*. Padua 1970, 53 ff.

43. Hueck 1967, 6 [с цитатой из: A. Muratori: *Rerum Italicarum scriptores* XXIV, SXV].

44. С. Bertelli: Заметки об иконе Богоматери..., в: Византия, южные славяне и древняя Русь. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева. М., 1973, 415 и след. [важные для классификации с точки зрения истории искусства]; M. Fantì: La Madonna di S. Luca nella leggenda, nella storia e nella tradizione Bolognese, в: *Il carrobbio* 3, 1977, 179 и след. [важная историческая работа]. См. также: Gottarelli, 1976.

45. Об этом: R.C. Trexler: *Public Life in Renaissance Florence*. New York 1980, 63 ff., 353 ff., ил. 6.

46. Savioli: *Annali Bolognesi*. Bassano 1784, I, 262, Nr. 173.

47. 48×36 см. G. Cicconi: L'effigie di Marie Vergine detta comunemente Sacra Icona venerata in Fermo, в: *Voce delle Marche* 15, 1906, 8 ff., 17 f.; C. Tomassini: La città di Fermo e S. Giacomo della Marca, в: *Picenum seraphicum* 13, 1976, 171 ff., прежде всего 181 и 198 [с перепечаткой документа о дарении от 1473 г.]. Об S. Giacomo см: G. Gaselli: *Studi su S. Giacomo d. M. Ascoli Piceno* 1926. См. также прим. 48, 49.

48. Grabar, 1975, Nr. 42, табл. 26.

49. Garrison, 1949, Nr. 68; A. Valentini: *La pittura e Fermo...* Fermo 1968, 49 и след.

50. K. Algermissen и др.: *Lexikon der Marienkunde*. Regensburg 1957, I, 259 ff.; G. Prampolini: *L'annunciazione nei pittori primitivi Italiani*. Milano 1939; M. Gössmann: Благовещение Богоматери в догматическом понимании средневековья. München, 1957.

51. См. ретабль работы Лоренцо Венециано в академии в Венеции (1371): R. Palucchini: *La pittura Veneziana del Trecento*. Venezia 1964, ил. 542.

52. Об этом: Belting, 1981: 1, 167 ff. с ил. 59, 62.

53. О мюнхенском образе Антонелло, который старше, чем версия в Палермо, см.: Kat. *Antonello da Messina*. Roma 1981, 148 f., Nr. 31; F. Sricchia Santorio: *Antonello e l'Europa*. Milano 1986, Nr. 24. Икона размером 42,5×32,8 см происходит, должно быть, из Падуи.

17. Норма и свобода: итальянские иконы в эпоху коммун

1. Литература: Hager, 1962, 75 ff.; Stubblebine, 1966, 85 ff.; van Os, 1984, passim. Ср. также: Weitzmann, 1966, 51 ff.; Idem, 1984, 143 ff.; Demus, 1970, 205 ff.; Boskovits, 1988, 93 ff.

2. Galluchini, 1964 [с относящимся сюда материалом].

3. Garrison, 1949 [1976²], passim.

4. Об этом см.: E.V. Garrison: Note on the Survival of the XIIIth Century Panel Paintings in Italy, в: *Art Bulletin* 54, 1972, 140.

5. Garrison, 1949, Nr. 1–42, 175–203 (всего 119); Hager, 1962, 118 ff.

6. Garrison, 1949, Nr. 447–605 [всего 158]; Hager, 1962, 76 ff.

7. Ср. гл. 10, прим. 14.

8. Garrison, 1949, Nr. 62–149, 170–174, 311–317, 630–652 и прочее [всего 135].

9. Об этом: Hager, 1962, passim; Belting, 1981: 1, 25 ff., 199 ff.; van Os, 1984 passim.

10. Belting, 1981: 1, 154 ff., 218 ff.

11. Cleveland Museum of Art (прежде Брюссель, собрание Stoclet): 42×25,5 см. Garrison, 1949, Nr. 284; Henry S. Francis: The Stoclet Tabernacle, в: *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 54, 1967, 92 ff. Произведение ныне приписывается Берлинггеро из Лукки и датируется приблизительно 1230 г. Ср.: литературу о Лукке также в прим. 59.

12. Garrison, 1949, Nr. 243 [каждая 103×61 см]. Ср.: C.H. Weigelt, 1928, 217 f.; Hager, 1962, 86 f.; Belting, 1981: 1, 204 ff., ил. 81; L. Marcucci [изд.]: *Gallerie Nazionali di Firenze: I dipinti toscani del secolo XIII*. Roma 1965, 19, Nr. 4. Произведение происходит из Санта-Кьяра в Лукке и приписывается художнику Бонавентуре Берлинггери; Boskovits, 1988, 97 f.

13. C.H. Weigelt, 1928, 195 ff.

14. Флоренция, Уффици: Мадонна Ручеллаи из Санта-Мария Новелла 1285 г.; 450×290 см. Garrison, 1949, Nr. 186; White, 1979, 32 ff., 185 ff.; Belting, 1981: 1, 47 f.; van Os, 1984, 30 ff.; Deuchler, 1984, 32 ff.; J Cannon: Simone Martini, the Dominicans and the Early Siennese. Polyptych, в: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 45, 1982, 76 f.; B. Cole: *Siennese Painting*. New York 1980, 26.

15. Гл. 12, прим. 37.

16. См. исправления Хагера в: Klaus Krüger: Die frühen Altarbilder des Franziskus in Italien. Diss. München 1987, гл. II, III.

17. Ср. прим. 6; Carli 1958 ил. 1–31.

18. Пиза, Национальный музей: 195×340 см, из S. Caterina. E. Carli: *Il Museo di Pisa* 1974, Nr. 40; van Os, 1984, 65 ff.; Hager, 1962, 114 f.; Cannon (как в прим. 14), 69 ff.

19. Прим. 5. Ср. также: van Os, 1984, 21 ff.

20. Ср. прим. 14, а также о маленькой Мадонне: Belting-Ihm, 1976, 68 f. [тип образа]; White, 1979, 46 ff.; Deuchler, 1984, 42 ff., ил. 42, 43; P. Torriti: *La Pinacoteca Nazionale di Siena*. Genova 1977, I, 48, Nr. 20.

21. M. Sämmerer-Georg: Обрамление тосканских алтарных образов в XIV веке. Страсбург 1966.

22. Об обоих типах образов ср. обе подробные работы Belting-Ihm, 1976, passim, Belting, 1981: 1, passim. Ср. также: P. Perdrizet: *La Vierge de la Misericorde*. Paris 1908.

23. Ср. примеры: Belting-Ihm, 1976, ил. 1. Устав Лаудези из Болоньи 1329 года; ил. 22 в [альтарь клариссок из Венеции в Триесте, приблизительно того же времени] (литература в: Belting, 1981: 1, 308).

24. Ср.: Belting-Ihm, 1976, ил. 24 в [об этом в этой главе, прим. 37]; Belting, 1981: 1, ил. 8 [диптих в Карлсруэ].

25. Об этом: Belting, 1981: 1, 160 ff.

26. Доказательства этого у: Belting: 1981: 1, 281 f., 303, Nr. 4.

27. Н. Belting: *Giovanni Belini. Pieta (Reihe «Kunststück»)* Frankfurt a.M. 1985.

28. Belting-Ihm, 1976, 70.

29. Bologna, Archiginnasio (Fondo Ospedale 3), MS N. 52, л. 1 (1329). Ср.: Belting-Ihm, 1976, 71; Belting, 1981: 1, 303, Nr. 4 [с литературой].

30. Доказательства у: Belting-Ihm, 1976, 62 ff.

31. Ср. видение в книге чудес Цезария из Хейстербаха (PL 71, 713 ff.): Belting-Ihm, 1976, 9.

32. Гл. 10, прим. 54 [с литературой].

33. Belting-Ihm, 1976, ил. 15 [Virgo Dei, natum prece pulsa, terge reatum].

34. Доказательства у: Belting-Ihm, 1976, 65, прим. 19.

35. Belting-Ihm, 1976, ил. 23, с. 66, прим. 23; W. Wolters (как в гл. 10, в прим. 57).

36. Lange 1964, Nr. 6.

37. Венеция, частное собрание: 103×58 см. Pallucchini, 1964, ил. 136; Belting-Ihm, 1976, 73, ил. 24.

38. Ср. литературу в прим. 6; Hallensleben, 1981, 7 ff. Об отношениях Запада с Востоком: Demus, 1970, 218 [с доказательствами влияния Византии на типы ликов на Распятии]. Материал о Джунте также у: D. Campini: *Giunta Pisano Capitini e le croci dipinte romaniche*. Milano 1966.

39. Hager, 1962, 70 с прим. 360. Самое раннее описание у: Wadding (1625). Ср.: Н. Belting, *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*. Berlin, 1977, 25, 43.

40. Belting, 1981: 1, 20 [с цитатой из Теодориха: *Libellus de locis sanctis*].

41. Garrison, 1949, Nr. 459; Hager, 1962, 79, 160.

42. Garrison, 1949, Nr. 543; Hager, 1962, 75, ил. 97. Ср. также литературу в прим. 38. Об экземпляре в Сан-Раньеро в Пизе (184×134 см) см.: Карли (как в прим. 18), Nr. 25, ил. IV.

43. Так на кресте из Сан-Паоло а Рипа д'Армо: Carli, 1958, ил. 38–39; Idem (как в прим. 18), Nr. 26. Об изменении функции: Hager, 1962, 79 ff.

44. Об этом подробно: Belting, 1981: 1, 218 ff.; Boskovits, 1988, 93 ff.

45. Ср. с гл. 19, прим. 5.

46. Hager, 1962, 83.

47. Belting, 1981: 1, 96 ff.

48. Tomaliso da Celano: *Tractatus de miraculis S. Francisci Assisiensis II, 8 (Legendae S. F. A.)*, 1926–1941, 275 и след.: «...aliquam depictam habent iconam et illius imaginem quem specialiter venerantur».

49. Ср. прим. 11: Музей искусств в Кливленде (42×25,5 см).

50. Один, относящийся к Пизанской школе, находится в Музее искусств в Принстоне (35×26 см в центре): Garrison 1949, Nr. 303; Hager, 1962, 82, ил. 109 (прежде собрание Редера). Другое, перемещенное во Флоренцию произведе-

ние, ныне в Йале, Нью-Хейвен (27×23 см в центре): Garrison, 1949, Nr. 330. О пизанском произведении подробно: E.V. Garrison в: *Burlington Magazine* 89, 1947, 211 f.

51. Garrison, 1949, Nr. 272–273; Kermer, 1967, Nr. 16; Belting, 1981: 1, 30 ff. ил. 2а [каждая 36×26 см].

52. Ср. гл. 2, прим. 23.

53. Это происходит уже в Дученто, XIII в., на венецианском диптихе, находящемся в Чикаго: Kermer, 1967, Nr. 69, ил. 88. К этой теме см.: J.T. Wollesen, в: *Kunstchronik* 36, 1983, 28 ff.

54. E.V. Garrison: *The Madonna di sotto gli organi*, в: *Burlington Magazine* 89, 1947, 274 f. с ил. I; Hager, 1962, 83 f., ил. 101.

55. U. Procacci: *La pittura Romanica pistoiese*, в: *Il Romanico Pistoiese*. Pistoia 1966, 366, ил. 20.

56. Garrison, 1949, Nr. 608A; *Kat. Mostra Giottesca*, Firenze 1937, Nr. 76A.

57. Ср. с прим. 12.

58. W. Krönig: *Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale*, in *Miscellanea pro arte... Festschrift H. Schnitzler*. Düsseldorf 1965, 179 ff., ил. XC IV.

59. Krönig (как в прим. 58), табл. XCV/3: «*Sponsa sue prolis, stella puerpera solis, pro cunctis ora, sed plus pro rege labora*».

60. Garrison, 1949, Nr. 96: Метрополитен-музей, Нью-Йорк (76×50 см). Ср. также: Idem (примеч. 54) с ил.; Hager 1962, 81, ил. 102; Stubblebine, 1966, 89 f. О живописи художников Лукки прежде всего: E.V. Garrison: *A. Berlinghieresque Fresco in S. Stefano, Bologna*, в: *Art Bulletin* 28, 1946, 211 ff.

61. Belting, 1981: 1, 143 ff. ил. 49, 50, список/опись Nr. 19. О крупноформатных (115×77,5 см) двухсторонних иконах Богоматери и страдающего, распятого Христа см.: *Kat. Affreschi e icone dalla Grecia*. Firenze 1986, Nr. 27, 28 с цветн. ил.

62. Синай, монастырь Св. Екатерины (44,6×33 см, ок. 1200). Часто воспроизводится в публикациях К. Вейцмана и других. K. Weitzmann 1965, ил. 36.

63. Ср. прим. 13.

64. Ср. прим. 50. Об иконографии нежной матери со многими примерами см.: D.C. Shorr: *The Christ child in Devotional Images in Italy during the XIVth Century*. New York 1954, Type 6.

65. Carli, 1958, ил. 36: Крест на иконе кисти Джунты в Болонье. Этот мотив фигурирует также на иконах креста в Ассизи и в Пизе (из Сан-Раниеро). Там же, табл. III, ил. 32.

66. Ср. прим. 12.

67. Garrison, 1949, Nr. 83; *Kat. Mostra Giottesca* (как в прим. 55), Nr. 60. Основополагающий для нашей точки зрения: Weigelt, 1928, 217 ff.

68. Belting, 1981: 1, 210 f., ил. 83 [Archiginnasio, Fondo Ospedale I (1), fol. 2]. Уставы от 1285 г. основанных в 1261 г. *Devoti battuti di S.Maria della Vita*.

69. Гл. 16, прим. 26. О византийском типе см. гл. 13 и след.

70. Перуджа, Национальная галерея (32×24 см): F. Santi [изд.]: *Galleria Nazionale dell'Umbria*. Roma 1969, Nr. 21 [Maestro della Maestà delle Volte]. О типе Shorr (как в прим. 64), тип 7 с шестью примерами. О византийском типе см. гл. 13 и след.

71. Garrison, 1949, Nr. 125 [78×49 см]. Carli, 1958, ил. 83; van Os, 1984, 37 f., ил. 40. Связь между этим памятником в Санта-Мария дель Кармине и другим, находящимся в Музее искусств Фогг в Кембридже, еще нуждается в исследовании; об этом: Weigelt, 1928, 195 ff., ил. 2, 5.

72. О типе: Shorr (как в прим. 64), тип 6, Venice 3 [Флоренция, Санта-Мария Маджоре] и Verona 1 [Ватикан]. Об иконе в Каза Хорне (поверхность поля изображения 42×28 см, рама 86×53,5 см): R. Longhi, в: *Paragone* 5, 1950, 13 и след.; F. Rossi: *Il Museo Horne di Firenze*. Milano. 1967, 136 и след., ил. 31.

73. A. Smart: A Duccio-Discovery, в: *Apollo*, октябрь 1984, 227 и след., ил. 1 (70×46 см).

74. Сиена, Museo dell'Opera del Duomo (89×60 см). Из Санта-Чечилия в Креволе, а до того в Эремо Монтеспеччо: White; 1979, 23 f., ил. 1; Deuchler, 1984, 80 ил. 28, 29; Belting 1982: 1, 11 ил. 7.

75. R. Koechlin: *Les ivoires gothiques français*. Paris 1968, II, 2, Nr. 98.

76. Belting, 1981: 1, 238 f.

77. H. Federmann [Hg.]: *Jacopone da Todi*. Lauden. Köln 1967, 72 ff.; [«O Vergine piu che femina»].

78. H. Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M. 1964, 49 ff.

79. Ср. с прим. 78.

80. Belting, 1982: 1, 7 ff. с цветн ил. 1.

81. Там же, 11 прим. 14, ил. 10.

82. Там же, 17 прим. 33, ил. 16.

83. Гл. 18, прим. 41.

84. Stubblebine, 1964, 61 ff., Nr. V.

18. Мадонны Сиены. Образ в городской жизни и в алтаре

1. Hager, 1962, 59 ff., ил. 65–75, 122–127.

2. Доказательства у: Krüger (как в гл. 17, в прим. 16). Они заключаются, между прочим, в истории покровительства крупным монастырским церквям и в оформлении орденских праздников, но также в связи изображений с чтением житий в дни праздников монашеского сообщества. Образы францисканцев, постоянно находившиеся на главных престолах, были сложно спланированы и ограничивались изображением основателя ордена. Ср. также: V. Fracchinetti: *Iconografia Francescana*. Milano 1924; D. Blume: *Wandmalerei als Ordenspropaganda*. Worms 1983, 9 ff.; L. Bellosi: *La Barba di S. Francesco*, в: *Prospettiva* 22, 1980, 11 ff. Самые важные исследования: V. Bughetti, в: *Archivum Franciscanum Historicum* 19, 1926, 636 ff.; J.R.H. Moorman, в: *Bulletin J. Rylands Library* 27, 1943, 340 ff.

3. О Симоне Мартини см. гл. 17, прим. 18. Об иконе Екатерины: Garrison, 1949, Nr. 399; Carli, 1958, ил. 77–81; Hager, 1962, 95 ff.; Stubblebine, 1966, 92; E. Carli (как в гл. 17, прим. 18), 41, Nr. 31, ил. VI; Weitzmann, 1984, 154 f.

4. Гл. 12, прим. 113.

5. J.V. Supino: *Arte Pisana*. Firenze 1904, 105 и след.; A. Bellini-Pietri: *Guida di Pisa*. Pisa 1913, 229 и след.; G. Corallini: *La chiesa di S. Caterina in Pisa...* Pisa o. J. J. О проповедях и об исследованиях: C. Fedeli, в: *Memorie Domenicane* 39, 1922, 28 ff.; J. Taurisani, там же, 44, 1927, 178 ff. За некоторые сведения я выражаю благодарность К. Крюгеру.

6. Это изображение подтверждено только в Сан-Сильвестро, а именно А. да Моррона в 1792 г.; о Сан-Сильвестро: Bellini-Pietri (как в прим. 5), 246 и след. Правда, высказывание Вазари об одном произведении Маргаритоне, находившемся в Санта-Катерина, можно, вероятно, отнести к нему (*Жизнеописание I*, 365).

7. Garrison, 1949, Nr. 402; Hager, 1962, ил. 131; Carli, 1958, ил. 45–51.

8. Garrison, 1949, Nr. 402; Hager, 1962, 94 ff., ил. 128, 130. Дата 1228 на гравюре Боверио для иконы из Сан-Миньато не заслуживает доверия. Икона из Пеши кисти Берлингьеро датирована 1235 годом.

9. Такова формулировка в циркуляре Илии из Кортонь, изданном в 1226 г.: *Analecta Franciscana* 10, 1941, 526.

10. O. von Rieden, в: *Collectanea Franciscana* 33, 1963, 210 ff. В 1237 г. Григорий IX осудил епископа из Ольмоца за сопротивление изображению стигм. О кровотокащих рубцах от ран см. цитату у: J. Gardner: *The Narrative Altarpiece*, в: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1982, 222.

11. G.B. Ladner: *Das älteste Bild des hl. Franziskus von Assisi*, в: *Festschrift P.E. Schramm*. Wiesbaden 1964, 449 ff., особенно прим. 35. Ср. J.R.H. Moorman: *The Sources of the Life of S. Francis of Assisi*. London 1966.

12. M.M. Gauthier: *Le routes de la foi*. Fribourg 1983, 183 ff., Nr. 82 [о вращающихся реликвариях в Лувре и в музее Кьюни в Париже].

13. Ср. прим. 1.

14. Hager, 1962, 93, ил. 129.

15. Ср. гл. 17, прим. 16.

16. Так в Вероне Сан-Дзено: A. Da Lisca: *La basilica di S. Zenone in Verona*. Verona 1956, 91 и след. [правда, наличие ковчега тут не гарантировано].

17. Garrison, 1949, Nr. 1–8, 10–12, 16–25, 27–35 и след., 175–197, 207–234. Этот мотив был заимствован также при создании антепендиумов: Там же, Nr. 360, 365–366, 377–378. Ср. также: Hager, 1962, ил. 144–146, 150, 176–177, 181–186, 195–202.

18. Ср. гл. 14г с прим. 36.

19. L. Striker: *Crusader Paintings in Constantinople*, в: *Belting*, 1982: 2, 117 ff.; Blume (как в прим. 2), 18 ff., 158 f.

20. *Acta Capitulum Provincialium Provincia Romanae*, Roma 1941, 7 [с призывом ввести праздник и изображение основателя ордена], а также *Acta Capitulum Generalium Ordinis Praedicatorum*. Roma 1898, I, 70, 81 [гл. 1254–1256].

21. Garrison, 1949, Nr. 405 [234×127 см]; Hager, 1962, 94 f., ил. 133; Blume (как в прим. 2), 13 ff.; C.L. Ragghianti: *Pittura del Duecento a Firenze*. Firenze 1955, passim: E.T. Prehn: *A XIIIth Century Crucifix in the Uffizi and the Maestro del S. Francesco Bardi*. Edinburgh 1958; Idem, *Aspetti della pittura medioevale toscana*. Firenze 1976, 39 ff.; A. Tartuffi; в: *Castelnuovo*, 1985, 228 и след.

22. Доказательства см: Krüger (как в гл. 17, прим. 16).

23. Литература: Hager 1962, 134 ff.; 146 ff.; van Os, 1984, 21 ff. Вазари упоминает иконы Святой Троицы на главном престоле кисти Чимабуэ во Флоренции и святого Франческо в Пизе.

24. Гл. 17, прим. 14.

25. Доказательства см: Hager, 1962, 118 ff.; G.G. Mersseman: *Ordo fraternitatis*. 3 vol., Roma 1977; Belting 1981: 1, 237 f.: Сервиты возникли, по-видимому, из Лавдези (там же, с прим. 70, 71).

26. G. Coor-Achenbach: *A Visual Basis for the Documents Relating to Coppo...* в: *Art Bulletin* 28, 1946, 234 f.; Hager, 1962, 137 f.; F. Bologna: *La pittura Italiana delle origini*. Roma 1962, ил. 62; van Os, 1984, 22 f.; B. Cole: *Sieneese Painting*. New York 1980, 8 f.

27. Hager, 1962, 137; Bologna (как в прим. 26), ил. 64; M. Cordaro, в: *Arte Medievale* 1, 1983, 273; J. Polzer, в: *Antichità viva* 23, 1984, 5 ff.

28. Garrison, 1949, Nr. 210. О похожей Мадонне в приходской церкви в Трецца см.: P. Torriti [изд.]: *Kat. Opere d'arte restaurate nelle provincie di Siena e Grosseto*. Siena 1979, 16.

29. Garrison, 1949, Nr. 215, 220–222; A. Tartuferi, в: *Castelnuovo*, 1985, 228 и след. Ср. также: Hager, 1962, 126 ff., ил. 177–179. Речь идет об иконах из Ровеццано, Греве в Кьянти, а также об иконах в Соборании Актон и в музее Бандини в Фьезоле.

30. Hager, 1962, 129 f.; E. Carli: *Scultura lignea Italiana*. Milano 1960, 22 и след.; *Kat. Bildwerke der christlichen Epochen...* Berlin 1966, 53 f., Nr. 207; о происхождении из Борго-Сон-Сеполькро: M. Pericoli: *Frate Jacopone e un'antica statua della Madonna in Todi*. Todi 1982, 23 и след.

31. Рельеф смоделирован штукатуркой на деревянной доске. W. и E. Paatz: *Die Kirchen von Florenz*. Frankfurt a. M., 1952, III, 627; о возможности старой связи с кармелитами, которые будто бы рельеф принесли с собой, там же, II, 217, прим. 109. Ср. также: G. Sinibaldi и G. Brunetti [изд.]: *Mostra Giottesca di Firenze*. Firenze 1937, Nr. 59; Hager, 1962, 128 f.; G. Coor, Coppo di Marcovaldo, в: *Marsyas* 5, 1949, 8 ff., Weitzmann, 1984, 151 ff.; Ср. также: Ragghianti (как в прим. 21). Церковь была богадельней каноников и в 1521 г. перешла к кармелитам.

32. Hager, 1962, 151; van Os, 1984, 12, 14.

33. Krüger (как в гл. 17, в прим. 16) с большим собранием материала. Ожидается собственная работа Крюгера на эту тему. О скульпторе ср.: Carli (как в прим. 30), *passim*, с ил. XVII–XXVIII, ил. 1–3.

34. Ср. прим. 58 о завесе перед культовым образом из Ор-Сан-Микеле, Флоренция.

35. F. Santi (как в гл. 17 прим. 70), 37 и след., Nr. 14; Hager, 1962, 131; F. Todini, в: *Castelnuovo*, 1985, 320 и след. Ср. также: Weitzmann, 1966, 82. О более древнем триптихе в Санта-Кьяра в Ассизи, который можно датировать 1265 г. и который может быть приписан мастеру Бенвенуто из Фолиньо, ср.: Garrison, 1949, Nr. 325; Todini, *op. cit.* 320. Триптих в Перудже вполне может происходить из монастыря Сан-Франческо аль-Прато.

36. Coor Achenbach (как в прим. 26), 241 [с цитатой из Vacchettone Fioravantis (ок. 1600 г.)].

37. E. Carli: *La scultura lignea senese*. Milano 1954, 135, ил. 4: статуя в аббатстве Сант-Антимо (*Castelnuovo dell'Abbate*). Статуя высотой в 152 см.

38. Вообще о Мадоннах в соборе Сиены: Garrison, 1960–1962, 5 ff.; Hager, 1962, 106 f., 134 ff., 152 f.; Stubblebine, 1964, 72 ff.; ван Ос, 1984, 11 ff., 17 f. Об антепендиуме Спасителя, датированном 1215 годом, который van Ос определя-

ет как парное изображение и считает, что оно находилось у бывшего алтарного престола, см.: P. Torrione [Ed.]: *La pinacoteca Nazionale di Siena: i dipinti dal XII al XV secolo*. Genova 1977, 20 и след.

39. Ср. прим. 38.

40. Основополагающе: Stubblebine, 1964, *passim*.

41. Сегодняшние размеры: 140×97 см. Ср.: Stubblebine, 1964, 61 ff. Nr. V, ил. 31 [с исправлением даты 1262]; Hager, 1962, 137 [с доказательством прежнего положения на престоле часовни]. Ср. также: Torriti (как в прим. 37), 22, Nr. 16; van Os, 1984, 25; Cole (как в прим. 26), 5 f.

42. Stubblebine, 1964, 64 ff. Nr. VI, ил. 32 [198×122 см]; E. Carli: *Dipinti Senesi del Contado e della Maremma*. Milano 1955, 22 и след.; Hager, 1962, ил. 191. О малоформатном списке (125×73 см), находящемся в академии Флоренции, впрочем с сохранившимся фронтоном, см.: Stubblebine, 1964, 76 f., Nr. XI, ил. 39.

43. Stubblebine, 1964, 30 ff., Nr. IV, ил. 14–19; Hager, 1962, 137 f., ил. 196; C. Ressort [Ed.]: *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècle*, *Kat. Louvre*. Paris 1978, 7 f. [особенно о проблеме створок]; дальше: Bologna (как в прим. 26), ил. 63; Cole (как в прим. 26), 14; Cannon (гл. 17, прим. 18), 76.

44. Лондон, Институт Курто (56×164 см.) и Нью-Хейвен, художественная галерея Йельского университета (58×96,5 см): Stubblebine, 1964, 81 f., 91 f., ил. 44, 52.

45. Гл. 17, прим. 73.

46. Carli (как в прим. 41), 15 ff., Nr. II, ил. 5 [170×134 см]; Stubblebine, 1964, 104 ff., Nr. XXIV, ил. 60; Hager, 1962, ил. 195, van Os, 1984, 29 ff. Заново введенными в орден личностями были Августин и блаженная Юлиана из Имолы (ум. в 1269 г.). Согласно уставу ордена, доминиканцы собирались для принятия решений.

47. B. Cole: *Old and New in the Early Trecento*, в: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 17, 1973, 229 ff.; van Os, 1984, 22 f.

48. Об этом: J. Gardner: *Guido da Siena, 1221, und Tommaso da Modena*, в: *Burlington Magazine*, 21, 1979, 107 ff. Ср. также литературу в прим. 42.

49. Гл. 17, прим. 14.

50. Гл. 17, прим. 20.

51. Belting-Ihm, 1976, 68 f.

52. Weigelt, 1928, 195 ff.

53. Ср. в связи с этим мотивом также Мадонну, написанную Чимабуэ в технике фрески в нижней церкви Св. Франческо в Ассизи.

54. R. Davidsohn: *Forschungen zur Geschichte von Florenz*. Berlin 1908, IV, 435 ff.; A. Cocchi: *Le chiese di Firenze*. Firenze 1903, I, 229, 238 [о завесе]; Hager, 1962, 144 ff., ил. 214, 215.

55. Hager, 1962, 146.

56. Deuchler, 1984, 26, 30.

57. Литературу ср. с прим. 38.

58. Garrison, 1949, Nr. 357–379; Hager, 1962, 101 ff.

59. Stubblebine, 1964, Nr. X, ил. 37, 38 [112×82 см].

60. Van Os, 1984, ил. 13.

61. Hager, 1962, 109, 156; van Os, 1984, ил. 12. Ср. также: Carli (как в гл. 17, прим. 18), Nr. 36, ил. 53.

62. Subblebine, 1964, Nr. II, ил. 7; Hager 1962, 111 ff.; Torriti (как в прим. 38), 26; White, 1979, 68. Надпись содержит, правда, такой же текст, как поддельная надпись на Мадонне Гвидо (ср. прим. 48) и является поэтому, невзирая на правильную дату, такой же претендующей на историчность, по словам Амоени; 85×186 см). Ср. также досале Nr. 6 в Сиенской пинакотеке: Stubblebine, 1964, Nr. VII, ил. 33 [102×208 см].

63. Литературу ср. с прим. 40.

64. White, 1979, 137 дальше с ил. 104 [окно]; van Os, 1984, 77 дальше [о четырех патронах]. Правда, на Maestà св. Виктор занял место св. Варфоломея. Осальные трое святых — это Савин, Ансан и Крисцент.

65. Hager, 1962, 109 f.; Carli, 1958, ил. 56–58; Carli (как в прим. 61), Nr. 36, ил. 53 [71×206 см].

66. Гл. 2, прим. 18; гл. 12, прим. 52 с литературой.

67. Гл. 12, прим. 51.

68. Ср. с прим. 6.

69. Hager, 1962, 110, 112, ил. 157.

70. Coog-Achenbach (как в прим. 26), 237 f.

71. Hager, 1962, ил. 87.

72. Garrison, 1949, 139 [со ссылкой на источник XV века], Nr. 417–422, 430–439; Hager, 1962, 108 ff.

73. Santi (как в гл. 17, прим. 71), 41, Nr. 15; Cammerer-George (как в гл. 17, прим. 21), 140 f.; J. White, в: *Art bulletin* 55, 1973, 548 f.; Hager, 1962, ил. 162.

74. Прим. 43.

75. Ср. ретабль в Бадиа в Уффици: White, 1979, 69.

76. Сиена, пинакотека: полиптих, Nr. 28 [139×241 см]: Torriti (как в прим. 38), 50; White, 1979, 70 f.; Cannon (как в гл. 17, прим. 18), 79; Deuchler, 1984, 216, Nr. 11; van Os, 1984, 37, 63 f.

77. Garrison, 1949, Nr. 424–429, 440–443; D.Gordon: A Perugian provenance for the Franciscan double-sided altarpiece by the Maestro di S. Francesco, в: *Burlington Magazine* 124, 1982, 70 ff.

78. L. Tanfani-Centofanti: *Notizie di artisti tratti dei documenti Pisani*. Pisa 1987, 119 и след.; Hager, 1962, 113 f. с прим. 94.

79. White, 1979, 62 ff., с ил. 31; Cannon (как в прим. 76, 80 f.; Deuchler, 1984, 209, Nr. 5; van Os 1984, 34.

80. Литературу ср.: с гл. 17 прим. 18.

81. Ср. с прим. 3.

82. Ср. с прим. 61.

83. Об этом подробно: Cannon (как в прим. 76), *passim*.

84. Там же, 82 ff.

85. White, 1979, 80 ff.; E. Carli: *Il duomo di Siena*. Genova 1979, J.H. Stubblebine: *Duccio di Buoninsegna and his School*. Princeton 1979, 31 f.; E. Carli: *La pittura senese del Trecento*. Milano 1981; Deuchler 1984, 26 f.; van Os, 1984, 39 ff.; H. Belting: *Das Werk im Kontext* в: H. Belting и. а. *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin 1986, 186 ff.

86. M. Seidel: *Giovanni Pisano a Genova*. *Kat. Siena* 1987, 179 и след. [Porta di S. Raniero], ил. 143 [с реконструкцией].

87. M.Seidel: *Ubera Matris*, в: *Städel-Jahrbuch* 6, 1977, 96, прим. 243; A. Mideldorf-Kosegarten: *Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio*. München, 1984, 77 ff.
88. E. Carli: *L'arte a Massa Marittima*. Siena 1976; van Os, 1984, 56 f.
89. J. Gardner: The Stefaneschi Altarpiece, в: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, 1974, 57 ff.
90. Ср. с прим. 38.
91. White, 1979, 137 ff., с ил. 104.
92. Полиптих, Nr. 47 в Сиенской пинакотеке: Torriti (как в прим. 38), 52 и след.; White, 1979, 70 ff.; Deuchler, 1984, 216; van Os, 1984, 64 f. [184×257 см].
93. J.H. Stubblebine: Duccio's Maestà of 1302 for the Chapel of the Nove, в: *Art Quaterly* 35, 1972, 239 ff.; Deuchler, 1984, 26 f.
94. White, 1979, 195, Nr. 31.
95. *Ibid.*, 192, Nr. 28.
96. Ср. с прим. 94.
97. L.A. Muratori: *Rerum Italicarum Scriptores XV/6*. Bologna 1931, 90. Ср. также: White, 1979, 96 f.; van Os, 1984, 39 f.
98. Van Os, 1984, 55.
99. «*Mater Sancta Dei, sis causa Senis requiei, sis Duccio vita te quia pinxit ita*».

19. Диалог с образом. Эпоха частного образа

в позднем средневековья

1. Belting, 1981: 1.
2. J. Stelzenberger: *Die Mystik des Joh. Gerson*. Breslau 1928, 71 ff.; H.S. Denifle: *Die deutschen Mystiker des 14. Jahrhunderts*. Fribourg 1951; H. Grundmann: *Religiöse Bewegungen im Mittelalter*. Darmstadt 1961²; Kat. *Mystik am Oberrhein und in benachbarten Gebieten*. Augustinermuseum Freiburg i Br. 1978 [с дополнениями, сделанными А.М. Хаас, W. Blank и Е.М. Vetter]; Körner, 1979, 43 f. [со ссылками на Иоанна Герсона и Таубера].
3. A. Vauchez: *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*. Roma 1981, 247 ff., 435 ff.
4. J. Sauer, в: *Festschrift F. Schneider*. Freiburg i Br. 1951, 339 ff.; Meiss, 1951, 107 ff.
5. Об этом, с совершенно новым пониманием: K. Krüger, в: H. Belting, D. Blume [Hg.]: *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. München 1989.
6. Belting 1981: 1, 93 ff. [с дальнейшей литературой]. Ср. также: Ringbom, 1965, 30 ff.; A.L. Mayer: *Die Liturgie und der Geist der Gotik*, в: *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft* 6, 1926, 93 ff.; F.X. Haimler: *Mittelalterliche Frömmigkeit im Spiegel der Gebetbuchliteratur Süddeutschlands*. München 1952.
7. I. Ragusa и R.V. Green: *Meditations on the Life of Christ*. Princeton 1961. О более позднем развитии: Waxandall, 1977, 60 ff.; Belting, 1981: 1, 77 f., 82. Этот жанр достигает кульминации в произведениях Лудольфа фон Заксен и Фомы Кемпийского.
8. «Triplex ratio» образа начинается у Григория Великого и схоластически расширяется. Она неизменно остается до эпохи Ренессанса классическим аргументом в пользу образов: Waxandall, 1977, 55 f.; Belting, 1981: 1, 18 f.

9. E. Benz: *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*. Stuttgart 1969.
10. London. British Library, Cod. Add. 39842, fol. 28: G. Vitzthum: *Die Pariser Miniaturmalerei*. Leipzig 1908, 224 ff.
11. Belting 1981: 1 (с дальнейшей литературой).
12. Frey, 1946, 107 ff., особ. 118 ff. Более древние исследования возникли у Georg Dehio, Wilhelm Pinder и Julius Baum. Ср. успешную магистерскую работу: K.H. Blei: *Neue Bildkonzeptionen der deutschen Plastik um 1300 und ihr Kontext*. München 1983 [с историей исследования].
13. K. Bucher: *Die Frauenfrage im Mittelalter*. Tübingen 1910; Grundmann (как в прим. 2); H. Wilms: *Geschichte der deutschen Dominikanerinnen*. Dülmen 1920; O. Decker: *Die Stellung des Predigerordens zu den Dominikanerinnen*. Vechta 1935; W. Blank, в: *Kat. Mystik am Oberrhein*, 1978 (как в прим. 2), 25 ff.; J. Quint: *Meister Eckehart. Deutsche Predigten und Traktate*. München 1963.
14. A. Birlinger: *Leben heiliger alemannischer Frauen im Mittelalter V: Die Nonnen von S. Katharinental*, в: *Alemannia* 15, 1887, 152 ff. Об истории монастыря: R. Hausherr, 1975, 79 ff., bes. 82, Anm. 23. Там также цитата с мастером Генрихом. О группе в Антверпене см.: J. de Coo: *Museum Mayer van den Berg*. Kat. Antwerpen 1969, II, 87 ff. О группе в Нью-Йорке см.: I. Futterer: *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz*. Augsburg 1930, 60 ff. Nr. 76. О теме в целом см. названную в прим. 12 работу K.H. Blei.
15. См. местные опубликованные Birlinger жития монахинь (как в прим. 14).
16. Ср. житие Адельхайт Пфедферхартин ок. 1340: Birlinger (как в прим. 14), 152. На эту тему также: W. Blank: *Dominikanische Frauenmystik und die Entstehung des Andachtsbilds um 1300*, в: *Alemannisches Jahrbuch* 1964/65, 61 ff.
17. Frey, 1946, 124 дальше с цитатами из Ph. Strauch, Margarethe Ebner и Heinrich von Nördlingen; Freiburg и Tübingen 1882, 21, 87 ff.
18. См.: Delogu Ventroni: *Barna da Siena*. Pisa 1972, ил. 70.
19. Belting, 1981: 1, 96.
20. О фреске работы Lorenzetti: Belting, в: Busch, 1987, 104; J. Poeschke: *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*. München 1985, 11, ил. 259.
21. Jacopo Passavanti: *Lo specchio della vera penitenza*. Firenze 1725, 54 и след. О чудесах Богоматери ср. гл. 14, прим. 50.
22. См. завещание Петрарки: H.W. Eppelsheimer [Hg.]: *Petrarca. Dichtungen, Briefe, Schriften*. Frankfurt a. M., 1956, 188.
23. Belting, 1981: 1, 47, 95, 282 [с доказательствами]. Об «Ouvrage»-обозначениях см.: Meiss, 1967, 41 ff.
24. Pächt, 1961, 402 ff., ил. 29.
25. О Сиене см.: Vauchez (как в прим. 3), 106 с прим. 23. Об иконе кисти Симоне в пинакотеке Болоньи см.: Pacht, 1961, ил. 28; F. Arcangeli: *Pittura bolognese del'300*. Bologna 1978, 200 f.
26. Нью-Йорк, Метрополитен-музей. Изображение на доске размером 58,5×39,2 см, его цветная копия в Sales-Kat. von Christie's: *Forthcoming Sales November-December*, 1982.
27. Meiss, 1967, 280, ил. 832: О Малуэле ср. также: *Kat. Europäische Kunst um 1400*. Wien 1962, Nr. 19; G. Troescher: *Burgundische Malerei*. Berlin 1966, 67 ff. Тондо имеет в диаметре 64,5 см.

28. Нью-Йорк, Метрополитен-музей (инв. 17. 190. 913).
29. D. Miner, в: *Art News* 64, Nr. 10, 1966, 41 ff. Ср. также Belting, в: *Busch*, 1987, 160.
30. Meiss, 1967, 132, 142, ил. 572. Ср. также: Th. Müller и E. Steingraber: *Die französische Goldemailplastik um 1400*, в: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 5, 1954, 48, 72; Belting 1981: 1, 115.
31. Ср. в совокупности все на эту тему: Meiss, 1967, 40 f., 48 f., 50 f. Об описи инвентаря Луи Орлеанского см.: Moranville: *Inventaire de l'orfèvrerie et des bijoux de Louis I, duc d'Anjou*. Paris 1906. Ср. также прим. 33.
32. Об этом см. научные публикации, осуществленные издателем Миллардом Мейсоном.
33. J. Guiffrey: *Inventaires de Jean duc de Berry*, 2 vol., Paris 1894, 1896; V. Prost: *Inventaires... des ducs de Bourgogne...* 2 vol., Paris 1902, 1913; Troescher (как в прим. 27), 91 ff.
34. Об этом: M. Warnke: *Der Hofkünstler*, Köln 1985.
35. P. Heitz: *Neujahrswünsche des 15. Jahrhunderts*. Straßburg 1909.
36. Об этом см. историю исследований у: Körner, 1979, 11 ff.
37. О «маленькой святой иконе» см.: Spamer, 1930. О находках в Винхаузене (напр., знаки паломников Вероники на пергамене): H. Arpuhn: *Der Fund vom Nonnenchor*. Wienhausen 1973.
38. Об этом: Körner, 1979, 39 дальше [с дальнейшей литературой]; E. Mitsch, в: *Kat. Europäische Kunst* (как в прим. 27), 280 ff.; *Kat. Fifteenth Century Woodcuts and Metallcuts*. Washington o. J. [с богатым материалом собрания Розенвальда].
39. Дифференцированная точка зрения на это у: Körner, 1979, 32 ff. Ср. также: P. Kristeller: *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*. Berlin 1921², H. Bewers: *Einleitung zum Kat. Meister E.S. München und Berlin 1987*, 7 ff.
40. Например, у мастера E.S. и мастера бандеролей: M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, 1908 и след., Nr. 186, 83. Многочисленные доказательства у: Bewers (как в прим. 39).
41. Напр., у Петруса Критуса: Belting, 1981: 1, 93 с ил. 26. О других названных функциях см.: G. Gugitz: *Das kleine Andachtsbild in den Österreichischen Gnadenstätten*. Wien 1950, прим. 4С [отпущение грехов в епархии Секан в 1442 г.]; Körner, 1979, 34 f.
42. Körner, 1979, 85, ил. 7.
43. На эту тему ср.: O. Ringholz: *Wallfahrtsgeschichte*. Freiburg i. Br. 1896. Эти три листа (Lehrs Nr. 68, 72, 81) теперь также воспроизведены у: A.H. Mayor [Ed.]: *Late gothic Engravings of Germany and the Netherlands*. New York 1969, ил. 218–220; Bewers (как в прим. 39), Nr. 31–33.
44. Lehrs, Nr. 143; Mayor (как в прим. 43), ил. 208.
45. Lehrs, Nr. 73; Bewers (как в прим. 39), Nr. 35.
46. Lehrs, Nr. 174; Bewers (как в прим. 39), Nr. 84. О другом листе, с Петром и Павлом, ср.: Lehrs, Nr. 190; Bewers (как в прим. 39), Nr. 85.
47. О «художнике Вероники» ср. кельнский каталог *Vor Stefan Lochner*. Köln 1974, 36 ff. [F.G. Zehnder] и Nr. 17 (London. The National gallery).

48. О диптихе живописца Ханса Мемлинга: М. Corti: *L'opera completa di Memling (Classici dell'Arte)*, 1969, Nr. 59; A. Zoller: *Hans Memling*. Seligenstadt 1983, Farbabb. 24, 25; Kermer, 1967, Nr. 139; ср. также мюнхенскую работу на степень магистра Христиана Крузе, 1989.

49. Н. Belting, D. Eichberger: *Jan van Eyck als Erzähler*. Worms 1983, 95 f. [с дальнейшими доказательствами].

50. О диптихе Ньевенхове см.: Corti (как в прим. 48), Nr. 13; Zoller (как в прим. 48), ил. 18, 19; S. Bäuml: *Studien zum Adorationsdiptychon*. Diss. München 1983, 171 ff., Nr. 13; A. Roock: *Stifterbilder in Flandern und Brabant*. Essen 1988, 213 ff.

51. Об этом: Belting, в: *Busch*, 1987, 168 f. [с дефиницией портрета].

52. Обзор новых функций иконописи у Бельтинга, в: Belting Н. *Busch und Schmoock*, 1987, 128 ff.; Idem, 1981: 1, 69 ff.

53. I. Bahr: *Aussagen zur Funktion... von Kunstwerken in einem Pariser Reliquienprozeß d. J. 1440*, в: *Walraf-Richartz-Jahrbuch* 45, 1984, 41 ff.

54. Decker, 1985, 114 ff., 128 ff.

55. Ibid., 134 ff.

56. W. Pinder: *Zum Problem der «Schönen Madonnen» um 1400*, в: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 1923, 147 ff. [о воспроизведении в творениях духа готики]; Kat. *Schöne Madonnen 1350–1450*. Salzburg 1965; K.H. Clasen: *Der Meister der Schönen Madonnen*. Berlin 1974 [с историей исследования, 1 ff., 34 дальше: сведения о Мадонне из Торна]; Н. Beck, W. Beeh и Н. Bredekamp, в: *Kat. Kunst um 1400 am Mittelrhein*. Frankfurt a. M., 1976, 4 ff.; J. Homolka, в: *Kat. Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400*. Köln 1978, II, 515 о мадонне из Торна.

57. W. Beeh: *Das gotische Vesperbild in der Frankfurter Liebfrauenkirche*, в: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*. 5, 1965, 11 ff.

58. J. Homolka (как в прим. 56), III, 39; G. Schmidt, в: K.M. Swoboda [Hg.]: *Gotik in Böhmen*. München 1969, 226, 242, ил. 157.

59. R. Fritz: *Das Halbfigurenbild in der westdeutschen Tafelmalerei um 1400*, в: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5, 1951, 161 ff., ил. 1.

60. J. Puraye: *L'icône byzantine de la cathédrale St.-Paul à Liege*, в: *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 9/3, 1939, 193 ff.; Grabar, 1975, Nr. 36; Kat. *Splendeur de Byzance*. Brüssel 1982, Nr. IC7. Доска имеет размер 34, 5×29 см.

61. Доска имеет размер 35×26,5 см. Самая важная работа: P. Rolland: *La Madonne italo-byzantine de Frasnès-les-Buisson*, в: *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 17, 1947/48, 97 ff.; ср. также: R. Offner: *A. Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* III/5. New York 1947, 56, note. 2 [об определении стиля досок]; D.C. Shorr: *The Devotional Image in Italy during the XIVth Century*. New York 1954, 53 [об итальянских экземплярах типа]; M.J. Friedländer: *Über den Zwang zur ikonographischen Tradition in der flämischen Kunst*, в: *Art Quarterly* 1, 1938, 19 ff. [о копиях и экземпляре в Канзас-Сити]; R. Faile: *Le culte de Notre-Dame de Grâce*. Cambrai 1971; Kolb, 1968, 86; ср. с прим. 62.

62. G. Passavant: *Zu einigen toskanischen Terrakotta-Madonnen der Frührenaissance*, в: *Mitteilungen des Florentiner Instituts für Kunstgeschichte*, 1988.

63. Источники у: Rolland (как в прим. 61), 99 ff. О копии в Канзас-Сити ср.: Friedländer (как в прим. 61); E. Panofsky: *Early Netherlandish Painting*. Harvard University, 1953, 279 ff.

64. M. Davies: *Rogier van der Weyden*. London 1972, 216 ff., ил. 84.
65. G. Noehles: *Studien zur Quattrocentomalerei in Rom*. Diss. Münster 1974, Nr. 85, S. 25 ff.; G.S.Hesberg: *A. Romano and his School*, New York 1980.
66. E. Müntz, v: *Gazette des Beaux-Arts* 16, 1877, 98 ff.
67. F. Negri Arnoldi: *Madonne giovanili di A. Romano*, v: *Commentari* 15, 1964, 202 и след.; Noehles (как в прим. 65) Nr. 26–39, 78–79, Document Nr. 56; A. Cavallaro: *A. Romano e le confraternite del Quattrocento a Roma*, v: *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 5, 1984, 335 и след. [с точными сведениями о должностях художника, а также на с. 346 и ил. 3 об иконе Богоматери Санта-Лючия дель Гонфалоне].
68. A. Schmarsow: *Un dipinto di A. Romano a Madrid*, v: *L'Arte* 14, 1911, 118 и след.; M. Fagiolo und M.L. Madonna (как в гл. 11 прим. 2), 346; Cavallaro (как в прим. 67), 347. Размеры: 94×66 (или по 33) см.
69. E.D. Howe: *A. Romano, the «Golden Legend» and a Madonna of S. Maria Maggiore*, v: *Burlington Magazine* 126, Nr. 976, 1984, 417 f.
70. Braun, 1924. Ср. также с последующими примечаниями.
71. Об этом с хорошими примерами: M.M. Gauthier: *Du tabernacle au retable*, v: *Revue de l'art* 41, 1978, 23 и след.
72. Mansi, 1901, XXIII, 791 и след. Ср. также: M. Hasse: *Der Flügelaltar. Dresden 1941*⁹.
73. J. Formige: *L'abbaye royale de St.-Denis*. Paris 1960, 120 и след. [с примерами отдельных часовен]. Наш пример (Cliché des Archives Photographiques der Caisse Nationale des Monuments Historiques, Nr. MH 167211, in Paris), по рисунку, выполненному Percier (Paris, Cabinet d'Estampes), происходит из часовни святого Romain-de-Blaye (Formigé, 145 и след).
74. E.W. Tristram: *English Medieval Wall Painting. The XIIIth Century*. Oxford 1950, 121 ff., табл. 7; F. Wormald, v: *Proceedings British Academy* 35, 1949, 165 f., H. Belting: *Die Oberkirche von S. Francesco in Assisi*. Berlin 1977, 188 ff.
75. L. Lefrançois-Pillion: *L'église de St-Thibaut-en-Auxois...*, v: *Gazette des Beaux-Arts* 1922, I, 137 и след. Ср. также: P. Quarré: *Le portail de St-Thibaut...* v: *Bulletin monumental* 123, 1965, 181 f.
76. Kat. *Kunst um 1400* (как в прим. 56), 136 ff., Nr. 39. Ср. E. zu Solms-Laubach: *Der Altenberger Altar*, v: *Städte-Jahrbuch* 5, 1926, 33 ff.
77. E. Trier: *Der St. Ursula-Altar in Marienstatt*, v: *Marienstätter gesammelte Aufsätze* 1962, 29 ff.; D.L. Ehresmann: *Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece*, v: *Art Bulletin*, 1982, 359 ff., 364.
78. Decker, 1985, 65 f., 81, 113.
79. Об этом: H. Keller: *Der Flügelaltar als Reliquienschrein*, in: *Festschrift Theodor Müller*. Berlin 1965, 125 ff.
80. Об этом: Ehresmann (как в прим. 77).
81. Так: Decker, 1985, 70, 80 ff.
82. Об этом: Decker, 1985, 64, 91, однако в ином смысле.
83. Baxandall, 1980, 62 ff., 83 ff.; Decker, 1985, 170.
84. G. Lill: *Hans Leinberger*. München 1942; A. Schädler: *Zur künstlerischen Entwicklung Hans Leinbergers*, v: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 28, 1977, 59 ff.; Baxandall, 1980, 311 ff.; Decker, 1985, 213–250.

85. Decker, 1985, 250, 262.

86. C. Altgraf zu Salm: Neue Forschungen zur Schönen Madonna von Regensburg, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 12, 1962, 49 ff.; G. Stahl: Die Wallfahrt zur Schönen Maria in Regensburg, в: G. Schwaiger, J. Staber [Hg.]: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg* 1968, II, 35 ff.; A. Hubel: Die Schöne Maria von Regensburg, в: P. Mai [Hg.]: *850 Jahre Kollegiatstift zu den hll. Johannes Baptist und Evangelist in Regensburg*. München 1977; F. Winzinger: A. Altdorfer, в: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1975, 31 ff.; Baxandall, 1980, 83 ff.; Decker 1985, 261 ff.

87. Гл. 166, прим. 22.

88. Весте-Кобург, Гравюрный кабинет (63,5×39,1 см) ср.: Decker, 1985, ил. 121.

89. *Kat. Hamburg*, 1983, 135.

90. Fritz (как в прим. 59), 167, ил. 6; Altgraf zu Salm (как в прим. 86).

91. Ср. с прим. 61.

92. Decker, 1985, с ил.

20. Религия и искусство. Кризис образа в начале современной эпохи

1. Так W. Hofmann в: *Kat. Hamburg*, 1983, 23 ff., [с тезисами, нуждающимися, однако, в дальнейшем обсуждении].

2. H. Sedlmayr: *Verlust der Mitte*. Salzburg 1948.

3. Об этом: M. Baxandall, 1980, 51 ff. [с избытком цитат].

4. Литература по выбору: Ch. Garside, jr.: *Zwingli and the Arts*. Yale 1966, 146 ff.; Warnke, 1973, 65 ff.; Bredekamp, 1975, 231 ff. [о гусситях]; D. Freedberg, в: *Bryer*, 1977, 165 ff.; Baxandall, 1980, 69 ff.; S. Michalski, 1984, 70 и след.; Idem, *Das Phänomen Bildersturm. Versuch einer Übersicht*. Ср. также: Phillips, 1973; Freedberg, 1985; Idem, 1986, 69 ff.

5. *Invokavitpredigten*, Nr. 3 (1522) в: *Weimarer Ausgabe*, x/3, 31 f.

6. Warnke, 1973, 65 ff., bes. 80 дальше [со всеми доводами].

7. C. Martin: *St-Pierre, Chatedrale de Genève*. Geneve 1910, 164 и след. Икона была в 1835 г. установлена в кафедральном соборе. Каменная надпись с таким же текстом находилась на городской стене близ Порте-де-ла-Корратери.

8. Цитируется по: P. Schmerz, H.D. Schmid: *Reutlingen. Aus der Geschichte einer Stadt*. Reutlingen 1973, 108. За цитату я благодарен С. Михальскому.

9. Ср. эстамп работы Луки Лейденского от 1514 г.: *Kat. Hamburg* 1983, Nr. 9. Там также дальнейшие изображения иконоборчества и подвергнувшегося атаке идолослужения: Nr. 10–19.

10. Как в прим. 5.

11. Нюрнберг, Германский национальный музей, инв. N 7404. Ср.: *Kat. Hamburg* 1983, Nr. 1; *Kat. Nürnberg* 1983, Nr. 515; Baxandall, 1980, 79 ff.

12. Страсбург, Муниципальные архивы, V/1, Nr. 12: *Kat. Nürnberg*, 1983, Nr. 514; C.S. Christensen: *Art and the Reformation in Germany*. Ohio University Press 1979, 166 f. [здесь также подтверждения положения в Нюрнберге].

13. *Weimarer Ausgabe*, XXX/1, 224; Bd. LI/II, 29 ff. [проповедь о псалме 8, 3 от 1545 г.]; там же, IX, Nr. 6734 [застольные речи]. О теологии Лютера в этой связи ср. сведения о литературе к тексту 40 приложения.

14. Panofsky, 1969, 216. В оксфордском полном издании переписки у: P.S. Allen, IV, Nr. 1107. 7.

15. D. Koeplin und T. Falk: *Lucas Cranach. Basel 1974*, Nr. 35. Ср.: M. Warnke: *Cranachs Luther (Reihe Kunststück)*. Frankfurt a. M. 1984.

16. A. Bartsch: *Le Peintre-Graveur*. Wien 1808, VII, Nr. 107; *The Illustrated Bartsch*. W.L. Strauss [Ed.]. New York 1981, X, Nr. 107; E. Panofsky: *Albrecht Dürer*. Princeton 1948², 239, Nr. 214; Kat. Nürnberg, 1983, Nr. 155.

17. Gotha, Landesbibliothek, MSA 233, fol. 12–17: F.J. Stopp, *Verbum Domini manet in aeternum*. The Dissemination of a Reformation Slogan, в: S.S. Praver [Ed.]: *Essays in German Language, Culture and Society*. London 1969, 123 ff., 125.

18. Динкельсбюль, Евангелическая лютеранская церковная община: 95×160 см. С. Bürkstürmer: *Geschichte der Reformation und Gegenreformation in der ehemaligen Freien Reichsstadt Dinkelsbühl*. Dinkelsbühl 1914, I, 65 ff.; Schuster, 1983, 116, ил. 3; Кат. Nürnberg, 1983, Nr. 540.

19. Karel van Mander: *Schilderboek*. Alkmaar 1604, fol. 204. Ср.: Freedberg, 1977, 174.

20. G. Ebeling: *Erwägungen zur Lehre vom Gesetz*, в: Idem. *Wort und Glaube*. Tübingen 1958², 255 ff.; F. Ohly: *Gesetz und Evangelium*, в: *Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, N.F. Münster 1958, H.1.; W. Joest: *Gesetz und Freiheit*. Göttingen 1951.

21. Koeplin und Falk (как в прим. 15), 2, 505 ff., Nr. 353–356; J. Wirth: *Le dogme en image: Luther et l'iconographie*, в: *Revue de l'art* 52, 1981, 18; P.K. Schuster, в: Кат. Hamburg, 1983, 333 ff., 356, Nr. 474, 538, ср. также с прим. 22.

22. Luther, Kirchenpostille. Проповедь в день праздника Иоанна Крестителя (1522), в: *Weimarer Ausgabe*, X/3, 205 ff., цит. по: O. Thulin: *Cranach-Altäre der Reformation*. Berlin 1955, 126 ff. [с важными пояснениями по этой теме].

23. Thulin (как в прим. 22), 9 ff. О пределье ср. гравюру на дереве того времени работы Кранаха Младшего от 1546 г.: Кат. Hamburg, 1983, Nr. 69.

24. H.J. Krause: *Zur Ikonographie der protestantischen Schloßkapellen des 16. Jahrhunderts*, в: *Kunst und Reformation. Kolloquium des C.I.H.A. in Eisenach*. Berlin 1983, 395 ff., ср. также: Krause. *Sächsische Schloßkapellen der Renaissance*. Berlin 1982. Около церковной кафедры был изображен на доске истинный культ Ильи и ложный культ служителей Ваала. В бронзовой надписи зафиксирована дата освящения. На престоле лишь в 1545 г. был добавлен ретабль с изображением Тайной вечери). Пять маленьких изображений на темы страстей и суда служили, как и рельефы на портале, изображающие страсти, для «напоминания и показа страданий и ран Христа», как имел обыкновение выражаться Лютер.

25. Luther: *Weimarer Ausgabe*: Tischreden, Nr. 4, 4787. Ср. также: Thulin (как в прим. 22), 150.

26. H. Rupprich: *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*. Berlin 1956, I, 43, Nr. 2.

27. Rupprich (как в прим. 26), 165.

28. Belting, 1985, 31 дальше [с дальнейшей литературой].

29. M. Kemp: *From Mimesis to «Fantasia»: The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, в: *Viator* 8, 1977, 347 ff.

30. *Prediche sopra Ezechiele*. R. Ridolfi [Hg.]. Roma 1955, I, 343. Ср. также: R.M. Steinberg: *Fra Girolamo Savonarola. Florentine Art, and Renaissance Historiography*. Athenai (Ohio) 1976, 48.

31. Vasari: *Le vite* [изд. G.Milanesi], Firenze 1906, IV, 383.
32. Леонардо да Винчи: *Trattato della pittura. The literary Works of Leonardo da Vinci* [изд. J.P. Richter]. London 1883, I, 1970³, 33, 35.
33. Vasari (как в прим. 31), 357 и след.
34. *Prediche italiane ai Fiorentini* [Изд. F. Cognasso]. Perugia o. J. II, 161 и след.
35. Vasari (как в прим. 31), VII, 437.
36. По поводу цитаты из Дюрера ср. прим. 26. О Мадонне Беллини ср.: Н. Belting: *Die gemalte Natur*, в: *Kunst um 1800 und die Folgen. W. Hofmann zu Ehren*. München 1988, 175, ил. 2. Образ, находящийся в Национальной галерее, представлен во всей литературе о Беллини.
37. L. Baldass: *Joos van Cleve, der Meister des Todes Mariä*. Wien 1925, 18, ил. 18. Произведение происходит из собрания Spiridon в Париже. Ср. также: К. Baetjer: *European Paintings in the Metropolitan Museum of Art*. New York 1980, III, 355, Nr. 32. 100. 57.
38. Augustinus: *De diversis quaestionibus* 83, qu. 74: PL 40, 85. Ср.: Düring, 1952, 38 ff. За это указание я выражаю благодарность V. Stoichita.
39. Leipzig. Museum der bildenden Künste, graphische Sammlung. Inv. N I. 8492: *Kat. Kunst der Reformationszeit*. Berlin 1983, Nr. B 65.
40. Rupprich (как в прим. 26), 168.
41. О Яне ван Скореле ср.: M.J. Friedländer: *Early Netherlandish Painting*. Leyden 1975, XII; *Kat. Jan van Scorel*. [Hg. J.A.L. de Meyere]. Utrecht 1981 [с дальнейшей литературой]. По поводу нашей иллюстрации ср.: W. Braunfels и. а.: *Pittura extranjera*. *Kat. Prado*. Madrid 1980, 64 [Inv. 2. 716, Legado Pablo Bosch, Nr. 74]. О практике списков с ранних нидерландцев: L. Silver, Fountain and Source. *A Rediscovered Euckian Icon*, в: *Pantheon* 41, 1983, 95 ff.
42. Kraut, 1986, 80 ff. Ср. также: R. Grosshans: *M. van Heemskerck. Die Gemälde*. Berlin 1980, 195; *Ausstellungskat. Rennes 1979* [Le Dossier d'un tableau. St-Luc peignant la Vierge de M. van Heemskerck].
43. Об этом: F. Haskell: *Taste and the Antique*. New Haven 1981.
44. Об истории восприятия «Сикстинской Мадонны» ср.: E. Schaeffer: *Raffaels Sixtinische Madonna im Erlebnis der Nachwelt*. Leipzig 1927; M. Putsch: *Die Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung*. Tübingen 1955; M. Ehardt: *Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassik und Romantik*. Baden-Baden 1972. Ср. также прим. 48 с новой литературой.
45. F. Schlegel, *Die Gemälde*, в: *Athenäum*. Berlin 1799, II [заново изд. в серии: *Rowohlts Klassiker. Deutsche Literatur*. Hamburg 1969, 55 ff.].
46. О Wackenroder ср. издание J.F. Unger: *Werke und Briefe*. Heidelberg 1967, 14 ff. О гравюре ср.: J.J. Riepenhausen: *12 Umrisse zum Leben Raphaels von Urbino*. Stuttgart 1834, ил. VIII. Об истории толкования «Idea» ср.: E. Panofsky: *Idea*. Berlin 1924 [1960²]. Я обязан докладу S. Hefele, München 1988.
47. Kraut, 1986, 59 ff.; Z. Wazbinski: *S. Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma*, в: *Artibus et historiae* 12, 1985, 27 и след.
48. J.K. Eberlein: *The Curtain in Raphael's Sistine Madonna*, в: *Art Bulletin* 65, 1, 1983, 61 дальше [с обзором толкований завесы на с. 75–77]. Об этом ср. также: В.А. Sigel: *Der Vorhang der Sixtinischen Madonna*. Zürich 1977.
49. Ср. с прим. 29.

50. Об этом Панофский (как в прим. 46). О *Disegno* см. мои высказывания в: *Das Ende der Kunstgeschichte?* München 1983, 73.

51. Panofsky (как в прим. 46), 32, 37.

52. Warnke, 1968, 61 ff.

53. *Ibid.*, 74.

54. Gumpenberg, 1657, Bd. I, II. Ср. также: Beissel, 1913, 157 ff. [укрытие образов], 169 ff. [коронование], а также 295. О короновании также: Dejonghe, 1967. О тогдашнем культе образа: Måle, 1951, II, 20 и след.

55. Gumpenberg, 1657, I, 20 и след.; доказательства о Санта-Мария Маджоре Angelis, 1621. О копиях: O. Karrer: *Der hl. Franz von Borja, General der Gesellschaft Jesu 1510–1572*. Freiburg i. Br. 1921, 382 f. Источники об этом у: F. Sacchino: *Historiae Societatis Jesu pars III*. Roma 1649, I, V, Nr. 296; *Monumenta Historica Societatis Jesu Fasc.* 28. Madrid 1910, III, 112 sig. Nr. 734. Об Ингольштадте ср.: P. A. Höss S.J.: *Pater Jakob Rem S.J.* München 1953, 29, 90 f., 208 f.

56. H. Friedel: Die Cappella Altemps in S. Maria in Trastevere в: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 17, 1978, 92 ff.

57. Angelis, 1621, 189 ff. О капелле Паолина: M. C. Doratori: *Gli scultori della Cappella Paolina*, в: *Commentari* 18, 1967, 231 ff. О типе алтаря: E. Lavagnino [и др.]: *Altari barocchi in Roma*. Roma, 1959; Об идее, что дух осеняет образы, ср. гл. 4д прим. 80.

58. Warnke, 1968, 77 ff.; D. Freedberg, в: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 32, 1981, 115 ff.; Ilse von zur Mühlen: *Rubens und die Gegenreformation am Beispiel der Altarbilder für S. Maria in Vallicella in Rom*. Magisterarbeit, München 1987. Об орапторианах: L. Ponnelle und L. Bordet: *St. Philip Neri and the Roman Society of his Times*. London 1979. О Баронии ср.: C. K. Pullapidilly: *Caesar Baronius. Counter Reformation Historian*. London 1975.

Библиография

- Achelis, Hans: *Die Katakomben von Neapel*. Leipzig 1936.
- Achimastu-Potamianou, Myrtale: A New Aniconic Decoration on Naxos, в: *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἡταιρείας* 12, 1984, 392.
- The Age of Spirituality*; см.: New York 1978.
- Alexander, Paul Julius: The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and its Definitions, в: *Dumbarton Oaks Papers* 7, 1953.
- Alexander, Paul Julius. *The Patriarch Nicephoros of Constantinople. Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*. Oxford 1958.
- Alföldi, Andreas: *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich*. Darmstadt 1970.
- Alpatov, Michail. *Le icône russe*. Turin 1976.
- Amato, Pietro. *De vera effigie Mariae. Antiche Icone Romane*. Roma 1988.
- Andaloro, Maria: Note sui temi iconografici delle Deesis e dell'Haghiosoritissa, в: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, NS 17, 1970.
- Angelis, Paolo de: *Basilicae S. Mariae De Urbe... descriptio...* Roma 1621.
- Антонова В., Мнева Н. Каталог древнерусской живописи. XI–нач. XVIII в. Государственная Третьяковская галерея, М., 1963.
- Athen: *Kat. Byzantine Icons of Cyprus*. А. Παπαγεωργίου [изд.] Benaki Museum 1976.
- Athen: *Kat. Ekthesis gia ta hekato chronika tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias*. [Выставка в честь 100-летнего существования христианского археологического общества]. Афины 1985.
- Babic, Gordana: O zivopisanom ukrasu oltarskich preglada [о живописном украшении алтарной преграды], в: *Zbornik za Likovne Umetnosti* 11, 1975.
- Babic, Gordana: *Icones* (Editions Princesse). Paris 1980.
- Babic, Gordana: Il modello e la replica nell'arte bizantina delle icone, в: *Arte Cristiana* 724, 1988.
- Badawy, Alexander: *Coptic Art and Archaeology* (MIT Press). Cambridge (Mass.) 1978.
- Банк А. Византийское искусство в коллекциях СССР. Л., 1977.
- Barnard, Leslie: The Theology of Images, в: *Bryer*, 1977.
- Barnard, Leslie: *The Graeco-Roman and Oriental Background of the Iconoclastic Controversy*. Leiden 1974.
- Barnes, Timothy D.: *Constantine and Eusebius*. Cambridge (Mass.) 1981.
- Baumgart, Fritz: Zur geschichtlichen und soziologischen Bedeutung des Tafelbilds, в: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 13, 1935, 378.
- Baxandall, Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des XV. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1977.

Baxandall, Michael: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven 1980 [Deutsch: *Die Kunst der Bildschnitzer*. München 1986²].

Baynes, Norman H.: *The Finding of the Virgin's Robe*. о.О. 1949 [см. также в: *Byzantine Studies and other Essays*, 1955; Baynes 1949].

Baynes, Norman H.: *The Supernatural Defenders of Constantinople*, в: *Analecta Bollandiana* 67, 1949 [перепечатка в: *Byzantines Studies and other Essays*, 1955; Baynes, 1949].

Baynes, Norman H.: *The icons before Iconoclasm*. 1951, в: *Там же* [впервые в: *Harvard Theological Review* 44, 1951].

Beck, Hans Georg: *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*. München 1959.

Beck, Hans Georg: *Von der Fragwürdigkeit der Ikone*, Sitzungsbericht der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. München 1975.

Beck, Hans Georg und D. Stutzinger: см. Frankfurt a. M. 1983.

Beck, Hans Georg, Herbert und Horst Bredekamp: *Bilderkult und Bildersturm*, в: *Busch*, 1987.

Beissel, Stephan: *Wallfahrten zu unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte*. Freiburg i. Br. 1913.

Belli D'Elia (изд.): *Kat. Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*. Bari 1988.

Belting, Hans: *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*. Heidelberg 1970.

Belting, Hans: *Bild und Publikum im Mittelalter*. Berlin 1981 [L'immagine e il suo pubblico nel medio evo. Bologna 1986; Belting, 1981: 1].

Belting, Hans: An Image and its Function in the liturgy: the Man of Sorrows in Byzantium, в: *Dumbarton Oaks Papers* 34/35, 1981 [Belting 1981: 2].

Belting, Hans: The «Byzantine Madonnas»: New Facts about their Italian Origin and some Observations on Duccio, в: *Studies in the History of Art*, National Gallery of Art Washington 1982 [Belting 1982: 1].

Belting, Hans: Die Reaktion der Kunst des XIII. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen, в: там же (изд.): *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo (Atti XXIV Congresso Internazionale Storia dell'Arte 2)* Bologna 1982 [Belting, 1982: 2].

Belting, Hans: *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*. Frankfurt a. M. 1985.

Belting, Hans: Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild, в: *Busch*, 1987.

Belting, Hans: Vom Altarbild zur autonomen Tafelmalerei, в: *Busch und Schmoock*, 1987.

Belting, Hans: Papal Artistic Commissions as Definitions of the Medieval Church in Rome, в: *Papers in the Art History from Pennsylvania State University* IV, 1987.

Belting, Hans und Christa Belting-Ihm: Das Kreuzbild im «Hodegos» des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur ältesten Darstellung des toten Crucifixus, в: *Tortualae (Römische Quartalschrift, Supplementheft 30)*, 1966.

Belting, Hans, Mango, Cyril und Doula Mouriki: The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul, в: *Dumbarton Oaks Studies* XV, 1978.

Belting-Ihm, Christa: *Sub matris tutela. Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*. Heidelberg 1976.

Belting-Ihm, Christa: Art. «Heiligenbild», в: *Reallexikon für Antike und Christentum*, XIV, 1987.

Bertelli, Carlo: *La Madonna di S. Maria in Trastevere*. Roma 1961 [Bertelli, 1961: 1].

Bertelli, Carlo: La Madonna del Pantheon, в: *Bollettino d'Arte* 4, 46, 1961 [Bertelli 1961: 2].

Bertelli, Carlo: L'immagine del «Monasterium Tempuli» dopo il restauro, в: *Archivum Fratrum Praedicatorum* 31, 1961 [Bertelli 1961: 3].

Bertelli, Carlo: Icone di Roma, в: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kunsthistoriker-Kongresses*. Bonn 1967.

Bertelli, Carlo: Storia e vicende dell'immagine edessena a S. Silvestro a Capite a Roma, в: *Paragone* 217, N. S. 37, 1968.

Bertelli, Carlo: Pittura in Italia durante l'iconoclasmo: le icone, в: *Arte Cristiana* 724, 1988.

Bettini, Sergio: *La pittura di icone cretese-veneziana e i Madonneri*. Padua 1933.

Bevan, Edwyn: *Holy Images. An Inquiry into Idolatry and Image-Worship in Ancient Paganism and in Christianity*. London 1940.

Blanck, Horst: Porträt-Gemälde als Ehrendenkmäler, в: *Bonner Jahrbücher* 168, 1968.

Bolten, Johannes: *Di imago clipeata. Ein Beitrag z. Porträt — und Typengeschichte*. Paderborn 1937.

Bonn, изд.: *Corpus Scriptorum Historiae Byzantine*. Bonn 1828.

Boskovits, Miklos: Immagine e preghiera nel trado medioevo: osservazioni preliminari, в: *Arte Cristiana* 724, 1988.

Breckenridge, James Douglas: *The Numismatic Iconography of Justinian*. New York 1959, II.

Bredenkamp, Horst: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Frankfurt a. M. 1975.

Brehiér, Louis: Les icônes dans l'histoire de l'art Byzance et la Russie, в: *L'art byzantine chez les Slaves* 2, 1938.

Bryer, Anthony und Judith Herrin (изд.): *Iconoclasm*, Birmingham 1977.

Busch, Werner (изд.): *Funkkolleg Kunst*. 2 Bde, München 1987.

Busch, Werner: Die Autonomie der Kunst, в: *Busch*, 1987.

Busch, Werner und Peter Schmoock: *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim 1987.

Cameron, Alan: *Claudian: Poetry and Propaganda at the Court of Honorius*. Oxford 1970.

Cameron, Alan, Averil: *The Sceptic and the Shroud*. King's College, London 1980.

Cameron, Alan: *Continuity and Change in VIth Century Byzantium*. London 1981. [V: The Sceptic and the Shroud; XII: Artistic Patronage of Justin II; XVI: Theotokos in VIth Century Constantinople; XVII: The Virgin's Robe; XIII: Images of authority: Elites and Icons].

Cameron, Alan: The History of the Image of Edessa. The Telling of a Story, в: *Okeanos. Essays presented to I. Sevcenko* [Шевченко] (*Harvard Ukrainian Studies* VII) 1983.

Campenhausen, Hans Freiherr von: Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche, в: W. Schöne u. a.: *Das Gottesbild im Abendland*. Witten und Berlin 1957 [английская версия, в: H.v.C.: *Tradition and Life in the Early Church*. London 1968].

Campenhausen, Hans Freiherr von: Zwingli und Luther zur Bilderfrage, в: Там же.

Capizzi, Carmelo: *Pantokrator. Saggio d'esegesi; letteraria — iconografica*. Roma 1964 [Orientalia Christiana Analecta].

Caraffa, Filippo: La processione del Ss. Salvatore a Roma e nel Lazio nella notte dell'Assunta, в: *Lunario Romano* 5, 1976.

Carli, Enzo: *Pittura medievale Pisana*. Milano 1958.

Castelnuovo, Enrico (изд.): *La pittura in Italia. Le origini*. Milano 1985.

Cavarnos, Constantine: *Orthodox Iconography*. Belton (Mass.) 1980.

Cellini, Pico: *La Madonna di S. Luca in S. Maria Maggiore*. Roma 1943.

Cellini, Pico: Una Madonna molto antica, в: *Proporzioni* 3 1950.

Chastel, André: La Véronique, в: *Révue de l'art* 1978.

Chatzidakis, Manolis: *Icônes de St-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise*. Venise 1962.

Chatzidakis, Manolis: *Studies in Byzantine Art and Archeology*. London. 1972.

Chatzidakis, Manolis: Une icône en mosaïque de Laura, в: *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 21, 1972.

Chatzidakis, Manolis: L'évolution de l'icône aux XI–XIII siècles et la transformation du templon, XV. Congrès Internationale d'Études Byzantines, в: *Rapport III*, Афины 1976.

Chatzidakis, Manolis: *Eikones tēs Patmou*. Athēnai 1977.

Chatzidakis, Manolis: *La peinture des «Madonneri» ou «veneto-crétoise» et sa destination*. Firenze 1977.

Chatzidakis, Manolis: Art. «Ikonostas», в: *Reallexikon der Byzantinischen Kunst*, 1978.

Cormack, Robin S.: The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki. A Reexamination in the Light of the Drawings of W.G. George, в: *The Annual of the British School at Athens* 64, 1969.

Cormack, Robin S.: The Arts during the Age of Iconoclasm, в: *Bryer*, 1977.

Cormack, Robin S.: Painting after Iconoclasm, в: *Bryer*, 1977.

Cormack, Robin S.: A Crusader Painting of St. George: «maniera greca» or «lingua franca»? , в: *Burlington Magazine*, March 1984.

Cormack, Robin S.: *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*. London 1985.

Cormack, Robin S.: Icons in the Life of Byzantium, in: *Icon*, Walters Art Gallery. Baltimore 1988.

Cormack, Robin S.: Miraculous Icons in Byzantium and their Powers, в: *Arte Cristiana* 724, 1988.

Cutler, Anthony: *Transfigurations. Studies in the Dynamics of Byzantine Iconography*. Pennsylvania State University 1975.

Cutler, Anthony: *The Aristocratic Psalter in Byzantium*. Paris 1984

Cutler, Anthony: e John W. Nesbitt: *L'arte bizantina e il suo pubblico*, 2 Bd., Turin 1986.

- Dawson, George G.: *Healing: Pagan and Christian*. London 1935 [1977²].
- Decker, Bernhard: *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*. Bamberg 1985.
- Deichmann, Friedrich Wilhelm: *Einführung in die christliche Archäologie*. Darmstadt 1983.
- Dejonghe, Maurice: *Les Madones couronnées de Rome*. Paris 1967.
- Dejonghe, Maurice: *Roma Santuario Mariano*. Bologna 1969.
- Delbrueck, Richard: *Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Berlin 1929.
- Delehaye, Hippolyte: *Deux typika byzantins de l'époque des Paleologues*. Brüssel 1921.
- Delius, Walter: *Geschichte der Marienverehrung*. München und Basel 1963.
- Demus, Otto: *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*. London 1947 [1976²]
- Demus, Otto: Byzantinische Mosaikminiaturen, в: *Phaidros* 3, 1947.
- Demus, Otto: Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection, в: *Dumbarton Oaks Papers* 14, 1960 [Demus 1960: 1].
- Demus, Otto: *The Church of San Marco at Venice. Its Architecture and Skulpture*. (Dumbarton Oaks). Washington 1960 [Demus 1960: 2]
- Demus, Otto: Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa, в: *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft*, 14, 1965.
- Demus, Otto: *Byzantine Art and the West*. New York 1970.
- Demus, Otto: *The Mosaics of S. Marco in Venice*. 4 Bd., Chicago 1984.
- Deuchler, Florens: *Duccio*. Milano 1984.
- Diez, Ernst und Otto Demus: *Byzantine Mosaics in Greece*. Harvard 1931.
- Djurić, Vojslav J.: Über den Cin von Chilandar, в: *Byzantinische Zeitschrift* 53, 1960.
- Djurić, Vojslav J.: *Icônes de Yougoslavie*. Belgrad 1961.
- Djurić, Vojslav J.: *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*. München 1976.
- Дмитриевский А.А.: Описание литургических рукописей I. Киев 1895 [1917; стереотипное издание: Hildesheim 1965³].
- Dobschütz, Ernst von: *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, N.F. 3)* Leipzig 1899.
- Downey, Glanville: *Nikolaos Mesarites. Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople (Transactions American Philosophical Society N.S. 47, 6)*, 1957.
- Dufour Bozzo, Colette: *Il «Sacro Volto» di Genova*. Roma 1974.
- Dumbarton Oaks. *Handbook of the Byzantine Collection*, см: Washington 1967.
- Düring, Walter: Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie, в: *Münchener Theologische Studien* II, 5, 1952.
- Eberlein, Johann Konrad: *Apparitio regis-revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*. Wiesbaden 1982.
- Ebersolt, Jean: *Constantinople (Recueil d'études d'archéologie et d'histoire)*. Paris 1951.
- Erger, Rudolf: Spätantikes Bildnis und frühbyzantinische Ikone, в: *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 11/12, 1963.

- Ehlich, Werner: *Bild und Rahmen im Altertum*. Leipzig 1954.
- Ehlich, Werner: *Bilder-Rahmen von der Antike bis zur Romantik*. Dresden 1979.
- Elliger, Walter: *Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten*. Leipzig, 1930.
- Epstein, Ann: The middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?, в: *Journal of the brit. Archaeological Association* 134, 1981.
- Eudokimov, Pavel: *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*. Desclée de Brouwer 1970.
- Fasola, Umberto M.: *Le catacombe di S. Gemaro a Cepadinonte*. Roma 1975.
- Felicetti-Liebenfels, Walter: *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang*. Olten 1956.
- Felicetti-Liebenfels, Walter: *Geschichte der russischen Ikonenmalerei in den Grundzügen dargestellt*. Graz 1972 [38: Ikonostas; 75: Rubber].
- Folda, Jaroslav (изд.): *Crusader Art in the XIIth century* (British School of Archaeology), в: *Jerusalem Series* 152, 1982.
- Forsyth, Ilene H.: *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton 1972.
- Frankfurt, Liebighaus 1983: *Kat. Spätantikes und frühes Christentum*. Изд. H. Beck und D. Stutzinger.
- Freedberg, David: *The Structure of Byzantine and European Iconoclasm*, в: *Bryer*, 1977.
- Freedberg, David: *Iconoclasts and their Motives*. Maarsen 1985
- Freedberg, David: *Art and Iconoclasm, 1525–1580. The Case of the Northern Netherlands*, в: *Kunst voor de Beeldenstorm*. Amsterdam 1986.
- Freedberg, David: *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566–1609* (Garland Series) New York/London 1988.
- Freedberg, David: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago 1989.
- Frey, Dagobert: *Der Realitätscharakter des Kunstwerks*, в: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*. Wien 1946.
- Freytag, Richard Lukas: *Die autonome Theotokosdarstellung der frühen Jahrhunderte*, в: *Beiträge zur Kunstwissenschaft* 5, 1985.
- Frolow, Anatol Фролов, Анатолий: *La «podea»*, в: *Byzantion* 13, 1938.
- Fröhlich, Hans-Martin: *Ein Bildnis der Schwarzen Muttergottes von Brünn in Aachen* (Veröffentlichungen des bischöflichen Diözesanarchivs Aachen, XXVI). Mönchengladbach 1967.
- Furlan, Italo: *Le icone bizantine a mosaico*. Milano 1979.
- Galavaris, George: *Bread and the Liturgy*. Madison 1970.
- Galavaris, George: *The icon in the Life of the Church*. Leiden 1981.
- Gamulin, Grgo: *The Painted Crucifixes in Croatia*. Zagreb 1983.
- Garside, Charles jr.: *Zwingli and the Arts*. New Haven 1966.
- Garrison Edward B.: *Italian Romanesque Panel Painting*. Firenze 1949 [New York 1976²]
- Garrison Edward B.: *Studies in the history of Mediaeval Italian Painting*. Florenz 1955/56, II; 1957/58, III; 1960–1962, IV.
- Geary, Patrick: *Sacred Commodities; the Circulation of Medieval Relics*, в: A. Appadurai (изд.): *The Social Life of Things*. Cambridge 1985.

- Geischer, Hans-Jürgen: *Der byzantinische Bilderstreit*. Gütersloh 1968.
- Gerhard, H.P. [псевдоним Skrobucha, Heinz]: *Welt der Ikonen*. Recklinghausen 1957 [1972¹]
- Gero, Stephen: Byzantine Iconoclasm during the Reign of Leo III. Louvain 1973 [Gero 1973: 1].
- Gero, Stephen: The Libri Carolini and the Image Controversy, в: *Greek Orthodox Theological Review* 18, 1/2, 1973 [Gero, 1973: 2].
- Gero, Stephen: Hypatios of Ephesos on the Cult of Images, в: *Christianity, Judaism and other Greco-Roman Cults. Studies for M. Smith*. Leiden 1975, II, 208.
- Gero, Stephen: *Byzantine Iconoclasm during the Reign of Constantine*. Louvain 1977.
- Gero, Stephen: The True Image of Christ. Euseb's Letter to Constantia Reconsidered, в: *Journal of Theological Studies* 27, 1981.
- Goldschmidt, Adolf und Kurt Weitzmann: *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X–XIII. Jahrhunderts*. 2 Bde., Berlin 1934 [1979²].
- Gottarelli, Elena: *I Viaggi della Madonna de S. Luca*. Bologna 1976.
- Grabar, André: *La Sainte Face de Laon. Le mandylion dans l'art orthodoxe*. Prag 1931.
- Grabar, André: *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris 1936.
- Grabar, André: *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*. Paris 1943–1946.
- Grabar, André: *L'iconoclasmе byzantin. Dossier archéologique*. Paris 1957.
- Grabar, André: *Ampoules de Terre Sainte*. Paris 1958.
- Grabar, André: *Byzantium from the Death of Theodosius to the Rise of Islam*. London 1966.
- Grabar, André: *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*. 3 Bde., Paris 1968.
- Grabar, André: *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*. Venise 1975.
- Graef, Hilda Mary: *Mary. A History of Doctrine and Devotion*. London/New York 1963, I.
- Grassi, Luigi: La Madonna dell'Ara Coeli e le tradizioni Romane del suo tema iconografico, в: *Rivista Archeologica Cristiana* 18, 1941.
- Guardini, Romano: *Kultbild und Andachtsbild*. Würzburg o.j. (um 1950).
- Günter, Heinrich: *Psychologie der Legende. Studien zu einer wissenschaftlichen Heiligengeschichte*. Freiburg 1949.
- Gumpenberg, Wilhelm: *Atlas Marianus sive de imaginibus Deiparae per orbem Christianum miracolosis*. Ingolstadt 1657.
- Gutmann, Joseph [изд.]: *The Image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*. Missoula (Mont.) 1977.
- Hager, Hellmut: *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*. Wien/München 1962.
- Hallensleben, Horst: Zur Frage des byzantinischen Ursprungs der monumentalen Kruzifixe, «wie die Lateiner sie verehrten», в: *Festschrift E. Trier*. Berlin 1981.
- Hamann-MacLean, Richard: *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*. Gießen 1976.
- Hamann-MacLean, Richard und Horst Hallensleben: *Die Monumental malerei in Serbien und Makedonien*. Gießen 1963.
- Hamburg: *Kat. Luther und die Folgen für die Kunst*. 1983.

Hausherr, Reiner: Über die Christus-Johannes-Gruppen, в: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift Hans Wentzel*. Berlin 1975.

Hennepf, Hermann: *Textus byzantini ad iconomachiam pertinentes*. Leiden 1969.

Henry III, Patrick: *Theodore of Studios: Byzantine Churchman*. Diss. Yale 1968 [Iconoclasm Controversy].

Herrin, Judith: Women and the Faith in Icons in Early Christianity, в: R. Samuel und G. Stedman Jones (изд.): *Culture, Ideology and Politics*. London 1983.

Hoffmann, Konrad: Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf, в: *Kat. Nürnberg* 1983.

Hofmann, Karl-Martin: *Philema hagion*. Gütersloh 1938.

Hofmann, Werner: Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion, в: *Kat. Hamburg* 1983.

Holl, Karl: *Gesammelte Aufsätze 2*. Tübingen 1928.

Hueck, Irene: Ein Madonnenbild im Dom von Padua, в: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* 13, 1967.

Hueck, Irene: Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St.-Peter, в: *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz* 14, 1970.

Hutter, Irmgard (изд.): *Byzanz und der Westen* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 432). Wien 1984.

Ihm, Christa: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom IV. bis zur Mitte des VIII. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1960.

Janin, Raymond: *Les églises et les monastères (Géographie ecclésiastique de l'empire byzantin I, 3: Le siège de Constantinople)*. Paris 1953.

Janin, Raymond: *Les églises et les monastères des grands autres byzantins*. Paris 1975.

Jedin, Hubert: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung, в: *Theologische Quartalschrift* 116, 1935.

Joksch, Thea: *Ikonen einer Berliner Privatsammlung*. Berlin 1878.

Kalavrezou-Maxeiner, Joli: *Byzantine Icons in Steatite*. Wien 1985.

Kartsonis, Anna D.: *Anastasis. The Making of an Image*. Princeton 1986.

Kazhdan, Alexander P.: *Byzanz und seine Kultur*. Berlin 1973.

Kazhdan, Alexander P. und Ann Wharton Epstein: *Change in Byzantine Culture in the XIth and XIIth Centuries*. University of California Press 1985.

Kemp, Wolfgang: Kunst wird gesammelt, в: *Busch*, 1987.

Kermer, Wolfgang: *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei*. Düsseldorf 1967.

Kitzinger, Ernst: *Römische Malerei vom Beginn des VII. bis zur Mitte des VIII. Jahrhunderts*. Diss. München 1934.

Kitzinger, Ernst: *Portraits of Christ (Penguin Books)*. Harmondsworth 1940 [Kitzinger, 1940: 1].

Kitzinger, Ernst: *Early Medieval Art in the British Museum*. London 1940 [Kitzinger, 1940: 2].

Kitzinger, Ernst: The Cult of Images in the Age before Iconoclasm, в: *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954 (см. также: Kitzinger, 1976).

Kitzinger, Ernst: *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm (Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress IV, 1)*. München 1958 (ср. также: Kitzinger, 1976).

- Kitzinger, Ernst: On some Icons of the Seventh Century, в: *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A.M. Friend, Jr.* Princeton 1955 (см. также Kitzinger, 1976).
- Kitzinger, Ernst: Some Reflections on Portraiture in Byzantine Art, в: *Zbornik Radova* 8, 1 Belgrad 1963 (см. также: Kitzinger, 1976).
- Kitzinger, Ernst: The Art of Byzantium and the Medieval West, в: *Selected Studies*, изд. W.E. Kleinbauer. Indiana University Press 1976.
- Kitzinger, Ernst: *Byzantine Art in the Making. Main Lines of stylistic development in Mediterranean Art: IIIrd–VIIth century.* London 1977.
- Klauser, Theodor: Rom und der Kult der Gottesmutter Maria, в: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 15, 1972.
- Koch, Hugo: *Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen.* Göttingen 1917.
- Koch, L.: Zur Theologie der Christus-Ikone, в: *Benediktinische Monatsschrift* 19, 1937, 375; 20, 1938, 32.
- Körner, Hans: *Der früheste deutsche Einblattholzschnitt.* München 1979.
- Kötting, Bernhard: *Peregrinatio religiosa. Wallfahrten in der Antike und das Pilgerwesen in der alten Kirche.* Münster 1950.
- Kolb, Karl: *Eleusa. 2000 Jahre Madonnenbild.* Regensburg 1968.
- Kollwitz, Johannes: *Das Christusbild des III. Jahrhunderts.* Münster 1953.
- Kollwitz, Johannes: Art. «Bild III (christlich)», в: *Reallexikon für Antike und Christentum*, 1954.
- Kollwitz, Johannes: Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung, в: W. Schöne и. а.: *Das Gottesbild im Abendland.* Witten und Berlin 1957.
- Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. В 2-х т. Петербург 1915.
- Kraut, Gisela: *Lukas malt die Madonna.* Worms 1986.
- Krautheimer, Richard: *Early Christian and Byzantine Architecture (Penguin Books).* Harmondsworth 1965.
- Krautheimer, Richard: *Rome. Profile of a City.* Princeton 1980.
- Kreidl-Papadopoulos, Karoline: Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien, в: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66, 1970.
- Kretzenbacher, Leopold: *Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bilderzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande.* Klagenfurt 1971.
- Kretzenbacher, Leopold: *Das verletzte Kultbild (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse).* München 1977.
- Kretzenbacher, Leopold: Schutz- und Bittgebärden der Gottesmutter (*Bayerische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse.*) München 1981.
- Krickelberg-Pütz, Anke A.: Die Mosaikikone des hl. Nikolaus in Aachenburtscheid, в: *Aachener Kunstblätter [...]*, 1983.
- Kriss-Rettenbeck, Lenz und Gerda Möhler (изд.): *Wallfahrt kennt keine Grenzen.* Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum, München, 1984.
- Krücke, Adolf: *Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst.* Straßburg 1905.
- Kruse, Helmut: *Studien zur offiziellen Geltung des Kaiserbildes im römischen Reiche.* Paderborn 1934.
- Labrecque-Pervouchine, Nathalie: *L'iconostase. Une évolution historique en Russie.* Montreal 1982.

Ladner, Gerhart B.: Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy, в: *Mediaeval Studies* 2, 1940.

Ladner, Gerhart B.: *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*. 3 Bde., Città del Vaticano 1941–1984.

Ladner, Gerhart B.: The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy, в: *Dumbarton Oaks Papers* 7, 1953

Ladner, Gerhart B.: *Ad imaginem Dei. The Image of Man in Mediaeval Art*, Latrobe (Penn.) 1965.

Ladner, Gerhart B.: *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Art*. Roma 1983.

Lange, Günter: *Bild und Wort. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des VI. bis IX. Jahrhunderts*. Würzburg 1969.

Lange, Günter, Reinhold: *Die byzantinische Reliefikone*. Recklinghausen 1964.

Lavagnino, Emilio: La Madonna dell'Ara Coeli e il suo restauro, в: *Bolletino d'Arte*, 1937/38.

Lazarev, Victor N.: La Trinité d'Andre Roublev, в: *Gazette des Beaux-Arts*, 1959.

Lazarev, Victor N.: *Storia della pittura bizantina*. Turin 1967.

Лазарев В.Н.: Новгородская иконная живопись. М., 1969.

Лазарев В.Н.: Московская школа иконной живописи. М., 1971.

Lemerle, Paul: Sur la date d'une icône byzantine, в: *Cahiers Archéologiques* 2, 1947.

Lemerle, Paul: *Le premier humanisme byzantin*. Paris 1971.

Lewis, Flora: The Veronica. Image, Legend and Viewer, в: W.M. Ormrod [изд.]: *England in the XIIIth Century*. Nottingham 1985.

Лихачева В.Д. Византийская миниатюра. М., 1977.

L'Orange, Hans Peter: *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire*. Princeton 1965.

LP: *Le Liber Pontificalis*. L.M. Duchesne [изд.] Paris 1886 [1957²].

Lucius, Ernst: *Die Anfänge des Heiligen-Kults und der christlichen Kirche*. Tübingen 1904.

Luck, George: *Arcana Mundi. Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds*. Baltimore 1985.

MacCormack, Sybil C.: *Art and Ceremony in Late Antiquity*. Berkely 1981.

Maguire, Henry: *Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton 1981.

Majeska, George P.: Russian Travellers to Constantinople in the XIVth and XVth Centuries, в: *Dumbarton Oaks Studies* 19, 1984.

Mâle, Emile: *L'art religieux de la fin du XVI siècle*. Paris 1951².

Mango, Cyril A. [изд.]: *The Homilies of Photios, Patriarch of Constantinople*. Harvard University Press, Cambridge 1958.

Mango, Cyril A.: *The Brazen House. A study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople*. Kopenhagen 1969.

Mango, Cyril A.: Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul, в: *Dumbarton Oaks Studies* 8, 1962.

Mango, Cyril A.: Antique Statuary and the Byzantine Beholder, в: *Dumbarton Oaks Papers* 17, 1963.

Mango, Cyril A.: The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul, в: *Dumbarton Oaks Papers* 19, 1965.

- Mango, Cyril A.: *The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Sources and Documents*. Englewood Cliffs 1972.
- Mango, Cyril A.: On the History of the Templon and the Martyrion of the St. Artemios in Constantinople, в: *Zograph* 10, 1979.
- Mansi, Johannes Dominicus: *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*. Paris 1901 [первое издание] 1767; Graz 1960²].
- Marangoni, Giovanni. *Istoria dell'antichissimo oratorio o capella di S. Lorenzo nel Patriarcato Lateranense [...]* Roma 1747.
- Marcucci, Domenico: *Santuari d'Italia*. Roma 1983.
- Markus, Robert Austin: The Cult of Icons in VIth Century Gaul, в: *Journal of Theological Studies* 29, 1978.
- Matejcek, Antonin und J. Myslivec: Le Madonne boeme gotiche dei tipi bizantini, в: *Bolletino Istituto Storico Cecoslovacco* 2, 1946.
- Mateos Juan: *La célébration de la parole dans la liturgie byzantine*. Roma 1971.
- Matthews, Jane T.: *Pantocrator. Title and Image*. Ph. D. New York 1970.
- Matthiae, Guglielmo: *La pittura Romana del medioevo*. Roma 1966.
- Meiss, Millard: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton 1951.
- Meiss, Millard: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The late XIVth Century and the Patronage of the Duke*. 2 Bde., London 1967.
- Mensching, Gustav: *Das Wunder im Glauben und Aberglauben der Völker*. Leiden 1957.
- Mercenier, F.: *La prière des églises de rite byzantin*. 3 vol., Gembloux 1953².
- Metzger, Cathérine: *Les ampoules à enlogie du Musée du Louvre*. Paris 1981.
- Michalski, Sergiusz: Aspekte der protestantischen Bilderfrage, в: *Idea* 3, 1984.
- Miljkovic-Peppek, Petar: Deux icônes nouvellement découvertes en Macédoine, в: *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 21, 1972.
- Москва: Кат. *Искусство Византии в собраниях СССР*. В 3-х т. М., 1977.
- Mouriki, Doula: Thirteenth Century Icon Painting in Cyprus, в: *The Griffon*, N. S. 1/2 1986.
- Müller, Paul Johannes: *Byzantinische Ikonen*. Genf 1978.
- Munoz, Antonio: *I quadri bisantini della Pinacoteca Vaticana*. Roma 1928.
- Murray, Ch.: Art and the Early Church, в: *Journal of Theological Studies* N. S. 28, 1977.
- Myslivec, Josef: *Ikona*. Praha 1947.
- Nelson, Robert S.: An Icon at Mt. Sinai and Christian Painting in Muslim Egypt during the XIIIth and XIVth Centuries, в: *Art Bulletin* 65, 1983.
- New York, Metropolitan Museum of Art: Кат. *The Age of Spirituality. Late Antique and early Christian Art*. Kurt Weitzman [изд.], 1978.
- Nicol, Donald M.: *Church and Society in the last Centuries of Byzantium*. Cambridge 1979.
- Nilgen, Ursula: Das Fastigium in der Basilica Constantiniana [...], в: *Römische Quartalschrift* 72, 1977.
- Nilgen, Ursula: Maria Regina — ein politischer Kultbildtypus?, в: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 19, 1981.
- Nordhagen, Per Jonas: Icons Designed for the Display of Sumptuous Votive Gifts; в: *Dumbarton Oaks Papers* 41 [Festschrift E.Kitzinger], 1987.

- Nürnberg: Kat. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, 1983.
- Olson, Karl [изд.] *The Book of the Goldes Past and Present*. New York 1985.
- Onasch, Konrad: *Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung*. Leipzig 1968.
- Onasch, Konrad: *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten*. Leipzig, 1981.
- Os van, Henk: *Siense Altarpieces 1215–1460*. Groningen 1984.
- Ostrogorsky, Georg: *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits*. Breslau 1929 (Amsterdam 1964²).
- Ostrogorsky, Georg und Philip Schweinfurth: Das Reliquiar der Despoten von Epirus, в: *Seminarium Kondakovianum* 4, 1931.
- Ostrogorsky, Georg: *Geschichte des byzantinischen Staates*. München 1940 [1952²]
- Ouspensky, Leonid und Wladimir Lossky: *Der Sinn der Ikonen*. Bern und Olten 1952.
- Ouspensky, Leonid: *Theology of the Icon*. Crestwood (N.Y.) 1978.
- Pace, Valentino: Italy and the Holy Land: The Case of Apulia, в: *Folda* 1982.
- Pace, Valentino: Armenian Cilicia, Cyprus, Italy and Sinai Icons, в: Samuelian, Thomas J. und Stone, Michael E.: *Medieval Armenian Culture*, Scholars Press, Chico (Cal.) 1982.
- Pace, Valentino: Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana, в: *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina* 32, 1985.
- Pächt, Otto: The «Avignon Diptych» and its Eastern Ancestry, в: *De artibus opus-cule XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*. [Изд. M. Meiss]. New York, 1961.
- Pallas, Dimitrios J.: Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 2, München 1965.
- Pallas, Dimitrios J.: Le ciborium hexagonal de St.-Demetrios de Thessalonique, в: *Zograph* 10, 1979.
- Pallucchini, Rodolfo: *La pittura Veneziana del Trecento*. Venezia 1964.
- Panofsky, Erwin: Erasmus and the Visual Arts, в: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32, 1969.
- Papageorgiu, Athanasios: *Icons of Cyprus*. Genova 1969 [на немецком: *Ikonen aus Zypern*. München 1969].
- Papageorgiu, Athanasios, Doula Mouriki: Kat. *Byzantine Icons from Cyprus*. Ausstellung, Benaki Museum, Athēnai 1976.
- Papageorgiu, Petros N.: Mnēmeia tēs en Thessalonikē latreias tu megalomartyros Demetriou, в: *Byzantinische Zeitschrift* 17, 1908.
- Parlasca, Klaus: *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*. Wiesbaden 1966.
- Parlasca, Klaus: *Ritratti di mummie (Repertorio d'arte dell'Egito Greco-Romano)*. A. Adriani [изд.], Serie B). Palermo, 1969, I; Roma 1977, II; Roma 1980, III.
- Pekary, Thomas: *Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft*. Berlin 1985.
- Pertusi, Agostino: *Giorgio di Pisidia Poemi I: Panegirici Epici (Studie patristica et byzantina 7)*. Ettal 1960.
- PG: *Patrologiae cursus completus, series graeca*. J.P. Migne [изд.], 161 vol., Paris 1857–1866 [переизд.: Париж 1977].
- Phillips, J.: *The Reformation of Images: Destruction of Art in England, 1533–1660*. Berkeley und London 1973.

- PL: *Patrologiae cursus completus, series latina*. J.P. Migne [изд.], 221 vol., Paris 1841–1864.
- Radojčić, Svetozar: Die serbische Ikonenmalerei vom XII. Jahrhundert bis zum Jahr 1459, в: *Jahrbuch der österreichisch-byzantinischen Gesellschaft* 5, 1956.
- Radojčić, Svetozar: *Icônes de Serbie et de Macedoine*. Belgrad 1957.
- Radojčić, Svetozar: *Ikonen aus Serbien und Makedonien*. München 1962.
- Reiske, Johann Jakob [изд.]: *Constantinus VII Porphyrogenetos. De ceremoniis aulae byzantinae (Corpus scriptorum historiae byzantinae IX, 1–2)*. Bonn 1829, 1830.
- Rice, D. Talbot: *The Icons of Cyprus*. London 1937
- Rice, D. Talbot: *Kunst aus Byzanz*. München 1959.
- Rice, D. Talbot: *Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds*, в: *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 21, 1972.
- Ringbom, Sixten: *Icon to Narrative*. Abo 1965.
- Rizzi, Alberto: *Le icone bizantine e postbizantine delle chiese Veneziane*, в: *Thesaurismata* 9, 1972.
- Rösch, Gerhard: *Onoma Basileos. Studien zum offiziellen Gebrauch der Kaisertitel in spätantiker und frühbyzantinischer Zeit*. Wien 1978.
- Ross, Marvin C.: *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*. Washington 1962 [1965²].
- Rothemund, Boris: *Handbuch der Ikonenkunst*. München, 1966².
- Rueckert, R.: Zur Form der byzantinischen Reliquiare, в: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 8, 1957.
- Russo, Eugenio: L'affresco di Turtura nel cimitero di Commodilla, l'icona di S. Maria in Trastevere e le più antiche feste della Madonna a Roma, в: *Bolletino dell'Istituto storico Italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano* 88, 1979.
- Sahas, Daniel J.: *Icon and Logos. Sources in VIIIth Century Iconoclasm*. Toronto 1986.
- Щепкина М.В. *Миниатюры Хлудовской Псалтири*. М., 1977.
- Seibt, W.: Die byzantinischen Bleisiegel der Sammlung Reggiani, в: *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 33, 1983.
- Sevcenko, Ihor: On Pantoleon the Painter, в: *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 21, 1972.
- Sheperd, Dorothy G.: An Icon of the Virgin. A VIth century tapestry panel from Egypt, в: *Bulletin Cleveland Museum of Art* 56, 1969.
- Skrobucha, Heinz: *Meisterwerke der Ikonenmalerei*. Recklinghausen 1975².
- Soteriou Georg, Soteriou Maria: *Eikones tēs Monēs Sina* [Иконы синайского монастыря]. Athēnai 1956, I [ил.]; Athēnai 1958, II [текст].
- Spamer, Adolf: *Das kleine Andachtsbild*. München 1930.
- Spatharakis, Ioannis: *Corpus of Dated Greek Illuminated Manuscripts to the Year 1453*, 2 Bde., Leiden, 1981.
- Speck, Paul: *Theodoros Studites. Jamben auf verschiedene Gegeüstände (Supplementa Byzantina 1)*. Berlin 1968.
- Speck, Paul: *Kaiser Konstantin VI. Die Legitimation einer fremden und der Versuch einer eigenen Herrschaft*. München 1978.
- Schaffer, Christa: *Koimesis. Der Heimgang Mariens. Das Entschlafungsbild in seiner Abhängigkeit von Legende und Theologie*. Regensburg 1985.

- Schioppalalba, Johann Baptist: *In perantiquam sacram tabulam graecam S. Mariae Caritatis Venetiarum ab ampl. Card. Bessarione dona datam dissertatio*. Venezia 1767.
- Schoenborn, Christoph von: L'icône du Christ. Fondements théologiques élaborés entre le I^{er} et le II^e concile de Nicée (325–787), в: *Paradosis*, 1976.
- Schulz, Hans Joachim: *Die byzantinische Liturgie*. Freiburg i. Br. 1964.
- Schuster, Peter-Klaus: Abstraktion, Agitation und Einfühlung, в: *Kat. Hamburg* 1983.
- Stefanesco, J.D.: L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient I, в: *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales* 1, 1932; 3, 1935.
- Stichel, Robert H.W.: *Die römische Kaiserstatue am Ausgang der Antike*. Roma 1982.
- Stirm, Margarete: *Die Bilderfrage in der Reformation (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte XLV)*. Gütersloh 1977.
- Stubblebine, James H.: *Guido da Siena*. Princeton 1964.
- Stubblebine, James H.: Byzantine Influences in XIIIth Century Italian Panel Painting, в: *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1966.
- Stylianou, Andreas und A. Judith: *The Painted churches of Cyprus*. Athen 1964.
- Stubblebine, James H.: *The Painted Churches of Cyprus*. London 1985.
- Tatic-Djuric, Mirjana: Eleousa, в: *Jahrbuch für österreichische Byzantinistik* 25, 1976.
- Temple, Richard: *Icons. A Search for Inner Meaning*. London 1982.
- Thierry, Nicole: La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne, в: *Zograph* 10, 1979.
- Thierry, Nicole: Deux notes à propos du Mandylion, в: *Zograph* 11, 1980.
- Thon, Nikolaus: *Ikone und Liturgie*. Trier 1979.
- Tiflis: *Kat. der mittelalterlichen Emails im Georgischen Staatl. Museum der Schönen Künste*. 1984.
- Treitinger, Oskar: *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell*. Jena 1938.
- Tronzo, William: *Between. Icon and the Monumental Decoration of a Church*, в: *Icon*. Walters Art Gallery, Baltimore 1988.
- Turner, Victor und Edith: *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*. Columbia University Press, New York 1978.
- Underwood, Paul A.: *The Kariye Djami*. 4 v, London 1967.
- Valentini, Roberto und Giuseppe Zucchetti: *Codice topografico della città di Roma*. Roma 1942, II; Roma 1946, III.
- Velmans, Tania: *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*: Paris 1978.
- Velmans, Tania: Rayonnement de l'icône au XII^e et au début du XIII^e siècle, в: *Actes XV. Congrès International d'Études Byzantines*. Athènes 1979.
- Velmans, Tania: L'image de la Deïsis dans les églises de Géorgie, в: *Cahiers Archeologiques* 31, 1983.
- Verdenius, Willem Jacob: *Mimesis. Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning*. Leiden 1962.
- Vican, Gary: *Byzantine Pilgrimage Art*. Dumbarton Oaks. Washington 1982.
- Vican, Gary: *Sacred Image, Sacred Power*, в: *Icon*, Walters Art Gallery, Baltimore 1988.
- Volbach, Wolfgang Fritz: Il Cristo di Sutri e la venerazione del Ss. Salvatore nel Lazio, в: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 17, 1940/41.

Volbach, Wolfgang Fritz: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. Mainz 1952².

Volbach, Wolfgang Fritz: *Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom*. München 1958.

Walter, Christopher: *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*. Paris 1970.

Volbach, Wolfgang Fritz: *Ikonen*. München /Genf/ Paris 1974.

Volbach, Wolfgang Fritz: *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London 1982.

Warland, Rainer: Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte, в: *Supplementheft Römische Quartalschrift* 41, Freiburg i. Br. 1986.

Warnke, Martin: Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, в: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. 19, 1968.

Warnke, Martin [изд.]: *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. München 1973.

Warnke, Martin: *Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster*, в: Там же.

Warnke, Martin: *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*. Frankfurt a. M. 1984.

Washington: *Dumbarton Oaks. Handbook of the Byzantine Collection* 1967.

Weigelt, Curt H.: Über die «mütterliche» Madonna in der italienischen Malerei des XIII. Jahrhunderts, в: *Art Studies*, 6, 1928.

Weinreich, Otto: *Gebet und Wunder*. Stuttgart 1929.

Weis, Adolf: Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua, в: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 8, 1958.

Weis, Adolf: *Die Madonna Platytera. Entwurf für ein Christentum als Bildoffenbarung anhand der Geschichte eines Madonnenthemas*. Königstein i. T. 1985.

Weitzmann, Kurt: XIIIth Century Crusader Icons on Mt. Sinai, в: *Art Bulletin* 14, 1963.

Weitzmann, Kurt: Icon Painting in the Crusader Kingdom, в: *Dumbarton Oaks Papers* 20, 1966.

Weitzmann, Kurt: *Byzantine Miniature and Icon Painting in the XIth century. Proceedings of the XIII Byzantine Congress of Byzantine Studies*. Oxford 1966 — London 1967.

Weitzmann, Kurt: *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*. Princeton 1976, I.

Weitzmann, Kurt: *The Icon*. New York 1978 [deutsch: *Die Ikone*. München 1979].

Weitzmann, Kurt: *Studies in the Arts at Sinai*. Princeton University Press 1982 [Weitzmann 1982: 2].

Weitzmann, Kurt: *The Saint Peter Icon at Dumbarton Oaks*. Washington (D.C.) 1983.

Weitzmann, Kurt: Crusader Icons and Maniera greca, в: *Hutter*, 1984.

Weitzmann, Kurt: Icon Programs of the XIIth and XIIIth Centuries at Sinai, в: *Deltion tēs Christianikēs Archaialogikēs Hetaireias* IV, 12, 1986.

Weitzmann, Kurt, M. Chatzidakis u. a.: *Frühe Ikonen*. Wien/München 1965.

Weitzmann, Kurt, Chatzidakis, M. u. a.: *The Icon*. New York 1982 (Weitzmann 1982: 1).

Wellen, Gherard A.: *Theotokos. Eine iconographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit.* Utrecht/Antwerpen 1961.

Wenger, Antoine: *L'assomption de la très Sainte Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle.* Paris 1985.

Wessel, Klaus: *Koptische Kunst. Die Spätantike in Ägypten.* Recklinghausen 1963 [Wessel, 1963:1]

Wessel, Klaus: *Die byzantinische Emailkunst.* Recklinghausen 1963 [Wessel 1963:2]

Wessel, Klaus: Art. «Bild», в: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst.* Stuttgart 1966.

Wessel, Klaus und Helmut Brenske: *Ikonen (Battenberg-Antiquitäten-Kataloge).* München 1980.

White, John: *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop.* London 1979.

Willms, Hans: *Eikon. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Platonismus.* Münster 1935.

Wilpert, Josef: *Die Malereien der Katakomben Roms.* Freiburg i. Br. 1903.

Wilpert, Josef: *L'Acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella Capella del Sancta Sanctorum,* в: *L'arte X,* 1907.

Wilpert, Josef: *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert.* Freiburg i. B. 1914, II; 1917, IV.

Wilson, Ian: *The Shroud of Turin. The Burial Cloth of Jesus Christ?* (Image Books) Revidierte Ausgabe: New York 1978.

Wlosok, Antonie: *Römischer Kaiserkult.* Darmstadt 1978.

Wolff, Gerhard P.: *Salus Populi Romani: Studien zur Geschichte des römischen Kultbildes im Mittelalter.* Heidelberg 1990.

Wolff, Robert L.: Footnote to an Incident of the Latin Occupation of Constantinople, в: *Traditio* 16, 1948.

Wright, David H.: The Earliest Icons in Rome, в: *Arts Magazine* 38, 1963.

Wulff, Oskar: *Die Koinesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken.* Straßburg 1903.

Wulff, Oskar und Michael Alpatoff: *Denkmäler der Ikonenmalerei in kunstgeschichtlicher Folge.* Hellerau bei Dresden 1925.

Zaloscer, Hilde: *Porträts aus dem Wüstensand.* Wien/München 1961.

Zaloscer, Hilde: *Vom Mumienbildnis zur Ikone.* Wiesbaden 1969.

Zaloscer, Hilde: *Die Kunst im christlichen Ägypten.* Wien 1974.

Указатель персоналий и названий географических пунктов

Указатель охватывает текст и иллюстрации, но не включает данные из Приложения

- Аахен 371, 376
- Абакир 115
- Абд эль-Малек, халиф 163
- Абу-Гирге (Египет) 164
- Авары 52
- Авгарь (IX), царь 76, 238–244, 250
- Август III, король Саксонии 533
- Август, римский имп. 354, 364
- Августин 78, 449, 517
- Авиньон 469
- Авраам, епископ 115; ил. 45
- Авраам, родоначальник израэлитов 224
- Аврунций 120
- Агата, св. 408
- Агия Сорос 69, 277
- Адзолина, отшельница 387
- Адриан I, папа 271
- Адриан, имп. 110, 120
- Ажен 342
- Айнзидельн 477
- Айя-София 98, 124, 174, 187, 190, 191, 193, 194, 222, 224, 225, 229, 243, 247, 260, 262, 264, 271, 307; ил. 91, 94, 97, 98, 130
- Аквилея 229
- Аккаризи Грациоцо 386
- Александр I, папа 345 след.
- Александр, император 123
- Александрия 20, 48, 143
- Алексей I Комнин, имп. 215 след., 246
- Алексий, св. 359–362, 370
- Альберти Леон Баттиста 524
- Альтдорфер Альбрехт 507, 508
- Альтемлс, кардинал 540
- Альтенберг 499; ил. 273
- Альтетинг 473
- Альтман, епископ Пассау 371
- Альфонс I (Мудрый) ил. 186

- Альфонс X, король Кастилии 352
Амстердам 472
Анаклет II, папа 364
Анастасий 20, 143, 165, 183
Анастасий, имп. 132
Анастасий, консул 131; ил. 60
Англия 497
Андрей Юродивый 400
Анна Комнина, дочь императора 246, 302
Анна, мать пресвятой Богородицы 51, 139, 334
Антверпен 463, 527; ил. 248
Антеий, имп. 127
Ангиной 110
Антинополис 110; ил. 41
Антиноя (Египет) 109; ил.39
Антиохия 55, 215
Антонелло да Мессина 389, 390; ил. 211
Антониаццо Романо 365, 385, 492 след., 494; ил. 268, 269
Антоний Преподобный 423
Антоний, архиепископ 313
Антонио св., аббат 284
Анубис 110
Аньоло де Турас 455
Апеллес 532
Аполлон, блаженный 103
Апостолов церковь 223, 225, 385
Апулия 381
Арабы 61, 172
Аракос, монаст. (Кипр) 270, 277, 318, 330, 331; ил. 139–142
Ареццо 436, 451
Аристид 54
Аркадий, имп. 158
Арта (Северная Греция) 98, 220; ил. 111
Артемиды 54, 55, 74
Артемидор 54
Артемий, покровитель церкви 271
Архип 314
Асбест, епископ Сиракузский 169
Асину (Кипр) 283
Асклепий 19, 54, 55, 57
Ассизи 402, 427, 428, 447, 466; ил. 218, 241, 250
Афанасий 179
Афина Воительница 52
Афина Паллада 74
Афины 66, 327, 331; ил. 177
Афон 16, 31, 32, 34, 66, 68, 221, 281, 321, 416; ил. 11

Ахмим 142

Бадиа-а-Изола 454

Балдуин, имп. 248

Балтимор 472; ил. 256

Бамберг 273

Барбари, Якопо де 523

Барбаро, венецианский хронист 228

Барди, семья 441

Бари 294

Барлетта (Нижняя Италия) 125

Барна из Сиены 466

Бароний, кардинал 539, 540

Бароцци, епископ 386

Баут (Египет), монаст. Св. Аполлона 115, 118, 136; ил. 45, 48, 49, 63

Беатриче, отшельница 387

Беда, св. 271

Беллармин Роберт 539

Беллини Джованни 399, 526; ил. 285

Бенедикт Бископ 271

Береника (Вероника) 57

Берит (Бейрут) 227, 349

Берлин 35, 97, 115, 126, 132, 158, 221, 431, 478; ил. 24, 45, 54, 61, 233, 258

Берлингьеры Берлингьеро 38, 407–409

Бернар Анжерский 343

Бернар Клервоский 348

Бернардино, св. 388, 436

Бернини Лоренцо 251

Берри, герцог 472, 474

Богемия 375 след., 378, 486

Богоматери Благодатной монаст. 280

Богоматери Евергетиды монаст. 372

Богоматери Киккской монаст. (Кипр) 321, 330, 331, 335, 336, 378, 411

Богоматери на источнике церковь 52

Бозо, король 342

Боккаччо Джованни 519

Болонья 387, 399, 407, 469; ил. 223, 252

Бонифаций IV, папа 83

Борго-Сан-Сеполькро 431; ил. 233

Борджиа Франц 539

Боттичелли Сандро 469; ил. 253

Бранденбург Альбрехт, курфюрст 517

Брауншвейг 349

Брежнице 377, 503; ил. 204

Брентано Клеменс 239

Брешия 116

- Брно 375
Бруклин 158
Брюгге 483, 530; ил. 262
Брюссель 120, 489; ил. 183
Бугенхаген Иоганн 522
Будапешт 407
Буон, семья художников 401
Буонагвида Лукари 434, 452
Буэнос-Айрес ил. 10
- Вазари Джорджо 33, 254, 392, 429, 524 след., 533
Ваккенродер Вильгельм Генрих 533
Вакх, св. 78, 111, 133, 165; ил. 40
Валансьен 489
Варвара, св. 139; ил. 65, 66
Варда, имп. 98
Варна 81
Василий I, имп. 192 след., 198 след.; ил. 96
Василий II, имп. 123
Василий Великий 179 след.
Василий, богомил 306
Василий, консул 136
Вашингтон 36, 416, 479; ил. 225, 260
Везле 339, 345
Вейден Рогир ван дер 481, 492, 529 след.
Веймар 521
Вена 109, 342
Венеция 18, 42, 123, 223, 225 след., 229, 233, 236, 284, 321, 373, 381, 386, 391, 400, 523, 526; ил. 124, 188, 209, 214
Венцель IV, король Богемии 377
Вера, св. 497
Вергилий Марон Публий 527
Вероника, св. 238, 478 след.; ил. 134, 135, 259–261
Верчелли 340
Ветралла, ил. 195
Вибальд, аббат 345, 347
Вигорозо, художник 447
Винкельман Иоганн Иоахим 533
Винхаузен, монаст. 251, 475
Виссарион Иоанн 355, 385 след., 492
Витербо 366 след., 368; ил. 194
Виттенберг 511, 520, 522; ил. 284
Вифлеем 18, 318, 320
Владимир 38, 226, 321, 326, 330, 333, 409; ил. 116
Влахернская церковь 51 след., 69, 81, 98, 171, 212, 215 след., 217, 218, 231, 243, 322, 400

Всех святых церковь 443

Гёреме (Каппадокия) 325; ил. 173

Гавриил, архангел 225, 314, 318

Галактика (Апулия) 382

Галерий, имп. 131; ил. 59

Галлия 82

Гаудиозус 89; ил. 79

Гваделупа 62

Гвидо да Сиена 418, 435–438, 443, 445, 447, 449, 450; ил. 242

Генрих II, имп. 503

Гент 345

Генуя 239–241, 243, 374; ил. 126, 127

Георгий Никомедийский 304, 309

Георгий Писида 73

Георгий, св. 154, 225, 271, 272, 280, 294

Гера 55

Геркулес 293

Герман, патриарх 82, 172, 176, 224

Гермес 110

Гета, имп. 126

Гиберти Лоренцо 488

Гозбер, ювелир 337

Голгофа 146

Гомер 74

Гонорий III, папа 251

Гончарова Наталия 35

Гота 520

Готье де Куанси 351, 352

Градо 151

Греве (Тоскана) 432

Греция 120, 147, 349

Григорий I Великий, папа 22, 23, 339, 355, 382, 399

Григорий IV, папа 89

Григорий Мелиссен, патриарх 14

Григорий Назианзин 304, 317, 361

Григорий Нисский 298

Григорий Турский 82

Григорий Чудотворец 293

Гримм Вильгельм 239

Гроба Господня церковь 129

Гроттаферрата 355, 385

Грузия 217, 275, 326

Гумпенберг Вильгельм 539

Гус Гуго ван дер 520

Гутенберг Иоганн 29, 517

Гюго Виктор 32

Давид 130, 198, 335

Дадди Бернардо 443

Дамбартон Окс 121, 124; ил. 50, 52, 57, 81, 82, 95, 96

Даниил 123, 140

Даниил Столпник 80

Данте Алигьери 256, 412

Датини Франческо 469

Дафни, монаст. 206; ил. 100, 101

Дворцовая часовня 98, 215, 237, 241, 248

Дворцовые ворота (Халке) 22, 172, 191

Деций, имп. 229

Джакомо делле Марке 388, 389

Джезу Нуово 24

Джиццо 344

Джордано да Ривальто 349, 373

Джорджоне 525 след.

Джотто ди Бондоне 391, 412, 443, 449, 452, 469

Дзабарелла Антонио 385

Дзен Баттиста 229

Дзен Раньери 227

Диана Эфесская 49, 74, 75

Дидрон Адольф Наполеон 32–34, 40

Димитрий, св. 55 след., 80 след., 105, 119, 139, 147, 154, 225 след.; ил. 65, 115, 116

Динкельсбюль 520; ил. 280

Диоклетиан 125 след.

Дионисий Фурнографиот 33

Дионисий, св. 484

Диоскуры 55

Доминик, св. 363, 429, 438, 449

Донауэшинген 39

Дортмунд ил. 265

Драгутин, сербский принц 381

Дрезден 520, 533; ил. 290

Дублин 365, 494; ил. 269

Дура-Европос 240

Дураццо (Албания) 55

Дуччо ди Буонинсенья 33, 395, 397, 411, 412, 415, 418, 419, 429, 438, 441, 442, 444, 449 след., 502; ил. 224, 240, 243, 245, 246

Дюрер Альбрехт 254, 505, 510, 517, 523, 526, 529; ил. 136, 282

Дюссельдорф ил. 200

Евагрий, историк церкви 75, 242

Евдокия, св. 76, 217

- Евлалий, художник 298
Евсевий, епископ 57, 170, 242
Евстолия, св. 286
Евстратий, св. 284, 293
Евтихий 112, 158; ил. 42
Египет 40, 109 след., 115, 120, 122
Екатерина, св. 294, 309, 382, 422, 429, 445, 450, 459; ил. 226, 227
Елена, сербская королева-мать 381, 382
Елена, сербская царица-мать ил. 206
Елеусы монаст. 264 след., 323
Елизавета, св. 320, 465
Епифаний с Саламина 50, 170
Ефрем, мистик 304
- Женева 512; ил. 279
Жеральд, св. 342
Жерминьи-де-Пре 339
- Задар 229
Заксен Лудольф фон 463
Зевс 57, 74, 160, 229
Зигавин Евфимий, богомил 306
Зойзе Генрих 463
Зоя, императрица 215, 298
Зуккари, Федерико 535
- Иазид, халиф 163
Иаков 333, 442
Иаков Ворагинский 494
Иаков, монах 337
Иаков, проповедник 210
Иван IV (Грозный), царь 247
Игнатий, патриарх 174
Иезекииль, пророк 333
Иерусалим 51, 76, 97, 171, 204, 217, 250, 318, 348, 352; ил. 9
Илия из Кортонь 402
Илия, пророк 90, 295, 383
Императорский дворец 151, 198, 215, 223, 273
Импрунета 351, 387
Ингольштадт 539
Иннокентий III, папа 86 след, 98, 250
Иоаким, отец Марии 334
Иоанн I Цимисхий 215, 349
Иоанн II Добрый, франц. король 469; ил. 251
Иоанн II Комнин, имп. 201, 221
Иоанн IV, патриарх 58

- Иоанн V Палеолог, имп. 239, 374
Иоанн VII, папа 149, 164, 183, 357
Иоанн X, папа 86
Иоанн Генрих, маркграф Богемии 375
Иоанн Грамматик («Янис») 173
Иоанн Дамаскин 48, 160, 171, 176, 304
Иоанн Евбейский 71
Иоанн Златоуст 43
Иоанн Итал 306
Иоанн Креститель 133, 155, 166, 181, 209, 271, 288, 293, 294, 311
Иоанн Лествичник 247, 313
Иоанн Мавропод (Иоанн Евхаитский) 301, 308, 318
Иоанн Мосх 58
Иоанн Цец 305
Иоанн Эфесский 116
Иоанн, евангелист 133, 155, 158, 229, 308, 366, 402, 445, 447, 454, 463 след., 471 след., 479
Иоанн, монах 294
Иоанн, художник 289
Иона Орлеанский 340
Иона, пророк 43
Иосиф, св. 334, 335
Ипатий Эфесский 171
Иракий, имп. 52, 58, 73, 81, 161
Ирина Петралифина 321
Ирина, имп. 173, 187
Ирина, ктиторша 229
Ирина, невестка Анны Комнины 247; ил. 130
Ирина, св. 100
Ирины церковь 187; ил. 90
Ирод, царь Иудеи 318
Исаак II, имп. 98
Исаак, принц 262, 264 след., 298, 301
Исайя, монах 321
Исида 19, 49, 58, 77; ил. 7
Исидор Пелусиот 48 след.
Испанская часовня 251
Италия 35, 36, 38, 321, 331, 371, 381, 392, 416, 421, 447, 458, 466, 496, 501, 509, 523, 527
- Кёльн 344, 371, 500; ил. 184
Кабинет медалей 115, 117; ил. 46, 47
Каза Хорне 412; ил. 223
Каир 110 след.; ил. 37, 41
Калист II, папа 357
Кальвин Жан 29

- Камбре 488, 491, 492, 507
Кампен Роберт 476
Камулиана 73, 75 след., 127, 170
Кандинский В.В. 35
Кандия (Крит) 235; ил. 123
Канзас-Сити 489; ил. 267
Капраника 367
Каракалла, имп. 126
Карл IV, имп. 365, 375
Карл Борромей 362
Карл Великий 337 след., 375 след.
Карлштадт (Андреас Рудольф Боденштайн) 511
Карлштейн, замок 375
Карм аль-Абарийя ил. 38
Кармелитов орден 383
Кармель, гора 383
Карпаччо Витторе 284
Карпи Уго да 253; ил. 135
Кастелькиодато 367
Кастельсеприо 131
Кастильоне Баддассаре 533
Касторья (Греция) 330, 409; ил. 163
Кастул, св. 502
Катариненталь (Тюргау) 463; ил. 248, 249
Каулеас, патриарх 200
Кашауэр Якоб 375
Кибела 48, 49
Киев 34, 76, 78, 90, 110, 133, 155, 165; ил. 22
Кипр 39, 377 след., 378; ил. 205
Киприан, св. 102
Кирик, св. 100, 140
Кирилл Александрийский 50
Клавдий II (Готик), имп. 131
Клара, св. 433
Клеве Йос ван 527, 529; ил. 286
Клермон-Ферран 341
Кливленд 410; ил. 203, 212
Климент из Тосканеллы 385
Климент, св. 361
Климентин, консул 132
Клонцас, хронист 236; ил. 123
Клюни 343, 349
Коккиноваф (Вифиния), монаст. 317
Колле-ди-Валь-д'Эльза 444, 449
Колосса (Фригия) 314
Конке 342

- Константин I, имп. 21, 48, 74, 129, 146, 170, 173, 353, 469
Константин IX, Мономах, имп. 301
Константин V, имп. 53, 173, 177, 188
Константин VI, имп. 188
Константин VII Багрянородный, имп. 213, 241
Константин Липс 217
Константинополь 14, 39, 42, 48, 51, 58, 71, 77–83, 89, 97, 98, 116, 127, 131, 137, 158, 171, 173, 188, 199, 213, 217, 218, 225, 229, 241, 243 след., 261, 265, 273 след., 288, 296, 308, 321 след., 322, 345, 349, 352, 358 след., 373, 378, 382 след., 401, 408, 416; ил. 24, 108, 109, 125, 198, 203
Констанция, дочь императора 170
Коппо ди Марковальдо 419, 430 след., 442, 445, 447; ил. 234, 235
Коринф 222
Корипп 52
Коррер, музей 272
Краков 502
Кранах Лукас Ст. 517, 520; ил. 283, 284
Кранах Ханс 523
Крит 42, 381
Кутберт, св. 271
- Лагудера, см. Аракос, монаст.
Лазарь 57
Лазарь, художник 188
Лайнбергер Ханс 485, 502, 508; ил. 275
Ламбек Петер 98
Ламберт, св. 487
Лаон 249, 381
Лацио 85, 93, 366–368, 391, 432
Ле-Пюи 341
Лев I Великий, имп. 51
Лев I Великий, папа 365, 496
Лев III «Исавр», имп. 163, 172
Лев III, папа 190, 353
Лев IV, имп. 173
Лев V, имп. 173, 188 след., 190
Лев VI, имп. 198; ил. 94
Лев Халкидонский 240
Лев, архиепископ 212
Лев, архиепископ 322
Леви, кардинал 492
Леонардо да Винчи 524, 532, 535
Леонтий Кипрский 79
Лептис-Магна (Северная Африка) 128
Лесков Н.С. 34

- Либаний 54
Ливерпуль 132
Лидда (Диосполис) 76, 82, 220
Лимож 337
Лондон 407, 497, 526; ил. 51, 247, 271, 285
Лоренцетти Амброджо 488
Лоренцетти Пьетро 451, 466; ил. 250
Лорето 539
Лувр 99, 118, 443, 470; ил. 25, 48, 254
Луи Орлеанский 472
Лука, евангелист 18, 43, 70 след., 76–78, 85 след., 98, 171, 285, 349, 354, 361, 362, 373, 376, 384, 386 след., 503, 508, 530, 532 след., 555, 586, 602, 619; ил. 210, V
Лукка 38, 348 след., 394, 406 след., 425, 451; ил. 180, 182, 212, 213, 221
Льеж 487, 491; ил. 266
Людовик Анжуйский 376
Людовик Святой, король Франции 223
Лютер Мартин 28, 509–512, 515–523, 525
- Маастрихт 372
Маврикий, имп. 52, 83
Маврикий, св. 342
Магдалина, св. 445
Магдебург 496
Мадрид 215, 492, 524, 530; ил. 107, 268, 288
Майнц 129; ил. 58
Максим Исповедник 211
Максимиан, имп. 302
Максимилиан I, имп. 505
Малевич К.С. 35
Малуэль Жан 470; ил. 254
Мандер Карел ван 520
Мануил I Комнин, имп. 306
Мануил, ктитор 295
Мануил, священник 375
Мануил, художник 374
Маньо, хронист 229
Мариано Фра 365
Мариенштатт, монаст. 499
Марк, апостол 115, 117, 225; ил. 46
Маркиан, имп. 47
Марков монаст. (Сербия) ил. 12
Марта, сестра Лазаря 57
Мартин Турский 116
Мартин, протоиерей 369
Марциал 337
Масса-Маритима 452

- Массис Квентин 517
Мастер Генрих из Констанца 463
Мастер Е.С. 475, 477; ил. 258
Мастер св. Вероники 253, 479
Матисс Анри 35
Матфей, евангелист 184
Медичи Джованни де 469; ил. 253
Меланхтон Филипп 522
Мелиор, художник 445
Мелоццо да Форли 384
Мемлинг, Ханс 479, 481; ил. 260, 262
Менабуа Джусто де 385
Мефодий, патриарх 174, 188
Микеланджело Буонарроти 254, 530
Милан 356
Милион 189
Милутин, сербский князь 381
Мина, св. 109, 118; ил. 38, 48
Митра 293
Михаил 229
Михаил II, имп. ил. 95
Михаил III, имп. 191 след.
Михаил VIII Палеолог, имп. 231
Михаил, архангел 218, 223, 229, 285, 297, 311, 314, 447; ил. 47, 110, 166
Михаила в Состенионе церковь 301
Мои́ла Петр 35
Модена 375
Моисей 39, 40, 229, 295, 333, 521; ил. 161, 162
Мокки, Франческо 251
Монемвасия (Греция) 281
Монкуермаус (Англия) 271
Монреаль 408
Монтальдо Леонардо 239, 374
Монте-Кассино 274
Монте-делла-Гвардия 386, 407; ил. 210
Монтефалько 384
Монтре-ле-Дам 249
Моосбург 502; ил. 275
Моросини Паоло 374
Моросини Фома 98
Москва 34, 35, 130, 174, 418; ил. 86, 88, 116, 128, 175
Москини Марко 236; ил. 124
Муратори Людовико Антонио 98
Мюнстер 511 след.
Мюнхен 389; ил. 53, 211

- Навпакт 222; ил. 113
Навуходоносор, вавилонский царь 123; ил. 51
Назарет 51
Нарбонна 340
Национальная библиотека 286; ил. 156, 251
Неа Мони (Хиос) 207
Неаполь 24, 26, 116, 189, 388, 389
Нерези (Македония) 275, 277, 280; ил. 146–148, 172
Нери Филипп 540
Несторий, патриарх 50
Нидерланды 30, 488, 512, 527 след.
Ника 52, 78
Никея 184, 187, 277; ил. 89
Никита Хониат 306
Никифор, патриарх 173 след., 177, 184, 187
Никодим 349
Никодим делла Скала 374
Николай 100
Николай IV, папа 89, 381
Николай Месарит 223
Николай Мирликийский, св. 293, 372, 407; ил. 197
Нил, св. 285
Новая церковь во дворце 199
Новгород 82, 245, 247; ил. 128
Нотр-Дам 484
Ночера Умбра 39, 272, 407; ил. 5
Ньевенхове Мартин ван 483
Нью-Йорк 112, 158, 463, 471, 527; ил. 42, 221, 249, 253, 255, 286
Нюрнберг 14, 515, 523, 532; ил. 281–283
- Обервезель 501
Овернь 16, 342
Овидий Публий Назон 54
Одигон, церковь 68, 69
Онисифор, св. 285
Ор-Сан-Микеле 351, 433
Орвьето 431, 451
Орияк 342
Орканья 443
Орланди Деодато 444, 450
Осиос Лукас, монаст. 206 след.; ил. 102, 104
Осирис 49, 110, 120
Остендорфер Михаэль 505; ил. 276
Охрид (Македония) 202, 204, 212, 322, 335; ил. 99, 103, 106
- Павел II, папа 492

- Павел V, папа 540
Павел Силенциарий 271
Павел, ап. 18, 29, 49, 75, 113, 168, 170, 238, 254, 353, 366, 454; ил. 73
Павия 166 след., 340
Павлин из Нолы 116
Падуя 385; ил. 209
Пакуриани, визант. чиновник 270
Палермо 222, 284, 542 след.; ил. 113, 151
Палестина 20
Пальмира 164
Паммахий, ктитор 103
Панкратий, св. 171
Панталеон, художник 249
Пантелеймон, св. 247, 275, 293, 302; ил. 148
Пантократора, монаст. 68, 98, 221, 226, 261 след., 267, 274, 283, 323
Паоло Венециано 401
Париж 131, 237, 252
Парма 387
Пассаванти, Якопо 468
Пафос (Кипр), монаст. Св. Неофита ил. 150, 171
Пахер, Михаил 485
Пезаро 384, 492
Пелагония 280, 321, 333, 411, 488
Пелендри (Кипр) 281
Пенни Джанфранческо 533
Перон Эвита 62
Перуджа 433, 447; ил. 229
Песинунт (Фригия) 48
персы 52
Петр, св. 18, 112, 113, 136 след., 155–158, 166 след., 170 след., 176, 254, 343, 353, 366, 454, 493; ил. 43, 73, 84
Петрарка, Франческо 256, 468
Петрица 270
Петрус Крестус 489
Петрус, албанец 388
Пеша 425
Пиза 284, 397, 400, 402, 410, 415, 422 след., 429, 444 след., 449; ил. 222
 баптистерий 272, 451; ил. 145
 доминиканская церковь 397, 423, 450, 501; ил. 226
 Кампосанто, кладбище 451
 Музей 37, 402; ил. 3, 216, 217, 219, 226
 Санта-Катерина, церковь 450
 Санта-Кьяра 449, 450
 Сан-Раньеро ил. 217, 219
 Сан-Франческо, церковь 443; ил. 228, 230
Пизано Джованни 115, 451

- Пизано Джунта 402 след., 410; ил. 216
Пинтуриккьо Бернардо 384
Пиркхеймер Виллибальд 523
Пистойя 407 след., 447; ил. 220
Платон 16, 180
Плотин 157
Плутарх 49
Полиевкт, св. 271
Поликлет 247
Понтий Пилат 126, 250
Порфирий Успенский, архимандрит 34
Порфирий, св. 285
Прага 15, 365, 375; ил. 204, 264
Прато 469
Принстон ил. 222
Приют путеводителей слепых 97
Проб, римск. имп. 125
Пробиан, римск. префект 126
Прокл 50
Прокопий Кесарийский, визант. историк 242
Прокопий, св. 272
Прокул, пресвитер 104
Псевдо-Дионисий (Дионисий Ареопагит) 149, 157
Пселл Михаил 294, 298, 301, 302, 306 след., 314, 318, 327
Пульхерия, имп. 51, 76, 97
Пуссен Никола 155
Пьяченца 553
Пэрис, Мэтью 24, 251, 603
- Равенна 166, 231, 400 след.
Райдест (Фракия), монаст. 265
Раймонделло Орсини дель Бальцо 382
Раудниц (Руднице) 377, 390, 486; ил. 264
Рафаэль Санти 524, 532–537, 543; ил. 290
Регенсбург 503, 505, 508; ил. 277, 278
Рейтлинген 513
Реклингхаузен 36
Рем Якоб 539
Ремакл, св. 347
Ренн 532; ил. 289
Риенцо Кола ди 92, 365
Рим 40, 41, 48, 54, 82, 83, 492, 532
 Академия св. Луки ил. 292
 арка Тита 113
 Ватикан 239, 285; ил. 15, 44, 72, 73, 93, 105, 143, 155, 179
 Виа-Сакра 92

- Винья-Массимо 104
замок Св. Ангела 354
капелла Паолина 89, 540; ил. 191, 293
Капитолий 93, 363 след., 370
катакомбы Калиста 104, 113
катакомбы Комодиллы 112
катакомбы Понциана 159; ил. 79
катакомбы Тразона 104; ил. 31
курия сената 92
Кьеза Нуова (ораторианцы) 540; ил. 294, VIII
Латеран 19, 85 след., 92, 190, 238, 353 след., 357, 362, 367, 370, 469, 493; ил. 16, 18, 19, 55
ораторий Цезаря на Палатине 127
остров на р. Тибр 55
Палаццо Венеция 364, 381, 492
Пантеон 19, 55, 83, 90, 97, 147, 240, 357 след.; ил. 8, 74
Санкта Санкториум 85, 89, 127, 145, 170, 250, 353, 358, 492; ил. 72
Сант-Агостино 385
Сант-Алессио 359, 361, 363 след.
Сант-Амброджо ин Массима 364
Сан-Андреа аль Квиринале 539
Св. Ангела в Пескерии церковь 363
Санги-Апостоли 492
Св. Бонифация, церковь 359
Св. Климента церковь 361
Св. Космы и Дамиана храм 157
Санта-Кроче ин Джерузалемме 355, 382, 399; ил. 207
Санги-Доменико э Систо 357
Санги Джованни э Паоло 102, 104; ил. 29
Сан-Грегорио Назианзено 361, 363, 493; ил. 187, 188
Санта-Лючия 492
Санта-Мария Антиква 55, 92, 115, 138, 142, 148 след., 164, 183, 357; ил. 28, 65–70, 75, I, 83, 87
Санта-Мария ин Арачели 93, 364, 365, 492
Санта-Мария ин Кампо Марцо 361, 363, 370
Санта-Мария (на Эсквiline), церковь 90, 147, 149, 354
Санта-Мария Маджоре 50, 83, 89, 93 след., 354 след., 357, 359, 362, 365, 368, 384, 399, 492, 494, 539, 540; ил. 20, 21, 23
Санта-Мария Нуова (Санга-Франческа Романа) 92–94, 148, 240, 357; ил. I
Санта-Мария дель Пополо 355, 383, 390, 492; ил. 208
Санта-Мария дель Розарио 357; ил. 22а, 190
Санта-Мария ин Темпули 357 след., 361, 370
Санта-Мария ин Трастевере 93–97, 149, 357, 364, 540; ил. II, 196
Санта-Мария ин Виа-Лата 362; ил. 189
Сантиссимо Номе ди Мария 363
Санта-Прасседе 372; ил. 198

- Санта-Приска 355
Сан-Сильвестро ин Капите 239, 249, 355, 364
Сан-Систо, церковь 19, 93 след., 147, 357, 362 след., 368, 370, 494
Сан-Спирито 250
Сан-Стефано Ротондо ил. 56
Сан-Венанцио ин Латерано 89
Св. Адриана на Форуме церковь 83
Св. Петра собор в Ватикане 18, 71, 86, 151, 168, 189, 237, 248–251
Рипенхаузен Йоханнес 533; ил. 291
Рипенхаузен Франц 533
Ристоро, священник 431
Робер де Клари 223, 248
Роже из Аржантея 250
Роман II, имп. 206
Роман III, имп. 215
Роман Сладкопевец 47, 50, 304, 318, 326, 330
Россано 126
Россия 34–36, 41 след., 82, 257, 289, 321
Рубенс Питер Пауэл 540, 543 след., ил. 294
Рублев Андрей 224
Румор Карл Фридрих фон 535
Руффина, римск. матрона 103

Савонарола Джироламо 524
Савонарола Микеле 386
Саккара (Египет), монаст. 103; ил. 30
Салерно ди Коппо 407
Саломея 294
Сан-Дженнаро, катакомбы 104, 112; ил. 32, 43
Сан-Джиминьяно 438, 443
Сан-Марко 16, 218, 225 след., 227, 231, 233, 236, 274, 373, 400; ил. 1, 110, 114, 115, 117–122
Сан-Марко, монаст. 151; ил. 76
Сан-Миньато (аль Тедеско) 425
Сан-Рокко 525
Санкт-Петербург 34, 293, 333
Санта-Аннунциата 351, 430
Санта-Кроче 429; ил. 231, 232
Санта-Мария Маджоре 355, 365, 432; ил. 234
Санта-Мария Матер Домини 401; ил. 215
Санта-Мария Новелла 441
Санта-Мария делла Салюте 235
Санта-Тринита 443
Санги-Джованни э Паоло 374; ил. 199
Сантьяго-де-Компостела 339
Сардене (Сардани) 352

- Св. Димитрия церковь 105, 110, 119, 151, 154; ил. 33–36
Св. Неофита монаст. 277, 323
Св. Саввы монаст. (близ Иерусалима) 176
Севаста (Армения) 273, 287, 293
Сен-Дени 347, 484, 497; ил. 270
Сен-Дени, см. Париж
Сен-Теобальд, церковь 497
Сен-Гибо-ан-Оксуа 497; ил. 272
Сен-Шапель 223, 249, 469, 473; ил. 251
Сент-Альбан 251
Септимий Север, римск. имп. 126
Серапис 51
Сервитов церковь 388
Сергий I, папа 83
Сергий III, папа 358
Сергий, патриарх 77
Сиена 37, 384, 395, 407, 411, 415, 418 след., 421, 429 след., 433, 435–438, 442–445, 447, 449–452, 469; ил. VI
Киджи-Сарачини собрание 431; ил. 236
Къеза дель Кармине 383; ил. IV
музей 436; ил. 238, 242, 243
Палаццо Пубблико 437; ил. 239
Сан-Бернардино 418 след., 445; ил. VI, 238
Сан-Доменико 437, 447, 449; ил. 239
Сан-Франческо 449
Санта-Мария деи Серви ил. 235
собор 433, 435, 455; ил. 236
соборная опера 412, 444, 454, 455; ил. 224, 245, 246
Сикст IV, папа 372, 384, 535, 537
Сикст, св. 535
Сильвестр I, папа 170
Симеон Метафраст 286
Симеон Новый Богослов 313
Симеон Столпник 79
Симеон Фессалоникийский 264
Симеон, пророк 330
Симон-волхв 176
Симоне Мартини 397, 422, 450 след., 454, 501; ил. 244
Симоне, художник 469
Синайский монастырь 34, 37, 39 след., 90, 135 след., 140, 143, 154, 155, 157, 159, 164 след., 241, 272, 277, 281, 282 след., 378, 382, 409, 422, 445; ил. 4, 6, 13, 14, 26, 27, 62, 64, 71, 77, 78, 80, 85, 125, 129, 138, 152, 154, 157–162, 164–168, 174, 178, 205, 207, 227
Сирия 75, 160
Скилица Йоханнес 215; ил. 107

- Скорел Ян ван 530; ил. 288
Собрание «Актон» 411
Соломон 333, 341, 377, 515
Соломония 139
Сопочаны (Сербия) 204
Сперлонга ил. 17
Сполето 277, 321, 365, 374; ил. 149
Стабло (Ставло, Бельгия) 345
Старо-Нагоричино (Македония) 280; ил. 137, 153
Стефан III, папа 83
Стефан Новый 189, 323
Стефан, король Сербии 221; ил. 112
Стефан, св. 55, 69
Стефан, художник 295
Стефанески, кардинал 452
Стилиан Дзаоуцас 200
Страсбург 516
Студеница (Сербия), монаст. 221; ил. 112
Стэнфорд 158
Сугерий, аббат из Сен-Дени 347
Суздаль 82
Сульпиций Север 116
Сутри 367
Сфорца Александр 384
- Тарасий, патриарх 173
Татлин В. 35
Теодульф, франц. теолог 339
Термы Зевксиппа 124
Тертуллиан 53
Тиберий, римск. имп. 250
Тиволи 92, 350, 366 след.; ил. 192
Тик Людвиг 533
Тит Ливий 74
Тит, римск. имп. 354
Тициан 525
Томмазо да Челано 406, 425
Торн 485, 486; ил. 263
Торчелло см. Венеция
Торчелло, кафедральный собор 272, 400; ил. 144
Тоскана 38, 233, 391, 416, 431, 432, 488
Треви (Умбрия) 168; ил. 84
Тревиньяно (Лациум) 356, 366–368; ил. 193
Тронный зал дворца 191 след., 243
Троя 18, 74, 80 след., 93
Турин 241

- Турню 341; ил. 181
Тъеполо Джованни Баттиста 234
- Уголино из Сиены 443
Улитта, св. 100, 140
Урбан V, папа 469; ил. 252
Уффици 394, 397, 410, 445; ил. 213, 240
- Фавор, гора 429
Фаддей, ученик апостолов 241
Феодор Вальсамон 307
Феодор Лектор 76
Феодор Продром 298
Феодор Студит 165, 173, 177, 181
Феодор, св. 154
Феодора, императрица 130, 174, 188, 191, 193; ил. 95
Феодосий II, имп. 51
Феодосия, молящаяся 109
Феодот, папский служащий 100, 139, 142, 183; ил. 65
Феодот, патриарх 173
Феоклис Кмниа 387
Феоктист, св. 102
Феофил, имп. 76
Фермо (Марке) 388, 389; ил. V
Фессалоники 55, 80, 131, 154, 225; ил. 59
Фивы 222
Фидес (Фуа), св. 342 след.; ил. III
Филантропос, монаст. 277
Филипп де Круа 372
Филипп, ап. 99
Филиппик Вардан, имп. 124, 188
Филосторгий 125
Филы 50
Фицион, хронист 513
Флери 356
Флоренция 33, 349, 351, 373, 395, 408, 429 след., 434, 442, 444 след., 451, 469 след.
- Фолиньо 537
Фома Аквинский 450
Фома Кемпийский 463
Форли 477; ил. 257
Форум 125, 260
Фотий, патриарх 174, 194, 195
Фотинос, св. 216
Фрэнденберг (Вестфалия), монаст. 487, 491
Фрайзинг 374; ил. 201

- Франкфурт-на-Майне 486, 529; ил. 273, 287
Франциск, св. 26, 27, 233, 350, 402, 406, 410, 425, 428, 429, 433, 445, 467, 477; ил. 228, 230–232, 241
Францисканцев орден 428, 429
Франция 415
Франческа Романа 364
Фрейбург 39
Фридрих I Барбаросса, имп. 366, 374
Фьезоле 431
Фюрси де Брюйи 488
- Хавара 120
Хайденрайх Эрхард 505
Халкопратийская церковь 69, 218, 277, 321 след.
Хартенфельз (Торгау), замок 522
Хахули (Грузия), монаст. 218
Хемскерк Мартин ван 532; ил. 289
Хоне 285, 297, 311, 314; ил. 166
Хор 49, 77
Хора монаст. (Кахрие Джамии) 207, 265
Христа Всемилоственного монаст. 293
Христофор, св. 350 след., 477
Хубмайер Балгазар 505
Художник трех волхвов 18, 71
Хукфорд Игнаццо 351
Хумберт из Сильва-Кандида 308
Хьюстон 492
- Цвингли Ульрих (Хульдрейх) 511
Цезаря в Филиппах (Панеас) 57
Цезарий из Хайстербаха 372, 468
Целестин III, папа 250
Церера 74
Цицерон Марк Туллий 74
- Ченнини Ченнино 33, 524
Ченстохов 375
Ченчий Камерарий 86
Чимабуэ 443, 450
Читта-ди-Кастелло 454
Чосер Джеффри 251
Шён Эрхард 515; ил. 281
Шагал М. 35
Шанмоле 466
Шартр 339, 341, 342, 345, 350
Шварцрайндорф 371; ил. 200

Шиме 372

Школа милосердия 401

Шлегель Фридрих 533

Шнееберг 521

Штос Фейт 502

Эбнер Маргарита 465

Эгидий, блаженный 449

Эдесса 18, 71, 75 след., 80, 89, 215, 223, 237, 242

Эйк Ян ван 254, 255, 481, 491, 507, 530; ил. 261, 287

Эйне Брюссельский 489, 507; ил. 267

Экхарт (Майстер Экхарт) 463

Эмилия (Италия) 387

Эней 52

Энрико, магистр 449

Эпидавр 54 след.

Эразм Роттердамский 511, 517; ил. 282

Эскориал ил. 185, 186

Эссен 341

Эфес 49, 74, 75

Юлиан Отступник 48, 55, 74

Юлий II 535

Юстин II, имп. 52, 183

Юстин, консул 132, 133, 135, 157; ил. 61

Юстина 102

Юстиниан I, имп. 40, 52, 157, 162

Юстиниан II, имп. 159–163, 191 след., ил. 81, 82, 92

Явленский А. 35

Якопино ди Франческо 411

Якопоне да Тоди 412

Янов Матиас фон 349

Ясна Гора, монаст. 375

Предметный указатель

Acheiropoieton (Achiropiiton) 70, 74, 78, 85, 194, 234, 238

Amore 412

Anap̄eson 330, 333, 378

Anastasis 190

Anastelosis 191 след.

Anathema 271

Ancona 391, 401

Arma Christi 252

Artes Liberales 613

adoratio 592

aequalitas 527, 606

andate 235

ansconne 234

apatheia 241

Basileus tes Doxes 333

Brandeia см. «Контактные» реликвии

Cantigas 352

Charis 98, 226, 302, 568, 587

Corporale 435

Corpus domini 530

caelatura 371

clipeus 119, 126 след.

cona 388

culto di religione 620

culto esteriore 620

Damnatio memorial 126

Diegesis см. Жития святых

Diipetes 74 след.

Dossale 36, 421, 425, 447 след.

Dynamis 18, 180, 568, 587

dimidia figura 371

dolce stil nuovo 412 след.

effigies 384, 600-604

eicon 605

eidos 553, 587

eikasma 570
eikonikos 614
eikonisma 261, 265, 552, 569, 575 след., 584
episkepsis 216, 327

Filii di Maria 231, 400
facies 605

Gonfalone 89, 399, 492, 540
graphē 177

Historia 23, 394 след., 519, 610 след., 614, 618
hagion 59

Iddio 617
Idea 536 след., 568, 617
Igona 166
Imaginifer 128
Imago 23, 394 след., 406, 527, 592, 600
Imago antiqua 92
Imago clipeata 131
Imago imperialis 126, 128, 130
Imago in sindone 359
Imago pietatis 355, 382
Inchinata 92
icona 337, 406, 540
imagine profana 619
imagine sacra 619

joyau 472

Kecharitomene 322, 330
Koimesis см. Успение Богородицы
Kollyris 50
kledōn 307
klēsis 325
koinē 304
koinos 64
kosmētōn 273
kritriai 307

Labarum 129
Latreia 559, 613, 620
Laudesi (певцы духовных песнопений) 395, 399, 441, 443, 455
Laurata 128
«*Libri Carolini*» 338, 591

laimen 580

laimion signon 582

Maestá 428, 444, 450

Majestas 341 след., 371

Maniera greca 412

Memoria 23, 592

Menologion 286, 288

Metamorphosis 261

Metastasis 261

Mimesis 179, 587

Naos 260

Nartex 260

Notitia Dignitatum («Список званий») 125, 127

Ouvrage 469

Ouvrier 485

Pala d'Oro 274

Phengos 274, 583

Physis 179

Podea 220, 280

Predella 450

Presbeia 267, 581

Proskynese 103, 126, 198, 257, 266, 559, 567

Proskynetarion 211

Proskynēma 263, 267, 582

Prothesis 259

paraklēsis 267

phantasma 600

pictores Veronicarum 251

quadro 540

Regina caeli 89, 354, 368

Rex caeli 368

Scholion 335

Similitudo 377

Simulacrum 511, 557, 608, 617

Synaxis 286

signum 554, 594

stasis 222

Tabella 605

Tabula 406

Tabula picta 142, 602

Templon 36, 257, 263, 271, 273, 283, 293

Teretes 274

Theotokion 574, 589; см. также Скорбь Богоматери

Threnos см. Оплакивание мертвых

Tipos Hieros 149, 152

tavlete 352

theographon typos 73

theoteukton eikon 75, 242

toella 248

Vera Icon(a) 78, 111

Volto Santo 348 след.

virtus 600

visio 605

vultus (Лик) 554

уcona 85

уcoune 352

Zeon 308

«Афонское наставление в живописном искусстве» 32, 33

Августовская процессия (Рим) 86 след., 356, 362

Агнец Божий 133, 166, 183, 294, 330

Агиосоритисса см. Образы Богоматери

Акафист 52, 68, 315, 318

Аллегория 521, 525

Алтарь 396, 423, 496, 500; см. также Створчатый алтарь, домашний алтарь

Алтарная завеса 190

Альбигойцы 347

Ампула 109

Ампула с кровью 227

Амулет 70, 79, 251, 307, 471

Ангел 117, 154, 200, 313 след., 558, 565

Антепендиум 421, 444, 497

Антитеза риторическая 300, 305

Анабаптисты 512

Апофеоз 113, 119, 131, 136

Архаизм в связи с культовым образом 28, 240, 363

Архетип 20, 33, 179, 195, 256, 372, 394, 529

Асклепий, целительная сила руки Асклепия 19

Атлас Богоматери 539

Аура 28

- Балдахин см. Образ под киворием
Балки Tramezzo 447
Библия для неграмотных 171
Благовещение Деве Марии 314, 322, 336
Богиня 48
Боги-целители 54
Богоматерь 45, 48 след., 90, 194, 558
Богоматерь в страданиях 301, 305
Богоматерь как символ 317, 331, 333
Богомилы 306
Богородица 48, 324, 564, 578; см. также Богоматерь
Богородичные праздники 49, 83, 322, 335, 356
Богоявление 295
Божий человек 359
Богоматерь Ампарская 62
Братство 89, 98, 127, 218 след., 231, 356, 365 след., 383, 397, 399, 436 след., 489, 492 след., 556, 573, 591
- Вдохновенная живопись 195, 297, 302
Весна 317, 527
Вещественное волшебство 214
Взгляд 234, 247, 256, 302, 321, 325 след., 343, 358, 409 след., 566, 571, 596
Взыграние младенца Иисуса 331, 488
Видение 460, 465 см. Легенда о видениях
Видение Бога 18, 24, 238, 256 след., 376, 459, 461, 605 след., 606
Вима 259
Витрувианская фигура 245
Воплощение Христа 73, 77, 180 след., 203 след., 247, 324
Вопрос об образах 171 след., 338
Восприятие изображения, см. Традиции изображения
Восприятие икон на Западе 378 след., 390, 392 след.
Воспоминание литургическое 258
Воспоминание, см. Воспоминание через образ
Врата царские 575
Временная плоскость 152, 303
Вторничная процессия 213, 220, 586
Вход великий 259
Вход икон 262
Вход малый 260, 262
- Гера Гиперхейрия 55
Гимны литургические 46, 251, 263, 304, 318, 333
Гимн Богоматери 315, 324, 325, 330, 333
Говорящий реликварий 342
Государственное изобразительное искусство 131, 159 след., 166
Господние праздники, церковные 263, 281, 284, 574, 580, 583

- Гравюра на дереве 458, 475 след.
Графика 475 след.
Гравюра на меди 458, 475 след.
Гробница 140
Гроб Богоматери 49, 77
Гробница 101, 398
Гробница святого 26, 60, 79–122, 344, 347, 558
Группа Христос и Иоанн 464 след.
- Дарохранильница 530
Дар по обету 55
Две природы Христа 20, 48, 63 след., 142 след., 159, 165 след., 170–190, 238, 255
Деисус 36, 209, 229, 261, 267, 282, 445
Диаконии 356
Диптих 407
Доказательство древности 75, 76, 238 след., 248 след.
Доказательство реальности образа 181, 190
Докетисты 49
Домашнего алтаря 394, 410
Домашние боги 54
Доминиканцы 363, 374, 429, 437 след., 450 след., 463, 591
Доска с надписью 520
Драгоценности 471 след.
Дуализм *см.* Современное различие образов
Духовные хвалебные песнопения 412
Дубликат 238 след.
- Евхаристия 64, 177, 187, 256, 311, 398, 432
Евангелие 260, 262 след.
Евлогий, *см.* Амулет
Еженедельная процессия 98, 213
Ектения *см.* Прощение, молебен
Епифания, богоявление 104, 157, 190, 390, 460, 503, 537
- Жалоба Ниобы 325
Жестикация 330, 381, 395, 409 след., 435 след.
Женские монастыри 463 след.
Женское движение 463
Жертвенный культ 497
Живопись 195, 297 след.
Жития святых 285 след., 291 след., 422
Живые иконы 73
- Завеса 66, 97, 103, 104, 123, 400, 586
Закон и Благодать 520
Запрещение образа, церковное 348

- Законодательство по изображению 125, 126 след.
Заступники 19
Заупокойная литургия 221 ×
«Защитники» образов 511
Зеркало 605, 611
Знак 21, 22, 79, 184, 324
Знак господства 151, 161
Значок паломника 251
Золотая рука 19, 55 след., 83, 147, 358
Золото 566
Золотые уста 139
- Идеализация 121, 149, 155
Идентичность культурная 307
Идол 20, 47, 53, 58, 70, 74, 237, 241, 337, 343, 560, 561, 592, 595, 607, 612, 616
Идолы 606
Иезуиты 539
Изображение 23, 26, 65 след., 77–122, 146, 237–256, 289 след., 294; см.
 также Образ святого, образ императора
 Идеальное изображение 245 след., 255, 275, 291, 345, 427 след.
 Истинное изображение Христа 239 след., 249 след., 253 след., 382, 481,
 585, 601, 602 след., 613
 Официальное изображение 116
Изображение Богоматери как ковчег 421, 428, 432, 444
Изображение клириков 115, 291
Изображение на щите 82, 128, 131, 142, 212 след., 216, 234, 323
Икона
 Diastyl 272, 280, 578, 589
 Epistyl 272, 281 след.
 Proskyneseis 261, 265 след., 572, 573, 575, 577 след., 582, 583
 Вотивная икона 139
 Государственная икона 162, 233 след., 235, 327, 373
 Двусторонняя икона 300
 Домашняя икона 460
 Древняя икона 578 след.
 Житийная икона 37, 285, 291, 422
 Икона Троицы 224
 Икона апостолов (Рим) 146, 353, 469
 Икона дня 201, 211, 270, 287, 572, 575, 578
 Икона источника 216, 567
 Икона, к которой обращались за помощью 225
 Икона-диптих 287, 323
 Икона-триптих 217, 239, 293, 366, 580, 582
 Импортированная икона 93, 231, 233, 355, 357 след., 365, 371–390
 Инкрустированная икона 217
 Контрактная икона 259

- Меняющиеся иконы 257 след., 270, 275 след.
Местная икона 257, 262, 265, 275 след., 298, 396
Месячная икона 288
Металлическая икона 216 след., 270, 580
Минейная икона 284 след., 291
Мозаичная икона 223 след., 265, 270, 372 след., 382, 399, 575
Мраморная икона 216 след., 223 след., 229, 400
Настенная икона 138 след., 203 след., 206 след., 261, 270, 330, 568
Надгробная икона 262, 264, 376, 576
Неукрашенная икона 270, 302, 581
Поклонная икона 261, 266, 270, 575
Праздничная икона 190, 260, 287, 351, 579
Придворная икона 162
Процессионная икона 89 след., 215 след., 261, 267 след., 277, 572, 582
Рельефная икона 215 след.
Стеатитовая икона 372, 376
Топонимический характер икон 27, 69, 216, 321 след., 378 след.
Украшенная икона 257, 270, 274, 347, 377, 577
Храмовая икона 68 след., 97, 209 след., 261, 265, 277, 296 след., 321 след.,
354 след., 408, 573, 576 след.
Четырехчастная икона 288
Читаемая икона 285, 293
Эмалевая икона 199, 218, 233, 274, 372, 580
Икона Богоматери (братства) 429–444, 451
Икона с Кипра см. Киккская икона Богоматери
Иконоборцы 130, 171 след., 179 след., 291 след., 323, 560 след., 595
Иконостас 209 след., 257–284, 376, 396
Иконная лавка 352
Иконный рынок 476 след., 484
Иконный фриз 272, 281 след., 293, 421, 445, 451
Икона Распятия 227, 340, 392, 402, 429, 447
Иконоборчество 19, 41, 61, 76, 83, 171–190, 304, 338, 592 след.
Иконографический стиль 152
Иконографический тип 157, 163
Императорская программа посещений 213 след.
Император 21, 59 след., 123–136, 159 след., 169 след., 188 след., 191 след.
Императорский штандарт 129
Культ императора 104, 123 след.
Образ императора 21, 41, 59, 73, 78, 113, 123–136
Имперские драгоценности 375
Имервардский крест 349
Индейцы 252
Интернациональная готика 485
Ипостась 177
Искусство 29, 195, 246, 251, 298, 309, 586
Искусство живописи 298 след., 302, 384, 523–532

- Искусство изготовления драгоценностей 348, 445, 457, 471
Ислам 162 след., 187, 224, 307
Испанская гражданская война 61
Историческая форма 485 след.
Исцеляющая рука 19, 55 след.
Исследование характера, риторическое 304, 305, 325, 326
Иудеи 13, 20, 60, 184, 224
- Кабинет, где представлены образы 509
Календарь святых 288
Канон Поликлета 247, 571
Карикатура 174
Каролинги 19, 180, 184
Кармелиты 383 след., 390
Картина 477 след., 511, 512, 523 след., 616
Киворий *см.* Образ под киворием
Клариссы 397, 408
Книга для мастерской 33
Книга о чудесах 372, 425, 595
Колорит 302
Колонна, на которую устанавливали образ Богоматери 15, 341, 486, 505
Копирование стиля 240, 503 след.
Ковчег 337, 341, 343, 347
Консульский диптих 133, 157, 166
Контрреформация 14
Красота 42, 238, 245, 247, 255, 302
Крестоносцы 272
Крест 21, 64, 128, 130, 172, 183; *см. также* Распятый
Крест остановки 555
Критика образов 511 след., 515
Крупный план 394, 412, 481, 526
Крышка ковчега со скрижалями завета 461, 471
Ктитор 100, 138, 262, 294, 300
Купол 203, 207
Культ 27, 60, 63, 119, 619
 География культа 213 след., 339
 Культ Луки 385
 Культ ковчега 496
 Культ креста 593 след.
 Культ святых 26, 60, 64, 79–122, 284 след., 291, 339, 344, 422, 459 след., 499 след., 595, 619
 Культовая ниша 140
 Культовая программа 397, 422, 450
 Культовая пропаганда 488 след., 507 след., 539 след.
 Культовая утварь 263 след., 271
 Культовое злоупотребление 594

Культовое помещение 596
Культовый образ 23, 41, 43, 54, 74, 169
Культовая ценность 491
Место культа 221, 296, 314 след.
Носитель культа 491, 494, 496
Перенесение культа 18, 46, 51, 226, 243 след., 489 след., 496
Купля и продажа произведений искусства 474 след., 523

Легенда 65

Золотая легенда 363, 494, 591
Легенда о Луке 71
Легенда о Пилате 602
Легенда о Сильвестре 18, 146, 170, 591, 597
Легенда о видениях 18
Легенда о произведении искусства 533
Легенда о происхождении 18, 64, 66, 238, 249 след., 351
Легенда о чудесах 18, 66
Легенда об Авгаре 239 след.
Легенды, создававшие культ икон 57, 227, 237, 351, 355

Лирика 326, 411 след.

Листовка 515 след.

Литература благоговения 301

Литургия 46, 201

Лик (икона) 42, 243, 250, 274, 438

Литургический календарь 206, 214 след., 284 след.

Логос 317

Лука 70, 76, 376, 586

Любовь Бога 464

Любовные изображения 412

Мадонна Луки 18

Маньеризм 530, 538 след.

Мария 15, 48 след., 53; см. также Богородица, Богоматерь

Мария как «госпожа страдания» 301, 327

Мария как Мать младенца 298 след., 305

Мария как богиня города 52

Мария как воевода 16, 52, 209, 229, 315, 551, 553, 571, 578.

Мария как дева 48 след., 203

Мария как запечатанная книга 331 след.

Мария как заступница 93, 321

Мария как защитница 51, 218, 221, 262, 275, 277

Мария как императрица 577

Мария как мать 24, 48 след.

Мария как подательница дождя 351, 387

Мария как покровительница города 435 след., 444

Мария как регина 151, 341

- Маска умершего 120
Материализм 347
Материнское божество 49, 58
Мадонна Ризы 399
Материальная эстетика 339
Мать богов 48 след., 74
Медитация 460 след.
Местнотимый святой 27, 497, 499
Метафора 313, 317, 324, 331, 341
Металлическая рама образа 371, 375, 377, 383, 386, 388, 487 след.
Мертвые 100 след.
Металлическая оправа *см.* Металлическая рама образа
Мешок с реликвиями 345
Мимика 302, 409
Мировоззрение 206, 306
Миряне 258, 264, 429
Мистика 304, 313, 459-468
Мистика Богоматери 465
Мистический путь 461
Мифология 525
Мистериальные религии 50, 57
Могила ктитора 263
Моисеев запрет изображений 53, 169, 509, 608, 610, 613
Молебен великий 282, 573
Монахини 358 след., 461, 590
Монахи 258, 262
Монета с изображением Христа 159 след., 191 след.
Монотеизм 20, 60
Монофизиты 173
Названия икон 45, 57, 68, 69, 97, 277, 291, 321
Нарушение традиции 214
Натюрморт 527
Надписи с названиями икон 69
Немая живопись 188, 297
Неоплатонизм 63, 74, 149, 180, 302
Никейский (II) собор 22, 173 след., 338
Нищенствующие ордена 421 след., 429 след., 443 след., 449 след.
- Обетный дар 57
Обетные дары 106, 606
Образ *см. также* Эстетика, изображение, эмблема, штандарт, картина, икона, *imago*, искусство, металлическая рама, статуя, *tabula* и др.
Epiklese 220
Алтарный образ 36, 233, 353, 392, 421
Безжизненный образ 188, 246
Вотивный образ 55, 105, 139, 140, 301, 377

- Вставной образ 231, 538
Вставной щит 543
Говорящий образ 55, 298, 392, 402
Диалог образов 275 след., 459 след., 464, 472
Единственный образ 491 след., 496, 507
Завеса перед образом см. Завеса
Знаковое изображение 28, 610 след.
Идея образа, художественная 510, 524 след.
«Изготовители» образов 477, 607
Изображение видения 461
Изображения героев 113
Исцеляющий образ 224, 242, 342, 443, 505, 596
Каждение образа 261
Канон образов 154, 155
Киот для образа 538 след.
Коронование образа 275, 356, 362
Кровоточащий образ 57, 184, 224, 229, 349, 540
Культ образа 62, 63, 99, 169 след.
Лампада перед образом 139 след., 441
Место образа 203, 207, 261
Моленный образ 251, 255, 402, 419
Молитва перед образом 459 след.
Название образа 27, 45, 53, 97, 277
Наказание образа 514
Напоминание через образ 24, 251
Надпись на образе 82, 165 след., 188, 229
Небесный образ 85
Носитель образа 397 след., 451 след.
Образная программа см. Церковная программа
Образ Бога 59, 63, 178 след., 189, 238, 301, 516, 525, 559, 607, 611
Образ братства 429–444
Образ в ковчеге 432 след.
Образ в нише 140
Образ в окне 524
Образ города 395
Образ как знак 477
Образ как сертификат 361, 494 след.
Образ ктитора 100, 103, 119, 138
Образ кумира см. Идол
Образ на доске 54, 66, 99, 124, 142, 245, 348, 372
Образ на знамени 247, 399, 507
Образ на монете 159, 611
Образ на печати 371
Образ на плате 18, 190, 245, 248, 255, 355
Образ на троне 429–456
Образ под киворием 97, 109, 221, 227, 250, 364, 443, 497

- Образ убежища см. Убежище
Образ церковного собора 188, 189
Образ, бывший в изгнании 82, 214, 224
Образ-жертва 131, 136
Образ-оракул 215
Образы богов 20, 41, 53 след., 58, 113, 122, 131, 136, 159, 238, 255, 560
Обряд с образом 136, 257 след., 261 след., 266 след., 298
Образ Авгаря см. Мандилион
Образ, созданный средствами искусства 179
Одушевленный образ 54, 180, 187, 298
Освещение образа 261, 572
Освящение образа 20, 58, 64
Осквернение образа 13, 126, 174, 176, 184, 352, 586, 595
Официальный образ 61, 119, 237
Памятный образ 27, 609
Плачущий образ 224, 365
Повествование через образ 459
Подобие Бога 301, 427, 516
Полемика по поводу образов 174, 184
Политика относительно образов 123 след., 159 след., 169 след., 198 след., 356, 538 след.
Полуфигурное изображение 371, 392, 396, 406 след.
Понимание образа 509 след., 518, 519, 524, 535, 539
Понятие образа, философское 301, 306 след.
Посмертный образ 41, 100 след.
Поучающий образ 29, 519, 520
Подставка для образа 125, 211, 261 след., 267, 397, 577
Подлинник 27, 226, 238 след., 249, 344
Пожертвования образа 259, 270 след., 511
Поминальный образ 23, 27, 104, 113, 121
Праздничный образ 260, 311, 421 след., 427, 445, 450
Правдивый образ 195, 247, 371, 372, 419, 421, 466, 478, 479
Предсказание, совершаемое образом, см. оракул.
Представляемый образ 537
Прикладывание к образу 211, 226, 257
Пропаганда образов 193, 450, 458, 469, 489, 496, 538 след.
Прототип см. Архетип
Процессионный образ 89, 92, 367, 455
Процессия с образом 66, 73, 89 след., 92, 93, 213 след., 218 след., 235, 242, 262, 270, 339, 343, 355, 455, 596, 603
Публикация образа 126, 127
Раненый образ 227, 228
Рассылка образов 127
Религиозное самоуглубление перед образом 299 след., 459
Реликвия образа 66 след., 76 след., 82 след., 213 след., 222 след., 238 след., 250, 484 след., 487, 530, 538, 540

- Сатира образа 515
Современное различение образов 509 след., 519 след., 519, 525, 539, 544
Созданный природой образ 179
Список образа 38, 54, 93, 227, 253
Тип образа 394 след., 435 след., 442, 486 след., 488 след.
Топография образов 207 след., 259 след., 288, 572
Толкования образа 519, 520, 612
Храмовый образ 46, 55, 80, 83, 147
Частный образ 58, 119, 139, 294, 298, 309, 397, 406, 442, 457–479
Чтимые иконы 65 след., 213 след., 239, 249, 538
Чудотворный образ 65 след., 75 след., 164, 213 след., 238, 247
Чудо, творимое образом 74, 75, 82, 214 след., 223 след., 241 след., 250, 343, 390, 395, 479, 494
Эмблема сообществ 398
Эстетика образа см. Эстетика
- Образ Луки 76, 92, 97 след., 235 след., 349, 492
Образ на плате Вероники см. Вероника
Образ на плате из Эдессы см. Мандилион
Образ на полотне 75
Образ святого 23, 42 след., 57, 79 след., 100–122, 202 след., 207, 285, 291, 347, 427 след., 496 след., 558, 566, 569
Образы Богоматери 47, 53, 57 след.
Acheiropoieton 220
Aniketos 229
Annunziata 322
Glykophilousa 320
Kyriotissa 45
Notre Dame le Brune 341
Platytera 45
Salus Populi Romani 89, 90, 356, 367, 384, 539
Владимирская икона Богоматери 321, 326, 330, 409
Влахернская икона 69, 98
Деисус 583
Елеуса 45, 261
Икона Богоматери Знамение 82
Икона Пантеона 19, 55, 83, 147, 357
Икона из Пелагонии 280, 321, 411, 488
Икона с посланием 222
Киккская икона Богоматери 321, 330, 335, 336, 378, 381, 411
Мадонна дель Пополо (Флоренция) 383, 492
Мадонна из Константинополя 385
Мадонна как ковчег 391
Мария из Сиены 437, 438, 443, 451 след.
Мадонна Льва 494
Мария-римлянка (*Rhomaia*) 82, 218, 224
Материнская мадонна 410

- Нежная мать 47, 320 след., 323, 325, 330, 371
Никопея (*Nikopeia*) 16, 69, 212, 225, 231, 234, 274, 321, 373
Образ на троне 333, 340, 428, 432
Образ, принадлежавший кармелитам 383, 390
Одигитрия 68
Пиета 463, 466, 486
Прекрасная Мадонна 485 след., 503
Сидящая статуя 340, 342, 391, 431
Сикстинская Мадонна 532 след.
Химеутисса 69
- Образы Христа
- Antiphonites* 215, 265, 270, 277, 321, 358, 568
Апсидный образ из Латерана 86, 89
Вероника 86, 238, 248 след., 349, 355, 478 след., 491, 523, 598, 601, 602; см. также *Vera Icon*
Изображение на черепице 241, 584
Икона Ираклия 586
Икона из Санкта Санкторум (Рим) 89 след., 127, 146, 354 след., 493, 590
Икона у дворцовых ворот (*Chalke*) 172, 187 след., 224
Мандилион 71, 81, 89, 223, 237 след., 242 след., 302, 355, 359, 374, 560, 563
Нерукотворный образ, см. *Acheiropoieton*
Образ Авгаря см. Мандилион
Образ из Камулианы 73 след., 75, 127, 170
Пантократор 112, 158, 198, 209, 245 след., 572
Семитический портрет 160, 163
Страдалец 461, 471 след.
Сходство с Зевсом 159 след.
Христос Страстей см. *Imago pietatis*
Эллинистический портрет 160
- Ожидание спасения 19
Оплакивание мертвых 305, 324
Оправдание образа 460
Оракул 139, 215, 343, 365, 596
Ораторианцы 544
Орден из Гранмона 347
Освящение города 434, 443, 444, 455
Основатель монастыря 258 след., 264
Отпечаток 75, 238, 242, 255, 567, 602
Отпущение грехов 250, 423, 458, 477, 486, 600, 604
- Паломники 40, 54, 79, 109, 146, 222, 339, 422, 563
Паломничество 477, 503 след.
Памятник 511 след.
Память о ктиторе 259, 270, 575 след., 579
Память о святых 43, 201 след., 425 след., 497 след.
Парадоксальность веры 203, 300, 303, 307, 318, 324, 410

- Патрон 108, 118
Палладий 18, 52, 71, 80, 85, 93, 407
Паломнические церкви 51, 106
Печать 82, 180, 243
Пиета, оплакивание Христа Богородицею 472
Писание 517, 520, 612
Плат Вероники 250
Повествовательные функции образа 47, 317, 320 след., 335
Покровительство 280, 323
Покровительство мирян 387
Полиптих 449, 496
Полуфигурный бюст 142
Понимание природы 157, 317, 527
Посвящение в художники 32
Поцелуй 412
Почетная статуя 124 след.
Поэзия 46, 297, 311 след., 335, 527, 614
Пояс Богородицы 218, 358
Погребальное изображение 105 след., 136
Погребальные ткани 142
Погребальный портрет 40, 77, 100, 104, 119, 158
Подлинники 33
Портрет 390, 466, 469, 481, 517
Портрет евангелистов 116
Портрет из Эдессы *см.* Мандилион
Портрет, выполненный золотом на стекле 113
Послание Христа 81, 238, 242, 585
Право убежища 19
Праздник святого 496
Праздник торжества православия 174, 195; *см. также* Господние праздники
Праздничная процессия *см.* Процессия с образом
Праздничный календарь 285
Праздничный цикл 282
Православие 306 след.
Преклонение колен 100; *см. также* Поклонная икона
Прекрасные врата 260
Предвосхищение риторическое 325, 409
Представительство посредством образа 458, 502, 512, 520
Придворное искусство 469 след.
Придворный художник 471 след.
Прикладывание к ногам 127, 151, 354, 435
Приношения по обету 28
Произведение искусства 247, 474, 481, 489, 524 след., 543, 612
Произведение искусства, созданное природой 571, 586
Проповедник 512 след., 607
Проповедь 521

- Проповедь о Богородице 304, 316, 333, 334
Процессионный крест 260, 405
Процессия 354
Проскомидия 211
- Разумение искусства 592
Рамы икон 168, 274
Раскол 308
Распятие 142, 165
Распятие 20, 128, 165, 339 след., 348 след., 595
Реалистический уровень 201
Реалистический характер образа 463
Реализм 121, 156, 157
Религия 15, 22, 54, 63, 75, 99
Религия Писания 22, 509 след., 513
Религия искусства 535
Реликварии в статуе Богородицы 342
Реликварий 81, 251, 339, 347; см. также Реликварий в форме головы
Реликварий в форме головы 342, 345
Реликвия 78 след., 102 след., 222 след., 238, 249 след., 253, 337 след., 346, 354
Реликвия одеяния 51, 147, 223, 345
«Контактные» реликвии 51, 71, 78, 81, 226, 252
Реликвия тела 78 след., 102 след., 373, 427
Второстепенная святыня 344
Реликвия яслей 89, 354
- Реформация 28
Реформаторский орден 347
Ретабль 36, 449, 497
Ретроспективная форма образа 485
Риторика 47, 298–336, 614
Риза Богородицы 51, 82, 215
Романтика 32, 36, 532
Рождество 318
- Сакральная топография 214 след., 353 след.
Сакральный 133, 619
Световая метафорика 347
Свиток Торы 20, 59
Свиток с текстом (*tomos*) 331
Святыни Асклепия 19
Святыни Исида 19
Святой Дух 71, 98, 180, 308, 317, 568, 611, 613
Святой Лик 249, 381
Святой дня 201
Святые врата 260, 280
Святыня 473, 600

- Священное Писание см. Слово Божие
Сервиты 388
Синаксарь 286, 288
Скорбь Богоматери 264, 298, 305, 330
Скульптура 337 след.
Слово 195, 509
Слово Божие 29, 178, 389, 521
Словесное богослужение 260
Словесное возвешение 522
Служители св. иконы 573
Служители Богоматери 430
Смертный сон Христа 300, 308, 325, 378
Собор в Иерее 173
Собор в Константинополе (*in trullo*) 181 след., 308
Собор в Париже (825) 338, 593 след.
Собор в Родезе 343
Собор в Эльвире 171
Собор в церкви Св. Софии (815) 174
Собор во Франкфурте (794) 338
Сознание времени 24
Соревнование братств 429–444
Соревнование учреждений 502
Собственный монастырь 258, 300
Соборная опера в Сиене 454
Сон, мечта 54, 80
Спектакль с волхвами 341
Старообрядцы 34
Статуя 337 след., 432
Статуя для хранения реликвий 342
Старинный ритуал по вторникам 98, 213
Стациональное богослужение 214, 262
Створчатый алтарь 457, 497 след.
Стела 124
Стилистическая цитата см. Копирование стиля
Стигматы 427
Стилевые каноны 152
Стиль икон 140, 142, 148 след., 152 след., 371 след., 492
Страстная пятница 305, 359, 382, 598
Странствующие художники 416
Суеверие 307, 512, 615
Субъективный момент в образе 464
Субъект 518, 537
Сущность копирования 27, 238 след.
Сходство 171 след., 177 след., 187, 212, 243, 527
Сходство с Христом 163, 177, 427, 429
Таинство 20, 517, 521, 600, 610

- Талисман 376
Тайная вечеря 517, 520, 611
Творец произведений искусства 298, 481, 524, 575
Театральная маска 155
Телесные знаки 610
Телесные следы 70, 76
Тема любви 412 след., 464
Теологи 28, 171, 509
Теология образа см. Учение об образе
Теория искусства 523 след., 532, 538
Типология 176
Тип Зевса 57
Тип иконы 45, 69, 137, 277, 320, 321, 327, 377
Тип святого 43 след., 291 след., 422 след., 459 след.
Топонимные названия образа 27, 69, 216
Тондо 130, 472
Торговля образами 469
Традиция 14, 28, 41
Традиции изображения 110 след., 119, 133, 141, 155 след., 207
Триденский собор 272, 617
Триумфальная процессия 215
Троица 224
Трон мудрости 431
Туринская плащаница 241
- Убрус см. Плат Вероники
Убежище 83, 357
Уроника 602
Успение Богоматери (*Koimesis*) 209, 261, 326
Устав монастыря 258, 262 след.
Успение Богоматери 209, 243, 262 след., 326
Учреждение 28, 213 след., 218 след., 264 след.
Учреждение церковное 14, 19, 309-311, 450-451
Учение о природе см. Две природы Христа
Учение об образе 15 след., 18 след., 22, 33 след., 65, 137, 171-190, 200 след.,
324, 343
- Фантазия 537, 600
Фантазия художника 524, 537, 600
Фигура 613 след.
Фотография 26, 71
Францисканцы 363, 392, 425, 427 след., 436 след., 449
- Характер 243
Христограмма 130
Христология см. Две природы Христа

- Христос в образе куклы 466
Художественное собрание 30, 469 след., 477, 509
Художник 178, 238, 587, 614 след., 619
- Цвет кожи лица (темный) 250, 252, 377
Цвет крови Богоматери 331
Церковная программа 194 след., 198 след., 500
Церковная реформа 356, 369 след., 511 след.
Церковное искусство, евангелическое 519 след., 609 след.
Церковное пространство 194 след., 259 след.
Церковь Богоматери 50, 83, 147, 213, 322, 353
Церковь духа 306
Церковь как идея 288 след.
Церковь остановки 92, 260, 356
Цистерцианцы 348, 372
Цитата 529
Цикл святых 283, 293
- Часослов 460, 474
Частные лица 607
Чудеса Богоматери 351, 468
Чудо 27, 65, 71, 335, 340, 351
Чудо с завесой 215
Чудо, совершенное статуей 53
- Штандарт 21, 128, 129, 184
- Эдесса, Образ Христа из Эдессы *см.* Мандилион
Экфрасис 298, 311, 314 след.
Эмблема 130, 225, 398 след., 493 след., 502, 540
Энкомий 294
Эпистилий 36, 209, 272
Эстетика *см. также* Материальная эстетика
— иконы 49, 148 след., 155, 211, 233 след., 274
— культового образа 484 след., 492 след.
— образа 346, 390, 474, 481
— теологии 346
Эстетическая граница 203
Эстетический идеал 247 след.
Этика 298 след., 303, 325, 345, 415, 422, 588
Эфесский собор 48
- Ювелир 337, 348, 471 след., 596
- Яхве 59

Бельтинг Х.

ОБРАЗ И КУЛЬТ
История образа до эпохи искусства

Директор издательства *Б.В. Орешин*
Зам. директора *Е.Д. Горжевская*
Зав. производством *Н.П. Романова*

Редакторы *Ц.Г. Арзаканян, Ю.Н. Попов, Н.И. Маркелова*
Художник *А.Н. Мельников*
Компьютерная верстка *Д.В. Давыдов*
Корректор *Н.И. Маркелова*

Подписано в печать 26.06.2002. Формат 70x100/16.
Гарнитура Антиква. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Печ. л. 60,6+0,65 ил. Тираж 2000 экз. Заказ № 7407

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, Москва, ул. Усачева, д. 29, корп. 9
Тел. (095) 245-53-95, 254-49-03

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 5-89826-105-2



9 785898 261054



I Икона «Богоматерь с Младенцем» из *Санта-Мария Антиква*.
VII в. Рим, *Санта-Франческа Романа* (деталь)



II. «Богоматерь Милосердная» («Madonna della Clemenza»).
705–707. Рим, Санта-Мария ин Трасстевере



III. Статуя св. Веры. IX в. (с позднейшими добавлениями). Конк, Сен-Фуа



IV. Византийский образ Богородицы с Младенцем. XIII в. Сиена, Кьеза дель Кармине



V. «Богоматерь св Луки». XIII в. (живопись рук — более поздняя). Фермо, собор



VI. «Мадонна Сан-Бернардино». Ок. 1280. Сиена, Национальная пинакотека (деталь ил. 238)



VII. «Богоматерь Милосердная» из Сиены. Ок. 1340. Камбре, собор



VIII. «Богоматерь Милосердная». 1608. Рим, Кьеза Нуова (деталь с приоткрытым старым чудотворным образом)

