

Е. Б. ГРОМОВА

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ АКАФИСТА

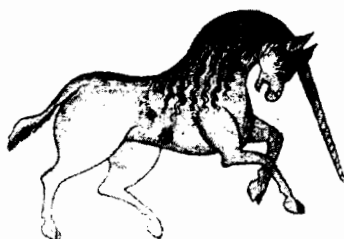
ИКОНА
«ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ С АКАФИСТОМ»
из Успенского собора Московского Кремля



Е. Б. ГРОМОВА

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ АКАФИСТА

ИКОНА
«ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ С АКАФИСТОМ»
из Успенского собора Московского Кремля



Российская академия наук
Институт славяноведения

Е. Б. ГРОМОВА

ИСТОРИЯ РУССКОЙ ИКОНОГРАФИИ АКАФИСТА

ИКОНА
«ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ С АКАФИСТОМ»
из Успенского собора Московского Кремля



МОСКВА «ИНДРИК» 2005

УДК 75
ББК 85.14
Г 87

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (грант № 03–14–160140)*



Громова Е. Б.

История русской иконографии Акафиста. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. М.: Издательство «Индрик», 2005. — 304 с.; ил.

ISBN 5–85759–307–7

Книга посвящена проблемам, связанным с уникальным памятником древнерусского искусства — иконой «Похвала Богоматери с Акафистом», созданной на рубеже XIV–XV веков для Успенского собора Московского Кремля. В книге впервые излагается история иконы, восстанавливается обширный историко-культурный контекст, в котором была создана уникальная иконографическая программа этого памятника, ставшая единственным прототипом для всей последующей древнерусской традиции изображений циклов Акафиста Богоматери. Помимо изобразительного материала в исследовании рассматриваются многочисленные литературные и летописные источники. Книга представляет интерес как для специалистов в области византистики, древнерусского искусства, литературы и культуры южных славян, так и для всех читателей, которые интересуются историческими аспектами русского православия.

ISBN 5–85759–307–7

© Текст. Е. Б. Громова, 2005

© Оформление. Издательство
«Индрик», 2005

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	9
----------------	---

ГЛАВА 1

ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА И ИЛЛЮСТРАЦИЙ

АКАФИСТА БОГОРОДИЦЕ	15
---------------------------	----

§ 1. Текстологические проблемы изучения Акафиста	17
--	----

§ 2. Историко-художественные проблемы Акафиста	20
--	----

ГЛАВА 2

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЯ АКАФИСТА БОГОРОДИЦЕ

В ПАЛЕОЛОГОВСКОМ ИСКУССТВЕ	33
----------------------------------	----

§ 1. Результаты сравнительного анализа изображений балканских циклов Акафиста	35
--	----

§ 2. Литургические сцены в цикле Акафиста	38
---	----

2.1. Изображения строфы ν . Появление ктиторских портретов в литургических сценах	39
--	----

2.2. Композиции циклов Акафиста в клеймах ψ и ω	42
---	----

2.3. Синаксарные повести Постной Триоди как источники сюжетов Акафиста	47
---	----

2.4. Смысловые отличия сцен поклонения иконе Одигитрии в разных циклах Акафиста	52
--	----

2.5. Характер интерпретации реальности в константинопольской и балканской редакциях Акафиста	59
---	----

ГЛАВА 3

ДОНАТОРСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ НА ИКОНЕ

«ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ САКАФИСТОМ»

ИЗ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ 69

- § 1. Композиционные особенности построения цикла Акафиста
на иконе Успенского собора. Реалии литургических сцен 71
- § 2. Символические мотивы изображения Богоматери в клейме ψ
и их зависимость от смысловой интерпретации сюжета.
Повторение константинопольской традиции 77
- § 3. Особенности костюмов ктиторов иконы Успенского собора 84
- § 4. Традиция получения знаков верховной власти
в XIV—XV столетиях на Балканах 86
- § 5. Изображение регалий княжеской власти в древнерусском
искусстве и их отношение к данным письменных источников 89
 - 5.1. Изображение венцов 89
 - 5.2. Изображение лора 94

ГЛАВА 4

ОТРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ РУССКОЙ ИСТОРИИ

В ИКОНОГРАФИИ ВЕРХНЕГО РЯДА КЛЕЙМ АКАФИСТА

ИКОНЫ УСПЕНСКОГО СОБОРА 105

- § 1. Сюжеты, представляющие поклонение иконе Богоматери Одигитрии,
и их зависимость от литературных источников 107
- § 2. «Сказание об иконе Богоматери Римляныни»
и «Повесть о неседальном» в русских рукописях XV в. 114
- § 3. Новые символические мотивы в иконографии клейм τ и ϕ
на иконе Успенского собора 116
- § 4. Русская историческая «Повесть о Темир-Аксаке» и ее источники 121
- § 5. «Повесть о Темир-Аксаке» и последовательность клейм
Акафиста первого верхнего ряда на иконе Успенского собора 127
 - 5.1. Клеймо ϕ . Мария — свеча «сущим во тьме» — обращение
к Богоматери с мольбой о заступничестве 128
 - 5.2. Клеймо μ . Сретение — принесение иконы Владимирской
в Москву 129
 - 5.3. Клеймо τ . Покров — спасение города от вражеского
нашествия 131

5.4. Клеймо ψ . Поклонение изображению Богоматери на храме — прославление совершившегося чуда	134
5.5. Клеймо χ . «Сошествие во Ад» — похвала божественной милости	138
§ 6. Прием симметричного композиционного уподобления сюжетов	140
§ 7. Время создания иконы Успенского собора	143

ГЛАВА 5

ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ — «ПРЕМУДРОСТИ БОЖИЯ

ПРИЯТЕЛИЩУ»

§ 1. Особенности иконографии пророков и гимнографов на иконе Успенского собора	159
§ 2. Образ Богоматери и тема Софии-Премудрости	165
§ 3. Появление новой системы символических уподоблений понятия «София» в палеологовском искусстве	169
§ 4. Толкование патриарха Филофея Коккина на текст притчи «Премудрость созда себе дом...» и изобразительная символика XIV в.	172
§ 5. Иконографическая схема средника иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» в свете толкования Филофея Коккина	176
§ 6. Проявления сходной иконографической традиции изображения понятия «София» в древнерусском искусстве	180
§ 7. Развитие темы «Премудрость созда себе дом...» в клеймах иконы «Похвала Богоматери с Акафистом»	185
7.1. Акцентирование догматических понятий в клеймах σ и ν	185
7.2. Актуализация реалий сюжетов в клеймах ξ и υ	190
§ 8. Интерпретация основных догматических понятий Символа Веры в изображениях клейм σ и ρ	196
§ 9. Особенности иконографической редакции клейм исторической части Акафиста	203

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПРОДОЛЖЕНИЕ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ

ИЗОБРАЖЕНИЯ АКАФИСТА В МОСКОВСКОМ ИСКУССТВЕ

РУБЕЖА XIV–XV ВЕКОВ. ОСОБОЕ МЕСТО ИКОНЫ

«ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ С АКАФИСТОМ»

I. Место гимнографического цикла Акафиста в сюжетном пласте византийской живописи	215
II. Отношение иконы Успенского собора к балканской иконографической традиции	216
III. Особые условия создания иконы «Похвала Богоматери с Акафистом»	217
IV. Обусловленность иконографических особенностей иконы характером культурной среды Москвы рубежа XIV–XV вв.	218
V. Литературные источники композиции иконы «Похвала Богоматери с Акафистом»	220
VI. Проблема авторства, круг близких по стилю художественных произведений московской живописи рубежа XIV–XV вв.	220
VII. Существование московской редакции Акафиста в искусстве XV–XVII вв.	224
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	228
ПРИЛОЖЕНИЯ	229
1. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПОВ АКАФИСТА БОГОМАТЕРИ В ПАЛЕОЛОГОВСКОМ ИСКУССТВЕ (КОНЕЦ XIII – СЕРЕДИНА XV в.)	231
2. ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ АКАФИСТА БОГОМАТЕРИ В ПАЛЕОЛОГОВСКОМ ИСКУССТВЕ	257

ВВЕДЕНИЕ

Гимн Акафист (Ἀκάθιστος) или «Неседальный», т.е. гимн, при исполнении которого нельзя сидеть, входит в состав Постной Триоди¹. Он исполняется в субботу пятой недели поста, получившей название Субботы Акафиста. В конце Постной Триоди помещается отдельный текст — синаксарь субботы Акафиста, передающий историю установления праздника в память об избавлении Константинополя от осады персов и аваров в 626 г. при царе Ираклии и патриархе Сергии. По преданию осада была снята после вынесения к стенам города реликвии Влахернского храма — иконы Богоматери. Всю следующую ночь жители города пели во Влахернах благодарственную песнь Богородице-избавительнице, сложенную патриархом Сергием и получившую название Неседального гимна. Относительно даты этого исторического события различные источники дают противоречивую информацию: уже в синаксаре упоминаются еще две осады Царьграда арабами в 672–678 гг. (или в 669–675) и в 719 г. Еще больше разногласий в кукулиях древних списков Акафиста относительно имени автора этого сочинения. В них указываются патриарх Анастасий, Роман Сладкопевец, патриарх Сергий, Георгий Писида, патриарх Герман, время жизни которых приходится на период с V по IX в.

Цикл изображений из 24 или 25 композиций, передающих содержание соответствующего количества строф Акафиста², появляется в византийской иконографической традиции довольно поздно, лишь на рубеже XIII–XIV столетий (таким образом рассматриваемая в настоящей работе икона «Похвала Богоматери с Акафистом» принадлежит к числу редких ранних образцов).

К XIV столетию относится еще несколько необычных сюжетов, подобные «Что Ти принесем Христе», «О Тебе радуется», «Предста царица одесную тебе в ризах позлащенных» и др., названия которых заключают в себе строки литургических гимнов, подобных Акафисту. Все эти композиции возникают в русле новой тенденции поздневизантийской художественной культуры — в русле стремления проиллюстрировать отдельные части литургического действия, прокомментировать в образах наиболее известные поэтические тексты, что определяет особый характер их иконографии. Отметим, что в подобных сюжетах прежде всего выделяется композиционный мотив предстояния молящихся или поющих гимн некоторому символическому образу, передающему тему поэтических строф. Этот мотив может быть интерпретирован очень широко — от предстояния Христу или Богоматери небесных сил, апостолов, святых до поклонения вполне земных персонажей, среди которых часто появляются изображения конкретных лиц — ктиторов. В этой связи возникает много новых, нетрадиционных художественных образов, оригинально интерпретирующих исходный текст Акафиста. Важнейшей проблемой иконографии сюжетов, связанных с текстами литургических гимнов, является отношение строф, наполненных сложными метафорическими образами, к поясняющему их изображению.

С наибольшей полнотой изучение отношения поэтического текста к изображениям его строф может быть осуществлено именно на примере иконографии цикла Акафиста, который является одним из древнейших литургических гимнов, отразивших в своих строках основополагающие догматические постулаты первых вселенских соборов. К палеологовскому периоду (XIII — середина XV вв.) относится около полутора десятков изображений этого гимна: 11 фресковых циклов, 3 цикла миниатюр в иллюминированных рукописях и икона из Успенского собора Московского Кремля³. Все эти произведения различны по времени и месту создания, поэтому не могут быть сопоставлены в своих формально живописных качествах, но они столь разнообразно трактуют текст Акафиста, что именно этот аспект их художественной структуры заслуживает особенно пристального внимания. В качестве иллю-

страций одной и той же догматической идеи, читающейся в строфе гимна, могут использоваться несколько различных сюжетов, часто весьма далеких друг от друга и отражающих разное понимание темы, поэтому важно проследить динамику таких изменений. В этом отношении особенно интересно сопоставить между собой ряды иконографических вариантов изображений каждой из 24 строф Акафиста, проследить закономерности системы образного построения по отношению к тексту.

Степень изученности иконографии Акафиста очень невелика. Композиции гимна рассматриваются обычно обособленно от общей картины развития данного сюжета, привлекаются в качестве аналогий только сходные варианты, и чаще всего остаются в стороне композиции, не совпадающие с исходным образцом. Такой способ изучения иконографии не дает полноты картины и не позволяет понять те идеи, от которых отталкивался или к которым приближался конкретный мастер конкретного цикла изображений. Для того чтобы разобраться в разнообразии композиционных вариантов более объективно, все опубликованные циклы гимна, относящиеся к палеологовскому периоду, были сведены в таблицу (см. приложение 1), которая и стала основой для их сравнительного анализа (см. приложение 2). Почти во всех работах, посвященных сюжетам гимна, композиции ставятся в зависимость от текста строф, но хотя такой метод совершенно справедлив для изучения гимнографических изображений, однако недостаточно полно раскрывает проблему, если используется по отношению к одному или малому числу памятников. Сводная таблица описаний иконографических вариантов позволяет сравнить все известные на сегодняшний день циклы Акафиста XIII — сер. XV вв. византийского ареала, выявить ряд интересных закономерностей и поставить некоторые важные проблемы⁴.

Одной из наиболее интересных и важных проблем византийской иконографии Акафиста, как видно из сравнительной таблицы, является проблема донаторских портретов или в более общем смысле проблема отношения средневековой живописи к реальности, так как для циклов Акафиста обязательными являются изображения литургических процессий, включающие вполне кон-

кретных современников росписей или миниатюр. Этот вопрос был выделен нами в силу того, что именно в этом аспекте отчетливо проявляются новые тенденции палеологовской художественной культуры: изменение соотношения текста и изображения, необычное функциональное предназначение гимнографических композиций в храмовой росписи, соединение композиций с конкретной реальностью и др. Здесь же проявляется специфическая для цикла Акафиста проблема: изображение процессий с иконой Богоматери Одигитрии, которые напоминают об истории установления празднования Субботы Акафиста и современном росписям почитании иконы Богоматери Одигитрии в Константинополе.

Обе выделенные проблемы важны для изучения иконы «Похвала Богоматери с Акафистом»: проекция результатов их исследования на конкретный цикл Акафиста поможет поставить интересующий нас памятник в определенный историко-культурный контекст и приблизиться к решению вопросов и его происхождения. В этом отношении, помимо иконографических проблем гимна Акафиста, необходимо рассмотреть целый ряд новых тем, связанных с теми реалиями, которые открываются в историческом контексте памятника: определить заказчиков иконы и причины заказа, раскрыть замысел художественной программы цикла, выделить основные семантические идеи и проследить их истоки, установить зависимость между данной иконой и русской традицией иконографии Акафиста. Такая последовательность работ позволит нам уточнить атрибуцию иконы Успенского собора и представить этот памятник в русле новых тенденций византийского искусства XIV–XV вв.

Примечания

¹ Первые публикации греческих и латинских текстов службы Акафиста в научных изданиях см.: *Pitra J. B. Sacra Spicilegio Solesmensi parata*. T. I. Paris, 1876. P. 250; *De Meester P. Officio dell'inno Acatisto in onore della Santissima Madre del Dio* // 'Ακολουθία τοῦ Ἀκαθιστοῦ ὕμνου εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτοκῶν Roma, 1903; *Christ W., Paranikas M. Antologia Graeca carminum Christianorum*. Lipsiae, 1871. P. LII.

² В церковнославянской традиции строфы гимна Акафиста называют кондаками и икосами. Они чередуются друг с другом и имеют разную нуме-

рацию: кондак 1 и икос 1, кондак 2 и икос 2 и т.д. Греческий текст гимна связан по начальным буквам строф алфавитным акростихом и в цифровых обозначениях не нуждается. В современных исследованиях часто возникают несоответствия: иногда используется церковное деление на 13 кондаков и 12 икосов, включающее в себя вводную строфу — «τῇ ὑπερμάχῳ...», иногда же ее не принимают во внимание, и тогда получается по 12 кондаков и икосов. Если к этим двум вариантам применяется сквозная нумерация, то положение еще более осложняется, и Акафист насчитывает то 24, то 25 строф. Мы будем в дальнейшем использовать первоначальное обозначение буквами греческого алфавита всех 24 строф основного текста гимна, исключая первую, вводную, которая является позднейшим добавлением. Для нашего исследования эта первая строфа имеет достаточно малое значение, так как ее иллюстрирование в XIV в. наблюдается только в четырех памятниках, и, может быть, еще и в пятом случае — в церкви Пантанассы в Мистре.

³ Фресковые циклы: ц. Богоматери Панагии Олимпиотиссы в Элассоне (1296–1305 гг.); ц. св. Николая Орфаноса в Фессалониках (1310–1320 гг. или 1340-е гг.); ц. Богоматери Панагии τῶν Χαλκιδῶν в Фессалониках (1310–1320-е гг.); ц. Христа Пантократора в Дечанах (1348–1350-е гг.); ц. Богородицы в монастыре Матейч (1356–1360-е гг.); ц. Богородицы Перивлепты в Охриде (1364–1365 гг.); ц. в Кутеа-де-Арджеш (около 1375 г.); ц. св. Петра на Преспе (1367–1371 гг.); ц. св. Димитрия в Марковом монастыре (1380–1381 гг. или около 1377 г.); ц. св. Троицы в Козии (конец XIV в.); ц. Богоматери Пантанассы в Мистре (1428–1445 гг.). Рукописи: Акафист Богоматери, Гос. Исторический музей (Син. греч. 429), 1360-е гг.; Псалтирь сербская, Мюнхен, Государственная библиотека (Cod. Slav. 4), 1396–1405 гг.; Псалтирь болгарская (Томица), Государственный Исторический музей (№ 2752), (1360–1363 гг.).

Икона «Похвала Богоматери с Акафистом», конец XIV в., сербский мастер (?), Государственные Музеи Московского Кремля (№ 1065 соб.).

В публикациях последних лет упоминаются циклы Акафиста в росписях начала XV в. на Крите; предполагается существование сербского цикла в Грачанице (третья четверть XIV в.). См.: *Vassilakis-Mavrakakis M. Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete* // JÖB. Wien, 1982. Bd. 32/5. S. 301–311; *Мижовић П. О хронологије грачаницких фреска* // Старине Косова и Метохије. IV.5. 1968–1971. С. 179–199.

⁴ Работы по важнейшим проблемам гимнографических изображений: см.: *Grabar A. Iconographie de la Parousie* // *Grabar A. L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*. V. I. Paris, 1968. P. 569–582; *Grabar A. Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge* // CA. Paris, 1976. XXV. P. 143–162; *Grabar A. L'Hodegetria et l'Eleousa* // Сборник за ликовне уметности. Нови Сад, 1974. Т. X. С. 3–14; *Радочић С. Минхенски српски псалтир* // Сборник филозофског факултета Београдског универзитета. Београд,

1963. Књ. VII./I. (Споменици Виктора Новака). С. 277–285; *Джурич В. И.* Портреты в изображениях рождественских стихир // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 244–255; *Vermans T.* Création et structure du cycle iconographique de l'Acatiste // Actes du XIV-e Congrès international des études byzantines. V. III. București, P. 471–476; *Грозданов Ц.* Илустрација химни Богородичног Акатиста у церкви Богородице Перивлепте у Охриду // Зборник Св. Радојчића. Београд, 1969. С. 39–54; *Грозданов Ц.* Новооткривене композиције Богородичног Акатиста у Марковом манастиру // Зограф, 1978. Т. 9. С. 37–42.

ГЛАВА 1

ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТЕКСТА И ИЛЛЮСТРАЦИЙ АКАФИСТА БОГОРОДИЦЕ

Иллюстрации литургических гимнов, появившиеся в искусстве последних веков существования Византии, отличаются от сформировавшихся ранее иконографических типов изображений многими новыми чертами: свободой разработки изобразительных мотивов, но при этом строгой догматичностью в передаче темы, обилием символических деталей и одновременным обращением к современным изображениям реалиям. Такое неожиданное для византийского искусства сочетание проблем создало особое отношение к гимнографическим композициям; ими занимаются редко, потому что этот тип иконографии как бы выпадает из круга традиционных представлений о развитии византийской живописи. Кроме того, обращение к иконографии иллюстраций гимнографических текстов требует изучения их одновременно с источником — текстом, который в своей образной системе значительно отличается от повествований и позволяет многообразное толкование строф. Учитывая все это, в историографической части нашего исследования мы выделяем два вида проблем — текстологические и историко-художественные, хотя одна из самых ранних работ, связанных с проблемами Акафиста, сочетала в себе оба вида, поскольку представляла собой публикацию текста гимна с иллюстрациями.

§ 1. Текстологические проблемы изучения Акафиста

К первым значительным публикациям исследований об Акафисте относится издание Й. Стржиговским сербской Мюнхенской Псалтири (Cod. Slav. 4) в 1906 г.¹, где впервые текст гимна предстал перед учеными вместе со своими иллюстрациями. Види-

мо, лишь с этого момента стало для всех очевидно несоответствие основного содержания песнопения, прославляющего Боговоплощение в Благовещении, и истории установления праздника, которому посвящена в тексте только одна строфа. В составе миниатюр Мюнхенский псалтири нет изображения для первого стиха поэмы, начинающегося словами «Взбранной воеводе», а открывается цикл иллюстрацией к следующей строфе «Ангел представитель», которая представляет сидящую на троне Марию и летящего к ней сверху Ангела. В рецензии на книгу Й. Стржиговского² А. Баумштарк отметил эту особенность и предположил, что основной текст и первая строфа возникли независимо друг от друга и что первая строфа (зачин, прооймион) прибавлена во времена между патриархом Сергием и Фотием к уже существующему гимну.

Это предположение определило направление дальнейших работ по изучению текста, среди которых наиболее значительной является публикация исследования П. Мааса³. Исходя из структуры текста и художественных приемов, использованных в нем, П. Маас сделал вывод о том, что Акафист мог быть создан в эпоху более раннюю, чем та, к которой относит его синаксарь. По форме он является типичным контакионом VI в., а автором его мог быть Роман Сладкопевец. Акафист содержит 24 строфы, по начальным строкам которых читается алфавитный акростих. Строфы неравной длины, но в каждой из них содержательная часть заключена в семи первых строках; затем чередуются два вида рефренов: первый состоит из двенадцати строк, начинающихся обращением «Радуйся» (χαίρε) и одной заключительной строки «Радуйся, Невесто невестная»; второй — короткий, только трехкратное повторение «Аллилуйя». Оба рефрена не имеют прямой связи с текстом. Первые двенадцать строф (без зачина) излагают историю Воплощения от Благовещения до Принесения Христа во храм, последние посвящены прославлению Марии и Христа, причем строфы, посвященные Христу, чередуются с прославлениями Марии. Основываясь на этом чередовании, П. Маас пришел к выводу, что первоначально контакион был гимном, посвященным Христу, а после Эфесского собора к нему была прибавлена мариологическая часть. Для исследования изображений богоро-

личного гимна подобное структурное разделение очень важно, так как оно имеет большое сходство с разделением композиций на две группы: исторические — традиционные для поздневизантийской живописи, и догматические — прославляющие, состав которых не имеет устойчивых типов.

Почти одновременно с работой П. Мааса появилось исследование И. Карабинова⁴ о составе Постной Триоди, в котором он рассматривает вопрос об Акафисте с точки зрения литургиста. Автор пишет, что первоначально Акафист являлся контакионом на праздник Благовещения, а специальный праздник Акафиста появился лишь после спасения Константинополя от осады в 626 г. Это замечание уточняет М. Хугло⁵, описавший появление и распространение латинских версий гимна в Западной Европе. Перевод поэмы на латинский язык появляется в IX в. и связывается в древних рукописях с именем патриарха Германа. Во время его патриаршества накануне праздника Благовещения была снята осада Константинополя арабами в 719 г.: Богородица защитила свой город в канун своего праздника, поэтому М. Хугло относит составление вступительной строфы к 719 г. и считает ее автором патриарха Германа. Попутно он отмечает один интересный факт: источники говорят, что пение похвалы происходило во Влахернском храме Константинополя и было посвящено находившемуся там изображению Марии Оранты с Младенцем на груди в небесной сфере. Хугло отмечает, что общеизвестный тип Влахернитиссы не встречается в композициях Акафиста, где Богоматерь представлена чаще сидящей на троне и держащей Младенца на коленях.

Самое полное освещение проблем текста и места его в литургии можно найти в статье Э. Веллеша, частично вошедшей в его монографию «История византийской музыки и гимнографии»⁶. Обобщая все предшествующие исследования, Э. Веллеш уточняет структурное деление поэмы. Он выделяет две вступительные строфы: первую (прооймион) — «Взбранной Воеводе» (τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ) и вторую — «Повеленное тайно» (τὸ προῶτα ἄρρητον μυστικῶς), принадлежащую древнему первоначальному тексту, но в строевании службы разделенную с ним, перенесенную в начало канона; отмечает источники, повлиявшие на поэтическую форму; чере-

дование рефренов — двенадцатистрочного с хайретизмами и краткого; говорит о заимствовании из двух видов литургической поэзии. Семистрочники, предваряющие рефрены, сходны с поэмами гомилетического характера, а хайретизмы имеют прототипом доксологии (славословия, рождественские молитвы). Он присоединяется к выводу П. Мааса о том, что первоначально контактион был поэмой, посвященной Христу, и отмечает в гомилетической части некоторые насильственные переходы от строк, обращенных к Христу, к славословиям Марии. Столь подробный анализ состава поэмы, выделение ее гомилетической, проповеднической основы, украшенной похвалами, обращенными к Богородице, очень важен для исследования вопроса о сложении иконографии Акафиста⁷.

§ 2. Историко-художественные проблемы Акафиста

При самом беглом и поверхностном просмотре изображений акафистных циклов можно сразу заметить некоторые общие черты, присущие композициям гимна в различных памятниках: подробность, разнообразность повествования; стремление использовать ясные, легко читаемые художественные формы или даже подходящие по сюжету строф устойчивые иконографические схемы, дополнив их деталями, поясняющими текст. Так, например, история Благовещения разворачивается в трех сценах (строфы α, β, γ); отдельная композиция изображает сошествие Святого Духа на Марию (строфа δ); постоянным в цикле иллюстраций становится редкий прежде сюжет «Иосиф упрекает Марию» (строфа ζ); иногда к строфе о гимне принадлежит композиция, повторяющая миниатюру из гомилий Григория Назианзина (Pag. gr. 510) «Слава в вышних Богу», иногда возникший на ее основе новый тип композиции и т.д. Все это находится в прямой зависимости от характера текстовой основы — поэмы-проповеди. Особенность этого литературного жанра состоит именно в том, чтобы представить в отчетливых понятиях значение тех или иных событий христианской истории, сохранить догматическую правильность их понимания. Литературоведы часто указывают в исследованиях об Акафисте источники стилистических заимствований среди более

ранних поэтических произведений, которые автор гимна мог использовать не только как образец размера и формы, но и для непосредственного перенесения в свой текст некоторых словосочетаний и строк. Такой способ создания поэтического текста⁸ находит аналогии в композиционных приемах изобразительных циклов гимна; цитирование древних источников здесь встречается часто. Сколь ни интересен вопрос о сложении иконографии Акафиста, выявление ранних изображений, послуживших прототипом его композиций, определение характера заимствований, он остается мало изученным⁹. Всего в двух статьях — Й. Мысливца¹⁰ и А. Грабара¹¹ — можно найти некоторые суждения об этих проблемах.

Лишь в 1930-х гг. изобразительный материал памятников, связанных с гимнографическими композициями, был опубликован с достаточной полнотой¹², позволившей Й. Мысливцу его обобщить, дать описание особенностей различных сцен, указать некоторые литературные и художественные прототипы. 24 строфы гимна и соответствующие им изображения он разделил на две части — историческую (строфы α—μ) и иллюстративную (строфы ν—ω), тщательно выделил детали исторических сцен, восходящие к апокрифической литературе. Оказалось, что в изображениях первой части гимна реалии, заимствованные из апокрифов, используются очень часто, а в качестве композиционных образцов Й. Мысливец называет миниатюры рукописей X—XI вв. (менологий Василия II Vat. gr. cod. 1613; гомилии Иакова Коккиновафского, Vat. gr. cod. 1162). К сожалению, большой объем фактологического материала, взятого для изучения, не позволил автору подробно разобраться в характере соотношений между источниками и их использованием в искусстве более позднего времени. Анализируя сцены последних строф поэмы (ψ и ω), он пришел к заключению, что здесь в большинстве случаев изображается конкретная церемония, происходившая в Константинополе и известная из описания Псевдо-Кодина¹³ — церемония перенесения иконы из Влахернской церкви во дворец в дни Великого Поста. Однако ни в иллюстрациях реальных событий, ни в исторической части, ни тем более в похвальной нет иконографического постоянства. Изображения любого кондака или икоса имеют несколько

вариантов композиций — от трех до шести — в различных памятниках, хотя во всех случаях иллюстрируют один и тот же текст.

Исследование Й. Мысливца представляет собой пока никем не превзойденный по полноте свод описаний композиций акафистного цикла, в котором отмечены почти все значительные иконографические особенности. Он считал, что изучение отношений словесных и художественных образов гимнографических иллюстраций, а также зависимости их от предшествующих традиционных форм искусства привели бы к выяснению очень важного для понимания художественной культуры палеологовского времени вопроса — о творческих возможностях живописца XIV в., который и был поставлен Й. Мысливцем: «Изучение этих изображений будет весьма ценно не только по своей необычности, но прежде всего для познания художественных возможностей мастера византийского круга, которые здесь проявляются с двух сторон. Ценности композиций этого типа тем выше, чем тоньше понимает художник текст для изображения и чем пластичнее и экспрессивнее его материализует. С другой стороны, он должен по возможности следовать традиции тогда, когда нужно создавать новое»¹⁴.

Все последующие исследования историков искусства об изображениях Акафиста относятся к послевоенному времени и рассматривают более узкие и конкретные проблемы, связанные с особенностями отдельных памятников. Пожалуй, единственным исключением среди этих многочисленных работ, продолжающим изучение общих проблем, начатое Й. Мысливцем, являлась статья А. Грабара «Иконография Воплощения»¹⁵. Автор фиксирует момент изображений истории рождения Иисуса в раннем христианском искусстве, почти современном Эфесскому собору, для того чтобы обозначить источники творческих идей, проявляющихся в гимнографических композициях позднего времени. Сходство выбора и последовательности сюжетов, которое нельзя не заметить при сравнении древних мозаик церкви Санта-Мария Маджоре с иллюстрациями первой части Акафиста в произведениях XIV в., заставляет А. Грабара поставить вопрос: не были ли и мозаики V в. иллюстрациями какого-то раннего гимна? Постановка этой проблемы находит параллели в филологических иссле-

дованиях, выявляющих предшествующие Акафисту поэтические прославления Богоматери у Кирилла Александрийского, Василия Селевкийского и др.¹⁶.

Интересно и другое замечание А. Грабара, который в системе расположения мозаик римской базилики Санта-Мария Маджоре отмечает повторение иерархической последовательности сцен, прославляющих императорские триумфы. На вершине — трон Бога, окруженный символами небесных сил; ниже — поклонение ангелов Марии и Иосифу в сценах Благовещения; еще ниже — пророки Симеон и Анна принимают Младенца во Храм, и чужеземные цари, подобно побежденным народам, приносят свои дары; и, наконец, вместо изображения батальных сцен — «Избиение младенцев». Таким образом, если соотнести эту систему с композицией Рождественской стихиры или первой части Акафиста, то в их историческом повествовании нужно читать описание победы. Однако использование традиционных евангельских сцен для передачи столь многопланового содержания является, по мнению А. Грабара, признаком беспомощности позднесредневековой иконографии, неспособности ее к оригинальным изменениям. Переноса этот вывод на композиции второй части Акафиста, где изображаются только поклоняющиеся Христу и Марии персонажи — от апостолов до простых певчих, он приходит к заключению, что соединение божественных образов и святых или даже светских персонажей в одной композиции несвойственно византийскому искусству. Подобный жанр был распространен в христианской античности, примером его могут быть мозаики Рима и Равенны, а в конце V в. он известен в Константинополе в мозаиках Влахернской церкви 473 г. В заключение А. Грабар подчеркивает курьезный параллелизм между прототипами первой и второй частей; мозаики Влахернской церкви современны мозаикам Санта-Мария Маджоре, что может служить свидетельством в пользу существования древнего оригинала изображения Акафиста. Логичность выводов и изящное построение доказательств вызывает желание поверить в справедливость сказанного. Однако на большом временном промежутке между мозаиками V в. и живописными произведениями XIV столетия до сих пор не выявле-

но не только прямых аналогий гимнографическим композициям, но и достаточного количества их прототипов. Видимо, по этой причине некоторые исследователи считают более оправданными попытки объяснить возникновение композиций акафистного цикла и подобных ему гимнографических сюжетов, исходя из общих тенденций художественной культуры палеологовского времени. К работам такого рода относится статья Т. Вельманс, в которой рассматривается соотношение между иконной и монументальной живописью в поздневизантийский период на примере фресок церкви Св.Николая Орфаноса в Фессалониках¹⁷.

Издание в 50–60-х гг. росписей двух греческих церквей — Св. Николая Орфаноса и Богоматери Панагии τῶν Χαλκῶν¹⁸, где есть циклы Акафиста, не вызвало само по себе споров. Их датировали первыми десятилетиями XIV в. и отметили, что изображение строф богородичного гимна, выполненные греческими мастерами, сходны между собой, но отличаются от уже известных сербских фресок во многих значительных деталях. Все опубликованные до сих пор росписи и миниатюры, включающие эти редкие сюжеты, относились к середине — второй половине XIV в., и временной разрыв между греческими и сербскими памятниками требовал объяснения. Т. Вельманс после тщательного анализа стиля и иконографии фресок церкви Св. Николая Орфаноса утверждает, что наличие в программе росписей храма цикла Акафиста заставляет изменить датировку его живописи и предлагает новую дату — около 1340 г. Она объясняет это тем, что к 40-м гг. XIV в. изменяется соотношение между монументальными росписями и иконами в интерьере храма в пользу икон; появляется развитый иконостас. Фрески членятся по иконному принципу, обрамляются рамками, уменьшаются в размерах, увеличивается число циклов в программе росписи одного храма. Именно такая тенденция обнаруживается в иллюстрациях к Акафисту. Автор отмечает, что для первой части гимна используются образцы уже известные, а сцены второй части не встречаются ранее XIV столетия, и относит их появление к той же линии обновления монументальной живописи путем переноса в нее новых сюжетов, более присущих иконописи или миниатюре.

Датировка Т. Вельманс может быть вполне обоснованной, и тенденции стилистического развития 40-х гг. XIV в. указаны, несомненно, верно, но это не дает оснований считать причиной появления изображений поэмы во фресковых росписях греческих церквей лишь изменение стилевых приемов декорации храма и сомневаться в датировке 10-ми гг. XIV в. Сохранившиеся памятники монументальной живописи XIV в., в программу которых включены гимнографические композиции, сосредоточены преимущественно в Сербии, и именно здесь первые для этих земель изображения Акафиста появляются в 40-х гг. в церкви Христа Пантократора в Дечанах¹⁹. Однако появление их и дальнейшая популярность обусловлены определенными тенденциями художественной жизни этих балканских провинций, описанными С. Радойичем²⁰, тенденциями, несколько отличными от развития стилистических направлений в Константинополе и Фессалониках. «Со второго десятилетия XIV в., — пишет С. Радойич, — в сербском классицизме идет борьба между формой, державшейся за почти археологическую реконструкцию эллинистических образов, и идеей, пускавшей во все более глубокие теологические интерпретации»²¹.

Заемствованное из Константинополя на рубеже XIII–XIV вв. стремление к обогащению программы росписей новыми сюжетами, к ее повествовательности достигает в балканском искусстве полного расцвета еще в первой половине столетия. Иллюстрирование Рождественской стихиры, канона и проповедей на Успение, написанных Иоанном Дамаскином, представляет начальный этап процесса воплощения в искусстве богословской учености, усиления проповеднических возможностей изображений, естественным продолжением которого является создание больших циклов — Страстного, «Акафиста», иллюстраций хвалебных псалмов и отдельных гимнографических композиций «Предста царица» и «О Тебе радуется». Константинопольских прототипов для этих композиций не обнаруживается, но характер развития стиля XIV в. заставляет предположить, что они возникли не в провинции. В этом отношении необходимым оказывается сравнение иконографии (а не стиля, как это делает Т. Вельманс) сцен Ака-

фиста в греческих и сербских церквях для выделения черт, присущих более ранним типам²².

О существовании константинопольского образца свидетельствует единственная сохранившаяся рукопись с миниатюрами Акафиста, созданная в столице (Син. греч. 429, ГИМ)²³. Г. М. Прохоров²⁴, датировавший рукопись 1355–1363 гг., подробно проанализировал тексты и пришел к выводу, что рукопись сделана по заказу константинопольского патриарха Филофея Коккина. Ее содержание представляет обширную гимнографическую композицию, составленную Филофеем, в которую он включил собственные сочинения. В миниатюре к строфе у Г. М. Прохоров предполагает портретные изображения и считает, что рукопись была сделана по заказу патриарха Филофея в дар Иоанну Кантакузину, т.е. возникла в среде столичной элиты, известной своим особым вниманием к обновлению церковной жизни в самых разных ее проявлениях. Филофей Коккин, канонизировавший Григория Паламу, заботился об упорядочивании богослужения, о составе проповедей к праздникам, о порядке евангельских чтений, сам писал сочинения проповеднические и богословско-экзегетические. Такое сопоставление сведений о заказчиках и исполнителях рукописи (она написана в монастыре Одигон монахом Иоасафом), о среде, в которой она возникла, вводит нас в круг проблем, связанных с интеллектуальной жизнью столицы, с теми философскими и литературными интересами, для которых была актуальна тематика и форма богородичного гимна-похвалы.

Известно, что сам Филофей Коккин не только дополнил службу Субботы Акафиста собственным сочинением, но и написал новые похвальные гимны-акафисты Животворящему Гробу и Воскресению Христову, а также «Похвалу трем святителям». Подобные гимны писал и патриарх Исидор, а придворный поэт Мануил Фил переложил древние строфы богородичного гимна ямбическим метром. Все эти факты ясно показывают, что появление иллюстраций гимна в XIV в. и их широкое распространение связано с константинопольскими богословскими и литературными исканиями, с особым интересом к похвальным сочинениям в кругу последователей исихазма. Если сопоставить дату самого раннего

на сегодняшний день цикла росписей на тему Акафиста в церкви Панагии Олимпиотиссы в Эласоне (1296–1305 гг.)²⁵ с общей картиной развития константинопольской живописи времени Палеологов, то очевидно, что интерес к иллюстрированию контакиона совпадает с моментом, когда классицизирующие тенденции палеологовского ренессанса достигали своего расцвета, когда в духовной сфере особенно активно происходил поиск новых форм и идей. В живописи балканских стран подобные композиции встречаются лишь во фресках нового стиля середины века, утратившего утонченность форм прежнего времени. Они продолжают оставаться весьма популярными в XV, XVI и XVII вв. Правомерно поставить вопрос: не является ли проявление интереса к Акафисту и другим гимнографическим сюжетам свидетельством рождения в Константинополе тенденции разрушительной для изысканного придворного искусства начала XIV в., тенденции к многословной символике, лишающей живопись легкости и возвышенности; свидетельством подчинения художественных средств — литературным?

Сохранившиеся в рукописях миниатюры акафистного цикла, датированные концом XIV в. — началом XV в. (болгарская Псалтирь Томича, ГИМ № 2752, 1360–1363 и сербская Мюнхенская Псалтирь, Cod. Slav. 4, 1396–1410)²⁶, подтверждают правомерность такого вопроса. Они представляют результат развития художественной традиции Акафиста в рамках палеологовского стиля XIV в. на Балканах. Живописные качества этих миниатюр невысоки, и в этом они сходны с сербскими фресковыми циклами второй половины столетия, однако иконографическая программа весьма разнообразна и сложна по сравнению с композициями константинопольской рукописи. Обилие внутри каждого сюжета изображений, несущих символическое значение, сложные ассоциативные связи между ними и между изображениями и текстом сближают художественные приемы миниатюрной живописи с литературными, существовавшими на Балканах в русле стилистического течения «плетения словес». Возникновение этого стиля связано со школой Евфимия Тырновского, распространявшего в Болгарии и Сербии константинопольские идеалы и перенесшего в славян-

скую литературу особое свойство греческого богословия XIV в., его витиеватую и торжественную риторику²⁷.

В миниатюрах болгарской и сербской псалтирей собственно живописные качества становятся второстепенными, уступая место содержанию. С. Радойчич в исследовании о Мюнхенской Псалтири приходит к выводу, что основная характеристика стиля этого памятника заключается в стремлении любым способом — рутинными заимствованиями композиций или отдельных элементов из древней живописи, поспешным созданием новых композиций, перенесением некоторых художественных свойств европейского искусства — передать как можно скорее актуальное в тот момент содержание. Он считает, что живописный строй сербской рукописи формировался в период «плодотворного хаоса» перед созданием последнего придворного стиля начала XV в., связанного с творчеством мастера Радослава²⁸. Это заключение в большей мере справедливо и для всех тех памятников сербской живописи, где имеются новые композиции, связанные с литургическими гимнами или иллюстрациями псалмов.

Из разных работ можно позаимствовать сведения о том, что почти все памятники, сохранившие иллюстрации Акафиста (за исключением ранней группы росписей фессалоникийского происхождения, о которой нет точных исторических данных), возникли по заказу властителей: Дечаны — мавзолей Стефана Уроша III (1321–1336); Матейч строила королева Елена и ее сын Урош (1356–1367); Марков монастырь — краль Марко (с 1371 краль); рукопись Акафиста выполнена для Иоанна Кантакузина (имп. с 1341–1355), а Томичева Псалтирь — для болгарского царя Иоанна Александра (царь с 1332–1365) и т.д. Желание заказчика или предназначенность заказа определяют здесь, без сомнения, и выбор сюжетов, и способы их интерпретации. Так, например, в Марковом монастыре в похвальной части гимна изображаются в группах славящих только апостолы и пророки; в Псалтири Томича — часто монахи; в Матейче дважды или трижды (одно изображение плохо сохранилось) повторен сюжет поклонения иконе Богоматери Одигитрии монахов и певчих; часто среди поклоняющихся представлены портретные изображения императоров, сербских кралей и дворян, церков-

ных иерархов. Если проанализировать подобные особенности композиций в отношении каждой группы росписей, то преднамеренность их появления и обусловленность общей идеей создания памятника, исходящей от заказчика, окажется очевидной.

Включение портретных изображений в композиции, передающие строфы литургических песнопений и тем самым непосредственно связанные со службой, выражают степень проникновения в церковную живопись повседневной реальности. Проблема отношения к реальности в рамках византийского искусства многогранна, но в данном случае речь идет именно о таком значении понятия, которое оно имеет в искусстве нового времени; иначе трудно обозначить сцены поклонения иконе монахов в росписях монастыря Матейч, или изображения церемонии перенесения иконы Богоматери Одигитрии в Марковом монастыре, в которой участвует краль Урош, или сцену осады Константинополя в церкви Св. Петра на Преспе, где город осаждают турки, — все это иллюстрации реальных событий. Их появление свидетельствует о двух особенностях позднепалеологовской живописи: значительная зависимость изображений от личного выбора, разная степень усложненности программы для различных циклов являются последовательным развитием константинопольских традиций, представленных в мозаиках и фресках Кахрие-Джами, но сама возможность варьировать смысловые элементы композиций, плодотворная в аристократической, образованной среде столицы, в провинции подчиняет себе художественные задачи, приводит к утрате единства стилевых форм. Между тем и выдержать столичный уровень символических сопоставлений не всегда возможно, и тогда приходится подменять их иллюстрациями-комментариями, приводящими примеры из окружающей действительности, подобно сцене осады Константинополя в церкви Св. Петра на Преспе, соответствующей тексту первой строфы Акафиста «Взбранной воеводе».

Итак, круг проблем, связанный с иконографией Акафиста: время возникновения иконографии, ее источники, свобода творческого выбора по отношению к прототипам, характер взаимосвязи текста с изображениями, отражение соборных догматов в

тексте и иконографии, актуальность и реалистические черты композиций, включение портретных изображений, зависимость от заказчика, — соответствует основной проблематике искусства палеологовского времени. Эти проблемы затрагиваются во многих исследованиях, но тем не менее сколько-нибудь полно не рассмотрены и не обобщены ни в одной из названных работ, и собственно иконография Акафиста остается практически неразработанной. Поэтому поставленная выше задача правомерна. Она состоит в том, чтобы проследить некоторые общие закономерности в развитии композиционных типов иллюстраций этого гимна и перенести результаты на нетипичные изображения Акафиста иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля. Этому посвящены следующие главы работы.

Примечания

¹ См.: *Strzygowski J.* Die Miniaturen des serbischen Psalter // Denkschriften der Kaiserlichen Academie der Wissenschaften in Wien. Bd. LII. Wien, 1906.

² См. рецензию: *Baumstark A.* // *Byzantinische Zeitschrift*. 1907. Bd. XVI. P. 657 на *Strzygowski J.* Op. cit.

³ См.: *Maas P.* Die Chronologie der Himnen des Romanos // *Byzantinische Zeitschrift*. 1906. Bd. XV. S. 1–44; *Idem.* Das Kontakion. *Byzantinische Zeitschrift*. 1910. Bd. XIX. S. 285–306.

⁴ *Карабинов И.* Постная Триодь. Исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. СПб., 1910. С. 35–50.

⁵ См.: *Huglo M.* L'ancienne version de l'hymne Acathiste // *Le Muséon*. 1951. 64. 1–2. P. 27–61.

⁶ См.: *Wellesz.* The «Akathistos». A Study in Byzantine Hymnography // *DOP*. Cambridge (Mass.) 1956. V. IX–X. P. 143–158; *Idem.* A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford, 1961. P. 191 sqq., 305 sqq.

⁷ Среди сравнительных недавних литературоведческих работ важны также: *Beck H. G.* Kirche und theologische Literatur in byzantinischen Reich. München, 1956. S. 525 sqq.; *Trypanis C. A.* Fourteen Early Byzantine Cantica // *Wiener Byzantinischen Studien*. 1968. Bd. V. P. 17–18; *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 231–236.

⁸ Э. Веллеш подробно рассматривает этот вопрос. Он выделяет строки, передающие содержание соборных догматов, а также подбирает аналогии из сочинений Кирилла Александрийского «Encomius in Sanctum Mariam Deiparam» и Василия Селевкийского «In Sanctissimam Deiparae Annuntiationem».

⁹ Первые работы, в которых рассматривается вопрос об иконографии Акафиста: *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Т. 2. Пг., 1915. С. 383–388; *Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV, et XVI siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916. P. 82; *Tafrafi O.* Iconographia Imnului Acatist // Buletinul Comisiumi Monumentelor Istoriice. 1914. V. VII. P. 49–173.

¹⁰ *Mysliveč J.* Iconographie Akathistu Panny Marie // Seminarium Kondakovianum. T. V. 1932. P. 97–130.

¹¹ *Grabar A.* Iconographie de la Parousie // *Grabar A.* L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. V. I. Paris, 1968. P. 569–582.

¹² В 30-е гг. XX в. были известны и частично опубликованы фресковые циклы Акафиста XIV–XVII вв. из следующих церквей: XIV в. Дечаны, Марков монастырь, Матейч. Румынские циклы в ц. в Козии и в Куртеаде Арджеш относили в это время к XVI в. Из XV столетия был известен цикл ц. Пантанасы в Мистре 1428–1445 гг. XVI век: Ферапонтов монастырь (1500–1502 гг.), трапезная церковь в Лавре Афона (1512 г.), ц. в Хуморе, ц. в Проботе (1530 г.), монастырь Моливоклиссы на Афоне (1536 г.), ц. в Сучаве (1537 г.), монастырь Дохиар на Афоне (1568 г.), два цикла в Сучевике (1580–1596 гг.). XVII в.: ц. в Арборе, монастыре Хиландар на Афоне (1621 г.), ц. в Кучевиште (1631 г.), ц. в Тарговиште (1698 г.). Иконы: «Благовещение с Акафистом» Симона Ушакова из ц. Грузинской Божией Матери в Москве; «Акафист Божией матери» ц. Евстафия Плакиды в монастыре Иверон на Афоне.

¹³ *Verpeaux J.* Pseudo-Kodinos. Traité des offices. Paris, 1966.

¹⁴ *Mysliveč J.* Op. cit. P. 123.

¹⁵ *Grabar A.* Op. cit. 1968. P. 569–582.

¹⁶ См. прим. 12.

¹⁷ *Velmans T.* Les fresques de Saint Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV siècle // CA. Paris, 1966. V. XVI. P. 145–176.

¹⁸ *Ευαγγελίδης Ε.* Η Παναγία τῶν Χαλκεῶν. Θεσσαλονίκη, 1954; *Ξηγοπούλος Α.* Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολαοῦ Ὁρφανοῦ. Θεσσαλονίκης Αθηναί, 1964.

¹⁹ См.: *Petković V. P., Bosković J.* Dečani. Beograd, 1941. V. 1–2. (Academia regalis serbica. Monumenta Jugoslaviae artis veteris. Series 1. Lib. 2).

²⁰ *Radojčić S.* Der Klassizismus und ihm entgegengesetzte Tendenzen in der Malerei des 14. Jahrhunderts bei den orthodoxen Balkanslaven und Rumänen // Actes du XIVe Congrès International des études Byzantines. V. 1. Bucarest, 1974. P. 189–205.

²¹ *Radojčić S.* Op. cit. P. 192.

²² Еще в начале века дискуссию об иллюстрациях литургических песнопений вызвала публикация сербской Мюнхенской Псалтири: *Strzykowski J.* Op. cit. P. 102. Анализируя изобразительные мотивы псалтири, Й. Стржиговский при-

ходит к выводу о существовании довизантийского прототипа иллюстрированных псалтирей, происходящего из Сирии, продолжая тем самым свою тему «Восток или Рим». К такой постановке вопроса отрицательно отнеслись Ш. Диль и Г. Милле: *Diehl Ch. L'illustration du psautier dans l'art byzantin // Journal des Savants. 1907. S. 5. P. 298–311; Millet G. Byzance et non l'Orient // Revue archeologique. 1908. V. 4/1. P. 171–189.* Г. Милле предложил «закон развития», согласно которому в поздневизантийский период словесные иллюстрации текста в литургических церемониях замещаются стенной и иконной живописью. К этому разряду изображений он относит Акафист.

²³ В Эскориале хранится копия этого манускрипта Cod. 19 (R.I.19), описанная Т. Вельманс: *Velmans T. Deux manuscrits enluminés inédites et les influences reciproques entre Byzance et l'Italie aux XIV siècle // CA. Paris, 1970. V. XX. P. 131–165; Idem. Une illustration inédite de l'Akathiste et l'iconographie des gymnes liturgiques à Byzance // CA. Paris, 1972. V.XXII. P. 207–233.*

²⁴ *Prochorov G. A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin // DOP. Cambridge, 1972. V. 26. P. 239–252.*

²⁵ *Constantinides E. The Question of the Date and Origin of the Earliest Akathistos Cycles in Byzantine Monumental Painting in the Light of the Olympiotissa at Elasson // JÖB. Wien, 1982. Bd. 32/5. S. 503–512.*

²⁶ *Щепкина М. В. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтири Томича. М., 1963; Belting H. (ed.), Dufrenne S., Radojčić Sv., Stichel R., Ševčenko I. Das serbische Psalter. Wiesbaden, 1978.*

²⁷ *Лухачев Д. С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // Лухачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 7–56.*

²⁸ *Belting H. (ed.). Op. cit. P. 298.*

ГЛАВА 2

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ АКАФИСТА БОГОРОДИЦЕ В ПАЛЕОЛОГОВСКОМ ИСКУССТВЕ

§ 1. РЕЗУЛЬТАТЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА ИЗОБРАЖЕНИЙ БАЛКАНСКИХ ЦИКЛОВ АКАФИСТА

Среди известных циклов Акафиста, созданных греческими, сербскими, болгарскими или валашскими мастерами, нет на сегодняшний день таких, которые датировались бы временем более ранним, чем конец XIII века. Исходя из задач нашей работы, для сравнительного анализа иконографии были использованы памятники, созданные до середины XV столетия, то есть до падения Константинополя (1453 г.), когда была прервана столичная художественная традиция. Таким образом, на этом временном отрезке (конец XIII — середина XV столетия) было выделено 13 циклов гимна, исключая икону Успенского собора, наиболее полно опубликованных (см. таблицу). Среди них три фресковых цикла из греческих церквей: ц. Панагии Олимпиотиссы в Элассоне (1296–1305), ц. Панагии тон Халкеон (1310–1320) и ц. св. Николая Орфаноса (1310–1320, 1340?) в Фессалониках, составляющие единую региональную группу; пять циклов Акафиста в сербских церквях: ц. Христа Пантократора в Дечанах (1335–1350), ц. Богородицы монастыря Матейч (1356–1360), ц. Богородицы Перивлепты в Охриде (1364–1365), ц. св. Димитрия Маркова монастыря (1380–1381) и ц. св. Петра на Преспе (1367–1371); один цикл из Валахии — из ц. Троицы в Козии (к. XIV в.) и один цикл из Мистры (ц. Богоматери Пантанассы, 1428–1445) — наиболее поздний в группе фресковых росписей; кроме монументальных циклов были использованы миниатюры иллюминированных рукописей: двух следованных Псалтирей — Мюнхенской (Cod. Slav. 4, 1396–1410) и Томича (ГИМ, № 2752, 1360–1363), а также отдельного

сборника, содержащего Акафист с последованием из ГИМ (Син. греч. 429, 1360-е гг.). Икон XIII–XV вв., подобных иконе Успенского собора, на Балканах неизвестно.

Опубликованный в настоящее время иконографический материал, представляющий композицию циклов Акафиста, был собран и сведен в таблицу, которая помещена в приложении (см. приложение 1). Особенности каждого сюжета к отдельным строфам гимна подробно описаны и проанализированы в двух параграфах, следующих за таблицей (см. приложение 2). Основой анализа иконографического материала стало отношение изображения к тексту строфы, выявление особенностей которого дало интересные результаты. Для последующего изложения материала необходимо здесь кратко повторить эти результаты и одновременно подчеркнуть проблемы, важные для дальнейшего исследования конкретного памятника — иконы московского Успенского собора.

1. Проблема устойчивости иконографических типов

Среди 13 циклов Акафиста, включенных в таблицу, нет абсолютно совпадающих друг с другом. Устойчивых композиционных типов в XIV столетии в иллюстрациях гимна не выработано, напротив, наблюдается явная тенденция к независимости от изобразительных штампов. Более или менее постоянной остается лишь тематическая направленность образов.

Важно отметить, что ни в одном цикле не нарушена в порядке изображений последовательность текста гимна Акафиста.

2. Об особенностях интерпретации сюжетов

Тематика сюжетов определяется двумя факторами: 1 — общим содержанием текста строфы, 2 — целенаправленным выделением какого-либо метафорического мотива в тексте строфы. Вслед за Й. Мысливцем иллюстрации 24 строф Акафиста удобно разделить на две группы — историческую и догматическую, соответственно строфы α – μ и ν – ω . В исторической части все сюжеты имеют повествовательный характер, они передают историю Рождества. В догматической преобладают сцены поклонения образам Христа и Богородицы, преимущественно символического плана.

3. Отношение композиций к иконографическим прототипам

В иллюстрациях Акафиста часто встречаются редкие иконографические мотивы, восходящие к изобразительной традиции X–XII вв. Подобные мотивы заимствуются в основном из иллюстративного ряда рукописей, содержащих проповеднические гомилетические тексты, что объясняется сходным предназначением гомилий и литургических гимнов в богослужении.

4. Проблема наполненности сюжетов символическими элементами

Уже в исторической части Акафиста появляются различные символические элементы и персонификации (источник жизни, завеса, царица Египта и др.), которые изменяют звучание традиционных иконографических сюжетов. В догматических композициях они становятся основой построения темы. Появление таких элементов обусловлено стремлением приблизиться к художественной структуре гимнографического текста, точнее отразить его многоплановые словесные образы.

5. Разделение циклов Акафиста по характеру интерпретации текста

Характер использования символических элементов в иллюстрациях гимна позволяет разделить все циклы Акафиста на две группы — столичную и провинциальную (условно назовем их редакциями для удобства дальнейших отсылок). К столичной редакции относятся циклы в рукописи ГИМ, Син. греч. 429, в ц. Троицы в Козии, в ц. Пантанассы в Мистре. Для них характерно стремление воспроизвести текст наиболее полно и точно, с соблюдением классической уравниженности всех смысловых элементов изображения. Остальные циклы Акафиста — фрески церквей фессалоникийского региона и Сербии — представляют провинциальное воплощение столичных идей. Они часто воспроизводят содержание строфы неполно, ограничиваясь лишь первыми строками; перенасыщают композиции деталями, стараясь истолковать символический подтекст, — все это приводит к нарушению классической простоты, к многословности, иногда — к искажению текстовых образов.

6. Возникновение новых тем в композициях догматической части

Среди догматических композиций появляются необычные по содержанию сюжеты, интерпретирующие догматические и иные понятия, заключенные в строфах. Первые три строфы второй части Акафиста иллюстрируются сюжетами, представляющими дары Воплощения — Церковь, Новый Завет и образ Божий. Вторая триада передает тему поклонения Богу трех миров — небесного, земного и преисподнего. Затем следуют похвалы мирян, которые сопровождаются образами-уподоблениями. Особое место среди сюжетов второй части цикла занимают иллюстрации строф υ, ψ, ω, они являются изображениями литургического действия.

7. Проблема отражения реальности в иллюстрациях Акафиста

Как первая, так и вторая части гимна построены по принципу иерархической зависимости сюжетов. Тема, начатая в первых строфах, постепенно переходит от высшего (абстрактного, божественного) уровня к более низкому (земному, конкретному). Таким образом, в последних сюжетах Акафиста появляются изображения донаторов и конкретной константинопольской церемонии.

Последняя проблема столь значительна для исследования иконографии иконы из московского Успенского собора, что к ней следует обратиться особо.

§ 2. Литургические сцены в цикле Акафиста

Композиции трех строф Акафиста (XX, XXIII, XXIV) υ, ψ, ω обладают особенностью, отличающей их от всех предшествующих сюжетов цикла: в различных памятниках то одна, то другая из них становятся донаторскими и включают в себя портретные изображения заказчиков росписей или миниатюр. Среди композиций именно этих строф наиболее часто встречаются сцены поклонения иконе Богоматери Одигитрии, которые, очевидно, имеют для гимна, посвященного Богоматери, защитившей Константинополь посредством своего образа и ризы, особенное значение. Что же заставляло авторов иконографии цикла выделять эти сюжеты среди остальных?

2.1. Изображения строфы v. Появление ктиторских портретов в литургических сценах

Строфа v «Пение всякое побеждается, прострети тшася к множеству щедрот твоих равночисленны бо песка псалмы и песни, аще приносим ти Царю Святыи, ничтоже творим достойно, их же дал еси тебе вопиящим, аллилуйя» отличается от всех предшествующих характером текста; она представляет обращение к Христу, выражающее благоговение перед его величием, произносимое от имени предстоящего в храме человека. В дальнейшем этот литературный прием повторяется в предпоследней и последней строфах гимна. Во время пения Акафиста на богослужении именно в эти строфы мог поющий вложить свое личное обращение к Спасителю и Богородице¹. Произведения изобразительного искусства свидетельствуют, что именно так и происходило.

Текст строфы v не включает в себе каких-либо характерных образов, подобных тем, которые описаны выше, однако неожиданно иллюстрации его оказываются очень различны по композиции. Самый ранний пример — фреска в Дечанах — представляет служащих перед иконой Богоматери Одигитрии епископа, певчих и монахов, разделенных на две группы. В Охриде изображены апостолы, подходящие к Христу, сидящему на престоле в храме. В Марковом монастыре — с одной стороны от Христа написаны поющие ангелы, а с другой — несущие книгу (текст литургии) Василий Великий и Иоанн Златоуст, позади них Григорий Богослов и неизвестные иереи завершают процессию². В Козии перед Богоматерью стоят знатные вельможи³ и певчие. В Мюнхенской Псалтири — Христос благословляет двух ангелов и двух иереев. В ц. Пантанассы — два сбора певчих поют перед аналоем с двумя наклонными досками для чтения, над аналоем помещено погрудное изображение Богоматери. Миниатюра Псалтири Томича, на которой представлены люди разных сословий, молящиеся Спасителю, благословляющему их из небесной полусферы, включает в себе неожиданность. Спасителю здесь предстоят с одной стороны — три монаха, несколько священников и юноша, с другой — три знатных вельможи, первый из которых представлен в красной далматике, без каких-либо регалий, с непокрытой головой;

позади вельмож изображены три монахини⁴. От всех перечисленных выше иллюстраций строфы в миниатюра болгарской рукописи отличается неоднородностью состава групп предстоящих: три женские фигуры, стоящие за спинами знатных мужей, дают основание предположить, что перед нами донаторская композиция, в которой к Спасителю обращаются представители аристократического рода и духовные владыки их земель, построенная по традиционному для византийского искусства типу. В рамках этой работы невозможно подтвердить такое предположение конкретными фактами и аналогами, но необходимо привести некоторые косвенные аргументы в его пользу.

Еще не упомянутая здесь, последняя из известных иллюстраций кондака «Пение всякое побеждается...» миниатюра рукописи Син. греч. 429, подобно большинству изображений строфы в палеологовского времени, представляет предстоящих Христу архиереев и певчих. В работе, посвященной московской рукописи Акафиста Син. греч. 429, Г. М. Прохоров убедительно доказал, что на этой миниатюре изображены вполне портретно патриархи константинопольские Филофей Коккин и Каллист в полиставрионах и омофорах, а в монашеских клобуках и мантиях — бывший император Иоанн Контарузин и его духовник Марк⁵. Невозможно назвать других имен, но подчеркнуто индивидуализированная трактовка физиогномических черт каждого персонажа говорит о том, что любой из них является конкретным лицом близкого патриарху Филофею круга. Не менее индивидуализированы типы лиц на миниатюре из Псалтири Томича; то же можно сказать, вероятно, о фреске в Козии⁶. Эти сюжеты по аналогии с миниатюрой Син. греч. 429 нужно отнести к разряду иллюстраций гимна, на которых представлены конкретные лица, имевшие какое-то отношение к созданию изображений Акафиста, скорее всего его заказчики. Существование донаторских композиций в качестве иллюстраций текста «Пение всякое побеждается...» полностью соответствует той особенности текста строфы, которая позволяет исполнять ее как личную молитву человека, участвующего в богослужении Субботы Акафиста. Этому не противоречат и остальные композиции строфы в, где среди предстоящих нет современников создания росписей.

Многочисленные группы певчих, представленные в различных памятниках; и перед иконой Богоматери Одигитрии, которой поклоняются в Дечанах; и вокруг аналоя для хористов, изображенного в композиции строфы *υ* в ц. Богоматери Пантанассы в Мистре, — все эти композиционные реалии могут быть связаны только с одной темой — иллюстрацией церковного богослужения в самом общем его понимании, в полном соответствии с текстом «Пение... аще приносим ти, Царю Святой...». В этом контексте находят свое место и индивидуальное обращение к Богу, и портретное изображение. По причине весьма обобщенной трактовки литургического момента в содержании строфы, композиции ее фиксируют произвольные, очевидно определяемые заказчиком моменты церковной службы: либо поклонение иконе, либо пение хоров или же просто молитвенное предстояние Христу и Богоматери конкретных людей.

Необходимо сказать также о том, что актуализация смысла иллюстраций кондака «Пение всякое побеждается...» не была обязательна, а зависела от требований создателей. Об этом свидетельствуют два сюжета к строфе *υ* совершенно иного характера. На фрагменте фрески в ц. Богородицы Перивлепты в Охриде литургическая тема существует лишь как один из аспектов догматической композиции, в которой апостолы поклоняются Христу, сидящему на престоле в храме. Если этот сюжет прочитывается в последовательности охридского цикла Акафиста, отличающегося от всех прочих тем, что во второй его части предстоящие там, где возможно — апостолы, то он, без сомнения, означает только литургию, совершаемую учениками Христа. Но вне зависимости от текста гимна и соседних изображений такая композиция может быть истолкована иначе. Более определенно представлена строфа *υ* в Марковом монастыре, хотя и здесь не встречается современных фрескам реалий: сидящего на престоле Вседержителя воспевают ангелы, а книгу-литургию ему приносят ее творцы — Василий Великий и Иоанн Златоуст. В таком сюжете указание на синонимичность понятий «пение» и «богослужение» очевидно, хотя выражено оно в значительно более абстрагированных и догматических образах по сравнению с донаторскими композициями Син. греч. 429 или Псалтири Томича.

Характер различий в образных системах иллюстраций кондака «Пение всякое побеждается...» является примером разделения иконографических редакций гимна по их отношению к тексту на константинопольскую и балканскую (см. приложение 2). Для данной строфы ψ это сделать сложнее, чем для начальных, потому что актуализация содержания в донаторских композициях и сюжеты символично-повествовательного типа, подобные композициям Охрида и Маркова монастыря, находятся, на первый взгляд, в ином соотношении друг с другом, чем все предшествующие примеры такого рода. Для того чтобы доказать наше предположение об актуализации сюжета строфы ψ , придется прежде всего рассмотреть вопрос о донаторских изображениях в циклах Акафиста в целом.

2.2. Композиции циклов Акафиста в клеймах ψ и ω

Многие исследователи византийского искусства (В. Джурич, Т. Вельманс, А. Грабар, Г. Бабиш, Ц. Грозданов, К. Уолтер и др.) указывают в своих работах на особую тенденцию поздней живописи Византии — на появление нового типа изображений, представляющих литургическое действие и участвующих в нем конкретных людей — священников или мирян⁷, подобные которым мы уже отметили в Акафисте. Моменты богослужения иллюстрировались и раньше, например, в Менологии Василия II, в гомилиях Иакова Коккиновафского, в гомилиях Григория Назианзина и в Евангелии Раг. гр. 74⁸, но в XIV в. они обретают новое качество — в них проникает реальность. Все исследователи единодушно считают, что изображения исторических лиц в литургическом действии встречаются чаще всего в циклах Акафиста, ссылаясь при этом на последние композиции иллюстративных циклов гимна в Дечанах и Марковом монастыре, где изображены сербские короли, участвующие в церемонии вынесения иконы Богородицы Одигитрии. Однако они не учитывают донаторские композиции в строфе «Пение всякое побеждается...», также представляющие литургические сцены, не учитывают различные трактовки этих сюжетов в столице и провинции и не ставят вопрос об актуализации содержания всего цикла Акафиста в XIV в.,

который очень важен для понимания художественных процессов палеологовского времени. В этой работе мы вынуждены хотя бы отчасти разобраться в некоторых аспектах проблемы, выявить отношение изображений к реальности, проследить, какую именно реальность отражает живопись и как изменяется композиция такого типа в зависимости от конкретного заказа, от характера понимания создателями циклов возможностей и задач живописи.

Наиболее известные портретные изображения властителей земель — кралей в сербских храмах помещены в композициях строф ψ и ω — двух последних изображениях гимна. Сцена сходной иконографии, включающая абстрактный образ константинопольского владыки, иллюстрирует предпоследнюю строфуkontakiona в Козии. Поэтому рассматривать придется одновременно две последние композиции к строфам ψ и ω : «Пояще ти рождество, хвалим тя вси, яко одушевлен храм, Богородице. В твоя бо вселився утробу сдержавший вся рукою Господь; освяти, прослави, научи вопити тебе всех» и «О, всепетая мати, рождающая всех святых святейшее слово, нынешнее приношение приемши, от всякая избави напасти всех, и грядущие изми муки вопиющих ти, алилуйя». В четырех балканских памятниках (Дечанах, Матейче, болгарской и Мюнхенской Псалтирях) соотношение между двумя изображениями сходно: в строфе ψ представлено поклонение Марии, а в строфе ω — поклонение иконе Богоматери Одигитрии. В Козии композиции соответствуют тексту в обратном порядке (ψ — поклонение иконе, ω — поклонение Марии). В Син. греч. 429 имеется одна миниатюра — «Поклонение Одигитрии», которая равно относится к обоим строфам. В Охриде нет изображения поклонения иконе, а в Марковом монастыре оно представлено дважды: процессия с иконой Богоматери Элеусы и процессия с иконой Одигитрии. Очевидно, что самым необычным иконографическим мотивом здесь являются сцены поклонения иконе Богоматери Одигитрии, которые встречаются также в качестве иллюстраций к строфам ξ и ρ в Матейче и к тексту «Пение всякое побеждается...» (ν) в Дечанах.

Подобный сюжет появляется впервые в истории византийской живописи именно в изображениях Акафиста и, очевидно,

имеет особый смысл, связанный лишь с гимном. Если вспомнить историю создания контакиона, первое пение его во Влахернском храме после победы над персами и аvaraми в 626 г. в честь заступничества Богоматери за город, то сцена поклонения иконе в цикле гимна как будто получает объяснение, но только для тех композиций, которые носят абстрактный характер и не включают в себя портретных изображений. Изображения современников росписей храмов в сцене поклонения иконе семантически не совмещаются со столь отдаленной исторической перспективой сюжета и заставляют искать ей иное объяснение.

А. Грабар в своих статьях неоднократно сопоставлял подобные композиции с реальной церемонией вынесения иконы Одигитрии, существовавшей в Константинополе и описанной многими паломниками, среди которых он упоминает Стефана Новгородца и Рюи Гонсалеса де Клавихо, посетивших Цареград в XIV в.⁹. Считая главным отличительным признаком сюжетов с иконой их полное соответствие реальности, А. Грабар пытается связать с константинопольской церемонией и единственный в циклах Акафиста случай изображения процессии с иконой Богоматери Элеусы из Маркова монастыря, не ставя, однако, перед собой задачи объяснить причины уникальности этого сюжета. В результате он приходит к неверному выводу о том, что две сцены с иконой передают одну константинопольскую церемонию, хотя совершенно справедливо несколько раньше отмечает, что ни один персонаж в этих композициях не повторяется¹⁰.

Изображения, в которых центральное место занимает икона Богоматери Одигитрии, как правило, являются заключительными в циклах гимна, хотя встречается и в других местах второй его части. Такое постоянное обращение к одному только иконографическому типу образа Богоматери действительно может быть объяснено существованием в Константинополе особого почитания определенной иконы, и в этом отношении доводы А. Грабара совершенно справедливы. Но почему именно Одигитрия, а не Элеуса или не какая-либо иная из многочисленных почитаемых икон отмечена изображением в Акафисте? Ответ на этот вопрос находится, как считает Г. Бабич, ссылаясь на Р. Жанена¹¹, в синаксаре

Постной Триоди, относящемся к празднованию Субботы Акафиста, где описывается чудо иконы, защитившей византийскую столицу в 717 г. от нападения арабов. Этой иконой был чудотворный образ Богоматери Одигитрии. Однако хотя заключение справедливо, с его доказательствами согласиться невозможно, потому что в синаксарной повести Постной Триоди не упомянута конкретная икона, а сказано лишь об образе Богоматери, которому пели гимн во Влахернском храме. В разные периоды существования этого древнего константинопольского храма, посвященного Богородице, в нем хранились многие прославленные реликвии, в том числе и изображения Богоматери (известен тип Влахернской Богоматери — Знамение)¹². Но в палеологовское время культ чудотворной иконы Одигитрии, включающий в себя еженедельные процессии, связан только с монастырем Одигон, а не с Влахернами, как сообщают об этом паломники XIV в., на свидетельства которых ссылается А. Грабар¹³.

Для последующих рассуждений необходимо привести слова одного из них — испанского путешественника Рюи Гонсалеса де Клавихо, посетившего Константинополь на рубеже XIV—XV вв.: «Кроме того, в этом городе Константинополе есть одна очень почитаемая церковь, которая называется Святая Мария della Dessetria (Одигитрия). Эта церковь маленькая, в ней живут несколько монашествующих каноников... в ней находится образ св. Марии на доске, который, как говорят, сделал и нарисовал св. Лука. Этот образ совершил и совершает каждый день много чудес, и греки очень почитают его и празднуют. Этот образ написан на квадратной доске, около шести палм в ширину и столько же в длину; он стоит на двух ножках; доска его покрыта серебром и в нее вделано много изумрудов, сапфиров, бирюзы, жемчугов и др. разных камней; и он вставлен в железный киот. Каждый вторник в честь него совершается большое торжество: собирается много монахов и отшельников и разного другого народа, также приходит духовенство из многих других церквей, и когда читают часы, то этот образ выносят из церкви на площадь, которая там находится. Он так тяжел, что его несут три или четыре человека на кожаных поясах, прицепленных крюками, с помощью которых и

вытягивают образ с места; вынеся ставят посередине площади, и весь народ начинает молиться перед ним с большим плачем и воплями. Когда так все стоят, приходит один старик и молится перед образом. Потом он берет его, поднимает вверх легко, как будто в нем не было никакой тяжести, держит во время шествия и затем ставит в церкви. Удивительно, что один человек может поднять такую тяжесть, как этот образ, и говорит, что никакой другой человек не может его поднять, кроме этого, потому что он происходит из такого рода, которому Бог позволяет поднять его. В некоторые годовые праздники этот образ переносят в церковь св. Софии с большим торжеством, потому что народ имеет к нему большое уважение»¹⁴. Многие детали повествования испанского путешественника можно соотнести с элементами изображений поклонения иконе в циклах Акафиста, имеющими устойчивый характер, повторяющимися во фресках и миниатюрах гимна, созданных в разное время. Это — квадратный формат и тяжелый ковчег иконы, толпы народа и духовенства, действие, происходящее вне храма на площади, — то есть реалии конкретной, имевшей место в палеологовское время церемонии, которая, очевидно, и представлена здесь. В контексте такого сюжета вполне понятными становятся царские портреты в Дечанах, посредством которых властители становятся как бы участниками константинопольского действия. Но остается все столь же неясным отношение самой этой церемонии к гимну Акафиста, об употреблении которого в данном случае не упоминает ни один очевидец. Более того, в XIV в. пение Акафиста регламентируется в уставе Филофеем Коккином. Он предписывает петь его каждую неделю на вечерней службе Пятницы по обычаю, установленному «от святых старцев», то есть в более ранние времена. Таким образом, пение Акафиста по пятницам не совпадает с церемонией вторников в монастыре Одигон¹⁵. Для того чтобы разобраться в этом вопросе, необходимо обратиться к текстам, являющимся источниками интересующих нас фактов, и прежде всего к текстам литургическим, поясняющим смысл богослужений, посвященных Акафисту и иконе Богоматери Одигитрии, — к синаксарям Постной Триоди.

2.3. Синаксарные повести Постной Триоди как источники сюжетов Акафиста

Синаксарные повести появились в составе греческой Постной Триоди лишь в начале XIV в., они были составлены Никифором Каллистом Ксанфопулом¹⁶ на основании более пространных текстов уставных чтений, собранных в ранних типиконах¹⁷. Уставными чтениями называются всевозможные литературные произведения повествовательного характера, передающие события, связанные с различными памяtnыми датами церковного календаря, которые в соответствии с церковным уставом положено читать на службе в определенные дни. Это могли быть сочинения, принадлежащие одному автору, или же составленные компилятивным способом из нескольких источников, для того чтобы более достоверно и кратко передать последовательность определенных событий. Такие литературные произведения объединялись в сборники для чтения, состав которых регламентировался уставом того или иного монастыря в X–XII вв. или в палеологовское время ориентировался на Иерусалимский устав, ставший наиболее распространенным монастырским уставом православного мира. Слова, сказания, повести, жития и другие произведения из таких сборников читались в монастырях после литургии за трапезой. Источником синаксаря Субботы Акафиста явилась повесть, существовавшая уже в XI в. среди чтений Евергетидского устава¹⁸, которая в русском переводе конца XIV в. называется «Повесть полезна от древнего списания сложена, воспоминание являюще преславно бывшего чудеси, егда перси и варвары царствующий град облегоша бранию иже погыбоша Божиим судом искушены быше, град же неврежден съблюден быв молитвами пречистыя госпожа наша Богородица, и оттоле молебное поем благодарение неседальное день тоя именуя»¹⁹. Однако и в этом тексте упоминание чудотворной иконы сделано в самых общих чертах.

«Повесть» состоит из трех исторических эпизодов, передающих военные события в царствование императоров Ираклия (610–641 гг.), Константина Брадатого (668–685 гг.) и Льва Исавра (717–740 гг.), отмеченные проявлениями заступничества божественной силы за православных людей перед варварами, порица-

ющими христианское учение. Завершает «Повесть» длинное благодарение гомилетического типа, обращенное к Богородице. Иконный образ Марии упоминается в тексте только два раза: «Сергий же патриарх священныя иконы Божию Матери, на них же паче и Младенец Спас въображен на руку матерню носится; сию въсприим патриарх прехождаше по стенам, граду оубо сим утверждение устрояя»; «Тогда всечестное древо креста Бога и Спаса нашего Исуса Христа вземше, и святыя иконы пречистая Богоматере прехожду по стенам»²⁰. Эти описания вряд ли можно соотнести с какой-либо определенной иконой. Таким образом, из текста, объясняющего историю происхождения Акафиста и посвящение его Богоматери — защитнице Константинополя, нельзя сделать вывод, что той чудотворной иконой была конкретная икона Богоматери Одигитрии, известная в XIV в.

Но существует еще одна повесть, читавшаяся во время Великого Поста, подобно «Повести» Акафиста. Она посвящена образу Богородицы Одигитрии и повествует о создании его св. Лукой, а также о многих чудесах, с ним связанных. Текст восходит к раннему времени (X—XI вв.)²¹ и является соединением различных сведений из еще более ранних текстов. В славянском переводе конца XIV в. он называется «Сказание известно о чудесах святыя владычица наша и госпожи пречистыя девы и Богородицы Марии, еж пречистою и честною ея иконою содеяся яж римляныни нарицается». В «Сказании» есть свидетельство того, что процессии по вторникам в монастыре Одигон связаны с иконой Богоматери Римляныни, которая имеет иконографический тип Одигитрии: «судом же общим и нравом царицы и патриарха устрояется к происхождению прикладне всегдашнему, яко да убо носится посреде града, и славити прославльшую, в нем же изволи жити, его же наследова... И ныне есть на коеждо неделю творящи исхождение по образу великия в день Вторник, совершаемая всегда исхождение посреди града...»²². Однако среди чудес, происходящих посредством божественной силы образа Богоматери Римляныни, нет ни одного, относящегося к градозащитительной теме Акафиста: «Сказание» повествует о событиях иконоборческого периода и восстановлении иконопочитания, то есть о времени, следующем

непосредственно за отмеченными в повести об Акафисте деяниями. Этот текст также был переработан Ксанфопулом и стал синаксарным чтением Постной Триоди в день празднования Недели Православия.

Среди греческих исторических текстов, в которых упоминаются события, послужившие причиной создания праздника Субботы Акафиста, или факты, освещающие особое почитание иконы Богоматери Одигитрии, мы выбираем два упомянутых выше повествования в силу их проповеднического характера. По своему значению «Сказание» и «Повесть» сходны с житийной литературой, они являлись основным источником фактов и рождаемых историческими фактами литературно-художественных образов, связанных с празднованием Недели Православия и Субботы Акафиста. Оба текста были хорошо известны и столь часто использовались в качестве уставных чтений, что возникла необходимость в унификации этих пространственных повествований, рассчитанных на многодневное прочтение по частям, как предусматривали его монастырские уставы X–XII вв. Унификация или сокращение «Сказания» и «Повести» до размеров однодневной проповеди, соединение в одной книге и превращение их в синаксари Постной Триоди, сделанное в начале XIV в. Ксанфопулом, привело к еще большему распространению текстов, ставших доступными и мирянам. Появление синаксарей Триоди почти совпадает по времени с ранними изображениями Акафиста²³ и, возможно, является проявлением каких-то сходных тенденций культурной жизни византийского общества.

Таким образом, существует два текста, первоначально не связанных между собой содержанием, которые, однако, поясняют смысл происходящего в изображениях процессий с иконой на иллюстрациях циклов Акафиста. В соответствии с «Повестью» сцена приобретает значение всенародного пения гимна перед неизвестной иконой, совершившей чудо избавления города; в соответствии со «Сказанием» это — еженедельное вынесение образа Одигитрии в монастыре Одигон, не имеющее отношения к Акафисту. Но оба текста оказываются связанными через иллюстрацию: сцена в Одигоне изображена в цикле богородичного гимна

и в то же время в Акафисте изображена икона Одигитрии. Как же это происходит?

Оба текста входят в круг чтений Великого Поста, то есть относятся ко времени самого прилежного в году моления и посещения церкви и тем самым вместе с другими триодными синаксарями выделяются среди прочих годовых проповедей. Среди сходных текстов Постной Триоди только эти два повествуют о происходящих от богородичных икон чудесах, причем в «Сказании» возвратившаяся в Константинополь после иконоборческой смуты икона Богоматери Римляныни предстает единственным исторически достоверным образом Богоматери, который написал св. Лука, сохраненным от уничтожения иконоборцами. Следующий за «Сказанием» через четыре недели рассказ «Повести» о защите иконой города Константинополя, которому Богородица особенно покровительствует, потому что здесь находится ее подлинный образ, наделенный от нее благодатью (этот мотив является основным в «Сказании»), не может быть уже связан ни с какой другой иконой, кроме Римляныни-Одигитрии, являющейся первообразом Марии. Так происходит контаминация повествовательных сюжетов, столь отчетливо проявляющаяся в иллюстрациях последних строф Акафиста. Исторические свидетельства о слиянии фактов из двух текстов и о перенесении на образ Богоматери Одигитрии-Римляныни значения константинопольского палладиума, указанные наиболее авторитетными исследователями этого вопроса Н. П. Кондаковым и Р. Жаненом, относятся ко времени более позднему по отношению к моменту появления текстов уставных чтений: самое раннее из них — к правлению Иоанна Комнина (1118—1143 гг.), а последующие — ко времени захвата византийской столицы крестоносцами в 1204 г.²⁴. Отсутствие подобных известий в исторических источниках IX—XI вв. может служить лишь подтверждением того, что соединение всех понятий, связанных с чудотворным образом, произошло в рамках церковной традиции путем невольного соединения двух различных текстов.

Изображения в Акафисте свидетельствуют, что в палеологовское время образу Богоматери Одигитрии, находящемуся в мона-

стыре Одигон, принадлежала, кроме многих чудотворных деяний, слава иконы, защитившей Константинополь, но на этом же основании возможно предположить, что эта икона именовалась Влахернской, хотя это название и не прослеживается по историческим источникам, упомянутым выше, и связывается с иконой, защитившей Константинополь, лишь по указанию на место первого исполнения гимна — Влахерны. Такое предположение можно сделать на основании документально подтвержденного наименования сходной греческой иконы из музеев Московского Кремля — Богоматери Влахернской, присланной в дар царю Алексею Михайловичу из Константинополя и в сопроводительной грамоте названной древним чудотворным образом²⁵. Икона представляет иконографический тип Одигитрии и имеет уникальную особенность — почти квадратный формат (впечатление квадрата усиливается пропорциями изображения). Такой формат и размер — около шести палм, т.е. около 42 см — указан Рюи Гонсалесом де Клавихо для иконы монастыря Одигон; размеры иконы из музеев Кремля составляют 46×37,5 см, то есть весьма близки к приблизительной мере испанского путешественника. На всех изображениях из циклов Акафиста можно видеть икону почти квадратного формата, заключенную в тяжелый ковчег с массивным карнизом наверху; положения фигур Марии и Младенца могут слегка варьироваться, но характерное соотношение высоты и ширины, а также запоминающаяся деталь ковчега иконы остаются неизменными на сербских и греческих изображениях в течение по крайней мере полувека. Если сопоставить это последовательное повторение характерных деталей одного образа и свойственную другим композициям Акафиста независимость от устойчивых композиционных схем (см. таблицу, приложение 1), то совершенно очевидно, что в последних иллюстрациях гимна изображена реальная сцена поклонения реальной, более всех прочих почитаемой иконе, очень сходной с Влахернской иконой из музеев Московского Кремля своими размерами и пропорциями. Но необходимо уточнить, какая именно процессия имеется в виду — пение Акафиста или лития в монастыре Одигон?

2.4. Смысловые отличия сцен поклонения иконе Одигитрии в разных циклах Акафиста

Возвратимся теперь к изображениям поклонения иконе Одигитрии, представленным в последних сценах гимна Богородице. Таких сюжетов сохранилось всего 8 (см. приложение 1). В рукописи Син. греч. 429, происходящей из скриптория монастыря Одигон, миниатюра, на которой иконе Богоматери Одигитрии предстоят: с одной стороны лик певцов в торжественных белых одеждах, с другой — певчие в цветных остроконечных шляпах, заключает текст и относится сразу к двум последним строфам Акафиста. Из предшествующих рассуждений следует, что здесь изображена сцена поклонения чудотворному образу того самого храма, откуда происходит рукопись. Строфа ψ содержит в своих строках уподобление Марии «одушевленному храму»; строфа ω стилистически отличается от всех предшествующих, потому что не заключает в себе никаких метафор и эпитетов-уподоблений, а представляет текст молитвы, обращенный к Марии. Последние икос и кондак в равной степени могут быть выражены в данном случае одной и той же иллюстрацией. Храмовый образ из Одигона, представленный на миниатюре, обозначает всю совокупность реалий, связанных с этим монастырем: это — указание и на конкретное место (Одигон); и на конкретную икону, защищающую город; и на конкретную церемонию — пение Акафиста. То есть, изображая главную реликвию храма, художник интерпретирует слова икоса ψ «хвалим тя вси, яко одушевлен храм, Богородице», напоминая об источнике божественной силы данного места. Последняя же строфа, продолжая эту тему, является, собственно, той самой похвалой, которую приносят иконе миряне: «О, всепетая мати, рождающая всех святых святейшее Слово, нынешнее приношение приемше, от всякая избави напасти всех...». Ее текст определяет литургический момент, представленный на миниатюре, — пение Акафиста, которое, как мы уже знаем, происходило в XIV в., согласно указаниям Филофея Коккина, по пятницам, а не вторничную церемонию, которую предполагает в подобных сюжетах А. Грабар. Здесь нет изображений царственных персон или каких-либо знатных вельмож, обычных участников литии во вторник

в других циклах; костюмы предстоящих не дают возможности выделить особо значимых лиц: в соответствии с текстом, предстоящие приносят моление от «всех».

Столь же реалистично представлена служба монастыря Одигон в Дечанах на уже упомянутой выше иллюстрации строфы v, хотя избран иной момент — каждение перед иконой Одигитрии, в котором участвуют настоятель храма (с кадиллом) и клирики (с кацеей). Однако такое изменение в балканском цикле наделяет реальность совсем иными свойствами, чем в константинопольском; исчезает конкретность персонажей, но появляется конкретный атрибут места — икона, приобретающая значение символа места и связанных с ним событий, а сама реальность происходящего становится символической. Подобное различие в образной системе столичных и провинциальных изображений гимна встречается в сходных иллюстрациях неоднократно. Продолжается оно и в Дечанах там, где представлены портретные изображения царя Душана, царицы Елены и Уроша. Портрет царской четы является отдельной частью последней композиции цикла Акафиста — еще одного поклонения иконе Богоматери Одигитрии. От всех прочих сцен в иллюстрациях гимна изображение последней строфы контакиона в Дечанах отличается своим местоположением: оно расположено в апсиде южного нефа храма и тем самым уподоблено до некоторой степени апсидным композициям алтаря этой церкви — Причащению апостолов и Службе Агнцу, то есть изображениям литургического действия: следуя этому сходству, и сцена Акафиста получает литургический смысл. Предстояние чудотворной иконе, изображенное в апсиде компартимента, на своде и стенах которого расположены остальные сюжеты богородичного гимна, может означать только сцену богослужения Субботы Акафиста.

В миниатюре константинопольской рукописи ГИМ Син. греч. 429 трактовка иллюстрации последних строф как пения гимна от лица всех предстоящих логически завершает цепь похвал Акафиста, восходящую от древней истории Рождества ко времени, в котором существуют поющие гимн. В Дечанах, напротив, эта сцена вырывается из общего изобразительного ряда и противопоставля-

ется его последовательному течению вслед за текстом. Моление «О, всепетая Мати», которое иллюстрируют портреты ктиторов, никаким образом не связывается с фронтальными церемониально-торжественными персонами властителей, как бы присутствующими на богослужении, но не участвующими в нем, однако своим присутствием придающими торжеству, поставленному в один ряд с Небесной литургией и Причащением апостолов, большую значимость по сравнению с другими особыми службами церковного календаря. Таким образом, в трактовке реальных персонажей в Дечанах можно видеть развитие сюжета, представляющего конкретную реальность пения Акафиста, заложенную константинопольским образцом. Здесь очевидно стремление к многозначности, усложнению семантических связей даже в портретах²⁶.

Два различных способа передачи реальности, присущие миниатюрам Син. греч. 429 и фрескам Дечан, не исчерпывают, однако, этой проблемы по отношению к иллюстрациям гимна. В равной степени удаленной от этих памятников оказывается художественная концепция последних изображений Акафиста в Марковом монастыре. Как уже было отмечено выше, иллюстрации строф ψ и ω представляют здесь две церемонии с иконами Богоматери Одигитрии и Элеусы, которые А. Грабар считает двумя эпизодами одной процессии перенесения почитаемой иконы во дворец. Различные иконографические типы Богоматери в этих сюжетах он объясняет аллюзией существовавшего в XII в. шествия с иконами из храма Элеусы во дворец к иконе Одигитрии²⁷. Но подобное предположение сомнительно, потому что в XIV в. ни богослужебные тексты, ни произведения изобразительного искусства не обнаруживают следов этого придворного ритуала; характер отношения иллюстраций гимна к наследию предшествующего времени также заставляет сомневаться в возможности включения в композицию, полностью составленную из реалий, современных фреске (таковы участники процессии), одной реалии — аллюзии из XII века (икона Богоматери Элеусы). Ни в одном из изображений исторической или догматической части Акафиста не встречается буквального повторения композиций более раннего периода, даже если использованы столь распространенные типы, как

Благовещение или Сретение, но, напротив, ясно выражено стремление к актуализации отдельных сюжетов и всего иллюстративного ряда, которое изначально задано самой идеей воплощения текста литургического гимна в зрительных образах. Изображение сербского царя во фресках Маркова монастыря находится рядом с иконой Богоматери Элеусы (иллюстрация строфы ψ), то есть рядом с предполагаемой А. Грабаром реалией константинопольской процессии XII в., что, исходя из предшествующих рассуждений, оказывается совершенно невозможно. Скорее следует предположить, что композиция строфы ψ «Поящи ти рождество, хвалим Тя вси, яко одушевлен храм, Богородице» в Марковом монастыре представляет, подобно миниатюре Син. греч. 429, поклонение иконе в том самом храме, где написана фреска, в ц. св. Димитрия Маркова монастыря, а стоящие рядом с сербским царем монахи и иеромонахи являются клириками этой обители, приносящими свое моление иконе-реликвии данного храма, почитание которой происходило в формах, уподобленных константинопольским церемониям. В отличие от процессии с иконой Богоматери Одигитрии в Дечанах, формально повторяющей иконографию константинопольской церемонии, но стремящейся актуализировать содержание, перевести его в сферу местной реальности, добавляя в ряды предстоящих портретные изображения владык-ктиторов этого храма, в Марковом монастыре просто воспроизводится присущая ему конкретная жизнь, во многом подражающая столичной. Таким образом, здесь правильно восстанавливается характер соотношения иллюстрации с текстом, определяемый константинопольской традицией, повторяется изображение поклонения образу Богоматери, одушевляющему данный конкретный храм.

Другой аспект реальности, отраженный в миниатюре Син. греч. 429, уже упоминался выше, это — посвящение гимна чудотворному образу Богоматери Одигитрии, который в рукописи монастыря Одигон естественным образом слит с темой Марии, покровительницы храма Одигон, где была создана эта рукопись. В Марковом монастыре эта тема переносится в следующую композицию «О, всепетая Мати...» (строфа ω), представляющую по-

клонение Одигитрии. Если перед иконой Элеусы изображен портрет сербского краля, застывшего в торжественной иератической позе, абсолютно сходный по типу с портретами Акафиста в Дечанах и многими другими царскими портретами, столь распространенными в сербской живописи XIV в., то в иллюстрации строфы ω подобных персонажей нет; все люди, участвующие в церемонии, естественными позами и жестами обращены к иконе, а не к зрителю. Среди предстоящих старики, юноши, знатные мужи и даже дети, то есть городская толпа, а не монахи, как это было в предыдущем сюжете. К образу, написанному св. Лукой, направляются два константинопольских иерарха, облаченные в омофоры и полиставрионы, из-под которых видны епитрахили. Один из них держит крест и кадило, другой, голова которого увенчана крестчатой скуфьей, несет кодекс. За ними следуют диаконы и певчие. Подобный состав поклоняющихся иконе вполне определенно указывает на реальность происходящего, на современную фрескам константинопольскую процессию. Однако прежде во всех рассмотренных случаях с иконой Богоматери Одигитрии связывалось пение Акафиста, происходившее на службе внутри храма; в Марковом монастыре икона находится вне храма, и поэтому поклонение ей не может быть пением Акафиста, а скорее всего представляет вторичную церемонию, описанную паломниками.

Попытаемся доказать это предположение. Отличие службы, на которой исполняется Акафист, от вторичной процессии — будь то еженедельное пение Акафиста по пятницам, установленное патриархом Филофеем, или торжество пятой седмицы Поста — состоит прежде всего в том, что церемония вторников происходит вне храма, то есть является литией или исхождением. Эта служба наделена целым рядом характерных особенностей в своей обрядовой части, с давних времен регламентированных уставом. Согласно «Чину» патриарха Филофея Коккина, лития представляет шествие, возглавляемое священником и несущим за ним кадило диаконом в сопровождении клира, направляющееся к определенному месту (в притвор, к мощам, к иконе и т.д.). «Пришедше, братия поет стихиры, связанные с дневным торжеством или памятным

местом: во время же пения братий, диакон кадит всех обычно: по окончании же стихир, став на обычном месте, говорит: „Спаси, Боже“, то есть ектинию, в ходе которой народ повторяет возглас: „Господи, помилуй!“»²⁸. Описание вторичной церемонии, сделанное Стефаном Новгородцем, представляет нам происходившее у иконы действо именно как такую литию: «Ту икону каждый вторник выносят. Удивительное зрелище: тогда сходится весь народ, и из других городов приходят. Икона же очень большая, искусно окованная, и певцы, идущие перед нею, красиво поют, а весь народ с плачем восклицает: „Господи, помилуй!“ Одному человеку поставят икону на плечи... Потом другой подхватит ее... а затем и третий, и четвертый подхватывает, и они поют с дьяконами пение великое, а народ с плачем взывает: „Господи, помилуй!“ Два диакона держат рипиды, а остальные киот перед иконой»²⁹.

Если сопоставить указания патриарха Филофея о чине литии и ее описание у Стефана Новгородца с изображением Маркова монастыря, то окажется, что не все реалии композиции можно связать с этими текстами. Определенно указаны толпы народа, икона и держащие ее киот диаконы, подразумеваются идущие перед иконой священники (о них ясно говорит Рюи Гонсалес де Клавихо), но из чина следует, что каждение совершает диакон, а на фреске Маркова монастыря с кадилом в руке изображен архиерей. Однако это не противоречит предположению о том, что композиция представляет вторичную литию в Одигоне, и может быть объяснено. «Чин» Филофея Коккина регламентирует монастырскую жизнь, а процессия в столичном монастыре имеет соборный, всеобщий характер, поэтому здесь вносится соответствующая поправка на соборное служение — архиерей выходит на литию с кадильницей, в омофоре и епитрахили, согласно Иерусалимскому уставу³⁰. Таким образом, все детали изображения строфы ω абсолютно достоверно передают обстоятельства реально происходившего в Константинополе шествия. По сравнению с последними иллюстрациями Акафиста в Дечанах и Син. греч. 429, не акцентирующими в такой степени место действия и отличия предстоящих иконе людей, церемония вторника на фреске Маркова монастыря представлена в столь отчетливых и определенных

образах (индивидуальны лица, детально написаны облачения и костюмы горожан и др.), что хочется считать каждую ее черту отражением краткого момента реальной жизни.

Очевидно, что гимнографические иллюстрации, такие как Акафист, Рождественская стихира, «О тебе радуется» и др., возникают в палеологовском искусстве для того, чтобы стать напоминанием о некоторой реальности, о части литургического действия — исполнении наиболее известных церковных песнопений. По отношению к предшествующей иконографической традиции византийской живописи такие сюжеты занимают особое положение: они отличаются от сложившихся в более ранние времена праздничных или житийных циклов или даже системы росписи храма в целом прежде всего непосредственной связью с конкретным местом ежедневного богослужения. Искусство XIV в., для которого характерна тенденция подчинения зрительных образов литературным, следуя логике развития этого направления, диктует гимнографическим изображениям совершенно особые композиционные формы. В новых иконографических типах прежде всего подчеркивается связь с богослужением и поэтому в изобразительный ряд включаются лики предстоящих или большие процессии, обозначающие то самое действо, которое происходит в храме во время исполнения духовного гимна.

В иконографии Рождественской стихире эту особенность проследил В. Джурич³¹, отметивший в своей работе очень интересный момент, связанный с появлением в композиции ликов предстоящих. Подобно Акафисту, ранние образцы изображений Рождественской стихир относятся к рубежу XIII–XIV вв. (фреска в церкви Богородицы Перивлелты в Охриде, 1295 г.) и имеют вполне устойчивую схему расположения сюжетных элементов, в которой литургические процессии занимают нижний ряд. В росписях Градаца (70-е гг. XIII в.) и Бронтохиона в Мистре имеются сцены Рождества Христова с написанными на них текстами стихир Иоанна Дамаскина на Рождество, представляющие нам предшествующую по отношению к охридской фреске стадию формирования иконографической схемы. Лишь один шаг отделяет их друг от друга — текст стихире нужно заменить изображениями произно-

сящих его людей для того, чтобы получить целостный композиционный тип, распространенный в живописи XIV в. Этот процесс показывает нам, сколь конкретны и сколь тесно связаны с реальностью литургические сцены в гимнографических сюжетах; они прежде всего являются изображениями исполнения того песнопения, в иллюстрацию которого включены³². В отношении Акафиста справедливость такого утверждения показывают композиции последних строф в Син. греч. 429, в Дечанах и Марковом монастыре.

2.5. Характер интерпретации реальности

в константинопольской и балканской редакциях Акафиста

Понятие «реальность» для последних сюжетов Маркова монастыря означает иную степень воплощения действительности, чем для двух сравниваемых с ним памятников. В Син. греч. 429 сохраняется достаточная обобщенность и нейтральность трактовки конкретной службы; в Дечанах — портреты владык композиционно отделены от изображения церемонии; напротив, в Марковом монастыре не только выделены характерные моменты, присущие лишь вторичной литии (дьякон, держащий киот), но и сам подчеркнуто конкретный сюжет — не пение Акафиста, а знаменитое вынесение константинопольской святыни — заимствован из ряда наиболее ярких и запоминающихся событий столичной жизни XIV в. Неизвестно, каковы были самые ранние изображения в последних строфах Акафиста, однако можно думать, что они создавались в Константинополе, потому что лишь в столичной иконографии цикла удерживается равновесие между конкретностью и символизмом, свойственное отшлифованным веками композиционным схемам традиционных сюжетов. Такое равновесие заключено в миниатюре Син. греч. 429, в отношении которой, логически анализируя ее связь с текстом, можно сделать вывод, что здесь изображено пение Акафиста, однако вне контекста изобразительного цикла она теряет свою определенность и приобретает универсальный характер литургической сцены. В Дечанах связи с текстом у последней композиции значительно ослабевают, однако возрастает зависимость ее от сопоставленных с ней в один семантический ряд сюжетов и тем самым увеличивается символи-

ческое значение этой сцены. От уклонения в символично-догматическую трактовку, как можно видеть во всех предшествующих иллюстрациях циклов Акафиста, балканская редакция гимна удерживается редко, но одновременно в этой редакции встречается и другая особенность, не столь явно прослеживаемая среди метафорических образов, именно в последних иллюстрациях Маркова монастыря раскрывшаяся полностью.

Если определять эту особенность критериями соотношения изображения с текстом, то оказывается, что здесь почти потеряна связь с отдельными образами строф, а значит и возможность создания адекватных символично-догматических типов. Прецедент внесения в гимнографические иллюстрации конкретной реальности в виде портретных изображений и поклонения Одигитрии, совершившийся в столице, откликается во фресках Маркова монастыря многократным усилением отображения реальности, проявляющимся во всем, от выбора сюжета до детальной проработки орнамента на костюмах. Изображение просто сцены пения Акафиста или просто литургии оказывается для подобной образной концепции слишком неконкретно, поэтому в иллюстрации строфы ѱ, представляющей собственно литургию, появляются фигуры Василия Великого и Иоанна Златоуста, а вместо службы Акафиста — более запоминающаяся церемония у той же чудотворной иконы, вместо поклонения Марии с Младенцем («одушевленному храму») — детально уподобленная столичному обряду лития со святыней местного храма.

В циклах Акафиста исследователями отмечены три случая портретных изображений властителей — современников данных росписей или миниатюр. В Дечанах и Марковом монастыре сделать это не составляло труда, потому что речь идет о сербских царях, облаченных в саккосы, украшенные регалиями власти; сложнее для рукописи Син. греч. 429, но и здесь нашлись аналогии — портретные изображения патриархов Каллиста и Филофея, а также императора Иоанна Кантакузина. Еще сложнее проделать такую работу было бы для оставшихся пяти памятников палеологовского времени с циклами Акафиста, в которых сохранились последние сцены гимна и которые, очевидно, не связаны со столь именитыми заказ-

чиками. Однако в этих фресках есть свидетельства того, что подобное исследование было бы осмысленно. Так, например, в композициях строфы ψ в ц. Перивлепты в Охриде среди предстоящих Богоматери людей в высоких шапках представлен один епископ с непокрытой головой, без сослужащих ему диаконов. Только во время литургий архиерей служит без митры, но охридская сцена не является изображением службы, потому что нет других участников. Объяснить же такую особенность можно как целенаправленное выделение портрета некоего значимого персонажа.

Композиция строфы ψ в Козии — поклонение иконе Богоматери Одигитрии — разделена на две части: с одной стороны от иконы стоит византийский император в нимбе, за ним — ряды придворных, с другой — три иерея, подчеркнуто противопоставленные фигуре императора, построенные в ряд, друг за другом, с небольшими пространственными паузами. Г. Бабич доказала, что изображение константинопольского владыки абстрактно, оно повторяет некий стереотипный столичный образец безотносительно к действительности валашского двора³³. Поскольку мы видим во всех предшествующих композициях Козии следование константинопольской традиции, то можно считать, что здесь имеется отголосок несохранившегося столичного сюжета с императорским портретом, в иной интерпретации проявляющегося в Дечанах и Марковом монастыре. Но Г. Бабич не обратила внимания на фигуры иереев, два из которых — монахи (они облачены в мантии с тремя горизонтальными полосами внизу, так же как иеромонахи в Марковом монастыре в композиции с царем Урошем V). Иеромонах предстоит Богоматери в последней иллюстрации цикла в Козии и в композиции строфы υ. Столь настойчивое повторение монастырских владык отличает Акафист в Козии от других циклов, является его индивидуальным свойством, а значит, может быть связано с конкретной реальностью этого храма, персонажи же в таком случае вполне могут быть портретны. Для Томичевой Псалтири возможность донаторских изображений была рассмотрена выше (строфа υ), в Мюнхенской Псалтири иллюстрация строфы ψ известна лишь по копии ее в Белградской рукописи (по воспроизведению в монографии Й. Стржиговского, т.к. рукопись сгорела во время

Второй мировой войны)³⁴, но представленные здесь перед Марией Орантой два знатных мужа и мальчик с одной стороны и два иерея с другой — тоже не вполне ординарны в этом сюжете и вряд ли выражают абстрактный образ поклонения, тем более что предстоят они не иконе (в этом случае они представляли бы толпу), а символическому образу Оранты.

Очевидно, включение в композиции Акафиста портретов было если не правилом, то весьма распространенным явлением, а возможность распознать их в наше время зависит только от степени значительности изображенной персоны, потому что память о царях и императорах сохранялась лучше, чем о епископах или клириках. Однако с конкретными личностями связаны не только портретные изображения, но и все прочие особенности композиционной и смысловой структуры сюжетов. Даже если все иллюстрации какой-либо строфы одинаково ориентированы на один определенный текстовый образ, то всегда имеются индивидуальные отклонения в его трактовке, подобные тем, которые отмечены по отношению к последним сюжетам Акафиста в Марковом монастыре и Дечанах. Из многочисленных примеров композиций второй части гимна видно, что отклонение иконографии не являются случайным совпадением несколько видоизменившихся художественных форм одного или другого памятника по сравнению с его прототипом; не происходит, например, утраты или добавления деталей, а целиком заменяются смысловые элементы композиций. Такой способ изменения может быть произведен только по воле заказчика, обладающего достаточной богословской образованностью и способного представить общую программу всех двадцати четырех композиций цикла, а таковыми, конечно же, были, например, представители высшего духовенства или придворные вельможи, изображения которых мы встречали в литургических композициях Акафиста.

Длинный ряд предшествующих замечаний по поводу иконографии гимна удобнее всего обобщить, используя его заключительные иллюстрации, в которых, как явствует из последних примеров, наиболее отчетливо отражены основные проблемы. Прежде всего нужно отметить, что от многих иконографических

сюжетов византийской живописи, сложившихся в древности или же в палеологовское время, иллюстрации Акафиста отличаются тем, что включают в себя изображения исполнения гимна во время службы. Эта черта характерна для всех гимнографических композиций; посредством такого приема устанавливается особая связь между регулярно происходящим в храме действием и его же изображением на стене или в рукописи. Второе представляет как бы зеркальное отображение первого. Не касаясь в этой работе причин возникновения подобных сюжетов, хочется только отметить, что они находят себе параллели в истории развития художественной концепции итальянского Возрождения, в нарастающей конкретности пространства и действия, в индивидуализации персонажей, присущей искусству проторенессанса XIV в. Индивидуальность или портретность лиц-участников богослужения на гимнографических иллюстрациях естественно рождается из того «зеркального отображения», которым является сам сюжет, из его тесной связи с происходящим во внешнем мире.

Построенная здесь взаимосвязь: литургические сцены — портреты — программа, составленная конкретной личностью, — в рамках Акафиста представляет камерный вариант основной проблематики палеологовского искусства, проявляющейся не только в гимнографических изображениях. Нарастание индивидуализма в искусстве последних веков Византии прослеживается и в усложнении программы росписи храма, подобно мозаикам и фрескам Кахрие Джами, сформированной согласно замыслу ее заказчика; и в миниатюре, где все чаще рукописи принадлежат конкретным лицам, а их иллюстрации, по точному выражению Г. Бельтинга, исполняют функцию инструмента личного благочестия³⁵; и в осознании роли творцов духовной культуры, имена которых (поэтов, историков, архитекторов, писцов, живописцев) все чаще остаются увековеченными вместе с их творениями³⁶, и т.д. Не всегда роль личности в создании произведений искусства оказывается столь значительна, как в иллюстрациях гимнов, но в XIV в. индивидуальная направленность ощущается почти в каждом памятнике; одним из проявлений ее в более общем контексте является выделение национальных школ,

в рамках которых художники создают индивидуальный стиль. Однако при приближении к проблемам какого-либо из этих стилей вновь становится очевидным, что все его особенности, а может быть даже просто возможность существования, обусловлены проявлениями личного вкуса, образованности, уровнем духовной культуры очень ограниченного круга людей, выступающих в роли заказчиков этого искусства.

Примечания

¹ Сходный характер имеет и строфа «Странно рождество видевше устранимся мира...», но и в ней идет речь об определенной, ограниченной группе людей — церковнослужителей или монахов. В некоторых памятниках в этой строфе изображения людей конкретны (так в ц. св. Николая Орфаноса, на иконе Успенского собора Кремля). См.: *Εγγελοπουλος Α. Οι τοιχογραφίες του 'Αγίου Νικολαού 'Ορφανού. Θεσσαλονίκης-Αθηνών*, 1964.

² Персонажи идентифицированы Ц. Гроздановым: *Грозданов Ц. Новооткривене композиције Богородичног акатиста у Марковом манастиру* // Зограф. Београд, 1973. Т. 9. С. 39.

³ Вельможами их называет Г. Бабич: *Babič G. L'iconographie constantino-politaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie)* // Сборник радова Византологического института. Београд, 1973. Кн. XIV/XV. С. 178, прим. 24.

⁴ К сожалению, в исследовании М. В. Щепкиной (*Щепкина М. В. Болгарская миниатюра XIV в. Исследование псалтири Томича. М., 1963*) это не определено, а плохие репродукции не дают возможности уточнить детали. Сама рукопись, как известно, в последнее время недоступна.

⁵ *Прохоров Г. М. Иллюстрированный греческий Акафист Богородице* // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1972. С. 153–174.

⁶ Одежды некоторых персонажей, изображенных в иллюстрации строфы υ в Козии, имеют явные аналогии в сцене строфы ψ (XXIV) в этих же фресках, где, как справедливо отметила Г. Бабич, представлен идеальный образ константинопольского императора и его свиты. Она же привела многочисленные примеры донаторских композиций этой строфы в сербских памятниках и сочла, что иконографическому типу Акафиста в Козии более свойствен лаконизм константинопольской редакции; валахские же воеводы с точки зрения столичной придворной иерархии были столь незначительны, что для них в Козии просто не нашлось места, что и породило, вообще говоря, совершенно новый для своего времени тип иллюстрации строфы ψ — абстрактное, обобщенное изображение константинопольской церемонии и условное изображение императора. Однако приходится в этом усомниться.

Между двумя группами предстоящих иконе Богоматери в строфе ψ — императорской и тремя священниками — очень велика разница в трактовке индивидуальности изображенных лиц; последние много конкретнее. Возможно, что в Козии, которая весьма последовательно повторяет константинопольский образ мышления, представлен более сложный, чем в Сербии, тип донаторской композиции, сочетающий портрет верховного властителя — императора и подчиненных ему заказчиков, в данном случае — духовных лиц. См.: *Babič G.* Op. cit. P. 186–189.

⁷ *Stefanescu J. D.* L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'art Orient // *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales.* Bruxelles, 1935; *Ђурић В. Ј.* Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле // *Зборник радова Византолошког института.* Београд, 1967–1968. Књ. X–XI; *Ђурић В. И.* Портреты в изображениях рождественских стихир // *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа.* М., 1973. С. 244–256; *Velmans T.* Création et structure du cycle iconographique de l'Akathiste / *Actes du XIV. Congrès international des études byzantines.* III. Bucaresti, 1971. P. 471–476; *Grabar A.* Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine tardive: les cérémonies du culte de la Vierge // *CA.* Paris, 1976. V. XXV. P. 143–162; *Babič G.* Op. cit.; *Грозданов Ц.* Из иконографије Марковог манастира // *Зораф.* Београд, 1980. XI С. 84–94; *Walter Ch.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982.

⁸ Интересно отметить, что Псалтирь Томича относится к кругу рукописей, возникших при дворе царя Ивана Александра, для которого было переписано Лондонское Евангелие (Brit. Add. 39627) с рукописи второй половины XI в. — Евангелия Pap. gr. 74. Это Евангелие, как считает К. Уолтер, является единственным столь ранним Евангелием, где встречаются литургические композиции. См.: *Walter Ch.* Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 61. См. также *Лухачева В. Д.* Роль византийской рукописи XI в. как образца для болгарского, так называемого Лондонского Евангелия Ивана-Александра, XIV в. // *ВВ.* М., 1986. Т. 46. С. 174–181. О литургических композициях в Омилиях Григория Назианзина см.: *Walter Ch.* Liturgy and the illustration of Gregory Nazianzen's Homilies // *Revue des études byzantines.* Paris, 1971. Т. XXIX. P. 183–212.

⁹ *Grabar A.* Op. cit. 1976; *Grabar A.* L'Hodegitria et L'Eleousa // *Зборник за ликовне уметности.* Нови Сад, 1974. X. С. 3–14; *Grabar A.* Les representations des icones sur les murs des églises // *Зборник за ликовне уметности.* Нови Сад, 1979. XV. С. 21–29.

¹⁰ См.: *Grabar A.* Op. cit. 1976. P. 146–147.

¹¹ *Babič G.* Op. cit. P. 187. Прим. 55; *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin. Première partie. Т. III. Les églises et les monastères. Paris, 1953. P. 209, 212.

¹² *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 55–152.

¹³ Жизнь и деяния великого Тамерлана. Сочинение Клавихо / Подлинный текст с переводом и примечаниями, составлен под редакцией И. И. Срезневского // Сборник ОРЯС Императорской Академии Наук. СПб., 1881. Т. XXVIII. № 1. С. 82–84; «Хождение» Стефана Новгородца // ПЛДР. XIV – сер. XV в. М., 1981. С. 32–35.

¹⁴ Цит. по переводу И. И. Срезневского: «Жизнь и деяния...». С. 82–84.

¹⁵ РГБ. Ф. 304. № 704. Скитский патерик, вт. пол. XV в. Святейшего патриарха константинопольского кирь Филофия предание к своему его ученику. Л. 32: «В вечер же пятка, на всякую неделю, пой иже к пречистой нашей владычице Богородице службу, глаголемая Акафисто на павечерницах. Предание бо и се есть святых старцев».

¹⁶ Арх. Филарет (Гумилевский). Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви. Чернигов, 1864. С. 442–445.

¹⁷ Виноградов В. П. Уставные чтения (проповедь книги). Вып. I: Уставная регламентация чтений греческой церкви. Сергиев Посад, 1914.

¹⁸ Виноградов В. П. Указ. соч. С. 95. Текст заимствует факты из более ранних исторических сочинений разного времени.

¹⁹ Греческий текст см.: *Migne P. Patrologia graeca*. CVI. P. 1336. ГИМ, ОР, Син. греч. 377; РНБ, ОР, Греч. 588, Л. 223–232об.: Διήγησις ὀθέλιμος ἐκ παλαιᾶς ἱστορίας συλλεγεῖσα καὶ ἀνάμνησιν ποιοῦσα τοῦ παραδόξου γενομένου, ἥνκα πέρσαι καὶ βάρβαροι τὴν βασιλίδαν αὐτὴν τὴν πολεῶν πολέμῳ περιεκυκλώσαν.

²⁰ ГБЛ. Ф. 304. № 167. Л. 499об. – 500, 505.

²¹ Кулаковский С. Состав Сказания о чудесах иконы Богоматери Римляныни // Сб. статей в честь академика А. И. Соболевского. Л., 1928. С. 470–475. С. Кулаковский указывает восемь источников, из которых составлен компилятивный текст Сказания. Греческое название Сказания: Ὑπόμνημα εἰς τὴν ἐπανομίαν τῆς ἀχράντου καὶ προσκυνητῆς εἰκόνος τῆς παναμονού Δεσποίνης ἡμῶν θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας τῆς Ῥωμαίας καὶ θαῦμα αὐτῆς. (РНБ, греч. 570, сборник 1436 г. л. 88–112об.; конец утрачен).

²² Цит. по рукописи РГБ. Ф. 304. № 167. Л. 493.

²³ Точная дата составления синаксарей Постной Триоди неизвестна, но дата смерти Никифора Каллиста Ксанфопулоса — 1327 г. По поводу датировок ранних циклов Акафиста существуют различные мнения. Т. Вельманс, например, считает, что цикл возник не ранее 40-х гг. XIV в.: *Velmans T. Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV siècle* // CA. Paris, 1966. XIV. P. 145–176.

²⁴ См.: *Janin R. La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantine. Première partie*. Т. III. Les églises et les monastères. P. 212. В «Истории» Никиты Акомината упоминается «образ Богоматери, который из Храма „Одигов“ прозван „Одигитриею“» (цит. по: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Т. 2. Пг., 1915. С. 157;

издание см.: *Никита Хониат*. История. СПб., 1860). Здесь же рассказывается, что эта икона была поставлена на стены города в 1204 г. Интересно отметить, что в древнерусских исторических источниках, в частности в Хронографе Еллинской второй редакции, статья 417 «о взятии... константинограда от фриг дополнена фрагментами об иконе Одигитрии и о ризе Богородицы» (см.: *Творогов О. В.* Древнерусские хронографы. Л., 1975. С. 147–150), которые хотя и не являются прямыми цитатами, но, безусловно, представляют собою прямое изложение «Сказания об иконе Богоматери Римляныни» и «Повести о неседальном», с сохранением их последовательности из чтений триодного цикла добавлением фактов XIII в. о сохранении иконы в монастыре Пантократора во времена латинского завоевания (но в «Хронографе Еллинском» это событие перенесено во времена иконоборчества).

²⁵ Косвенным свидетельством этого является и икона «Богоматерь Влахернская» из музеев Кремля, которой, как показывает ее история, восстановленная Б. Л. Фонкичем, название «Влахернская» присвоено, видимо, в связи с преданием о защите ею Константинополя от персов и аваров, а не за ее иконографический тип. Надпись на иконе — Θεοομήτωρ (Богом хранящая) — очевидно, относится к ее чудесному сохранению во времена латинского завоевания (по другим источникам — во времена иконоборчества) в стене монастыря Пантократора, где перед нею все время заточения горела неугасимая лампада. Это известно из греческих сказаний; тот же самый мотив заточения в стене повторен в более поздней истории, изложенной в сопроводительной грамоте константинопольского патриарха в XVII в. при передаче иконы в Москву. Все эти тексты требуют серьезного сравнительного изучения. См.: 1000-летие русской художественной культуры. Каталог выставки. М., 1988. № 91. Об истории иконы см.: *Фонкич Б. Л.* Новые данные письменных источников о греческих иконах на Руси при патриархе Никоне. Доклад на лазаревских чтениях 1986 г. (Не опубликовано). О сохранении иконы в Константинополе во времена крестоносцев см.: *Janin R.* Op. cit. P. 212–213.

²⁶ Предпоследняя строфа Акафиста в Дечанах ψ, так же как и предшествующие, представлена изображением символично-догматического характера; позади Марии, сидящей на престоле и держащей младенца Христа (образ «одушевленного храма»), стоят поющие миряне.

²⁷ *Grabar A.* Op. cit. 1976. P. 143–148.

²⁸ *Скабалланович М.* Толковый Типикон. Вып. 2. Киев, 1913. С. 164–171.

²⁹ «Хождение» Стефана Новгородца // ПЛДР. XIV — сер. XV в. М., 1981. С. 33–35 (перевод Л. А. Дмитриева).

³⁰ *Скабалланович М.* Указ. соч. С. 165–166.

³¹ *Джурич В. И.* Портреты в изображениях Рождественских стихир // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 244–255.

³² Портреты в Рождественских стихирах: в Жиче — король Урош и архиепископ Савва III, в Матеече — король Душан и патриарх сербский Иоанникий.

³³ *Babič G.* Op. cit. P. 188–189.

³⁴ *Strykowski J.* Die Miniaturen des serbischen Psalters... Abb. 146.

³⁵ *Belting H.* Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970. S. 45.

³⁶ Эти проблемы отражены во многих исследованиях, например: *Weitzmann K.* Narrative and Liturgical Gospel Illustrations. New Testament Manuscript Studies. Chicago, 1950; *Beck H.-G.* Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert. München, 1952; *Grabar A.* La décoration des coupes à Karye Camii et les peintres italiennes du Dugento // *JOBG.* Wien, 1957. Bd. VI. P. 11–124; *Demus O.* Die Entstehung des Palaeologenstils in der Malerei // Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongress. München, 1960. P. 1–63; *Underwood P.* Palaeologan Narrative Style and an Italianate Fresco of the Fifteenth Century in the Karue Djami // Studies in the History of Art dedicated to W. E. Suida on the Eightieth Birthday. London, 1959. P. 1–9; *Belting H.* Op. cit. 1970; *Velmans T.* Le portrait dans l'art des Paleologues // Art et société à Byzance sous les Paleologues. Venise. 1971. P. 93–148; *Buchta H.* Illuminations from an Early Paleologan Scriptorium // *JÖB.* Wien, 1972. Bd. 21. S. 47–56; *Buchta H.* Towards a History of Palaeologan Illumination // *Weitzmann K., Loerke W. C., Kitzinger E., Buchta H.* The Place of Book Illumination in Byzantine Art. Princeton, 1975. P. 142–177; *Spatharakis J. S.* The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976; *Бабич Г.* Основатели храмов и фрески XIV в. в Сербии // II международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977; *Buchta H., Belting H.* Patronage in Thirteenth Century Constantinople: an Atelier of Late Byzantine Book Illumination and Calligraphy. Washington, 1978 и др.

ГЛАВА 3

ДОНАТОРСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ НА ИКОНЕ «ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ С АКАФИСТОМ» ИЗ УСПЕНСКОГО СОБОРА МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ

**§ 1. Композиционные особенности построения
цикла Акафиста на иконе Успенского собора.
Реалии литургических сцен**

Одним из самых необычных циклов Акафиста, созданных в палеологовское время, является цикл, изображенный на иконе Успенского собора Московского Кремля. Эта икона до сих пор не была предметом специального изучения, в котором подробно и полно раскрываются особенности сюжетов клейм, живописная манера или композиционное построение сцен. Тем не менее все историки византийского и древнерусского искусства, так или иначе упоминающие этот памятник древней живописи в своих работах, единодушно считают его произведением византийского мастера (греческого или сербского), исполненным во второй половине XIV столетия. Поскольку других атрибуций не имеется, то такую точку зрения удобно принять за исходную, для того чтобы уточнить в процессе дальнейшего изложения причину, время и место создания иконы.

Цикл Акафиста на иконе из Успенского собора Московского Кремля состоит из 25 сюжетов, а это означает, что имеется отдельная иллюстрация к строфе-зачину, которая в памятниках XIV в. встречается только два раза: в ц. св. Петра на Преспе и в рукописи Акафиста Син. греч. 429 (см. приложение 1). Однако в отличие от представленных в этих композициях «Осады Константинополя» и Богоматери Оранты на иконе Успенского собора изображена сцена поклонения иконе Богоматери Одигитрии в необычном иконографическом типе. Ни в одном из рассмотренных

выше 13 циклов не был нарушен порядок последовательности сюжетов, здесь же верхний ряд клейм начинается строфой и далее следует в таком порядке: μ , τ , ψ , χ . Все сцены второй части гимна как бы в беспорядке помещены в верхних регистрах клейм, а первая часть начинается в верхнем из двух нижних рядов и почти правильно заполняет их, однако в конце повествовательной половины гимна следует нарушение порядка: вместо ζ , η , θ , ι , μ , λ , необходимого в нижнем из двух нижних рядов клейм строфы построены в последовательности ζ , η , τ , λ , θ , κ , то есть сцены приезда и отъезда волхвов вынесены в конец изобразительного ряда. Порядок чередования изображений никогда не нарушается ни в ранних, ни в более поздних памятниках, иллюстрирующих Акафист, существующих в Румынии, Болгарии и России; более того, в копии кремлевской иконы, обнаруженной Г. В. Поповым в Кировском художественном музее¹ и датированной им XVI в., последовательность правильно восстановлена, хотя многие другие непонятные в XVI в. детали композиций произведения более раннего времени точно скопированы.

Каждое клеймо иконы не только второй, но и первой, более традиционной части сюжетов Акафиста отмечено осмысленностью и великолепным владением символикой изобразительных форм, поэтому трудно представить себе, что изменение порядка композиций сделано случайно. На основании выводов предшествующей главы можно считать, что структура сюжетов этой иконы определена заказчиком, однако в таком случае возникает вопрос: с какой целью и кем это сделано?

Исходя из факта существования копии иконы Успенского собора, Г. В. Попов попытался обосновать устное предание о привозе этого памятника из Новгорода во времена Ивана Грозного и тем самым доказать свои заключения о стиле иконы, относимом им к новгородской школе. Однако документально подтвердить эти легендарные сведения ни Г. В. Попову, ни другим исследователям не удалось: напротив, в материалах «Дела дьяка Висковатого», то есть в историческом источнике, современном пополнению кремлевских соборов иконами, привезенными из Новгорода, Пскова и других русских городов, после пожара 1547 г., опусто-

шившего Кремль в начале царствования Ивана Грозного, нам удалось обнаружить упоминание об иконе «Похвала Богоматери с Акафистом», которое говорит о значительно более раннем появлении ее в Москве в Успенском соборе. На церковном соборе 1553–54 гг. обсуждалось «Дело дьяка Ивана Михайлова Висковатаго», в ответ на сомнения которого в правильности некоторых новых изображений митрополит Макарий приводит примеры древних образцов иконного письма, представляющих неизвестные Висковатому иконографические типы. Рассуждая об изображении Саваофа, Макарий ссылается на икону «Похвала Богоматери с Акафистом»: «Мы приях церковь Божию по церковному древнему преданию святыхъ апостолъ и святыхъ отецъ с теми святыми образы, яко есть писано в великом царствующем граде Москве, в соборной церкви пресвятыя Богородицы честного и славного ея Успения, на иконе пресвятыя похвалы написан образ Господа Саваофа у Христова образа над главою (имеется в виду клеймо третьего ряда, строфа о, XV. — *Е. Г.*), а та икона письмо греческое от древних лет». Сразу же вслед за этим указанием без перерыва следует ссылка на другой образец — икону «Устюжское Благовещение», где также изображен Саваоф, но по поводу этой иконы митрополит оговаривается: «взял царь и великий князь в великом Новеграде в Юрьевом монастыре, а письмо корсунское, а как принесена из Корсуни, тому лет с пятьсот и боле»². Поскольку нет сведений о других иконах с изображением Похвалы Богоматери греческого письма, когда-либо ранее хранившихся в Успенском соборе, кроме интересующего нас образа, то с большой долей уверенности можно предположить, что речь идет именно о нем. Указание же о новгородском привозе по отношению к Устюжскому Благовещению является доказательством того, что икона «Похвала Богоматери» не имеет отношения к этим привозам и, одновременно, это же указание могло быть источником легендарных сведений о новгородском происхождении образа, которые, очевидно, появились в результате ошибочного сокращения текста.

Э. П. Саликова, долгое время занимающаяся изучением кремлевской иконы, отметила связь изображений в некоторых ее клеймах с константинопольскими реалиями XIV в., известными по

описанию путешественников, и в частности по запискам Стефана Новгородца. Она сделала на основании своих сопоставлений вывод о том, что икона принадлежит греческому мастеру, но создана в 80-х гг. XIV в. в Москве³. Работа Э. П. Саликовой содержит ряд верных наблюдений, однако остается неясной цель и причина возникновения константинопольских сцен, из которых лишь одна — процессия с иконой Богоматери Одигитрии — имеет аналогии среди сходных изображений балканской и греческой живописи, да и то лишь по смыслу сюжета, а не в деталях композиции. Не раскрывают отдельные иллюстрации с константинопольскими реалиями общего замысла перестановки композиций на иконе и многих других вопросов, связанных с этим памятником, исходя из особенностей иконографии богородичного гимна в византийской живописи палеологовского времени, к которому образ «Похвала Богоматери с Акафистом» чаще всего относят исследователи⁴.

Если вспомнить, что отражение реальности в изображениях гимнов является наиболее яркой индивидуальной чертой этого иконографического жанра, то нет ничего удивительного в том, что в композициях иконы обнаруживаются некоторые реалии жизни византийской столицы; в той или иной степени они присущи всем циклам Акафиста. Однако между двумя иконографическими традициями — константинопольской и балканской — в отношении к реальности есть существенное различие: столичные памятники отображают последовательно константинопольскую действительность (Син. греч. 429, Козия), провинциальные, как правило, либо дополняют, либо заменяют такие сцены более понятными для мастера и заказчика цикла местными реалиями (Дечаны, Марков монастырь, Охрид и др.). По характеру сюжета такие композиции объединяются в особую группу — это литургические сцены; они соответствуют строфам υ, ψ, ω, т.е. именно тем, в которых на иконе Успенского собора Э. П. Саликова видит константинопольские прообразы сюжетного действия. Но для этой же группы изображений характерна и другая особенность — ктиторские портреты, наличие которых на иконе из музеев Кремля ничуть не менее реально, чем во фресках Охрида, или на миниатюрах сербской и болгарской псалтирей, чем в Син. греч. 429, Дечанах или Марковом

монастыре, хотя с этой точки зрения никто не пытался рассмотреть композицию древнего памятника.

Из трех литургических композиций иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» две представляют процессии (ν , ω), весьма необычные по сравнению с другими сценами соответствующих строф в иллюстрациях гимна, но не заключающие в себе каких-либо характерных черт ктиторских изображений. Последняя же из трех — композиция строфы ψ «Поящи ти рождество, хвалим Тя вси, яко одушевлен храм, Богородице», — вполне может быть отнесена к ряду сцен Акафиста, включающих донаторские портреты. Здесь перед храмом, на котором в круге написан образ Богоматери с Младенцем, с одной стороны стоят три архиерея (первый в крестчатой фелони-полиставрионе с омофором и епитрахилью является патриархом или митрополитом, второй — в белой фелони с омофором и епитрахилью — епископом, облачение третьего не видно), с другой — очевидно, супружеская чета неизвестных властителей. Они одеты в торжественные одежды, обильно украшенные золотыми вышивками и орнаментом, ярко-алого цвета, на головах — короны необычной для балканских властителей конусообразной, расширяющейся вверх формы, затушеванные частым золотым асистом. Все персонажи представлены как участники богослужения: в руках у верховного архиерея золотое кадило, которым он кадит перед храмом, светские владыки обращаются к изображению Богоматери над входом в храм, молитвенно протягивая к ней руки.

Любая литургическая сцена в палеологовской живописи, как видно из предшествующей главы, не ограничивает число и социальную принадлежность ее участников какими-либо установленными художественными образцами, здесь возможны варианты композиций по желанию создателя, и чаще всего народ или певчие представлены перед иконой или в храме в виде толпы — лика или хора поющих. Понятие «лик» в данном случае имеет более конкретный смысл, чем то значение, в котором оно уподобляется по отношению к средневековой живописи позднейших времен, т.е. не является обозначением совокупности изображенных людей, объединенных по иерархическому принципу, как, например, «лик

апостолов», «лик святых жен» и т.д. Степень индивидуализации персонажей в гимнографических композициях необыкновенно высока по сравнению с древними традиционными сюжетами, и задана она прежде всего смыслом изображения, который предполагает реалистичность заключенных в нем образов. Разделение же двух традиций в передаче реальности литургических сцен — столичной и провинциальной — показывает, что в балканской живописи происходит смещение в сторону более конкретной интерпретации «реалистических» композиций (см. приложение 1).

Иллюстрация строфы ψ на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом», подобно всем прочим сценам этого икоса, тоже передает некую реальность, только неизвестно какую — провинциальную или константинопольскую? Две фигуры предстоящих — мужская и женская — не могут быть представителями толпы — лика; так изображаются только донаторы, например, в Дечанах или в Мюнхенской Псалтири; в целом же среди 9 сохранившихся иллюстраций икоса ψ в циклах Акафиста можно отметить четыре донаторских композиции (Охрид, Марков монастырь, Козия, Мюнхенская Псалтирь). Чаше всего поклонение образу Богоматери представляется в виде литии с иконой Богоматери Одигитрии, исключение составляет лишь фреска в Марковом монастыре, где король Урош V изображен рядом с неизвестной иконой Богоматери Элеусы, которую по общему контексту сцены можно считать местной реликвией. Композиция московского памятника отличается от таких сюжетов: здесь нет конкретного иконного образа, а имеется символическое изображение Богоматери с Младенцем на храме, подобное многим более поздним изображениям, встречающимся, например, в древнерусских иконах и миниатюрах и являющимся обозначением наименования престола данного храма или его святыни — особо почитаемого образа⁵.

С точки зрения соответствия тексту Акафиста: «...хвалим тя вси яко одушевлен храм, Богородице» — изображение храма с таким символом, конкретно представляющим «одушевляющий» храм образ, восходит к столичной традиции интерпретации эпитетов-уподоблений, которая наиболее отчетливо видна в иллюст-

рации строфы «Светоприемную свечу...» рукописи Син. греч. 429 или в Козии. Здесь сохраняется творческая свобода в создании художественного образа, равного тексту, присущая столичным мастерам, но в значительной мере утраченная балканскими художниками, как свидетельствует об этом, например, фреска Маркова монастыря с изображением Богоматери Элеусы. В Марковом монастыре местная процессия уподоблена церемонии с иконой Богоматери Одигитрии почти буквально, даже несут Элеусу на спине, как носили, по описаниям паломников, константинопольскую святыню. На московской иконе, подобно фреске Маркова монастыря, изображена не лития в храме Одигон, о чем можно судить по отсутствию образа Богоматери Одигитрии, а нечто иное; здесь мастер ни в одной детали не стремится следовать какому-либо образцу, он не повторяет ни одного из известных нам изображений циклов Акафиста ни во фрагментах, ни в общей схеме композиции. Источниками сюжета строфы ψ на иконе Успенского собора служат три фактора: текст гимна, понимание автором общей идеи изображения, то есть необходимости в данном месте литургической сцены, и местная реальность, — лишь ими ограничивает себя мастер, создавший новый для палеологовской иконографии Акафиста, но в духе константинопольской традиции, вполне точно соответствующий тексту образ поэтической строфы.

§ 2. Символические мотивы изображения Богоматери в клейме ψ и их зависимость от смысловой интерпретации сюжета. Повторение константинопольской традиции

Изображение Богоматери с Младенцем на храме в клейме строфы ψ представляет интересный иконографический тип, необычным образом связанный с одной из мозаических композиций константинопольского храма Кахрие Джами — храмовой иконой, исполненной на пилоне у входа в алтарь и представляющей Богоматерь с Младенцем «ἡ χώρα τοῦ ἀχωρήτου» (Вместилище Невместимого). Маленькое изображение на кремлевской иконе отличается от репрезентативного образа столичной работы: оно полуфигурное, не видны ступни ног Младенца, фигура Христа

развернута несколько больше на зрителя. Однако сохранены главные смысловые детали: положение фигуры Иисуса, как бы лежащего на руках у Матери, его благословляющий жест, направленный на Марию; склоненная голова Богородицы и ее жест, поддерживающий ноги Христа. Близкие иконографические типы такой композиции встречаются в произведениях XII–XIII вв., таких как миниатюра из Ватопедской Псалтири № 610, мозаика ц. св. Луки на Парнасе или бронзовый рельеф из Пловдива⁶. Кроме того, Христос, благословляющий Марию, часто изображался на итало-византийских иконах XIII в., принадлежащих различным иконографическим типам. Однако в самом замечательном памятнике XIV в. — в храмовом образе Кахрие Джамии, имеющем сходную иконографию, появляется весьма существенное новшество — текстовой девиз, который указывает на вполне определенный ее смысл. Хотелось бы понять, какое отношение к этой иконографии имеет эпитет, примененный к ней в Кахрие Джамии, и какое дальнейшее воздействие он смог на нее оказать. К сожалению, подобные семантические особенности образов Христа и Богородицы в палеологовском искусстве, иногда имеющих весьма определенные по смыслу надписи, до сих пор не были предметом специального исследования. Сделаем поэтому небольшое отступление и обратимся к константинопольским памятникам, иллюстрирующим эту проблему.

Надпись на упомянутом — главном — изображении Марии в Кахрие Джамии — «ἡ χώρα τοῦ ἀχωρήτου» (Вместилище Невместимого). Это парафраз строки из Акафиста Богородицы: «Радуйся, Бога Невместимого Вместилище» (χαῖρε, Θεοῦ ἀχωρήτου χώρα), строфа о, которая предполагает сходную с идеей гимна семантическую основу образа. В этом отношении прежде всего необходимо отметить, что все восклицания «радуйся» обращены в Акафисте только к Богородице, и следующие за ними торжественные уподобления характеризуют только Марию-восприемницу божественной благодати. Среди этих славословий часто встречаются синтактико-синонимические параллели, как, например, «радуйся, ея же ради врази ниспадают» (ψ), «радуйся, яко гром враги устрашаяши» (φ), «радуйся, ея же ради отверзся рай» (ο),

«радуйся, райским дверем отвержение» (η) и др. Собственно, круг тем, заключенных в рефренах, невелик, он ограничен соборными догматами, так как именно рефрены являются смысловым акцентом, передающим основную идею торжественного песнопения — прославление Боговоплощения, и поэтому наиболее яркими и запоминающимися среди них являются те, которые содержат эпитеты, непосредственно иллюстрирующие эту идею «радуйся, Агнца и Пастыре матери» (η), «радуйся света неизреченного тайно» (ν), «радуйся, селение Бога и Слова» (ψ), «радуйся, премудрости божия приятелище» (ρ), «радуйся, Бога невместимого вместилище» (ο) — последний, как уже было сказано, созвучен названиям богородичных изображений в монастыре Хора в Константинополе.

В мозаиках и фресках Кахрие Джамии представлено несколько иконографических типов Богоматери с Младенцем, совершенно различных по композиции, как, например, на предалтарном пилона — Богоматерь, держащая Младенца на руках; в куполе пареклесиона — Богоматерь с Младенцем, помещенным перед ней; в люнетах надгробий и над входом во внешний нартекс — Богоматерь с Младенцем в мандорле, расположенной у нее на груди, подобная иконографическому типу «Знамение», — но с точки зрения интересующей нас темы они все могут в равной мере выражать образ «ἡ χώρα τοῦ ἀχωρήτου». Для того, чтобы пояснить мысль о семантическом единстве большинства изображений Марии с Младенцем в этом храме и незначительности различий в изображении Кахрие Джамии и иконы Успенского собора, необходимо рассмотреть их в отношении к общему замыслу живописного ансамбля Кахрие Джамии. П. Эндервуд в своей монографии о константинопольском монастыре Хора отметил, что древнее название этой обители в XIV столетии воспринималось не непосредственно как топоним, а в мистическом смысле, о чем свидетельствуют названия образов Христа и Богоматери: «ἡ χώρα τῶν ζώντων» («Страна Живых», Пс, 114: 8) и «ἡ χώρα τοῦ ἀχωρήτου» (Вместилище Невместимого), которыми надписываются сразу несколько различных изображений⁷. Появление подобных надписей не столько характеризует игру слов, связанную с названием

монастыря, сколько открывает нам новое отношение к созданию главных храмовых икон, возникающее с введением в круг фигуративного искусства поэтической сюжетной основы. Безусловно, что при выборе из богатейшего круга гимнографических эпитетов именно строки Акафиста «χαῖρε, Θεοῦ ἄχωρήτου χώρα» определяющую роль сыграла историческая традиция данного места, но это не говорит об уникальности подобного обращения к гимнографическим клише; к сожалению, эпиграфический материал такого рода публикуется редко и менее всего известны в этом отношении памятники поздневизантийского искусства в Константинополе, однако даже при скудости источников открытые вслед за Кахрие Джамии мозаики константинопольского храма Фетие Джамии дают нам еще один пример подобного рода: мозаическое изображение благословляющего Христа в конхе алтарной апсиды парекклесиона (ок. 1315 г.) сопровождается надписью «ὁ ὑπεραγαθός» (преблагой) — эпитетом, известным прежде всего по канонам Триоди и сочинениям Иоанна Дамаскина⁸. Такая характеристика образа параллельна по смыслу посвящению храма Богоматери «ἡ παμμαχάριτος» (преблагословенной). При этом важно подчеркнуть, что парекклесион пристроен к более раннему храму, и его иконографическая программа лишь дополняет существовавшую, но так же, как и в Кахрие Джамии, пара гимнографических эпитетов — «ὁ ὑπεραγαθός» и «ἡ παμμαχάριτος» — акцентирует в весьма изысканной словесной форме догматическую основу образов Богоматери и Христа: Христос «преблагой», то есть имеющий в себе благодать, божественную силу, исходящую в мир; Богородица «преблагословенная», то есть в высшей степени наделенная божественной благодатью. В Кахрие Джамии образ Спасителя «ἡ χώρα τῶν ζώντων» («Страна живых») подчинен той же самой основополагающей идее: Бог — источник жизни мира, — и в равной степени соотнесен с темой богородичного образа «ἡ χώρα τοῦ ἀχωρήτου»: Мария — источник жизни Бога, рождение которого и есть наивысшее проявление действия божественной благодати в мире.

Подобное смысловое сопоставление более чем традиционно для византийской культуры, необычна здесь лишь форма выраже-

ния идеи при помощи гимнографической лексики, которая сильно изменяет звучание образов: прямолинейная догматическая конструкция превращается в изящную игру множества смысловых оттенков того или иного сравнения, в значительной степени зависимую от индивидуального восприятия. В отношении изобразительных форм обозначение образа Христа или Богоматери устойчивой словесной метафорой снимает обязательное повторение иконографии первообраза в мельчайших подробностях, как это обычно было принято при создании списков древних чудотворных икон, и даже напротив, требует ради адекватного воспроизведения смысла активного использования разных символических элементов (жестов, мандорлы, престола и пр.).

Особенно отчетливо принципы палеологовской изобразительной системы, интерпретирующей гимнографические уподобления, можно проследить при сравнении двух композиций из Кахрие Джами — Богоматери с Младенцем на пилоне перед входом в алтарь и Богоматери между ангелами во внешнем нартексе, которые имеют одинаковые надписания «ΜΡ ΘΥ ἡ ἡχώρα τοῦ ἁγωρήτου»⁹.

В первом случае представлена стоящая в полный рост в трехчетвертном повороте Мария, держащая на правой руке младенца Христа, несколько отклонившегося от нее назад, для того чтобы благословить правой рукой Богородицу. На первый взгляд, это абсолютно традиционная композиционная схема, истоки которой нужно искать в раннехристианском искусстве. Но при внимательном анализе оказывается, что в данном изображении нет случайных, не обусловленных заданной темой элементов: передача Марии божественной благодати, представление ее как «Вместилища Невместимого» выражено жестом Младенца Христа, который благословляет свою Мать. В соответствии с ортодоксальным догматом о троичности божества благословение, даваемое Иисусом, равнозначно благословению Бога-Отца или сошествию Святого Духа на Марию, то есть таким образом иллюстрируется идея Воплощения. Жест Иисуса определяет важнейшие устойчивые элементы композиции: расположение Младенца на правой руке Богоматери (иначе невозможно показать правую руку Христа и

направление жеста), трехчетвертной поворот фигур и их взаимную соотнесенность. Все остальные части изображения оказываются второстепенными и могут произвольно изменяться, не нанося ущерба трактовке образа. Собственно, если сформулировать сказанное иначе, то благословение, даваемое Матери Младенцем, это — символический мотив, определяющий тему «τὴ χάρις τοῦ ἁγίου ρήτου», и, как всякий изобразительный символ, он может быть заменен другой, эквивалентной по смыслу знаковой формой.

Именно так и происходит с образами Кахрие Джамии; второе из обозначенных «Вместилищем Невместимого» изображений Богоматери также иллюстрирует Боговоплощение, но в этом случае использован древний иконографический тип Оранты с символической небесной сферой — мандорлой на груди, в которую заключен Младенец Иисус, благословляющий мир. Значение такого образа ясно и не требует дополнительной интерпретации, важно лишь отметить саму возможность выбора разных изобразительных элементов гимнографической синтагмы, которая используется в Кахрие Джамии многократно. Кроме того, необходимо еще уточнить, что при равнозначности по отношению к общей идее, отраженной в надписи, эти два образа не сходны по способу ее воссоздания и, следовательно, вызывают различный зрительный ряд и круг сюжетных тем при восприятии: в первом случае изображение Богоматери с Младенцем на руках заставляет вспомнить древнейшие «портретные» иконографические типы, рождественские сцены; образ Оранты связан с темой величия Марии — небесной царицы, и в данном случае этот мотив подчеркнут фигурами поклоняющихся ангелов, представленных, как и Богородица, на плоскости полукруглого люнета. Другие, не упомянутые пока, изображения Марии с Младенцем в Кахрие Джамии соединяют понятие «Вместилище Невместимого» с уподоблениями Богородицы Храму Премудрости, Источнику жизни, о чем будет сказано в дальнейшем. Константинопольская традиция создания художественного образа вновь, как это уже было отмечено выше по отношению к столичной редакции иконографии цикла Акафиста (см. главу 1), обнаруживает теснейшую связь со словесной интерпретацией темы и отточенность, изящество способов ее воплощения.

Возвращаясь к изображению Богоматери на храме в клейме ψ иконы Успенского собора, можно теперь определить зависимость данного образа от константинопольского прототипа: благословляющий жест Христа, направленный на Марию, повторяет в данном случае главный смысловой символический мотив храмовой иконы Кахрие Джами, название которой перефразирует строку Акафиста (что, очевидно, и послужило основным поводом для повторения). Остальные детали, определяющие различия образов, в художественной системе палеологовского искусства оказываются не столь существенны, они не связаны с темой и могут свободно изменяться. В этом отношении интересно отметить, что символический язык жестов образа предалтарной мозаики Кахрие Джами нашел большое распространение на Балканах и на Руси в XIV столетии. Можно назвать несколько изображений Богоматери, связанных с русскими традициями, совершенно различных по иконографическому типу, но равно использующих константинопольский смысловой мотив благословения Марии Христом. Это — фреска на западном фасаде церкви Спаса Преображения в Новгороде, представляющая Богородицу с Младенцем в типе, сходном с Одигитрией (конец XIV в.); изображение Богоматери с Младенцем на престоле в конце алтарной апсиды Благовещенского собора Московского Кремля, возобновленное после пожара 1547 г., может быть по старой иконографической схеме, восходящей к росписи 1405 г.¹⁰; иконографический тип Богоматери Тихвинской, восходящий к 1383 г. Все эти изображения не имеют прямых предшественников-образцов, а собирают в своих композициях ряд знаковых художественных форм для создания нового по содержанию образа, смысл которого в древности определялся, очевидно, либо программой храмовой росписи, либо предназначением иконы, либо другими факторами, теперь неизвестными. Эти памятники показывают, что способ создания художественного образа, распространенный в Константинополе в начале XIV в., активно использовался и в конце столетия, в частности на Руси. Суммируя сказанное, нужно отметить, что иллюстрация строфы ψ на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом» следует константинопольской традиции в создании образной концепции сюжета.

§ 3. Особенности костюмов ктиторов

иконы Успенского собора

Теперь попытаемся обозначить предстоящих храму и богородичному образу людей. Облачения духовных лиц, стоящих слева от храма, вполне традиционны, сходные полиставрионы могли носить и константинопольские патриархи, и митрополиты, и архиепископы многих подвластных византийской церкви земель. Единственное заключение, которое необходимо сделать в отношении изображений священнослужителей, состоит в том, что здесь представлено высшее духовенство, и соответственно стоящие против трех архиереев светские лица должны принадлежать к одному с ними иерархическому уровню, то есть быть правителями тех земель, где находится центр патриархии или митрополии.

История придворных облачений поздневизантийского времени изучена очень неполно: если в отношении константинопольского двора некоторые объяснения дает описание придворных церемоний Псевдо-Кодина¹¹, то об официальных костюмах сербских, болгарских, валашских и русских властителей можно судить только по сохранившимся изображениям¹². Многочисленные портреты сербских и болгарских царей второй половины XIV в. — Ивана Александра в Лондонском евангелии Британского музея Add. 39627 (1355–54), царя Уроша и краля Вукашина в Псаче (1365–71), донаторские портреты Акафиста в Дечанах и Марковом монастыре и Рождественской стихире, упомянутые в предшествующей главе, свидетельствуют, что владыки этих стран носили облачения, полностью повторяющие торжественные одеяния византийского императора. Основная парадная одежда — саккос — дополнялась регалиями власти: короной (стеммой) с округлым верхом, завершающейся крестом; оплечьем (маниакионом) и пристегивающейся к нему лентой с кисточками или другими украшениями по краям, свисающей спереди подобно епитрахили (оплечье с лентой образовались из древнего лора в результате усовершенствования конструкции этой части одежды. Д. Ф. Беляев называет ленту — передником¹³. Лором же в поздневизантийские времена называли только пояс), и широким лором (поясом), который перекидывался через левую руку. Почти на всех портретах царственные особы держат в правой руке крест,

а в левой акакию. Вельможи при дворах византийского императора, сербского царя и болгарского властителя в конце XIV в. носили длинное платье, застегивающееся спереди на множество пуговиц, с длинными узкими рукавами — камисион (καμισίον) и высокую цилиндрическую шапку, украшенную спереди изображением императора — скараникон (σκαράνικον), как можно видеть это на портрете великого логофета Константина Акрополита (оклад иконы конца XIV в. из ГТГ) или на портретах ктиторов иконы «Христос Пантократор» 1363 г. из Эрмитажа и многих других.

Изображенные на иконе Успенского собора властители имеют на головах необычные для балканских правителей второй половины XIV столетия шапки-короны расширяющейся вверх конусообразной формы¹⁴, поверхность их представлена ровной, она заштрихована косым асистом, подчеркивающим отсутствие рельефа и украшений, только на нижнем крае головного убора отделен горизонтальными полосками круглый ободок. То, что это — корона, а не шапка придворного, следует из других деталей костюма; об этом говорят, например, маникион и лор, которые при византийском дворе носили коронованные особы. Передняя часть лора властителя на иконе Успенского собора окаймляется короткими золотыми штрихами, очевидно означающими украшения, пришитые к краям этой полосы, по константинопольскому обычаю. Женская одежда тоже напоминает византийский тип, который Псевдо-Кодин называет «граница» (ὄραντζα)¹⁵, то есть одежду с длинными, свисающими до пола рукавами; эти рукава у императорских сановников завязывались на спине. Одежду знатного мужа можно назвать саккосом, хотя она отличается от императорского или царского платья шириной рукавов. Псевдо-Кодин описывает как обязательную часть парадного облачения манжеты, имеющиеся, например, на портретах Иоанна Кантакузина в Рар. gr. 1242 или на сербских ктиторских изображениях; они плотно прилегают к запястью, тогда как у персонажа московской иконы рукава свободно свисают вниз. Однако самой необычной деталью костюма является алый плащ, застегивающийся на шее пряжкой; подобные плащи не встречаются на официальных портретах византийской элиты, хотя существуют некоторые исключения.

К таким исключениям относятся портреты деспотов или владарей, то есть феодалов более низкого страта, например, портрет болгарского ктитора в селе Калотине¹⁶ (здесь мы видим только плащ без лора и короны), деспота Стефана в Ресаве (плащ, лор, корона, ангел протягивает меч)¹⁷, портреты членов семьи деспота Георгия Бранковича на Эсфигменской грамоте¹⁸ и изображение великого князя московского и его супруги на «большом» саккосе митрополита Фотия (корона и плащ)¹⁹. Все эти знатные лица имели в своем подчинении земли, отдаленные от столицы империи, пограничные с владениями, на которые распространялась власть католической церкви, или, может быть, были сами в определенной степени зависимы от западных соседей. Плащ, изображенный среди атрибутов власти, воспринимается в данном случае тоже как знак высокого достоинства представленного на портрете лица и тем самым связывается с западной традицией обозначения верховной власти. Королевские и рыцарские портреты западного средневековья, особенно в западославянских областях, всегда представляют владык в плащах-мантиях, коронах (чаще с зубцами, завершающимися трилистником), со щитом, на котором изображен герб, копьем — вымпелом и мечом. Таковы изображения рыцаря-крестоносца на таблетке алтаря, написанного мастером Теодорихом в 1365–67 гг. из Карлштайна (Национальная галерея в Праге), святых и ктиторов алтаря из Мюльхаузена 1383 г. (Штутгарт, Гос. галерея) и др.²⁰. Таким образом, одежды ктитора иконы Успенского собора соединяют в себе признаки костюмов западных и восточных властителей. Существовало ли подобное соединение в каких-либо странах или это изображение представляет нам нечто нереальное?

§ 4. Традиция получения знаков верховной власти в XIV–XV столетиях на Балканах

Г. Бабич в статье, посвященной циклу Акафиста в Козии, для доказательства значимости определенных частей императорского костюма как атрибутов власти сослалась на распространившийся в палеологовское время иконографический тип Христа — великого архиерея, которому для усиления символического значения

образа земного и небесного владыки были присвоены регалии восточного монарха — лор, саккос и корона-митра (стемма)²¹. Аналогичный тип образа в иконографии Саваофа существовал и в искусстве поздней готики на Западе, однако западноевропейские живописцы использовали здесь реалии своей жизни, изображая Бога-Отца в облачениях западного монарха, то есть в плаще-мантии, застегнутой на шее фибулой, папской тиаре и со скипетром-жезлом. У ног Владыки мира лежит корона с зубцами расширяющейся вверх конусообразной формы — венец сошедшего на землю Бога-Сына. Так представлен Бог-Отец на Гентском алтаре Ван Эйка²² и многих других произведениях поздней готики и раннего западноевропейского Ренессанса. Подобное различие знаков верховной власти, отчетливо разграниченное для восточной и западной традиций в образах Христа — великого архиерея и Бога-Отца, позволяет сделать предположение, что плащ и конусообразная корона ктитора иконы Успенского собора являются атрибутами властителя западных стран, но непонятно тогда, каким образом они сочетаются с восточным лором?

Объяснение этого вопроса находится в статье Св. Радойчица, посвященной портретному изображению Тодора Бранковича в Грачанице, написанному в начале XV в.²³ Описывая обстоятельства получения престола деспота Рашки и Албании отцом Тодора Георгием Бранковичем, он обращается к истории сербского государства, в летописях которого отмечено, что «деспот Георгий Бранкович принял звание герцога и деспота Рашки и Албании от короля Сигизмунда в Белграде» — и далее: «Венгерские письменные источники свидетельствуют, что Георгий получил от Сигизмунда знаки власти, принятые на Западе: плащ, головной убор и меч»²⁴. Однако через три года константинопольский посланник привез ему от императора Иоанна VIII Палеолога деспотские инсигнии и корону, то есть саккос, лор и корону. Несмотря на то, что реальная власть в этих областях зависела от политических привилегий, получаемых с Запада, духовная связь с православной церковью тем не менее была значительна, во всяком случае наследник деспотского престола изображен в византийском костюме, как подданный восточного императора, в саккосе и лоре.

Очевидно, сходными причинами объясняется облачение деспота Стефана в Ресаве, в моравской Сербии, на котором, кроме саккоса и лора, изображен плащ, а летящий ангел подает ему меч в правую руку, хотя он уже держит в ней восточный символ власти — крест. Корона Стефана сходна с митрообразной короной константинопольского императора, но имеет заметное расширение вверх и меньшую высоту, чем уподоблена зубчатым венцам западного типа. В данном случае проявляется древняя традиция — до принятия царского звания в 1345/46 гг. Стефаном Душаном и установления вслед за этим патриаршества в Сербии ее властители получали утверждение своей власти у римской церкви и именовались крالياми. После 1345/46 гг. сербские цари носили короны и лор, подобно константинопольским императорам. В «Лозе Неманичей» в Дечанах (1350) предшественники Стефана Душана изображаются в коронах западного типа, сходных с изображенными на иконе Успенского собора, но без мантий, а к «Лозе Неманичей» в Пече (ок. 1330) слетают два ангела, несущие венцы двух типов — восточного и западного. Из всех этих фактов следует, что изображенный на иконе Успенского собора ктитор является властителем окраинных славянских земель византийской церкви, связанных традициями или политическими интересами с западно-европейским миром²⁵.

В иллюстрации строфы ψ московского цикла Акафиста властитель противостоит архиерею, крестчатая риза которого свидетельствует о высоком сане этого духовного лица: это — патриарх, архиепископ или митрополит. Территориальное деление византийской церкви в славянских странах соответствовало политическому: кроме патриарха константинопольского, патриархом с середины XIV в. назывался глава епархии, в которой находилась резиденция сербского царя и ему подчинялись епископы в землях вассалов царя. Патриархом с 1234 г.²⁶ был тырновский архиепископ, а остальные болгарские духовные владыки носили звание епископов, кроме автокефального охридского архиепископа, который, однако, не имел крестчатой фелони. Неизвестно, какое облачение было у угро-валашского епископа, который с 1389 г. стал митрополитом, но подчиненным охридскому архиепископу,

хотя вряд ли это был полиставрион, которого не имел даже его патрон. И, наконец, митрополитом был духовный владыка на Руси, и в XIV в. он имел право носить крестчатую фелонь или саккос; об этом свидетельствуют изображения четырех русских митрополитов на воздухе 1389 г. из Исторического музея в Москве и саккосы митрополита Петра (1322 г.), Алексея, Фотия, хранящиеся в Оружейной палате²⁷. Таким образом, только три архиерея, исключая греческих, могут быть представлены на иконе Успенского собора: сербский или болгарский патриархи и русский митрополит, но сербский и болгарский светские властители, как уже говорилось, со второй половины XIV в., ранее которой не могла быть создана наша икона, носили одежды константинопольского двора, поэтому такой вариант для клейма ψ иконы невозможен. Остается только предположить, что в цикле московского Акафиста изображен русский великий князь московский и митрополит Киевский и всея Руси.

§ 5. ИЗОБРАЖЕНИЕ РЕГАЛИЙ КНЯЖЕСКОЙ ВЛАСТИ

В ДРЕВНЕРУССКОМ ИСКУССТВЕ И ИХ ОТНОШЕНИЕ

К ДАННЫМ ПИСЬМЕННЫХ ИСТОЧНИКОВ

5.1. Изображение венцов

Вторая половина XIV — начало XV в., к которым, по мнению большинства исследователей, принадлежит стиль иконы, охватывается двумя княжениями на русском престоле — Дмитрия Ивановича Донского (1362—1389) и его сына Василия Дмитриевича (1389—1425). Несмотря на многочисленные научные труды, посвященные времени их правления, до сих пор очень мало известно о том, какими были одежды этих правителей²⁸; шитые портреты Василия Дмитриевича и его супруги Софьи Витовтовны на саккосе митрополита Фотия почти не принимаются во внимание²⁹. Попытаемся сравнить портреты русских князей на саккосе и изображения клейма ψ иконы Успенского собора, сопоставить их с данными письменных источников и сделать некоторые выводы. Если на иконе Успенского собора князь изображен в лоре, плаще и расширяющейся вверх конической шапке, то на саккосе митрополита Фотия Василий Дмитриевич представлен в одеждах

западного типа: на нем короткое платье, расшитое золотом и подпоясанное золотым поясом, зеленые узкие штаны, красные сапоги, украшенный шитьем изнутри и снаружи плащ до колен. Единственный атрибут православного государя — крест — он держит в правой руке. Корона на его голове по общему абрису, размерам и пропорциям, подчеркнутым жемчужной обнизью, напоминает шапку, изображенную на иконе Успенского собора, но при детальном рассмотрении оказывается, что это зубчатая корона западного типа с трилистниками на лучах; венец сходной формы, но несколько иного рисунка изображен и на голове Софии Витовтовны. Таким образом, различие между двумя портретами состоит в том, что на иконе Успенского собора правителю присвоены регалии восточного государя, хотя сохранены в несколько измененном виде (венец и мантия) западные, у изображенного на саккосе князя никаких восточных атрибутов, кроме креста, нет.

Отсутствие регалий православного государя в портрете, вышитом на саккосе митрополита Фотия, тем более странно, что портреты русской княжеской четы сопоставлены здесь с портретами византийского императора и его супруги — их дочери, однако исторические источники XIV в. дают основание считать, что изображение княжеских костюмов на саккосе вполне достоверно³⁰. Многие исследователи культуры Руси XIV—XV вв. использовали в качестве источников договорные и духовные грамоты великих и удельных князей и отмечали скромные размеры передаваемого по наследству имущества. Так, великий князь Василий Васильевич получил от своего отца Василия Дмитриевича: «крест и две иконы, цепь, золотую шапку, бармы, три пояса и „суды“». Из поясов золотой пояс с камнем был в свою очередь подарком деда (Дмитрия Донского), второй пояс, также украшенный «каменiem», был на цепях, третий на синем ремне»³¹. Очевидно, что никакие византийские регалии специально в завещании не отмечены, в то время как золотую шапку, бармы и пояс, безусловно, можно отнести к атрибутам власти, только скорее западного типа³². По крайней мере две из них — золотую шапку и золотой пояс — можно сопоставить с изображением одежд князя на саккосе³³. Золотая шапка, по наблюдениям В. Л. Арциховского, упоминается еще в завеща-

нии Ивана Калиты³⁴, в дальнейшем передается по наследству, а в конце XV в., по его мнению, ее приспособили к княжескому венчанию. В. Л. Арциховский считает, что в документах все время идет речь о шапке, составляющей основу позднейшего царского венца — «шапки Мономаха», однако доказательств этому нет в текстах грамот.

Не углубляясь в сложный вопрос о появлении в Москве «шапки Мономаха»³⁵ и использовании ее в качестве венца московских государей, нужно тем не менее отметить, что ряд интересующих нас предметов, упоминаемых в договорных грамотах, в большинстве случаев перечисляется в определенном порядке, по духовной значимости каждого из них. Сначала называются святые реликвии — кресты, иконы, мощевики («сердоликовая крабница» может быть таким мощевиком), — затем княжеские регалии, затем драгоценная посуда и утварь, одежда из дорогих мехов и тканей. Поскольку в духовной грамоте Василия I «золотая шапка» упомянута перед бармами, которые, например, в «Чине венчания Димитрия — внука» выступают важнейшим атрибутом коронации наряду с венцом³⁶, то можно предположить, что имеется в виду предмет сходного назначения, то есть атрибут княжеской власти. Интересно еще и то, что «золотая шапка» всегда передается наследующему верховную власть в московском княжении и место ее в перечне завещаемых вещей четко определяется не сразу, а постепенно, как постепенно на протяжении XIV столетия устанавливается порядок наследования, усиливается роль старшего наследника и определяются отношения его и младших князей³⁷. Так, в завещании Ивана Калиты 1327/28 гг. написано: «А ись портъ изъ моихъ, сыну моему Семену кожухъ червлѣный женчужный, шапка золотая», то есть в данном случае шапка является частью самого лучшего «красного» платья (на иконе Успенского собора ктитория изображены в алых, «червлѣныхъ» одеждах). Но уже Дмитрий Донской получает шапку и бармы как часть фамильных реликвий: «А се даю сыну своему князю Дмитрию: чепъ золоту врану съ крестомъ золотымъ, чепъ золоту колчану, икона золотомъ кована Парамшина дела, шапка золота, барма» (1359 г.). При передаче древних вещей князю Василию Дмитриевичу уже сов-

сем определенно подчеркивается принадлежность наследнику великого княжения: «Сыну моему старшему князю Василью икона Парамшина дела... бармы, шапка золота» (1389 г.)³⁸.

Все эти примеры показывают, что великому князю московскому принадлежали некоторые предметы, определяющие его верховную власть, но в XIV–XV вв. они не рассматривались как государственные регалии, подобно сербскому обычаю утверждать царскую власть с помощью знаков высшего достоинства, освященных папой римским и византийским патриархом, и, следовательно, не обязательно должны были быть по форме ориентированы на известные образцы восточных и западноевропейских корон; скорее можно предположить, что «золотая шапка» в виде атрибута власти, относительно независимой от Константинополя, ничуть не походила на императорскую корону — стемму, для того чтобы не возникало неверных политических аллюзий. В этом отношении отождествление «золотой шапки» с «шапкой Мономаха» представляется сомнительным, так как Мономахов венец по своей форме определенно напоминал византийскую сферическую корону, что и подчеркнуто при его приспособлении для венчания в последующие века добавлением наверху с крестом.

Кроме того, в русской изобразительной традиции XIV–XV вв. довольно часто встречается особый тип короны, более похожий на европейские венцы, — так называемый «городчатый венец», то есть украшенный затейливыми зубцами. Такой венец не был редкостью в русских землях, как свидетельствуют изображения князей на монетах XIV–XV вв. — с зубчатыми коронами на головах представлены: неизвестный псковский князь, Андрей Дмитриевич Можайский (1389–1432), московский князь Василий Васильевич Темный (1425–1462), Дмитрий Шемяка (1434–1453), Федор Васильевич Ярославский, Борис Александрович Тверской (1424–1461), Иван Михайлович Тверской (1399–1425), Михаил Борисович Тверской (1451–1485) и др.³⁹. Монеты князя Василия Васильевича Темного, на которых он изображен в короне, говорят, что венцы западного типа существовали в московском княжестве во второй трети XV в. Очевидно, традиция сохранялась до конца XV столетия: на пелене, шитой Еленой Волошанкой в 1498 г.,

в городчатых венцах представлены московские великие князья Иван III, Дмитрий-внук и Василий III⁴⁰. В XVI столетии как отзвук существовавшей прежде традиции можно рассматривать довольно распространенный тип изображения московских властителей с зубчатыми коронами на головах (например, среди миниатюр Лицевого летописного свода). Однако, сопоставив изображения венцов во всех названных памятниках, мы не можем обнаружить в них большого сходства, в деталях они все различны, единственная общая характеристика их заключается в изначальной геометрической форме, ограничивающей расположение зубцов; это — расширяющийся вверх усеченный конус, на поверхности которого зубцы могут располагаться на расстоянии друг от друга или вплотную.

Именно это общее свойство венцов уже было отмечено в отношении шитых портретов великого князя Василия Дмитриевича и Софьи Витовтовны на саккосе митрополита Фотия, а также ктиторских изображений иконы Успенского собора — они похожи размерами относительно фигур, пропорциями и общим абрисом. Те же общие черты можно назвать при сравнении изображений на саккосе и иконе с портретами, вышитыми на пелене Елены Волошанки. Сохранившиеся до наших дней памятники не позволяют сделать каких-либо конкретных выводов о деталях важнейшего атрибута власти великих московских князей, не позволяют даже понять отношение изображенного к реальности (одна ли это шапка, которая символически украшает иконные портреты всех имевших право на великое княжение, или несколько, или вообще условное изображение), но очевидно существование иконографической традиции на протяжении всего XV столетия, в рамках которой именно такими «городчатыми» венцами отмечаются изображения московских князей. К этой иконографической традиции можно, по всей вероятности, отнести и короны на головах властителей из клейма ψ на иконе Успенского собора, несмотря на то, что датировка памятника, о которой мы условились в начале главы, выходит за пределы XV в. Духовные грамоты о получении наследства великими князьями Дмитрием Ивановичем и Василием Дмитриевичем весьма сходны в отношении княжеских регалий, поэтому можно

допустить, что традиция изображения такого рода венца, впервые ставшая известной нам по произведению, созданному в 1414–1417 гг. (саккосу Фотия), появилась значительно раньше, так как основания для этого сложились еще в середине XIV столетия.

5.2. Изображение лора

Кроме золотых венцов, ктитории иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» опоясаны лором и тем самым, как уже было сказано, отличаются от изображений Василия I и Софьи Витовтовны на саккосе митрополита Фотия. Духовные грамоты московских князей не отмечают в числе передаваемого имущества ничего, что могло бы быть названо регалией такого типа, в то время как золотые цепи и бармы известны среди московских царских регалий XVII в.⁴¹; золотые пояса и плащи-мантии можно видеть не только на шитых портретах саккоса митрополита Фотия и пелены 1498 г., но и на миниатюре Хроники Георгия Амартола, изображающей тверского князя Михаила⁴², а также на надгробных портретах московских князей в Архангельском соборе Московского Кремля⁴³ и других памятниках XVI–XVII вв. Совершенно очевидно, что лор не был распространенной частью великокняжеского платья, однако имеется одно исключение: на пелене 1498 г., шитой Еленой Волошанкой, лор присвоен великому князю Ивану III в отличие от коронованного им Дмитрия-внука. В данном случае появление лора отчасти находит свое обоснование как продолжение византийской традиции, если вспомнить, что Иван III был женат на византийской принцессе Софии Палеолог. Множество политических деяний рубежа XV–XVI в. было направлено на то, чтобы укрепить могущество московского государства, возвысить его княжеский престол, и в частности именно в это время появляется литературное произведение, посвященное княжеским регалиям, — Послание Спиридона-Саввы о Мономаховом венце⁴⁴, написанное для наследовавшего престолу Ивана III великого князя Василия III. В нем сделана попытка доказать, что русские князья традиционно владели царскими регалиями, данными в дар Владимиру Мономаху византийским императором. Этот текст, открывающий путь для законного использования императорского лора и короны мос-

ковским государем, соединял в себе две более ранние легенды, повествующие о происхождении русских великих князей от римских императоров и о получении даров от Константина Мономаха, последнее же тесно связано с еще более ранним литературным произведением «Сказание о Вавилоне».

Первоначальный текст «Сказания о Вавилоне» Н. Ф. Дробленкова считает произведением конца XIV — начала XV в.⁴⁵; в нем повествуется о добывании из Вавилона регалий первых царей Вселенной посланцами трех христианских народов: греком Гутрием, «обежанином» (грузином) Яковом и «русином» Лавером — и принесении их греческому царю Левкию (в крещении Василию), который с этого момента становится поборником православной веры. В XVI в. появляется Особая редакция «Сказания о Вавилоне», которая складывается под влиянием «Чина венчания на царство», «Сказания о князьях владимирских» и «Сказания о царских венцах»; первоначальный текст включается в Великие Минеи Чети. Активный интерес к «Сказанию о Вавилоне» во времена, подготавливающие утверждение московского государя в царском достоинстве, говорит о том, что идея установления преемственности власти московских князей от византийских императоров существовала уже в правление Василия I, хотя и не выражалась столь непосредственно и прямолинейно, как во времена, когда московский князь остался единственным из православных властителей, способным противостоять армиям мусульманских народов, захватившим и Сербию, и Болгарию, и Византию. Н. Ф. Дробленкова отмечает, что датировать «Сказание о Вавилоне» можно самым благополучным периодом правления великого князя Василия Дмитриевича — 1393 (после падения Болгарии, т.к. представитель болгарского народа не упомянут в числе путешествующих в Вавилон) — 1408 гг., до нашествия Едигея на Москву — «когда сильнее всего проявились претензии Руси на утверждение своего политического престижа»⁴⁶. Целый ряд политических действий московского двора в это время оказывается созвучен мотивам древнерусской повести о Вавилоне: временная отмена выплаты дани татарскому хану, счастливое спасение Москвы от нашествия Тимура, крещение перешедших к московскому князю татарских

вельмож в честь трех вавилонских отроков и т.д. В этот же период произошла отмена поминания имени византийского императора в диптихах (на ектиниях).

Последнее из названных действий вызвало ответную реакцию византийского патриарха Антония, который увидел в отмене поминания императора незаконные претензии московского государя на почести ему не положенные по его статусу местного властителя. В грамоте патриарха Антония, присланной московскому князю в 1393 г., упрек выражен следующим образом. «Говорят, ты не позволяешь митрополиту поминать божественное имя царя в диптихах, т.е. хочешь дела совершенно невозможного, и говоришь: «мы де имеем церковь, а царя не имеем и знать не хотим», — и далее о том, что присваивать право поминания «не имеет никто из прочих князей и местных властителей»⁴⁷. По отношению к вопросу об изображении на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом» московского князя, украшенного византийским лором, все вышесказанное свидетельствует лишь о существовавшей в конце XIV — начале XV в. особой атмосфере духовных устремлений Москвы, столь необычно отмеченных регалиями власти. На протяжении всего XIV, а затем и до середины XV столетия не возникало более исторической ситуации, созвучной появлению этого мотива в искусстве, кроме первых двух десятилетий княжения в Москве Василия I, и поэтому можно предположить, что в клейме ψ изображены именно он и его супруга, так же как и на саккосе митрополита Фотия.

В начале рассуждений о костюмах ктиторов иконы Успенского собора было отмечено отсутствие лора у князя, изображенного на митрополичьем саккосе; оно вполне объяснимо, если иметь в виду, что портреты четы московских правителей композиционно противопоставлены портретам византийской императорской четы, и нарушить историческую правду в данном случае было невозможно. В ином контексте находятся изображения донаторов на иконе. Как уже было сказано выше, в XIV столетии существовало разделение традиций в интерпретации сюжетов Акафиста на провинциальную и константинопольскую, и связь с последней в композиции клейма ψ уже неоднократно отмечалась. Эта же традиция столичных изображений могла послужить толчком к

созданию образов великого князя и княгини в типе, сближающем их с портретами византийских императоров. Уподобление, выполненное в необычной, весьма изысканной манере, выдает руку незаурядного мастера. Сочетание лора с короной невизантийской формы заставляет сразу же оставить мысль о том, что здесь изображен византийский царь, но, с другой стороны, обобщенная поверхность венца находит в других клеймах иконы множество отзвуков-аналогий. Если обратить внимание на венцы персонажей в сценах Акафиста на иконе Успенского собора, таких как царь Давид в клейме строфы о, цари в изображении строфы р и прооймиона «Взбранной воеводе...», то на их головах можно увидеть короны сходной формы, не вызывающие между тем никакого удивления. В контексте сюжетов данных клейм цари из клейма р относятся к ранней истории византийской империи, то есть временам, когда не существовало еще митроподобной стеммы, а были диадемы, напоминающие, хотя и очень отдаленно, западные короны или венцы той формы, которую изобразил мастер иконы Успенского собора. Изображение же царя Давида исполнено вполне традиционно, так, как часто встречается в византийской иконографии. Нивелировкой различий в регалиях исторических персонажей и донаторов художник очень тонко и деликатно возвышает княжескую чету, сопоставляя ее косвенно, через зрительные ассоциации со святыми царями в нимбах в клейме «Взбранной воеводе...» или с царем Давидом, но и не искажает при этом слишком сильно исторической правды.

Такой художественный прием находит свое обоснование в желании Василия Дмитриевича получить царское звание, и с другой стороны, суть его — стремление следовать константинопольским традициям — можно видеть почти в каждом памятнике культурной жизни времени пребывания на Руси греческих митрополитов Киприана и Фотия, в литературе и изобразительном искусстве периода, который принято называть «вторым южнославянским влиянием». Множество аналогичных «ускользающих» сопоставлений сюжетного действия с библейскими или новозаветными событиями, создаваемых с помощью вплетенных в текст цитат общеизвестных текстов, символических названий, загадок, можно

найти в литературных произведениях этой поры. Интересно отметить, что подобные приемы часто используются в текстах весьма актуального содержания, повествующих об исторических событиях или излагающих житийные повести, то есть открывающих перед нами реалии своего времени. Такими же реалиями были и портретные изображения в гимнографических композициях XIV в., как бы ни интерпретировал их художник. Лик князя Василия Дмитриевича на иконе Успенского собора наделен целым рядом индивидуальных черт, которые можно отметить и в других его изображениях: на саккосе митрополита Фотия, на северной грани северо-западного столба Благовещенского собора (1547–1551 гг.), на южной стене Архангельского собора над его гробницей (1666 г.): длинное узкое лицо с прямым лбом, тонкий изогнутый нос, близко и глубоко расположенные глаза, темно-русая короткая борода, образующая внизу раздвоенный клин. Дмитрий Донской, изображенный на фресках московских соборов рядом со своим сыном, отличается от него более широким лицом, круглым лбом, прямым носом и более густой, круглой бородой⁴⁸. Трехчетвертной поворот фигуры Василия I во фресковых композициях Благовещенского и Архангельского соборов в значительной степени напоминает изображение на иконе, и нельзя исключить возможности, что икона была их источником.

Существует еще одно обстоятельство, свидетельствующее о возникновении иконы в Москве в княжение Василия Дмитриевича: это — ее надписи, которые, правда, сохранились очень неполно. Анализ почерков, проделанный А. А. Туриловым, показал, что и устав, и полуустав относятся к рубежу XIV–XV вв. и близки такому типу почерков, как устав и полуустав Киевской псалтыри 1397 г., но на иконе отсутствуют курсивные элементы, характерные для этого памятника. Лингвистическое исследование показало наличие в надписях русизмов⁴⁹.

Подводя итог этой части работы, прежде всего нужно вспомнить начальную тему: ктиторская композиция в клейме ψ строится в соответствии с принципами константинопольской редакции изображений Акафиста, точно и полно воспроизводя образы текста гимна. Изображение Богоматери с Младенцем на храме, пред-

ставленном в центре композиции клейма ψ , имеет характерную для искусства XIV столетия особенность — подчеркнутую символику жестов, семантическая основа которой восходит к константинопольскому образцу из Кахрие Джамии. Смысловым аналогом является образ Богоматери « $\eta \chi \omega \rho \alpha \tau \omicron \upsilon \acute{\alpha} \chi \omega \rho \eta \tau \omicron \upsilon$ », название которого перефразирует синтагму Акафиста, что свидетельствует о непосредственном знакомстве мастера, создавшего икону Успенского собора, с константинопольскими образцами. Однако изображения ктиторов в этом клейме не могут быть связаны со столицей Византии. Их костюмы и регалии не находят прямых аналогов в парадных облачениях властителей балканских стран. Исходя из историко-культурного контекста XIV столетия, с наибольшей степенью вероятности можно предположить, что на иконе Успенского собора Москвы представлены московский великий князь Василий Дмитриевич и его супруга Софья Витовтовна. Это предположение требует дальнейших доказательств, которые мы попытаемся найти, объяснив неправильный порядок расположения клейм, свойственный только иконе «Похвала Богоматери с Акафистом».

Примечания

¹ Попов Г. В. Три памятника южнославянской живописи XIV в. и их русские копии середины XVI в. // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 362–363.

² Розыск о богохульных строках и сомнения святых честных икон дьяка Ивана Михайловича Висковатого // ЧОИДР. М., 1858. Кн. II (апрель-июнь). С. 13 (гг); Андреев Н. Е. О «деле» дьяка Висковатого // *Seminarium Kondakovianum*. Prague, 1932. Т. V. Р. 224. Рукописный текст: ГИМ, ОР, Епарх. № 432/14. Л. 36об.–37об. Отмечено изображение Саваофа в клейме о «Весь бе в нижних и вышних...».

³ Саликова Э. П. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» XIV в. из Успенского собора Московского Кремля // Тезисы докладов научной конференции «Балканская живопись XIV–XV вв. и ее традиции на Руси» в сб.: Древнерусское искусство XV–XVII вв. М., 1981. С. 133–135; Она же. Отражение исторических константинопольских реалий в иконографии иконы конца XIV в. «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля // Материалы и исследования. Государственные музеи Московского Кремля (в печати).

⁴ В Каталоге выставки «Искусство Византии в собраниях СССР» (Т. 3. М., 1977. № 972) икона получила атрибуцию: конец XIV в., сербский мастер (?).

⁵ Например, на миниатюрах лицевых житий Сергия Радонежского XVI и XVII вв., где Андрей Рублев пишет на стене Спасского собора Андрониева монастыря изображение Спаса Нерукотворного (РГБ, ОР, № 8663, литографическое издание 1853 г.; БАН, № 34.3.4, см.: Кузьмина В. Д. Древнерусские письменные источники об Андрее Рублеве // Андрей Рублев и его эпоха. М., 1971. С. 103–124. Другие примеры: в клеймах икон круга Дионисия «Митрополит Петр с житием» (ГТГ), «Георгий с житием» (МиАР), «Сергий Радонежский с житием» (МиАР) и др.; на миниатюре Лицевого свода, где Феофан Грек пишет фреску на фасаде Архангельского собора в Кремле (БАН, № 31.7.30, ч. 2, л. 463об., см.: *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983, резюме на англ. языке). Среди византийских произведений изображение Богоматери в круге на стене здания имеется в парекклесиионе Кахрие Джамии, в сцене «Уничтожение ассирийского войска Сеннахирима у стен Иерусалима».

⁶ *Мутяев Кр.* Бронзовый рельеф с изображением Богоматери из Пловдивского музея // *Seminarium Kondakovianum*. Prague, 1932. Т. 5. Р. 39–44, Pl. 1, tabl. II. 2; *Кондаков Н. П.* Иконографы Богоматери. Т. II. Пг., 1915. С. 282.

⁷ *Underwood P. A.* The Karije Djami. V. 1. New York, 1966. P. 4–6.

⁸ См.: *A Patristic Greek Lexicon* / ed. G. W. H. Lampe. Oxford, 1961. P. 1436. Среди указанных Лампе случаев употребления этого слова в патристических сочинениях только канон из Триоди, приписываемый Софронию Иерусалимскому, и сочинения Иоанна Дамаскина о православии являются богослужебными. В Триоди эпитет *ὑπεραγαθός* прилагается также к Богородице. См.: *Underwood P. A.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1954 // *DOP*. Washington, 1956. № 9–10. P. 298–299. Fig. 113; *Idem.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957–1959 // *DOP*. Washington, 1960. № 14. P. 215–219; *Megaw A. H. S.* Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul // *DOP*. Washington, 1963. № 17. P. 367–371.

⁹ *Underwood P. A.* The Karije Djami. V. 2. New-York, 1966. P. 11, 20–23, 328–330.

¹⁰ В росписи Благовещенского собора целый ряд мотивов имеет аналогии среди сюжетов живописных произведений рубежа XIV–XV вв. Это — сцены из жития Марии Египетской, изображение византийских императоров Михаила и Феодоры (торжество православия), донаторские портреты московских князей Дмитрия Донского и Василия I и др. В конхе апсиды Богоматерь с Младенцем окружена медальонами с изображениями пророков. Эта композиция находит ближайшую смысловую аналогию: в среднике иконы Успенского собора «Похвала Богоматери с Акафистом», в сцене «Похвалы», где пророков тоже 10, что редко в подобной иконографии.

¹¹ *Verpeaux J.* (ed.) *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*. Paris, 1966. P. 185–190, 200, 201, 256, 264.

¹² Специальных исследований по этому вопросу почти нет. Некоторая информация содержится в работах, посвященных портретным изображениям (см. прим. 36 к гл. 2), а также в: *Новакович Ст.* Венец (στέφανος) и диадема (διάδημα) в српском крунищвении церемонијама // *Rad JAZU. Zagreb*, 1878. Т. XLIII. Р. 189–195; *Покровский Н. В.* Брачные венцы и царские короны // *Христианское чтение*. 1882. II. С. 127–135; *Regel W.* *Analecta Byzantino-Rossica*. Petropoli, 1891; *Беляев Д. Ф.* Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX–X вв. СПб., 1893; *Кондаков Н. П.* Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XIV в. СПб., 1906; *Kondakov N. P.* *Les costumes orientaux à la cour Byzantine* // *Byzantion*. 1924. № 1; *Grabar A.* *L'empereur dans l'art byzantin*. Paris, 1936; *Ostrogorski G.* *Die byzantinische Staatenhierarchie* // *Seminarium Kondakovianum*. Prague, 1936. Т. VIII. Р. 41–61; *Tretinger O.* *Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im hofischen Zeremoniel*. Jena, 1938; *Наследова В.* История на българския костюм. София, 1974; *Piltz E.* *Op. cit.* 1976; *Piltz E.* *Op. cit.* 1977; *Walter Ch.* *Marriage Crowns in Byzantine Iconography* // *Зораграф*, 1979. XC.

¹³ Передник не имеет определенного названия по-гречески, потому что в раннем императорском облачении он был частью лора; позже, для удобства, стал прикрепляться отдельно. См.: *Беляев Д. Ф.* Указ. соч. С. 285–286.

¹⁴ Форма таких корон несколько напоминает женские короны византийского и болгарского дворов, называемые «тимпанион»: *Живкова Л.* Четвероевангелие царя Ивана Александра. София, 1980. Табл. 1–2; *Беляев Д. Ф.* Указ. соч. С. 287.

¹⁵ *Verreaux J.* (ed.) *Op. cit.* Р. 200.

¹⁶ *Наследова В.* Указ. соч. С. 30.

¹⁷ *Бурин В. Я.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. Илл. 113.

¹⁸ Моравско сликарство (каталог выставки). Београд, 1968. С. 25.

¹⁹ *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*. London, 1977. Pl. 300–304.

²⁰ *Matejček A., Pesina J.* *Gorische Malerei in Bohmen. 1350–1450*. Prag, 1955. Abb. 69–85–87.

²¹ *Babič G.* *Op. cit.* Р. 185–186.

²² *Friedländer W.* *From Van Eyck to Bruegel. V. I. The Fifteenth century*. New York, 1969. Pl. 1.

²³ *Радойчић С.* Изображение отрока при церковном входе в сербской живописи начала XV в. // *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа*. М., 1973. С. 324–332.

²⁴ *Радойчић С.* Указ. соч. 1973. С. 328.

²⁵ Надписи на иконе славянские, поэтому в дальнейшем тексте учтены архиереи славянских стран.

²⁶ *Василевский В.* Обновление болгарского патриаршества при царе Иоанне Асене // Журнал Министерства Народного Просвещения. 1885. № 3–4; *Сырку П.* К истории исправления книг в Болгарии в XIV в. СПб., 1890.

²⁷ *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. Табл. 5, 6; *Byzantine Art...* Pl. 294–295. Новгородские архиепископы получили в сер. XIV в. право ношения полиставриона, но с четырьмя только крестами, см.: *Вздорнов Г. И.* Портреты новгородских архиепископов в искусстве XIV в. // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 115–135.

²⁸ *Kämpfer F.* Das Russische Herrscherbild. Von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen. Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im Byzantinischer Kulturkreis. Recklinghausen. 1978.

²⁹ *Филимонов Г. Ф.* Иконные портреты русских царей // Вестник общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1875. Т. 6–10. С. 35–66; *Арциховский А. В.* Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944; *Он же.* Миниатюры Кенигсбергской летописи // Известия ГАИМК. Т. XIV. Вып. 2. 1932; *Он же.* Одежды // Очерки русской культуры XIII–XV вв. Ч. I. М., 1969. С. 277–297; *Савваитов П.* Описание старинных русских уварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора в азбучном порядке расположенное. СПб., 1896; *Базилевич К. В.* Имущество московских князей в XIV–XV вв. // Труды Государственного Исторического музея. М., 1926. Вып. 3.

³⁰ *Медведев И. П.* Внучка Дмитрия Донского на византийском престоле? // ТОДРЛ. XXX. М., 1976. С. 255–262. На основании исторических сведений о княжне Анне И. П. Медведев предлагает датировку саккоса 1414–1417 гг. А. В. Арциховский высказал в свое время сомнение в подлинности портретов, см.: Указ. соч. 1932. С. 17.

³¹ *Базилевич К. В.* Указ. соч. С. 14.

³² Д. Ф. Беляев, прослеживая этимологию слова «бармы», отмечает его германское происхождение, см.: *Беляев Д. Ф.* Указ. соч. С. 215. Прим. 1. См. также: *Бочаров Г. Н.* Клад 1882 г. из Старой Рязани // Музей. М., 1983. Т. 4. С. 34–43.

³³ Поставленные здесь в один ряд крест, две иконы и цепь тоже можно считать княжескими регалиями. См.: *Николаева Т. В.* Предметы княжеского убора XIV в. // Памятники культуры. Новые открытия. 1976. М., 1977. С. 167–175, где рассматривается крест Загорского музея, возможно принадлежащий Дмитрию Донскому. Атрибуция представляется весьма убедительной, хочется только заметить, что орнаментальный мотив креста, составленный из переплетающихся кругов, в которых помещены изображения святых, ангелов и херувимов, находит прямые аналогии в памятниках шитья начала XV в., принадлежавших ранее Успенскому собору. См.: *Маясова Н. А.* Об одном редком изображении в шитье XV в. // Памятники культуры. Новые открытия. 1984. Л., 1986. С. 409–420. Иконографический замысел сударей из Успенского собора кажется мне очень созвучным системе иконографии иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» из этого же собора.

³⁴ Арциховский А. В. Указ. соч. 1969. С. 293.

³⁵ «Шапка Мономаха» была предметом изучения А. Соболевского (*Соболевский А.* Мономахова шапка и царский венец // Археологические известия и заметки. 1898. № 3. С. 1–10. Он писал, что до XV–XVI вв. «царского венца у нас не было и надо было переделывать на него великокняжеский» (с. 1). Ср.: Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 216–218, где шапка датируется началом XIV в. См. также: Спицын А. К вопросу о мономаховой шапке // Записки отделения русской и славянской археологии русского археологического общества. СПб., 1906. Т. VIII. Вып. 1. С. 182–184; Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н. Лицевое Евангелие Успенское Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV в. // Древнерусское искусство. XV — начало XVI вв. М., 1962. С. 164–172; Банк А. В. Взаимопроникновение мотивов в прикладном искусстве XI–XV вв. // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 72–83; Постникова-Лосева М. М. Русская золотая и серебряная скань. М., 1981; Маршак Б. Скань XIII в. на Ближнем Востоке // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1982. Т. XLVII. С. 63–66; Крамаровский М. «Шапка Мономаха»: Византия или Восток? // Там же. С. 66–70.

³⁶ ПСРЛ. 2-е изд. Пг., 1915. Т. 4. Ч. 1. Вып. 2. С. 530–531; Барсов Е. В. Древнерусские памятники священного венчания царей на царство в связи с греческими их оригиналами // ЧОИДР. СПб., 1883. Кн. 1. Отд. 1. С. 1–35; Герберштейн Сигизмунд. Записки о Московии. М., 1988. С. 79–82.

³⁷ Ключевский В. О. Сочинения в 9-ти томах. Т. 2. Курс русской истории. Ч. 2. М., 1987. С. 27–51.

³⁸ Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. / Подг. Л. А. Черепнин. М.; Л., 1950. С. 8, 16, 18, 36 и др.

³⁹ Chernetzov A. V. Types of Russian Coins of the XIV and XV Centuries. An Iconographic Study. Oxford, 1983. Pl. VIII, 15–17; pl. X, 25–28; pl. XI, 10; pl. XIV, I, 2, 20, 21, 25; pl. XV, 1–5; см. также Чернецов А. В. Рец. на: Kämpfer F. Op. cit. // Russia mediaevalis. München, 1984. Vol. V. T. 1. S. 180–181. Taf. 1.

⁴⁰ Изображение конца XV в. см. на пелене 1498 г. из ГИМ: Маясова Н. А. Указ. соч. 1971, табл. 27; Щепкина М. В. Изображение русских исторических лиц в шитье XV в. // Труды Государственного Исторического музея. М., 1954. Вып. 12.

⁴¹ Государственная Оружейная палата. М., 1988. Илл. 237, 243.

⁴² Вздорнов Г. И. Искусство книги в древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — нач. XV вв. М., 1980. № 18.

⁴³ Сизов Е. С. К атрибуции княжеского цикла в росписях Архангельского собора // Государственные музеи московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1976. Вып. 2. С. 62–98.

⁴⁴ Гольдберг А. Л. К истории рассказа о потомках Августа и о дарах Мономаха // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. 30. С. 204–216; Дмитриева Р. П. О текстологической зависимости между разными видами рассказа о потомках Августа и о дарах Мономаха // ТОДРЛ. Л., 1976. Т. 30. С. 217–237.

⁴⁵ Дробленкова Н. Ф. По поводу жанровой природы «Слова о Вавилоне» // ТОДРЛ. Л., 1969. Т. 24. С. 129–135; Она же. Сказание о Вавилоне // ТОДРЛ. Л., 1988. Т. 41. С. 124–128.

⁴⁶ Дробленкова Н. Ф. Сказание о Вавилоне // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2. С. 355.

⁴⁷ РИБ. Т. VI. СПб., 1880. Приложение. Стлб. 265–276.

⁴⁸ Сизов Е. С. Указ. соч. Илл. 1, 6.

⁴⁹ Первоначальные надписи на иконе Успенского собора сохранились очень неполно. Текст строф Акафиста был написан белой краской по золотому фону, и в раскрытых клеймах нет ни одного полного слова, можно видеть только следы букв и строк. Надписи черной краской на свитках персонажей разделяются по типу почерков на две группы: в среднике на свитках Иоанна Дамаскина и царя Давида надписи сделаны уставом, на свитках в клеймах — полууставом. Они принадлежат первоначальному слою живописи иконы. По мнению А. А. Турилова, оба почерка относятся к рубежу XIV—XV в. и в особенности близки такому типу почерков, как почерк текста (устав) и полей (полуустав) Киевской Псалтири, но на иконе не встречается курсивных элементов, как в Киевской Псалтири. Лингвистическое исследование, произведенное А. А. Гиппиусом, обнаружило в надписях полууставом русизмы, напр., в клейме 1 (строфа ф): «мертвнѣмъ» (сербск. было бы «мрътвнѣмъ»), также и в распределении ѣ и ѥ в других словах. Полностью прочесть надписи на свитках не удастся, лишь в клейме строфы р на свитке нижнего «ветии» можно прочесть «оуста глаголат но ум же разума не мо...»; также и в клейме строфы ф на свитке пророка Моисея «... облакъ иже на херувимы сплоть (оплоть) (?) ...» и здесь же на черном фоне пещеры «...яко в мертвнѣмъ... м... осва»... Сопоставить надписи с точными цитатами из Библии, Октоиха или же Акафиста, несмотря на тщательное сравнение, не удастся; видимо, это вольные цитаты и оригинальные тексты. Поздние надписи черной краской (XVI в.?) и еще более поздние киноварью (ок. 1706 г.), на славянском и греческом, были в значительной степени убраны при реставрации; из их числа сохранившиеся фрагменты черных надписей тоже не всегда совпадают со строками соответствующей строфы. М. М. Момина, занимающаяся изучением редакций текста Акафиста, не нашла в текстах русских и сербских редакций гимна аналогий фрагментам надписей черным цветом в клеймах строф ф, ѡ, ѣ, о. Есть все основания предполагать, что эта странность была свойственна и изначальным надписям. Лишь слова «благодать дати...» в клейме х представляют собою начало соответствующей строфы Акафиста.

ГЛАВА 4

ОТРАЖЕНИЕ СОБЫТИЙ РУССКОЙ ИСТОРИИ В ИКОНОГРАФИИ ВЕРХНЕГО РЯДА КЛЕЙМ АКАФИСТА ИКОНЫ УСПЕНСКОГО СОБОРА

§ 1. Сюжеты, представляющие поклонение иконе

Богоматери Одигитрии, и их зависимость

от литературных источников

Наиболее характерными и запоминающимися сценами балканских и греческих циклов Акафиста являются композиции, представляющие поклонение иконе Богоматери Одигитрии, которые, как мы выяснили в главе 2, изображают константинопольскую процессию в храме монастыря Одигон, происходившую по вторникам. Сюжетные отличия таких сцен балканской традиции от греческой заключаются в основном в том, что их часто превращают в ктиторские композиции (Дечаны) или заменяют реалии константинопольские на местные (Марков монастырь) для усиления достоверности донаторских портретов. Это, в частности, показывает, что теснейшая связь сюжета с текстами синаксарей Постной Триоди, поясняющими смысл происходящего поклонения в константинопольской традиции иконографии гимна, в сербских и болгарских циклах ослабевает. Очевидно, по этой причине в балканской иконографии Акафиста не существует иллюстраций вводной строфы — прооймiona¹, смысл которой становится понятен только в связи с историей гимна, изложенной в синаксаре. Исключение составляет столичная рукопись Син. греч. 429, а также, возможно, аналогичная сцена была в Мистре среди плохо сохранившихся композиций апсиды галереи, где находятся фрески с циклом Акафиста².

На иконе Успенского собора, в нижних боковых клеймах у средника, помещены две композиции, представляющие сцены поклонения иконе Богоматери Одигитрии, которые соответствуют

текстам первой и последней строф гимна; но если иллюстрация строфы ω, подобно всем известным нам сценам Акафистов византийского ареала, изображает константинопольскую литию, то сюжет кондака «Взбранной воеводе...», хотя формально и схож с многочисленными литургическими сценами вынесения прославленной константинопольской святыни, должен быть интерпретирован иначе. Обе эти сцены не являются ктиторскими композициями, а скорее напротив, подчеркнуто реалистично передают поклонение толпы людей, городское зрелище, акцентируя внимание на жанровых моментах происходящего, таких, например, как экспрессивные жесты удивленных паломников, видящих человека, несущего на плечах очень тяжелую икону; два диакона, взмахнувшие кадильницами, цепи которых почти скрестились в полете; диаконы с рипидами и священник с кацеей, употреблявшейся в XIV в. специально для каждения икон; точность передачи костюмов пестрой столичной толпы, в которой и греки в высоких шапках, уже знакомых нам по другим изображениям в гимнографических иллюстрациях, и итальянцы в шляпах с полями; пальмы, отмечающие место действия вне храма, и др.

Э. П. Саликова сопоставила изображение строфы ω с описанием церемонии в Константинополе, сделанным Стефаном Новгородцем; это описание делает конкретность сцены, представленной на иконе Успенского собора, еще более осязаемой: «тогда сходится весь народ, и из других градов приходят», «Одному человеку поставят икону на плечи стоймя, а он руки распрострет, словно его распяли, и глаза у него закатятся, так что смотреть страшно, и по площади бросает его туда и сюда, и вертит в разные стороны, а он даже не понимает, куда его икона носит. Потом другой подхватит ее и с тем бывает так же, а затем и третий, и четвертый подхватывают, и они поют с дьяконами пение великое, а народ с плачем взывает: „Господи, помилуй!“ Два дьякона держат рипиды...»³. Центральная фигура композиции — несущий икону человек с распростертыми руками — изображена в позе необыкновенно экспрессивной по сравнению со всеми сценами этого типа, столь индивидуальной и характерной, что любое более позднее воспроизведение данной редакции Акафиста можно мгновенно

но отличить по этому признаку⁴. Здесь, без сомнения, изображается реальная константинопольская лития, которую художник иконы видел своими глазами, даже багряные одежды несущего икону и подхватывающего ее соответствуют стихарям, установленным в Константинополе в XIV в. для младших клириков: чтецов, певцов и псаломщиков⁵, что соответствует упоминанию в русских письменных источниках специальных служителей, приходящих для вынесения иконы Богородицы Одигитрии: «Сей же иконе служит племя Лукино»⁶.

Композиция строфы «Взбранной воеводе...», также представляющая поклонение иконе Богородицы Одигитрии, имеет, однако, ряд особенностей, которые заставляют связать ее сюжет не с современными иконе Успенского собора цареградскими церемониями, а с временами значительно более ранними. Если внимательно присмотреться к этому изображению, то удивляет присутствие среди поклоняющихся трех персонажей в нимбах: царя, царицы и патриарха. Костюмами они мало отличаются от русских князей и митрополита, хотя в форме короны царя есть иные элементы, сближающие ее с диадемой византийских императоров допалеологовского времени, но это не существенно в том случае, если верна идея о целенаправленном уподоблении друг другу облачений представленных на иконе властителей; значительно важнее отметить нимбы над их головами, которые используются в клеймах иконы «Похвала Богородицы с Акафистом» только для Христа, Богородицы, св. Иосифа, Иоанна Предтечи и пророков (кроме средника с изображением Похвалы). На конкретное место действия — Константинополь — указывает изображение святыни этого города — иконы Богородицы Одигитрии, укрепленной на шесте, стоящем в позолоченной подставке, форма которой может быть сопоставлена с подставкой для креста из Эрмитажа⁷, а также присутствие среди предстоящих иконе пяти архиереев в крестчатых ризах, что может соответствовать либо торжественной службе в Константинополе, либо изображению собора православной церкви. Здесь представлена, конечно, служба, потому что рядом с иконой стоят клирики в алых стихарях и белых скуфьях полусферической формы, один из которых держит рипиду; пат-

риарх в нимбе кадит икону кацеей, а значит исполняет архиерейские действия, положенные ему по уставу. Если бы среди предстоящих иконе людей только властители были наделены нимбами, то можно было бы композиционно строфу «Взбранной воеводе...» считать ктиторской, но изображение служащего патриарха в нимбе опровергает такое предположение.

В греческой иконографической традиции, кроме заключительных сюжетов богородичного гимна, представляющих сцены почитания иконы Богоматери Одигитрии, существует еще один сюжет, центральным смысловым элементом которого является эта икона, известный, правда, лишь по четырем памятникам, самый ранний из которых датируется ок. 1400 г.⁸. Это — «Торжество Православия». Композиция сюжета формально мало схожа с иллюстрацией строфы «Взбранной воеводе...» на иконе Успенского собора; она построена в два регистра, в которых, подобно известному типу икон с избранными святыми, стоят греческие защитники православия. В центре верхнего ряда на иконе (ок. 1400 г.) изображена икона Богоматери Одигитрии, поддерживаемая ангелами, слева от нее императрица Феодора и ее сын Михаил, справа патриарх Мефодий и три архиерея, надписи над которыми плохо сохранились, но можно предположить, что это три вселенских патриарха, подписавших грамоту императору Феofilу, отцу Михаила, в защиту святых икон: Христофор Александрийский, Иов Антиохийский и Василий Иерусалимский⁹; в нижнем ряду представлены более ранние защитники иконопочитания: неизвестный святой с иконой Спаса Эммануила (патриарх Герман?), Феофан Исповедник, Феодор Студит, а также св. Феодор, св. Феофил и неизвестные святые. Все эти исторические личности известны своими сочинениями в защиту почитания святых икон, которые в разные времена в различных четых-сборниках встречаются в связи с празднованием Недели Православия, но существует и особый текст, соединяющий эти имена. Это уже упоминавшееся «Сказание об иконе Богоматери Римляныни» — уставное чтение греческой церкви на отмечаемую в первую неделю Великого Поста Неделю Православия, ставшее основой синаксара Постной Триоди, со следующим заглавием: «В неделю а поста.

В то же день неделя первая поста, православие, сиречь встеление святых и честных икон церковь праздновати приять, бывшу от Михаила и Феодоры святыя и блаженныя царица, и святого Мефодия патриарха Константинограду»¹⁰.

Во второй главе, посвященной палеологовской традиции изображений Акафиста, уже говорилось о том, как два древних текста-чтения на Неделю Православия и Субботу Акафиста сплелись своими сюжетами вокруг наиболее почитаемой константинопольской иконы и отразились в иллюстрации богородичного гимна, но между тем они продолжали существовать и сами по себе. Иллюстрацией к такому самостоятельному тексту и являются иконы «Торжество Православия», свидетельствующие о распространении сюжета в конце XIV в., отличительными особенностями иконографии которых являются изображения иконы Богоматери Одигитрии, царей Михаила и Феодоры, а также патриарха Мефодия. Однако «Сказание об иконе Богоматери Римляныни» связано в XIV в. и с Акафистом, для которого оно конкретизирует иконописный образ, защитивший Константинополь, а этот факт дает нам право предположить, что на иконе Успенского собора в клейме «Взбранной воеводе...» тоже изображена сцена восставления иконопочитания, где в нимбах представлены византийские цари Михаил и Феодора, а служит у иконы патриарх Мефодий (с нимбом над головой), то есть выделены нимбами основные персонажи «Торжества Православия». Различие между двумя способами передачи одного сюжета состоит в том, что клеймо иконы Успенского собора трактует его более жанрово и повествовательно, как городское празднество, и зависит такая трактовка прежде всего от соединения темы с гимнографическим циклом, по природе своей тесно связанным с литературным текстом. Однако в отличие от палеологовских Акафистов греческой и балканской редакции, на иконе музеев Кремля связь с текстом значительно усложняется: если в циклах XIV в. в качестве источников художественных образов использовались прежде всего строфы гимна и комбинации символических образов — цитат из разработанной ранее иконографии, то на иконе Успенского собора, как видно уже на примере двух рассмотренных клейм, с изображениями

вступает во взаимодействие второй текстовой ряд — исторические повествования, определяющие предназначение гимна и смысл связанных с ним торжеств, которые, как уже отмечалось выше, лишь опосредованно отражаются в греческой редакции Акафиста и почти исчезают в балканской.

Для того чтобы представить такую связь наглядно, необходимо сравнить повествование и изображение на иконе Успенского собора в клейме, не имеющем аналогий в сохранившихся Акафистах и трактующем тему «Торжество Православия», то есть в изображении строфы «Взбранной воеводе...». Сцена из истории восстановления в Константинополе почитания святых икон должна, если предшествующие рассуждения верны, иметь своим источником «Сказание об иконе Богоматери Римляныни»; это длинное сказание начинается с момента написания образа Богоматери св. Лукой и далее описывает различные чудеса, творимые образом, большей частью относящиеся ко времени гонения на иконы, центральное место среди которых занимает путешествие иконы Богоматери по морю в Рим, где ее сохраняли от уничтожения иконоборцами, и обратно в Константинополь, когда последний гонитель — император Феофил раскаялся в содеянном и после его смерти опять восторжествовало православие. Вот как описывается сцена обретения императрицей Феодорой иконы Богоматери Одигитрии, чудесно перенесшейся из Рима: «уведоша же (от римлян. — *Е. Г.*) и день обретения Вторник... Царица же не имяше еже что и будут, помышляючи великое чудо и неизреченное божие смотрение еже благоволи тою; от преславного того чудеси веру приимаше таинства возрадовася зело, взыграша же и вси сущие полатние плещущие победное». Прервав здесь цитату, необходимо сделать первое сопоставление с изображением: все люди, протягивающие руки к иконе, представлены не в молитвенных позах, а в ликующем рукоплескании («сущие полатние плещущие победное»), о чем свидетельствуют высоко поднятые руки, запрокинутые головы, несимметрично расположенные кисти рук, отставленные пальцы и согнутые ладони. Далее: «Протичет же и в весь гради преславное слышание. Стечеся множество. Патриарх веселия исполнен бысть, взем пречистую икону на руку свою, и вжегоша множество

свещь, и проливаются мира, и благовонное каждение воспосылается горящим благоуханием многим. Предидущие людие светлы, и величайши иже от синглитского совета, и церковный причет, все хваляще, успевающе, поюще, и тако в тезоименитый ея храм Богородица в Халкопатрии донесше поставляют»¹¹. Описание толпы поклоняющихся в тексте: величайшие от синклита (в высоких цветных шапках), церковный причт (архиереи в полиставрионах, иерей в желтоватой ризе с омофором, диаконы в алых стихарях и белых скуфьях) — находит множество аналогий в изображении. Образ патриарха Мефодия с кацеей также можно считать откликом на слова, описывающие торжественное настроение патриарха, отмечающего чудесное явление иконы возжиганием свечей, излиянием мира и благовонным каждением во время перенесения образа Богоматери в храм: да и установление иконы в специальной подставке, то есть в храме, не противоречит цели торжественного богослужения — принесению иконы в Халкопатрийский храм, указанный в «Сказании».

В этом же тексте найдем мы смысловую связку для объяснения последней сцены Акафиста (строфа ω) на иконе Успенского собора — вторичной церемонии в монастыре Одигон (см. главу 2), которая с композицией строфы «Взбранной воеводе...» образует симметричную пару, обрамляющую сюжеты богородичного гимна, представляя соответственно моменты начала (строфа «Взбранной воеводе...») и современного состояния (строфа ω) почитания иконы Богоматери Римляныни, то есть возвращение чудотворной иконы в Константинополь, где она творит «бесов отгнание, и недугов неисцельных уврачевание, страстей мучащих освобождение»¹², и сохранение ее божественной силы до дней написания иконы Успенского собора, о чем свидетельствуют исцеления во время вторичных процессий, ради которых приходят больные, описанные паломниками. Смысловая симметрия первого и последнего сюжетов гимна с максимальной полнотой выражена художественными средствами: симметричностью их расположения на иконе; необычностью сюжетов, схожих между собой и передающих поклонение образу Богоматери; одинаковым способом построения композиций,

центром которых является икона Богоматери Одигитрии, поднятая над толпою людей, осеняемая рипидами и увенчанная зонтиком. Таким образом, можно считать, что между изображениями иконы Успенского собора, посвященными чудесам иконы Богоматери Одигитрии, и текстом, использовавшимся в греческой литературе в качестве уставного чтения на Неделю Православия, существует непосредственная связь: «Сказание об иконе Богоматери Римляныни» является источником художественных образов клейм Акафиста на иконе Успенского собора, которые не имеют аналогий в иконографической традиции этого гимна в XIV в., хотя, как говорилось выше, данный текст был связан с темой Акафиста, может быть, еще до времени сложения иконографии богородичного гимна. Но такое утверждение ставит перед нами новую задачу — объяснить, почему прямое обращение к столь известному ранее «Сказанию» происходит лишь в конце XIV в., с чем связана такая необходимость, не возникавшая прежде ни в одном из 13 известных на сегодняшний день иконографических циклов, и как связывается все это с донаторской композицией, в которой предположительно изображены московские князья?

§ 2. «Сказание об иконе Богоматери Римляныни»

и «Повесть о неседальном» в русских рукописях XV в.

«Сказание об иконе Богоматери Римляныни» распространяется в русских сборниках в XV в.; изучением его списков занимался С. Кулаковский, который указал, что самый ранний из списков содержится в сборнике собрания Троице-Сергиевой Лавры, ныне РГБ, ОР, ф. 304, № 167¹³, этот сборник на основании записи в нем датируется 1423 г. Основное содержание манускрипта составляют Лествица Иоанна Синайского и Творения Аввы Дорофея, в приложении к которым переписаны «Похвала 40 мученикам» Василия Кесарийского, «Сказание об иконе Богоматери Римляныни», «Повесть о неседальном»¹⁴, Слово 83 св. преподобного Ефрема (Сирина) о суде и покаянии, св. Нила Постника главизны о молитве и Слово Иоанна Златоуста «егда вне церкви обретесе Евтропий отгоржен бысть, и о еже предста царица одесную тебе в ризах позла-

щенных». Лествица в новой редакции, переписанной в 1387 г. митрополитом Киприаном в константинопольском Студийском монастыре, была одной из самых распространенных и популярных книг рубежа XIV–XV вв. Но собственно весь состав сборника, а не только Лествица соответствует тем новым идеям, которые были принесены на Русь балканскими эмигрантами — греками, болгарами, сербами, — прибывшими вместе с митрополитами из Константинополя или работавшими в Москве по приглашению великого князя. «Сказание об иконе Богоматери Римляныни» и «Повесть о неседальном» в силу каких-то особых причин оказались в этом сборнике выделены: рядом со «Сказанием» стоят две даты, написанные на полях киноварью: «2 октября 1397» и «13 октября 1397» (: цг ѿ в; +цг ѿ гї), рядом с началом «Повести» есть следы стертых надписей киноварью, которые сейчас не прочитываются, но по размерам одна из них сходна с датой, обозначенной в начале «Сказания». Если вспомнить греческую традицию, в которой оба текста связываются с Акафистом, то неудивительно, что в сборнике они следуют друг за другом, но так происходит только в русских сборниках, в греческих эти тексты обычно соответствуют порядку торжественных дней или переписываются обособленно.

Правда, рядом с началом «Сказания» отмечено: «сие чтется в неделю а поста в м десятницу святую; вторая стертая надпись на полях у «Повести» по размерам могла бы иметь сходное содержание. В более поздних сборниках эти два текста встречаются вместе, хотя состав рукописей изменяется по сравнению с Лествицей из Троицкого собрания; так, например, они читаются после Маргарита Иоанна Златоуста в рукописи XV в.¹⁵, становясь в XVI в. распространенными текстами сборников гомилетического типа¹⁶. Особое место в этом отношении занимает Скитский патерик из Троицкого собрания¹⁷, датированный XV в., где оба повествования переписаны среди подборки текстов исихастского богословия, открывающейся тропарями Филофея Коккина к службе Акафиста и сопровождающейся триодными синаксарями, дублирующими содержание рассказов; здесь они разделены пространством повествованием об обретении Креста св. Елены, но записанные рядом с ними синаксари выделяют эти тексты, сопоставляя их

друг с другом. Такие особенности существования «Сказания» и «Повести» в древнерусской литературе заставляют с вниманием отнестись к дате, написанной на полях; очевидно, что на протяжении XV столетия возрастает популярность этих текстов, постепенно они разделяются в четвѣх сборниках и обрѣтают свои места в последовательности чтений триодного цикла, вытесняя известные в более ранние времена произведения учительной литературы, такие, например, как Поучение Иоанна Златоуста о посте и Слово святого Кирилла «Много нам человеколюбче Бог показа на земли являся», читавшиеся в первую неделю поста, или Слово Кирилла Александрийского «На похвалу всечестная владычица наша Богородицы и приснодевы Марии», которые можно найти в сборнике конца XIV в. РГБ, ОР, ф. 304, № 9 и др.¹⁸. То есть имеющийся в настоящее время самый ранний список «Сказания» в рукописи 1423 г. относится к начальному периоду проникновения славянских переводов этих греческих повестей в круг русской духовной литературы, а дата на полях говорит, что сохранившийся до наших дней список — не первый; по какому-то неизвестному нам поводу обращались к тексту «Сказания» в 1397 г. Эта дата относится ко времени княжения Василия Дмитриевича, и если вспомнить о его предположительном портрете на иконе Успенского собора, об отношении двух, друг за другом переписанных текстов к изображениям Акафиста, то такая дата вряд ли покажется случайной; она может помочь выяснению причин столь пристального интереса ко всему, что связано с богородичным гимном — истории, текстам, реалиям, иконографии, — возникшего на рубеже XIV–XV столетий в Москве.

§ 3. Новые символические мотивы в иконографии

клейм τ и ϕ на иконе Успенского собора

Уже на примере двух клейм, изображающих константинопольские церемонии, видно, что обращение к столичной традиции не является копированием образцов или, подобно балканским фрескам, интерпретацией, ограниченной текстом строфы и исходным иконографическим типом; композиция иконы Успенского собора возникает как результат знания всего историко-культурного

контекста, а также реальной столичной действительности, как ностальгическое воспоминание о ней, наполненное живым чувством, эмоциональное и красочное, силу художественного воздействия которого никогда уже не смогли повторить русские художники, до середины XVII в. копировавшие этот образец. Между тем не константинопольские реалии являются основными в иконографии клейм иконы, они свидетельствуют только о том, что художником был грек, очень искусный и образованный, но оставшиеся еще не рассмотренными клейма второй части Акафиста заключают в себе детали, говорящие об особой программе, которой подчинено их внешне «беспорядочное» расположение, программе, связанной с русскими традициями и историей. Безусловную связь с русской культурой имеет композиция строфы т «Стена еси девам...», расположенная в центре верхнего ряда клейм иконы Успенского собора. Она передает сюжет в традиционной иконографической схеме балканских и греческих циклов — Богоматерь стоит среди поклоняющихся ей дев, но одна деталь этого изображения — алый омофор в руках Марии — не имеет, да и вряд ли может иметь аналогии в палеологовской традиции: омофор, простертый над головами дев, связывается прежде всего с иконографией Покрова, русского церковного праздника, неизвестного в XIV в. на Балканах¹⁹.

Как происхождение иконографии Покрова, так и история возникновения богослужебных текстов этого праздника остается до сих пор изученной очень неполно, однако, несмотря на это, исходя из текста службы на Покров в сборнике конца XIV — первой четверти XV в. можно предположить, что праздник связывался с заступничеством Богородицы за христиан во время вражеских нашествий: «К нему же за ны, Богородице, молися победу дати князю на врагы, да яко мадиамы низложив, прославится святой твой праздник», «Укрепи, Владычице, славящего Тя князя на противныя врагы», «На облаце легце славы, к Спасу Христу молящуся, подати победу князю нашему и погубити, иже нас воющих» (канон), «Ты киот святыни твоея, яко бо полату красну сию украси и притчею граду твоему владыко строити и покрывати от супротивных поган, державною силою тоя молитвами» (заключительная

стихира)²⁰. Эти строки в ряду традиционных похвал и символических уподоблений, обращенных к Богородице, обладают наиболее индивидуальным смыслом, которому нет в тексте альтернативных вариантов, и поэтому именно они выражают смысл торжества — защиту от врагов, совершившуюся посредством божественной силы.

Сходную идею выражает и другая иконографическая деталь: в клейме строфы ф «Светоприемную свечу во тьме сущим являющуюся...», композиция которой восстанавливает идею палеологовской живописи более сложно, чем все сохранившиеся образцы, — изображены два пророка. Из описания данного сюжета в палеологовских Акафистах (см. приложение 1) видно, что пророки здесь никогда не изображались, а следовательно, на иконе Успенского собора они включены в композицию ради некоего нового смысла. Первый пророк указывает на небесный сегмент, в котором, очевидно, было важное для понимания смысла композиции изображение, ныне утраченное, другой — на Богородицу, стоящую на подножии, поднимающемся из черной пропасти, откуда молящиеся люди протягивают руки к Марии, а над их головами белыми буквами на темном пространстве пещеры написано: «яко в мертвѣм ... м... ...освѣ...» (просвети или освяти)²¹. Мария держит в руках горящую свечу, почти сливающуюся с ее устремленной вверх фигурой, как бы сама превращаясь в свечу, дающую свет людям, находящимся в «мертвем» мире²². Пророк, указывающий на Богоматерь, имеет в другой руке свиток с надписью, из которой возможно прочесть следующие слова: «...облакъ иже на херувимы сплоть (оплоть?)...» Полностью такой фрагмент найти в библейских текстах не удалось; отсутствие начала и конца фразы лишает ее смысла, но и без надписи изображенного здесь пророка определить несложно. Среди пророков, предвозвещающих Воплощение Бога, только Моисей в палеологовской иконографической традиции наделяется столь характерными чертами — короткими волосами и короткой бородкой рыжеватого оттенка (в данном случае на иконе верхний красочный слой сильно потерт, но ясно видно, что ни волосы, ни борода не были темными)²³. В среднике иконы «Похвала Богородицы с Акафистом» имеется второе изоб-

ражение пророка Моисея, держащего символический атрибут своего пророчества — куст, объятый пламенем, Неопалимую купину. Изображения средника и первого верхнего клейма весьма сходны, поэтому можно считать, что здесь представлен один и тот же персонаж — пророк Моисей.

Теперь по отношению к конкретному персонажу можно попытаться интерпретировать надпись на свитке. Все надписи на иконах поясняют изображенное краткими и емкими формулировками, и поэтому в них наиболее употребительны слова и словосочетания, имеющие традиционное отчетливое семантическое поле, аккумулирующее образы Священного Писания. Так, слово «облакъ» на свитке пророка Моисея напоминает прежде всего историю Исхода, во время которого облачный столп вел сынов Израилевых и встал на пути войска фараона (Исх. 13: 17–22; 14: 19–21). В этот семантический ряд становится слово «облакъ» и в Псалтири, например, в псалме 104 в части, посвященной Исходу, стих 39 звучит следующим образом: «распростреть облакъ в покров их», — повторяет тему псалом 77: 14: «И веде я облакомъ во дне, и всю ночь просвещеньем огня» и др. Словосочетание «иже на херувимы» (Иез. 1: 4–26) в книгах Ветхого Завета тесно связано с образом Бога — Саваофа: «И преклони небеса и сниде, и при мракъ под ногама его, и възыде на херувимъ и лете» (Пс. 17: 10–11), или: «Пастырь Израиля вонми, водяй яко овча Иосифа, седяй на херувиме, явися» (Пс. 79: 1–2) и т.д.²⁴. Конечно, точно понять надпись на свитке Моисея по столь малому фрагменту невозможно, но вполне можно предположить, что в самом общем смысле она была напоминанием о божественной помощи Израилю, явившейся в момент всеобщего отчаяния и трепета перед войском фараона. Подобная тема согласуется с сюжетом клейма ф, представляющим моление находящихся в «мертвнем» мире людей к Богородице, как тема прообразовательная. Она является смысловой параллелью некоторому сходному событию, относящемуся к последующим временам и нашедшему в иллюстрации одной из строф Акафиста свое отражение, но пока непонятно какому.

Очевидно, что иллюстрация клейма ф на иконе Успенского собора воспроизводит не только строки Акафиста, как это было

принято в балканской и константинопольской традициях иконографии гимна, но кроме того в ней акцентируется мотив спасения от бедствий посредством божественного заступничества. Если вспомнить историю возникновения этого торжественного песнопения, связанную с осадой Константинополя персами и аварами, то источник мотива сразу же обнаруживается, это — «Повесть о неседалном», рассказывающая о спасении Цареграда Богородицей после обращения патриарха Сергия к ее реликвиям, наделенным чудесной силой, — иконе и ризе. «Повесть о неседалном» пронизана прямыми и скрытыми сопоставлениями событий, происшедших во время осады Константинополя, с божественным заступничеством в Исходе из Египта. Прямые параллели проводятся в тексте следующим образом: (о потоплении скифских судов) «И бяше видети тамо неисказанное и велие чудо: море бо равны горамъ волны творяще и образом дивиаго зверя распыхашеся и вынящеся субо наскакаше и немилостиво поядаше. Якожь некогда и Египтяномъ сотвори, гонящимъ древнего Израиля, образом страннымъ пеша ходяща сквозе не»²⁵. Скрытые — присутствуют в тексте в виде молитв, построенных из строк псалмов, имеющих отношение к переходу через Черное море; правда, цитаты эти не всегда точны, они являются скорее свободными интерпретациями псалмов и канонов на известную тему, как, например, «встанни, Господи, помози нам и да разыдутся врази Твои и исчезнут яко дым и растают яко воскъ отъ лица огню»²⁶ — является контаминацией псалма 43:27 «Воскресни, Господи, помоги нам» и псалма 67: 1–3: «Да воскреснет Бог, и разыдутся врази его, и да бежат от лица его ненавидящие Его, яко исчезает дымъ да исчезнут, яко тает воскъ от лица огню, тако погибнут грешницы от лица Божия»²⁷.

Таким образом, изображение пророка Моисея в клейме строфы ф не случайно, и, подобно сюжетам первой и последней строф, оно имеет своим источником не собственно строки гимна, а второй текстовый ряд — историческую повесть. Однако для определения второго пророка, указывающего на небесный сегмент, тексты «Сказания» и «Повести» материалов не дают. Но так как в иконографической традиции Акафиста в строфе ф пророки не изображаются, а все отклонения композиций иконы Успенского

собора от балканской и греческой редакций до сих пор можно было объяснить с помощью литературных источников, то поиск подобных аналогий необходимо продолжить. Кроме греческих реалий, в изображениях кремлевской иконы были отмечены и русские (донаторские портреты); в связи с этим необходимо упомянуть одну важную цитату из Псалтири в «Повести о неседальном», которая связывает этот переводной греческий текст с русской культурой и заставляет для определения второго пророка и других иконографических деталей обратиться к источникам третьего ряда — древнерусским историческим повестям. Речь идет о строке 10 из 113 псалма²⁸ «Да не когда рекут языцы, где есть Богъ ихъ», посвященного Исходу Израилеву, которая в «Повести» повторена дважды. А. С. Орлов, исследовавший особенности формы русских воинских повестей, отметил, что «наиболее популярной цитатой в молитвах и речах является видоизмененный 10 стих 113 псалма, и назвал ряд древнерусских сочинений, посвященных военным событиям, ни одно из которых не считается созданным ранее первой четверти XV в. Все эти повести по своей тематике созвучны «Повести о неседальном», во всех описываются военные победы, но лишь в одной из них сюжет строится вокруг чудесного заступничества за город божественных сил в результате обращения к образу Богоматери — иконе Владимирской, то есть вокруг события, сходного типологически с освобождением Константинополя, это — «Повесть о Темир-Аксаке», рассказывающая о нашествии на земли московского князя в 1395 г. войск Тимура (Тамерлана).

§ 4. Русская историческая «Повесть о Темир-Аксаке»

и ее источники

В основе «Повести о Темир-Аксаке» лежит историческое событие, происшедшее в правление великого князя московского Василия Дмитриевича и во время пребывания на русской митрополии митрополита Киевского и всея Руси Киприана. В 1395 г. через Елец на Москву шло огромное войско Тамерлана, захватившего уже многие земли на востоке и известного своей жестокостью по отношению к плененным народам. Московский князь

вышел навстречу татарам на берег Оки, а в Москве стали готовиться к осаде, но «благочестивый же великий князь Василий Дмитриевич, помянув избавление царствующего града, како избави пречистая владычица наша Богородица царствующий град от нашествия зловерного и безбожного царя Хоздроя (т.е. события, описанные в «Повести о неседалном». — *Е. Г.*), помянув послати по икону пречистыя владычицы наша Богородицы, и призвать к себе князей своих и бояр, и рече имъ: „Хошу послати въ градъ Володимеръ по икону пречистыя владычицы наша Богородицы, та бо может преложити печаль нашу на радость, и может заступити нас и град нашъ Москву от нахождения иноплемennых, от нападения вражия, от нашествия ратных, и от междоусобных брани, и от кровопролития всякого, от мирскихъ печали, от напрасныя смерти“»²⁹. Когда принесена была из Владимира древняя русская святыня, произошло чудо — Тимур без боя ушел в свои страны. На Руси же в честь этого великого события был установлен праздник — Сретение иконы Владимирской Богоматери.

Параллелизм событий, описанных в «Повести о неседалном», в которой Константинополь спасается от осады огромного войска в результате обнесения по стенам города Чудотворной иконы и омовения в море ризы Богоматери, с событиями «Повести о Темир-Аксаке», со спасением Москвы в момент принесения Владимирской иконы — совершенно очевиден, он отмечен и в тексте одного из старших сохранившихся списков этой повести, процитированном выше. Зависимость русского исторического сочинения от «Повести о неседалном», заимствование фрагментов текста из нее неоднократно отмечалось исследователями этого литературного памятника В. П. Гребенюком и И. Л. Жучковой, хотя взгляды их на историческую судьбу сочинения различны³⁰. Но ни современные исследователи, ни их предшественники до сих пор не отметили странного совпадения обстоятельств появления славянского перевода греческого источника в русских рукописях, связанного с датой «1397 год», и даты нашествия Тамерлана — 1395 год, которые следуют в естественном порядке друг за другом. Однако сделать это замечание прежде было невозможно, потому что дата стоит рядом с текстом «Сказания об иконе Богоматери

Римляныни», а связь этого сказания с «Повестью о неседальном» вне знания исторического контекста реалий, связанных с темой Акафиста, совсем не очевидна (см. главу 2). Между тем у «Сказания» и «Повести о Темир-Аксаке» существует и другая взаимозависимость. Эта зависимость выражается в том, что в «Повести о Темир-Аксаке» икона Богоматери Владимирской впервые в литературной традиции связывается с именем св. Луки³¹, подобно константинопольской Одигитрии, что является заимствованием из «Сказания об иконе Богоматери Римляныни». Интересно отметить, что две основные редакции (А и Б «Повести о Темир-Аксаке»), которые выделяются в летописных списках исследователями, по-разному передают это заимствование. В списках редакции А оно появляется в самом конце повествования: «сия же чудная икона святяга Богородица написана бысть от руки святого апостола и евангелиста Луки. Мы же грешнии рабы христови, слышавше сие удивление Господа нашего Исуса Христа и пречистыя его матери Богородица понудих сия писанию предати въ славу имени Господа...»³², тогда как в редакции Б (Московский свод 1470 г.), напротив, это известие появляется в заглавии текста: «Слово о чудеси пресвятяга Богородица, егда принесена бысть икона честнаго образа ея, юже написа Лука еуангелист, от града Володимера въ славный сей град Москву»³³.

Во второй половине XIV в., как считает большинство исследователей, для Лицевого летописного свода создается обширное повествование «Сказание об иконе Владимирской Богоматери», входящее в состав Древнего летописца, в котором уже читается более пространная цитата из «Сказания об иконе Богоматери Римляныни», независимая от раннего текста. Обращение писателей XVI в. к «Сказанию об иконе Богоматери Римляныни»³⁴ свидетельствует о существовании традиционной связи между двумя текстами, абсолютно очевидной даже по прошествии полутора столетий. «Сказание» XVI в. очень обширно, оно вобрало в себя и сведения XII в., и рассказ о событиях конца XIV в., но не в виде механических заимствований, как это показывает приведенная цитата, а обращаясь вновь непосредственно к источникам-прототипам оригинальных русских текстов, то есть к «Сказанию об иконе Богоматери

Римляныни» и к «Повести о неседальном»; из последней тоже имеются новые, отличные от заимствований «Повести о Темир-Аксаке» цитаты³⁵. Для дальнейших рассуждений необходимо пояснить художественный принцип этих заимствований: русский текст XVI в., хотя и вбирает в себя фрагменты из греческого перевода, но в целом использует первоисточники примерно так, как «Повесть о неседальном» — библейские тексты об исходе из Египта, то есть в виде прямых смысловых сопоставлений (освобождение Москвы — освобождение Константинополя) или в виде скрытых образных уподоблений (икона Одигитрии, написанная св. Лукой — икона Владимирской Богоматери); в пространном повествовании XVI в. такая связь прослеживается более явно, чем в его предшественниках — редакциях «Повести о Темир-Аксаке», но несомненно, что она является лишь развитием заложенных в более ранних текстах идей и принципов и, таким образом, более отчетливо определяет очень важный момент — зависимость текста «Повести о Темир-Аксаке» от обоих повествований, сопровождающих в греческой литературной традиции Акафист.

Как кажется, знание этого факта могло бы внести некоторую ясность в проблему существования двух редакций «Повести о Темир-Аксаке», взаимозависимость которых вызывает противоречивые суждения. Развивая идею об уподобленности двум источникам, можно предположить, что в связи с событиями 1395 г. было написано два текста, один из которых был исторической повестью, сходной с «Повестью о неседальном» — редакция А, — о чем говорят аналогичное построение заглавия, упоминание авторства св. Луки по отношению к Владимирской иконе только в конце и относительная краткость изложения событий; другой — редакция Б — более уподоблялся «Сказанию об иконе Богоматери Римляныни», судя по вынесению в название «Слово о чудеси Пресвятыя Богородица, егда принесена бысть икона честнаго образа ея, юже написа Лука евангелист, от града Володимера въ славный сей град Москву»³⁶ (сравни: «Сказание известно о чудесах пречистыя владычица наша и госпожи пречистыя девы и Богородицы Мариа, еж пречистую и честною ея иконой съдеся яж римляныни нарицатися обыкши» («Сказание об иконе Богоматери Римляныни»)³⁷.

«Повесть полезна от древнего списания сложена, являющи преславного бывшего чюдеси о иконе пресвятыя Богородицы, еже нарицается Владимирская, како прииде от град Владимира в боголюбивый град Москву и избави нас и град нашъ от безбожнаго зловерного врага царя Темир-Аксака» (редакция А)³⁸.

«Повесть полезна отъ древняго списания сложена, въспоминание являющи преславно бывшего чюдеси, егда перси и варвари царствующий град облегоша бранию иже и погыбоша, Божиим судомъ искушены бывше, град же неврежден съблюден бывъ молитвами пречистыя госпожа наша Богородица, и оттоле молебное поет благодарение, неседальное день тои именуя» («Повесть о неседальном»)³⁹.

Может быть, редакция Б предназначалась для уставных чтений, и поэтому в ней по сравнению с редакцией А более акцентируются сцены поклонения (проводы иконы из Владимира, поставление ее в Успенском соборе Москвы), практически отсутствующие в А, более пространными становятся тексты молитв, более подробно изъясняется существо происшедшего чуда, как свидетельства силы христианского учения. В тексте редакции Б подчеркивается инициатива митрополита при установлении праздника Сретения иконы Владимирской Богоматери, но в целом он менее конкретен по отношению к историческим деталям, в отличие от редакции А, которая начинается даже как хронографическое повествование — краткой родословной князя Василия Дмитриевича. Кроме того, в этих редакциях имеется еще одно очень существенное отличие: в А в конце повести появляется уподобление событиям библейской истории — спасение Москвы сравнивается с чудесным заступничеством божественной силы за Иерусалим при нашествии Сеннахирима во время царя Езекии и пророка Исаяи, — в Б это уподобление отсутствует. Если справедлив предложенный параллелизм между «Сказанием об иконе Богоматери Римляныни» — редакцией Б, то отсутствие библейской аллюзии обусловлено уподоблением жанру сказания, в котором отсылка к Ветхому Завету, сколь-нибудь значимых для содержания текста, нет. И проведено оно столь последовательно, что даже 10 строка 113 псалма, которая в редакции А читается в молитве князя «низложи его заступниче нашъ, Господь, да не речет

„Где есть Богъ ихъ“, Ты бо еси Богъ нашъ, иже гордымъ противля-
яся»⁴⁰, в редакции Б заменена индифферентным выражением «зело
же хваляся на христианы, на овца христовы паствы, паче же и на
самое Христово имя»⁴¹. Редакция А в равной мере последовательно
уподобляется жанровым особенностям «Повести о неседалном»: би-
блейская история Исхода Израилева, к которой постоянно обра-
щается автор «Повести о неседалном», имеет с византийскими со-
бытиями ту общность, что избавление в обоих случаях происходит
посредством морской стихии (описание морской бури у стен Кон-
стантинополя имеет сходство с описанием потопления фараонова
войска), но в «Повести о Темир-Аксаке» такое сопоставление было
бы неуместно, и оно заменяется другой библейской историей, с дав-
них времен в толкованиях Ветхого Завета составляющей параллель
Исходу⁴², — спасением Иерусалима от многочисленных войск Сен-
нахирима из Книги пророка Исайи (36, 37, 38), хотя сохраняются и
некоторые заимствования, связанные с темой Исхода, такие как 10
стих 113 псалма или слова «нападе на нь страх и трепеть»⁴³ (строка
песни Мариам из следованной Псалтири (Исх. 15: 16), которая есть
и в «Повести о неседалном») и др.

Аналогия редакции А с историей из книги пророка Исайи имеет
еще и особый смысл, возвращающий нас к теме донаторской ком-
позиции, к изменениям княжеских регалий, созвучным полити-
ческой идее возвеличивания Москвы, идее преемственности вла-
сти от Константина Мономаха — византийского императора, идее
богоизбранности русского города, которая выражается в виде но-
вой библейской параллели. По пророчеству Исайи, Иерусалим во
времена царя Езекии был спасен ради царя Давида: «Говорит Гос-
подь, Я буду охранять город сей, чтобы спасти его ради Себя и ради
Давида, раба Моего» (Ис. 37: 35); упомянув об этом в тексте, автор
русского повествования дальше последовательно проводит уподоб-
ление событий: «яко же тогда при Сенахириме было тако и ныне
при Темирь Аксаки един той же Богъ и тогда и ныне», «яко изба-
вил ны есть Господь из рук врагъ нашихъ Татарь... мышцею силы
своея разгнал еси врагы наша сыны Агаряны, рукою крепкою и
мышцею высокою, и устрасил еси сыны Израилевы»⁴⁴, — послед-
няя цитата является парафразой строк 88 псалма, посвященного

завету Божиему с Давидом: «мышцею силы Твоя разгнал еси врази твоя» (Пс. 88:10), и строки 12 псалма 135: «рукою крепкою и мышцею высокою, яко во веки милость его (разделшему Черное море)», передающей события Исхода. Подобная текстовая актуализация древних событий выстраивается в цепь исторических сопоставлений Москвы и других богоизбранных городов — Иерусалима и Константинополя (через Исход из Египта), величие которых прославило имя Господа, напоминая о том, что последнее чудотворение связано с русским великокняжеским центром, и, следовательно, с этого времени именно Москве покровительствует вышняя сила. Вспомним теперь сближенные формы корон и одежд у царя Давида, византийского императора Михаила и его матери Феодоры, а также великого князя московского Василия Дмитриевича и супруги его Софьи Витовтовны, изображенных на иконе: очевидно, что живописный прием абсолютно сходен с литературным, он обладает той же деликатной прикровенностью сопоставлений, как бы не искажающей исторической правды⁴⁵.

§ 5. «Повесть о Темир-Аксаке» и последовательность

клеим Акафиста первого верхнего ряда на иконе Успенского собора

Все сказанное выше приводит нас к мысли о том, что события 1395 г. имеют отношение к изображениям на иконе Успенского собора, и это действительно так. Интересно отметить, что во всех редакциях «Повести о Темир-Аксаке» прослеживается не только зависимость от двух греческих повествований, но и реминисценции строк Акафиста: «Радуйся, заступнице хрестьяномъ непостыдная!», «Взбранная и непобедимая заступница наша, ея же предстательством и молениемъ достойны будем насладитися вечныхъ благъ» (Типографская редакция)⁴⁶, «Радуйся, заступнице хрестьяномъ и покрове граду нашему» (редакция Б)⁴⁷. На иконе Успенского собора исторические события, описанные в «Повести о Темир-Аксаке», выражены посредством перестановки порядка клейм Акафиста, иконографические особенности которых, такие как неизвестный пророк или омофор, неясные в традиционном контексте, наполняются теперь вполне конкретным смыслом,

заимствованным из литературного источника третьего ряда — русской исторической повести. Неизвестный пророк ассоциируется с пророком Исайей, олицетворяющим в русской повести, подобно изображенному против него Моисею, милость Божию к верному народу и предстательствующим перед Богородицею за моление «сущих во тьме» в «мертвнемъ». Изображение Исайи имеется и в среднике иконы, но хотя иконографическое сходство между Исайей в клейме ф и в среднике безусловно есть, без литературной ассоциации подтвердить его невозможно по причине плохой сохранности этой части центральной композиции⁴⁸.

5.1. Клеймо ф. Мария — свеча «сущим во тьме» — обращение к Богородице с мольбой о заступничестве

Таким образом, в первом клейме иконы «Похвала Богородице с Акафистом» представлена сцена моления людей, находящихся в предсмертном мраке, обращающихся к единственному в этой тьме спасительному источнику света — Богородице «светоприемной свече», пророки же укрепляют надежду людей на милость Божию: Моисей, указующий на Марию, держит свиток, на котором написаны слова, напоминающие о чуде в Исходе, Исайя — одну руку протягивает к Богородице, другую — поднимает к небесному сегменту, и этот жест можно интерпретировать как знак того, что обращение к Богородице — предстательнице о людских молениях перед Всевышним — единственная надежда на спасение. В тексте «Повести о Темир-Аксаке» клеймо ф может соответствовать следующим словам: «Сия же намъ страшныя и грозныя вести слышаще (о приближении Темир-Аксака. — *Е. Г.*) велми быша народи христианстии в печали и съ въздыханиемъ и съ слезами моляхуся Богу... Тогда Киприянь митрополить заповеда всем людемъ поститися и молитися, молебны пети. Все людие христианстии с радостью, и съ тщанием, и съ усердиемъ, и с верою и сотвориша пост и молитву, покаание, слезы, обещания, заветы, кто же по силе своей, отъ мала и до велика и вси же моляхуся Богу»⁴⁹. Этот текст относится к началу повествования и следует за подробным описанием многочисленных завоеваний Тамерлана, покорившего народы от Индии до Дамаска, разбившего

недавнего врага московского князя — Тохтамыша, теперь же пришедшего на Русь, взявшего град Елец и замучившего в нем многих людей. Такое начало создает настроение безысходности и неминуемой гибели русского войска и жителей Москвы, которое и выражено в изображении строфы ф отчаянными жестами людей, обращающихся из тьмы к Богородице.

5.2. Клеймо Ѱ. Сретение — принесение иконы Владимирской в Москву

Второе клеймо верхнего ряда — строфа Ѱ «Хотящу Симеону от нынешнего века представитися...» — представлено обычной для всех редакций Акафиста композицией Сретения Господнего или Принесения во храм, которая, казалось бы, мало пригодна для истолкования ее в ином смысле, кроме очевидного, но в данном случае это не так: в повествовательном ряду «Повести о Темир-Аксаке» сюжет Сретения по смыслу соответствует описанию Сретения иконы Владимирской: «Иже въ Володимери, протопопъ съветъ сътвори съ прочими попы и дьяконы и съ клирошаны, пречистую и владычную икону пресвятыя Богородица взяша и понесоша ю отъ града Володимеря на Москву, страха ради Татарска, паче же страха ради Темиръ Аксакова... Егда же принесена бысть икона сия близъ града Москвы, тогда весь градъ изиде противу на сретение ея. И сretoша ю честно Кипреянъ митрополить и епископы...»⁵⁰. Приведенный фрагмент текста продолжает повествовательный порядок истории, однако с сюжетом Сретения Господнего ничего общего, кроме сходства в названиях событий «Сретение», не имеет. Между тем в нескольких списках «Повести о Темир-Аксаке», сходных с Типографской летописью, существует особое описание установления памяти принесения иконы Владимирской: «И поставиша церковь на том месте, идеже сretoша икону святаыя Богородица, принесенную отъ Володимеря, купно на въспоминание таковаго великаго, многаго благодаяния Божия... Бе же место то тогда на Кучкове поле близъ града Москвы, на самой на велице дорозе Володимерской. Сию же церковь самъ сваяща митрополить во имя святаыя Богородица, честнаго усретения. Устави же ся таковой праздник праздновати фев(раля) 2, а

икону сретоша август(а) 26 день, на память святыхъ мученикъ Андреана и Наталии»⁵¹.

Второго февраля празднуется Сретение Господне, и, хотя в общем церковном календаре по отношению к событиям 1395 г. сохранилось лишь празднование Сретения иконы Владимирской, но в московском Сретенском монастыре, построенном на месте встречи чудотворной иконы, до его закрытия в наши дни сохранялся престольный праздник 2 февраля на Сретение Господне, очевидно установленный в конце XIV — начале XV в. Празднование соответствовало древнему престолу Сретения Господнего, имевшемуся в монастыре, а с 1706 г. размещившемуся в новом приделе самого раннего храма обители — церкви Марии Египетской, построенной в 1385 г.⁵², где, очевидно, и произошла встреча иконы в 1395 г. Таким образом, изображение сцены Сретения Господнего на иконе Успенского собора соответствует известию летописи о праздновании принесения в Москву чудотворной иконы второго февраля, хотя реальная дата происшедшего события — 26 августа. Соединение прославления русского памятного события с наиболее сходным по смыслу двенадцатым праздником напоминает литературный прием уподобления византийских и русских военных побед — библейским, и, очевидно, неслучайным является сходство названий «Сретение Господне» и «Сретение иконы Владимирской Богоматери». Исключительность значения второго клейма в верхнем ряду иконы, обозначающего основной момент происшедшего чуда: «въ который день принесена бысть икона святяа Богородица изъ Володимера на Москву, в той день Темиръ Аксак поиде во свою землю», — подчеркнута в среднике, представляющем восхваляющих Богоматерь с младенцем Иисусом пророков. На московской иконе сцена Похвалы, в отличие от многих других сходных сюжетов этого иконографического типа, не ограничивается только изображениями пророков, но рядом с ветхозаветными персонажами два песнописца — Иоанн Дамаскин и Козьма Майумский⁵³, а также два исторических лица из сцены Сретения Господнего — Симеон Богоприимец и св. Иосиф, которых нетрудно отличить по сходству ликов, покрою и цвета одежды с их изображениями в клейме строфы μ.

5.3. Клеймо т. Покров — спасение города от вражеского нашествия

Третья композиция верхнего ряда иконы Успенского собора, иллюстрирующая строфу т, уже упоминалась выше; она представляет Богоматерь, простирающую омофор над девами, и в повествовательном ряду «Повести о Темир-Аксаке» соответствует молению жителей Москвы перед принесенной из Владимира иконой: «О, пресвятая госпоже владычице Богородице, умилосярдся над нищия и убогя, и скорбящия люди твоя, на тя бо надеющиеся не погубнем, но избудем тобою от враг наших. Не предай же нас, заступнице наша и надежда наша, ненавидящим нас, но советы их раззори и козни их раздруши и въ время скорби сея нашедшая на нас, буди нам теплая заступница и скорая помощница и предстательница, да избывше от всех злых, находящих на нас, благодарне ти взопиемъ: «радуйся, заступнице християномъ и покрове граду нашему»⁵⁴. Моление к Богородице в композиции строфы т исходит от дев точно так же, как представляют сюжет строфы в соответствии с текстом Акафиста все балканские и греческие памятники, однако уже в отношении византийских изображений во второй главе было отмечено типологическое постоянство групп предстоящих и возможность превращения их в донаторские композиции в зависимости от замысла заказчика. Для композиции иконы Успенского собора такая возможность вполне реальна: ведь в следующем клейме помещается ктиторская композиция с изображениями княжеской четы и митрополита, теснейшим образом связанная с ней повествовательным рядом; в иллюстрации строфы «Стена еси девам...» предстоящие девы — все, кроме одной, облачены в монашеские мантии и кукули с камилавками и без, но это не скрывает индивидуальных портретных черт и отчетливых возрастных различий: Богоматерь склоняет голову в сторону самой старшей из них, облаченной, подобно троицким игуменам Сергию и Никону, Кириллу Белозерскому и др., в традиционную коричнево-пурпурную мантию, парамант и схиму, хотя гиматий под мантией не желтовато-зеленый (в иконописных подлинниках «дичь»), как обычно изображается у преподобных основателей русских монастырей, а более светлый, сходный с аналогичными одеждами у русских мит-

рополитов Петра и Алексея в житийных клеймах на иконах Дионисия, что может служить свидетельством высокого иерархического положения изображенной монахини.

Облачения других монахинь окрашены в самые разные цвета: зеленовато-бирюзовый, зеленовато-коричневый, синий и алый. Справа от Богоматери, у самого края изображения представлена дева, волосы которой скреплены низкой диадемой и закрыты светло-бирюзовым повоем, а не монашеским кукулем; она одета в светлый сиренево-пурпурный гиматий без мантии и стоит на земле босыми ногами, одной рукой держась за край мантии стоящей рядом монахини (может быть, послушница?). У другого края композиции клейма строфы т изображена монахиня в красном кукуле без камилавки и со сложенными на груди руками; среди предстоящих монахинь еще две представлены также со сложенными руками, подобно умершим.

Среди произведений позднепалеологовской живописи на Кипре сохранились четыре уникальные иконы, которые представляют нам эту необычную традицию изображений реальных лиц со сложенными на груди руками. Все они происходят из церкви Панагии Хрисалиниотиссы и являются вкладками-поминаниями об умерших. На одной из них сохранилась надпись, которая поясняет, что заказчиками были Мануил и Евфимия, а заказана икона по случаю смерти их дочери девицы Марии 1 августа 1356 года. Икона необычна по своим пропорциям — длинная (252 см) и узкая (43 см) — и композиции — изображение построено в четыре регистра: в верхнем написан Христос Пантократор, под ним — ангелы, ниже — портретные изображения молящихся заказчиков, и на темном поземе представлена стоящая в полный рост умершая девица Мария со сложенными на груди руками. Аналогичным образом представлены умершие и на других иконах этой церкви⁵⁵.

Неизвестно, существовали ли поминальные иконы на Руси (некоторое типологическое сходство такой обычай имеет с традицией писать «мерные» иконы при рождении, известной в Москве), но можно видеть несколько иное развитие символических форм поминального культа и в русских памятниках конца XIV—XV в.: это, например, фреска «Спас — благое молчание» на алтарной пре-

граде Успенского собора (1481 г.) в Московском Кремле, расположенная над входом в придел, где находится гробница митрополита Петра, и изображение Алексея — человека Божиего, написанное рядом с входом в Петропавловский придел, на оставшемся свободном крайнем простенке алтарной преграды с северной стороны, а также две фигуры пустынноиков — Макария Египетского и Онуфрия Великого, завершающие ряд преподобных на алтарной преграде Успенского собора с противоположной южной стороны⁵⁶. Довольно сложно найти аналогии иконографическому типу «Спаса — благое молчание» в более ранней живописи, но фигуры пустынноиков и Алексея — человека Божиего со сложенными на груди руками в памятниках XIV — начала XV в. почти отсутствуют: в Милешеве, Рамаче, ц. Спаса на Ковалеве, ц. Спаса на Ильине улице (Макарий), ц. Успения на Волотовом поле, в Козии (Онуфрий), ц. Спаса на Ильине улице и ц. Симеона Зверина монастыря (преп. Алексей) и др.⁵⁷ — преподобный и пустынноики изображены подобно орантам с раскрытыми ладонями⁵⁸. Такой жест выражает способ молитвы аскетов и является столь же важной характеристикой образа, как длинные, закрывающие тело волосы, длинные бороды, набедренные повязки и т.д., поэтому изменение положения рук у преп. Алексея, Макария Египетского и Онуфрия нужно считать изменением значения данных персонажей. На алтарной преграде Успенского собора все перечисленные изображения помещены около входов в приделы Петропавловский и Дмитровский, возникшие в память усопших — нового русского чудотворца митрополита Петра и павших на поле ратном за русскую землю⁵⁹. В связи с этим можно предположить, что жест сложенных на груди рук у четырех столь неравнозначных персонажей, как Спас, пустынноики и Алексей — человек Божий, связан с символикой поминовения усопших⁶⁰.

Однако русские иконописные подлинники усвоили образ Макария Египетского именно в таком виде, в котором он представлен на алтарной преграде Успенского собора, т.е. со сложенными руками, и это говорит об устойчивой русской традиции подобных изображений. Может быть, одним из самых ранних сохранившихся до наших дней примеров этого иконографиче-

ского типа является фреска 1408 г., представляющая Макария Египетского в Успенском соборе Владимира, очень близкая по времени иконе «Похвала Богоматери с Акафистом» из московского Успенского собора и свидетельствующая о том, что в начале XV в. такой прием существовал, хотя в конце XIV в. в новгородской живописи он еще не встречался; поэтому необходимо отметить, что оба придела Успенского собора в Москве — Петропавловский и Дмитровский — были освящены в храме 1326 г., а установление памяти убиенных воинов и служба митрополиту Петру связаны с деятельностью митрополита Киприана. Вполне возможно, что роспись 1481 г. воспроизводит более раннюю традицию, созданную во времена митрополита Киприана на рубеже XIV–XV вв., которой следовали во владимирском Успенском соборе Андрей Рублев и Даниил Черный. С этой же традицией связаны и изображения на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом», где три монахини в клейме т и епископ в клейме ф представлены со сложенными на груди руками, но совершенно очевидно, что здесь персонажи не являются канонизированными святыми, подобно аскетам на алтарной преграде. Как уже говорилось выше, ни иконографические редакции Акафиста, ни контекст повествовательного ряда в данной иконе не препятствуют возможности видеть в сцене клейма т изображения реальных лиц; напротив, только конкретностью предстоящих можно объяснить такое количество монахинь в разнообразных облачениях, которым не найти соответствия в иконописных подлинниках, и жест сложенных рук только у трех из семи дев, стоящих в первом ряду. Но для того чтобы понять значение жеста на иконе Успенского собора, придется вновь обратиться к донаторской композиции.

5.4. Клеймо ф. Поклонение изображению Богоматери на храме — Прославление совершившегося чуда

Композиция клейма ф, представляющая предстоящих храму, на котором изображена Мария с Младенцем, русскую княжескую чету и архиереев во главе с митрополитом, продолжает повествовательный ряд сцен, воспроизводящих историческую канву событий 1395 г., описанных в «Повести о Темир-Аксаке». В предшествую-

ших трех сюжетах были выражены следующие моменты исторического действия: обращение к Богородице людей, узнавших о смертельной опасности (строфа ф), принесение к Москве чудотворной иконы из Владимира (строфа џ) и моление Богородице, во время которого Темир-Аксак решил уйти в свои земли, не воюя с Москвою, или иначе — момент, когда Богородица распростерла свой Покров над призывающими ее помощь православными людьми, в данном случае в соответствии с традицией Акафиста конкретными монахинями (строфа т). Далее в тексте «Повести о Темир-Аксаке» следует сюжет, передающий радостную весть об отшествии врага и возвращении князя в свой город: «...мы же востяхом и прости быхом, онъ изыде и исчезе, мы ожихом и цели быхом, сеть его сокрушися, мы избавлены быхом. Помощь наша от Господа сотворшаго небо и землю. Слышав же благоверный великий князь Василий Дмитриевичъ отшествие зловернаго и окаяннаго царя Темирь Аксакъ, и возвратясь во свою отчину во градъ Москву. И сретоша его боголюбивый Кипреянъ митрополить Киевский и всея Руси со кресты и со иконами, со архимандриты и игумены, ереи и диаконы и вси народи хрестьяньски, с радостию великою. Благоверный же великий князь и святитель и вси народ со слезами руки небу воздеюще, и благодарно вопия Христу глаголяще: „Десница твоя, Господи, прославися в крепости. Десная твоя рука, Господи, сокруши враги, и множеством славы твоя стертъ еси супостаты наша. Тако убо безумный Темирь Аксакъ со множеством бесчисленныхъ вои пришедь посрамлень отиде“. Благоверный же и великий князь Василий Дмитриевичъ вшед во храм пресвятыя владычица наша Богородица, и видевъ чюдотворную икону святыя Богородица Владимирская, и падъ любезно предъ образомъ ея, и пролия слезы сердечныя от очию своею...»⁶¹.

Донаторская композиция строфы џ иллюстрирует момент торжественной службы с участием великокняжеской четы и митрополита, которую можно в данном контексте трактовать как благодарение, возносимое Богородице за спасение Москвы, однако она не является сколько-нибудь последовательным повторением сюжетных реалий текста, как это было по отношению к источникам второго ряда — переводам греческих уставных чтений — в ком-

позициях «Взбранной воеводе...» и «О, всепетая Мати...». Собственно, таковыми не являются и все предшествующие изображения, уподобленные основной идее событий «Повести о Темир-Аксаке», они не связаны с русским историческим сочинением через конкретные реалии происходящего, которые невозможно вместить в иконографические рамки сюжетов, подчиненных другому тексту — Акафисту, а только используют возможности интерпретации иконографии этого гимна, сохраняя связь изображения с поэтическими строками. Выше уже говорилось, что композиция строфы ψ повторяет константинопольскую образную концепцию и воспроизводит символические элементы константинопольской иконы « $\tau\acute{\eta}\ \chi\acute{o}\rho\alpha\ \tau\omicron\upsilon\ \delta\acute{\iota}\chi\omicron\rho\acute{\eta}\tau\omicron\upsilon$ » в изображении Богоматери на храме, однако уникальная деталь этого сюжета, не встречающаяся в других редакциях Акафиста, — храм, возле которого представлены московские правители, хотя и находит созвучный образ в строках Акафиста «хвалим Тя вси яко одушевлен храм, Богородице», появляется в композиции именно в связи с принадлежностью ее повествовательному ряду «Повести о Темир-Аксаке». Изображение храма подразумевает здесь не только Успенский собор, где была поставлена икона Богоматери Владимирской, но становится символом сохранный города, в котором и приносят благодарение Богородице великий князь Василий Дмитриевич, княгиня Софья Витовтовна, митрополит Киприан и неизвестные иереи, один из которых — епископ — представлен со сложенными на груди руками.

Здесь мы впервые назвали митрополита, изображенного в донаторской композиции, Киприан; сделать это с уверенностью можно лишь теперь, исходя из понимания полного смысла сюжета, связанного с конкретными историческими событиями 1395 г., современником и участником которых был митрополит Киевский и всея Руси Киприан, пославший по велению князя за чудотворной иконой, заповедавший жителям Москвы пост и покаяние ради милости Божией, основавший в память совершенного чуда Сретенский монастырь, установивший празднование Владимирской иконы 2 февраля и 26 августа. Может быть, именно митрополит Киприан, принесший в Москву многое из константинопольских

церковных традиций, был инициатором обращения к текстам уставных чтений, к «Сказанию о Богоматери Римляныни» и «Повести о неседальном», в связи с чем на каком-то из несохранившихся списков этих текстов появились пометки-даты. Его изображение на иконе Успенского собора можно сопоставить по основным иконографическим признакам с более поздними портретами этого митрополита, имеющимися в Московском Кремле: в церкви Ризоположения на северо-западном столбе и на иконе из Успенского собора «Спас с митрополитом Киприаном» (кон. XIV — нач. XV в.?, под записью 1700 г.). Везде митрополит Киприан представлен длиннородым (борода в форме острого клина доходит почти до середины груди), коротковолосым, имеющим высокий лоб с большими залысинами на висках, которые и отличают его более всего от остальных персонажей.

Итак, клеймо ψ представляет сцену благодарения за совершенное чудо, в которой изображены современники и участники события: великий князь, митрополит Киприан и два неизвестных архиерея, у одного из которых руки сложены на груди. Такой жест, как свидетельствуют русская и балканская иконографические традиции, может быть связан с символикой погребального культа, но изображенный среди реальных персонажей литургического действия епископ не может быть никем иным, как только таким же участником богослужения. Для объяснения этой непонятной иконографической детали (не настаивая на справедливости сказанного по причине малой изученности вопроса) можно предложить следующую гипотезу: в композиции строфы ψ действительно изображен реальный участник событий 1395 г., но умерший ко времени написания иконы, которое произошло не ранее 1397 г., то есть после появления интереса к славянским текстам «Сказания» и «Повести», а скорее даже несколько позже, после создания какой-либо литературной версии событий. То же, очевидно, можно сказать и о монахинях, представленных со сложенными на груди руками в клейме τ , с той лишь разницей, что в данном случае эти девы могли быть мирянками, принявшими постриг перед кончиной. В связи с этим необходимо вспомнить о том, что в год смерти Дмитрия Донского (1389 г.) его вдовой, великой

княгиней Евдокией, принявшей в монашестве имя Ефросиньи, был основан в Кремле женский Вознесенский монастырь, служивший позднее усыпальницей русских княгинь, цариц и царевен до петровского времени. На иконе Успенского собора, где в донаторской композиции изображены великий князь Василий Дмитриевич и митрополит Киприан, круг реальных лиц, чьи портреты могли бы быть представлены рядом с ними, ограничен ближайшим окружением князя Василия Дмитриевича — княгиней Евдокией, основательницей Вознесенского монастыря, чье портретное изображение можно в таком случае с большой долей вероятности предположить в старшей из монахинь, стоящей перед Богородицей с протянутыми к ней покровенными руками, в черном кукуле и коричнево-пурпурной мантии, сходной с мантиями основателей русских монастырей Сергия Радонежского, Кирилла Белозерского, Иосифа Волоцкого и многих других. Стоящие рядом с ней инокини, согласно этому предположению, могут быть знатными инокинями Вознесенского монастыря или умершими членами княжеской семьи.

5.5. Клеймо χ . «Сошествие во Ад» — похвала божественной милости

Последнее клеймо верхнего ряда иконы «Похвала Богоматери с Акафистом», иллюстрация строфы χ «Благодать дати всхотев...», представляет сцену «Сошествие во Ад», которая завершает повествовательный ряд, связанный с «Повестью о Темир-Аксаке». В балканской и греческой традициях этот сюжет чаще всего строится вокруг символично-догматического образа Христа, разрывающего кафельную запись Адама, то есть иллюстрируется строка «и раздрав рукописание» в ее прямом смысле, заключающем в себе этот символический образ момента Искупления. Текст строфы χ дает основания для иллюстрирования его сюжетом «Сошествие во Ад», потому что созвучный сюжету образ есть в строках «...всех долгов решитель человеком Господь, прииде бо собоя к отшельником своя благодати...», но эта тема уже была использована в палеологовских циклах в строфе σ (см. приложение 1), которая входит в триаду прославления Христа «небесными, земными и

преисподними», и поэтому для строфы χ создается новый художественный эквивалент. Однако в цикле Акафиста иконы Успенского собора смысловые связи сюжетов богородичного гимна оказываются нарушенными по причине изменения их последовательности, и это как бы обуславливает свободу художественной интерпретации; но все же и здесь, подобно предшествующим композициям, новый иконографический тип, созданный в московском памятнике, сочетает в себе и основную концепцию византийских образов, и более полное, многоплановое воплощение текста строфы. Композиция «Сошествие во Ад» отличается от древнего иконографического извода прежде всего тем, что справа и слева от Христа в мандорле, стоящего на вратах Ада, изображены персонажи, заимствованные из образного пласта балканских Акафистов, правой рукой Спаситель вырывает у Сатаны кафельную запись Адама, а левой — воздвигает праотца из тьмы. В данном случае иконографическая схема сокращена, отсутствует группа провозвестников Христа, с помощью которой акцентируется догматическая сторона сюжета. Отсутствие же изображений пророков позволяет трактовать сцену «Сошествие во Ад» значительно шире, не только по отношению к строфе Акафиста, но и по отношению к исторической канве верхнего ряда клейм иконы Успенского собора.

В повествовательном ряду иконы композиция «Сошествие во Ад» — последняя, и подобно концовкам текстов в стиле «плетения словес» она выражает риторическую похвалу Господу и его деяниям, существо которых в какой-то конкретной ситуации переносится обычно в ниже лежащий исторический пласт Нового или Ветхого Заветов и предстает в похвале в виде уподобления образу, как, например, уже упомянутые сравнения нашествия Тимура с поражением войска Сеннахирима и др. В данном случае для риторической похвалы избрана тема искупления грехов, соответствующая почти полностью строкам, связанным с уходом Темир-Аксака: «...мы ж востахом и прости быхом, онъ изыде и исчезе, мы ожихом и цели быхом, сеть его сокрушися, мы избавлены быхом. Помощь наша от Господа сотворшего небо и землю...» Соответствующее строке Акафиста изображение Христа, раздира-

ющего запись Адама, может быть сопоставлено со словесным образом «сеть его сокрушися», а воздвижение Адама и находящихся рядом с ним людей — со словами «помощь наша от Господа». В этом контексте отсутствие в композиции царей Давида и Соломона, Иоанна Крестителя и других исторических лиц Писания объясняется желанием мастера подчеркнуть значение группы людей, выводимых из тьмы Христом, которые как бы уподоблены жителям города. Такой художественный прием, исходящий из повествовательного сюжета, имеет, однако, более широкую семантику, расплавляющую конкретность исторического текста в обобщенных символических образах, уподобленных метафорическим словосочетаниям Акафиста. Основная тема сюжета «Сошествие во Ад» — освобождение Господом прародителей от мучений, данных за грехи, — в абстрагированном виде является связующей мыслью и «Повести о неседальном», звучащей в молитвенных обращениях, подобных «воскресни, Господи, и помози намъ, и не отрини людие твоихъ до конца»⁶², и «Повести о Темир-Аксаке» — «едина благодать божия действует и тогда, и ныне, милостивъ бо есть Богъ и силенъ, елико хошетъ и можетъ, еще ныне милость его велика есть на насъ, яко избавил ны есть Господъ из рукъ врагъ нашихъ...»⁶³, и многих других произведений средневековой литературы, в которых беды посылаются за грехи, а избавление происходит милостью Божией⁶⁴. Таким образом, сюжет клейма х иконы Успенского собора в повествовательном ряду изображений служит смысловым обобщением, выраженным через символическо-догматическую тему «Сошествия во Ад» — искупления грехов.

§ 6. Прием симметричного композиционного уподобления сюжетов

Последний сюжет верхнего ряда клейм вновь возвращает нас к началу повествования о событиях 1395 г., представленному на иконе, так как его тема — изведение из тьмы — параллельна теме моления «сущих во тьме» людей, обращенного к Богоматери в первом клейме верхнего ряда, в иллюстрации строфы ф. Параллелизм или уподобление понятий, исторических фактов, новозаветных и ветхозаветных текстов, литургических сцен, символических

образов, композиционных форм является основным художественным приемом того стилистического направления, к которому принадлежит икона Успенского собора Московского Кремля, очень точно названного литературоведами стилем «плетения словес». Уподобления встречаются на иконе в большом и малом, от уже описанной зависимости структуры памятника от нескольких текстовых источников до параллелизма в формально-художественном пласте живописи, выражающемся в буквальном повторении композиционных структур и отдельных элементов. Первое и последнее клейма верхнего ряда иконы имеют не только созвучные по смыслу сюжеты, но и уподобленность в композиционном построении: в центре обоих клейм представлены Богородица и Христос как источники божественного света над черной бездной (Богоматерь — свеча и Христос в сияющей мандорле), из бездны к ним протягивают руки люди, нуждающиеся в помощи; справа от Христа в клейме х, в углу композиционного поля, во тьме Ада — Сатана, у которого Иисус вырывает кабальную запись, справа от Богоматери в клейме ф — уползающая в глубину бездны фигура, иконографически сходная с Арием во фресках Цаленджихи⁶⁵; два пророка из первого клейма не имеют семантических аналогий в последнем клейме, но в этом случае мастер прибегает к художественной метафоре, изображая по сторонам композиции «Сошествие во Ад» две скалы, сходным образом заполняющие пространство плоскости.

Краевыми клеймами не ограничивается симметрия художественных приемов на иконе: вся ее структура пронизана подобными сопоставлениями, но полностью обозначить их будет возможно лишь после рассмотрения всех композиций. Для верхнего ряда важно отметить собранность симметричных мотивов у центрального клейма: кроме первого и последнего сюжетов, второй и четвертый из пяти в верхнем ряду также уподоблены друг другу. Принесение Христа во храм и поклонение образу Богоматери с Младенцем в храме являются темами сходного звучания: «Ибо Лука-евангелист первый написал икону и послал ее в Рим. Как глаголет Василий: „чествование иконы переходит на ее первообраз“⁶⁶; аналогичное этому высказыванию сопоставление и представлено во втором и

четвертом клеймах верхнего ряда. Воспетый Симеоном по принятии им Богомладенца гимн «Ныне отпускаеши», ежедневно повторяемый на литургии, уподоблен службе у храма, на котором изображен образ Богородицы с Младенцем, обозначенный парафразой строки Акафиста; этот образ мог быть аллюзией того, что предстоящие храму свое благодарственное моление возносят в виде пения Акафиста Богородице, то есть параллельными в данном случае становятся литургические моменты в композициях: благодарение Всевышнего за посланного миру Искупителя в Сретении и благодарение Искупителю за спасение от беды, совершаемое во время службы в храме перед образом Богородицы с Младенцем. Сохраняется во втором и четвертом клеймах параллелизм художественного ритма изображений: оба они построены вокруг центральных элементов композиций — кивория и храма, — разделяющих поле изображения на две части от верхнего до нижнего краев, с обеих сторон от центральных композиционных элементов стоят обращенные друг к другу группы предстоящих.

Художественными средствами — композиционными уподоблениями и смысловым параллелизмом — верхний ряд клейм иконы Успенского собора организуется вокруг центрального изображения этого ряда — сцены Покрова, представляющей кульминационный момент исторической цепи событий, момент заступничества Богородицы. Использование этой иконографической темы на иконе, которую создали в Москве на рубеже XIV—XV вв., в связи с конкретными историческими событиями, вероятно, могло бы дать ответы на некоторые вопросы, связанные с проблематикой празднования Покрова и посвященных празднику икон и фресок, но эти проблемы выходят за рамки данной работы. Хочется только отметить, что ранние списки службы Покрову относятся к концу XIV и началу XV в., а история установления памятной даты связывается с именем Андрея Боголюбского, принесшего икону Владимирской Богородицы из Киева во Владимир, к авторитету и установлениям которого столь часто обращается московская культура XIV в. и последующих времен. Выделение в центральном клейме этой темы имеет и особый смысл: кроме аспекта заступничества, в композиции

Покрова выделяется еще один мотив — победный триумф, восхваление Богоматери за помощь, торжество силы истинного учения христиан — все это соединяет сюжеты верхнего ряда со средником, представляющим Похвалу Богоматери, о котором пойдет речь в следующей главе.

§ 7. ВРЕМЯ СОЗДАНИЯ ИКОНЫ УСПЕНСКОГО СОБОРА

Подводя некоторые итоги сказанного, необходимо напомнить, что икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля обладает целым рядом уникальных особенностей: ее сюжеты в рассмотренных клеймах, хотя и ориентированы на константинопольские образцы, но претворяют традицию с величайшим мастерством в новые образы, зависящие от определенной литературно-исторической программы, созданной для прославления исключительного события в истории московского государства — чуда защиты Москвы от нашествия Тимура иконой Богоматери Владимирской. Более, чем все циклы богородичного гимна, сохранившиеся в греческих и балканских памятниках, икона Успенского собора в своей иконографии зависит от текстовых источников, круг которых по сравнению с палеологовской традицией значительно расширяется, охватывая не только строфы гимна, но и греческие уставные чтения «Сказание об иконе Богоматери Римляныни» и «Повесть о неседалном», а также созданный после появления на Руси перевода греческих образцов русский исторический текст «Повесть о Темир-Аксаке». Если в отношении греческого текста «Сказания об иконе Богоматери Римляныни» сюжет клейма «Взбранной воеводе...» воспроизводит конкретные реалии, описанные в нем, и может быть назван иллюстрацией его строк, то в отношении «Повести о Темир-Аксаке» сюжеты верхнего ряда иллюстрациями текста не являются, они воспроизводят последовательность событий в символических образах, заимствованных из иконографии Акафиста, ряд которых пополняется семантическим текстом русской повести. Зависимость между русским историческим текстом и последовательностью верхнего ряда клейм очевидна, и вряд ли она могла возникнуть ранее создания повествовательной структуры текста

«Повести о Темир-Аксаке», но в вопросе о времени возникновения текста имеются различные точки зрения, и в связи с этим необходимо рассмотреть некоторые аспекты взаимоотношений изображения с текстом несколько более подробно.

Как уже говорилось выше, современные исследователи «Повести о Темир-Аксаке» разделяют ранние редакции текста на две основные — А (Софийская II летопись) и Б (Московский летописный свод 1479 г.), в которых можно выделить дополнительные группы, и отмечают существование сводной редакции А+Б (редакция Типографской летописи). В. П. Гребенюк определяет время возникновения «Повести о Темир-Аксаке» двумя факторами: с одной стороны, наличием упоминания о пленении турецкого царя Баязида Тимуром, которое произошло в 1402 г., с другой — существованием некоего текста, известного теперь только по выпискам Н. М. Карамзина, в Троицкой летописи⁶⁷. И. Л. Жучкова считает наиболее ранней редакцию Б и связывает ее возникновение с Владимирским полихроном времен митрополита Фотия, то есть с 20-ми гг. XV в.: следующей, по ее мнению, возникла редакция Типографской летописи (70-е гг. XV в.), еще позже — редакция А⁶⁸. Очевидное противоречие последней точке зрения представляет композиционная структура иконы Успенского собора: на иконе изображен пророк Исаия, с которым в тексте связывается уподобление событий 1395 г. библейскому прообразу, но данное уподобление упоминается в редакции А и в редакции Типографской летописи, а в редакции Б отсутствует. По стилистическим особенностям живописи икону «Похвала Богоматери с Акафистом» невозможно отнести не только к 70-м гг. XV столетия, как это было бы, если бы выводы И. Л. Жучковой были верны, но даже и к 10-м гг. XV в., ко времени творений Андрея Рублева, когда не могло возникнуть в московских художественных кругах произведения, столь остро переживающего константинопольские реалии и столь свободно претворяющего иконографические традиции византийской столицы в новые образы. Кроме того, в сюжетах иконы нашли отражение и тексты греческих уставных чтений, появившиеся в русской литературной традиции около 1397 г. и положенные в основу «Повести о

Темир-Аксаке» в гораздо большей мере, чем отмечают это оба исследователя ее текста.

Поэтому нижней границей возникновения иконы Успенского собора нужно считать 1397 год, хотя, конечно, между появлением переводов и созданием нового повествования, а вслед за ним или одновременно — иконы прошло некоторое количество времени и, следовательно, необходимо определить верхнюю границу даты. В этой связи точка зрения В. П. Гребенюка кажется более правдоподобной, но, отмечая зависимость текстов редакции А и Типографской летописи, он считает первоначальной редакцию А, хотя и сопоставляет уникальные сведения Типографской летописи: «Бе же место то тогда на Кучкове поле, близъ града Москвы, на самой на велице дорозе Володимерьской. Сию же церковь самъ свѣща митрополить во имя свѣтыа Богородица, честнаго усретения. Устави же ся таковой праздникъ праздновати фев(раля) 2, а икону сретоса августа в 26 день»⁶⁹ — с выписками Н. М. Карамзина из Троицкой летописи: «Место то было тогда на Кучкове поле, близъ града Москвы на самой на велицей дорозе Володимерьской»⁷⁰. В редакциях А и Б эти сведения не встречаются. По отношению к иконе Успенского собора только редакция Типографской летописи объясняет клеймо с изображением Сретения Господнего, которому первоначально и принадлежала память чудесного избавления Москвы, но один праздник делал невидимым другой, и, очевидно, поэтому соединение памяти события 1395 г. со Сретением Господним постепенно исчезло, а сохранилась лишь вторая дата.

Это преобразование в датах и сходное место из Троицкой летописи, сохранившееся в записках Н. М. Карамзина, дают возможность предположить, что самой ранней из сохранившихся редакций была редакция Типографской летописи, что подтверждают еще и некоторые другие факты, так, например, в Типографском варианте Темир-Аксак уподоблен гонителям христиан Юлиану, Диоклетиану, Декию, Максимиану и Ликинию, а в редакции А — Батыю. Первый мотив мог быть заимствован из «Сказания об иконе Богоматери Римляныни», он не является цитатой, но литературной аллюзией на некоторые фрагменты текста, повествующие о событиях раннехристианского времени, и имеет

параллели в иконографии клейма р иконы Успенского собора; второй находит созвучие в новом обращении к истории монгольского завоевания — в «Повести о гибели Батыя», приписываемой Пахомию Логофету⁷¹, в окончательной редакции рубежа XIV–XV вв. «Повести о разорении Рязани Батыем»⁷² и др. В редакции А В. П. Гребенюк выделяет сведения о турецком царе Баязиде (Крешее), на основании которых и датирует текст, но в списках редакции Типографской летописи, имеющих в рукописях РНБ. ОР. Q.I.802; РНБ. ОР. Сол. собр. 806/916 и опубликованном в ПСРЛ, т. XXIV (Типографская летопись), этих сведений мне обнаружить не удалось, поэтому, учитывая факты, упомянутые выше, отсутствие упоминания о Баязиде можно считать свидетельством более раннего происхождения текста редакции Типографской летописи, до 1402 г. Сводный характер текста этой редакции по отношению к А и Б объясняется в таком случае тем, что из нее одновременно возникли две новые повести различного предназначения: А — исторический текст, уподобленный «Повести о неседалном», и Б — текст уставного чтения для определившегося празднования Сретения иконы Владимирской Богоматери, которое было закреплено за 26 августа (текстовые сопоставления, сделанные в статье И. Л. Жучковой, могут служить подтверждением этого)⁷³. Но при составлении новых редакций произошло новое обращение к двум греческим переводным прототипам, подобно тому как вновь использовались эти тексты в XVI в. в работе над Древним летописцем. Таким обращением объясняются новые цитаты, появившиеся в редакции А по сравнению с Типографской летописью, которые преимущественно касаются текстов молитв, составленных из строк псалмов, посвященных военным победам, а также был сделан акцент на написании образа Владимирской Богоматери св. Лукой, отсутствующий в первоначальном тексте (Типографская редакция), весьма близком к реальным событиям по времени⁷⁴.

Построение подобной зависимости редакций с учетом повторного заимствования и более целенаправленного уподобления константинопольским образцам редакций А и Б устраняет основное противоречие между А, Б и Типографской летописью.

Последняя имеет меньше цитат из «Повести о неседальном», чем А, что и мешало В. П. Гребенюку и И. Л. Жучковой считать ее первоначальной при очевидном сходстве уникальных известий с Троицкой летописью. В рамках данной работы невозможно проделать полное сопоставление текстов для того, чтобы доказать сделанное предположение о соотношении редакций; важно лишь отметить существование сведений о царе Баязиде в редакции А и отсутствие их в некоторых списках Типографской редакции. Это дает возможность установить приблизительное время появления новых повествований — после 1402 г. — и выделить редакцию, имеющую сходство в уникальных известиях с Троицкой летописью, то есть редакцию, может быть, близкую тексту этой летописи. Стилистические особенности иконы «Похвала Богоматери с Акафистом», принадлежность ее греческому мастеру не позволяют отнести время возникновения иконы к периоду позднему, чем первое десятилетие XV в., хотя это положение требует особых доказательств, и они будут приведены ниже. Однако можно отметить и другие датирующие признаки, свидетельствующие об определенных хронологических рамках написания иконы. Это даты жизни лиц, изображенных в донаторских композициях. В 1407 г. умерла мать великого князя Василия Дмитриевича — великая княгиня Евдокия, представленная обращающейся к Богородице в клейме с протянутыми руками; в то же время в реконструкции Троицкой летописи, сделанной М. Д. Приселковым, имеются сведения под 1399 г. о двух княгинях: «В лето 6907 марта въ 27 день преставися княгини Марья Семеновна въ черницахъ во мнишескомъ чину Фетиния, и положена на Москве въ монастыре святого Спаса», «Тое же весны, майа въ 15 день преставися княгини Мариа Семеновна Лугвенева въ Литве, въ Мстиславле, дщи великого князя Дмитрия, и привезше ю на Москву положиша въ новой церкви каменной святого Лазаря, въ Рождестве Богородицы»⁷⁵ — которые может быть, можно соотнести с монахинями, изображенными со сложенными на груди руками, потому что других сообщений о похороненных в Москве княгинях в период между 1395 и 1407 гг. в Троицкой летописи нет. В 1406 г. скончался и был

погребен в Успенском соборе митрополит Киевский и всея Руси Киприан.

Следовательно, первую дату, которую указывает пометка рядом со списками переводных греческих уставных чтений, — 1397 год — можно уточнить: после мая 1399 г. Верхняя же граница времени возникновения иконы определяется кончиной митрополита Киприана 16 сентября 1406 г., хотя более точный хронологический предел можно было бы назвать, если бы была установлена последовательность возникновения редакций текста «Повести о Темир-Аксаке», в которой датирующим признаком являются сведения о султани Баязиде, относящиеся к 1402 г. В этой связи необходимо отметить, что не только смысловые изменения в иконографической структуре иконы Успенского собора зависят от русского исторического повествования, но и последующие редакции А и Б «Повести о Темир-Аксаке», если считать текст Типографской летописи вариантом ранней редакции, учитывают в своих изменениях некоторые символические образы сюжетов иконы, которая, очевидно, была создана раньше, чем новые редакции исторического текста: так, например, фрагмент моления жителей Москвы из «Повести о Темир-Аксаке», сопоставленный выше с сюжетом клейма т, для большей ясности умышленно мною заимствован из редакции Б, которая использует символический образ иконы, завершая восклицание «Радуйся, заступнице хрестьяномъ непостыдная!» (Типографская летопись), являющееся аллюзией хайретизмов Акафиста, упоминанием Покрова: «Радуйся, заступнице хрестияномъ и покрове граду нашему!», то есть повторяет основную идею сюжета клейма т; в редакции А усиливается параллелизм с библейскими событиями и др. Таким образом, прежде чем продолжить описание иконографических и стилистических особенностей иконы Успенского собора «Похвала Богоматери с Акафистом», можно обозначить хронологические рамки ее возникновения и тем самым включить икону в определенный ряд произведений московских мастеров рубежа XIV–XV вв., времени Феофана Грека и Андрея Рублева: июнь 1399 г. — сентябрь 1406 (около 1402?) г.

Примечания

¹ Исключение составляет цикл в ц. св. Петра на Преспе, где сохранилась практически только композиция вводной строфы. Но именно по причине отсутствия других сцен нельзя сказать, какую редакцию воспроизводили эти фрески, вполне возможно, что греческую. См.: *Грозданов Ц.* Композиција опсаде Цареграда у цркви светог петра на Преспи // *Зборник за ликовне уметности.* Нови Сад, 1979. Т. XV. С. 277–287.

² См.: *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris, 1970. Schéma XV.

³ *Хождение Стефана Новгородца* // *Памятники литературы Древней Руси.* XIV — середина XV в. М., 1981. С. 35.

⁴ Кроме русских Акафистов, это клеймо интерпретирует шитая пелена Елены Волошанки 1498 г., ГИМ, что является дополнительным свидетельством существования этой иконы в Успенском соборе.

⁵ Ссылаясь на Симеона Фессалоникийского, об этом говорит К. Никольский: *Никольский К.* О священных одеждах церковнослужителей // *Христианское чтение.* 1989. № 3–4 (март-апрель). С. 385.

⁶ *Творогов О. В.* Древнерусские хронографы. Л., 1975. С. 149–151. О. В. Творогов отмечает в хронографе ЕЛ–2 два фрагмента: Об иконе Одигитрии и Чуде во Влахернах. Следует упомянуть, что эти же фрагменты встречаются не только в летописях, но и сборниках чтений, в основном после «Сказания о чудесах Владимирской иконы Богоматери»; см.: *Жучкова И. Л.* Сказание о чудесах Владимирской иконы Богоматери // *Словарь книжников и книжности Древней Руси.* XI — первая половина XIV вв. Л., 1987. С. 416–418. См. гл. 2, прим. № 24.

⁷ *Искусство Византии в собраниях СССР.* Т. 3. М., 1977. № 1007. С. 156. У подставки утрачено основание.

⁸ Икона «около 1400 года» воспроизведена: «East Christian Art» AXIA. Catalogue of the Exhibition. East Christian Art Held at Bernheimer Fine Arts. 32. St. George Street, London. London, 1987. n. 43. P. 49. См. также: *Xyngopoulos A.* Catalogue of the Collection of Eleni Stathatos. Atheni, 1951. n. 6; икона церкви Сан Джорджо деи Греки: *Chatzidakis M.* Icônes de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut hellénique de Venise. Venise, 1962. n. 63; две иконы XIV в. на Афоне в Лавре и Ставрониките: *Chatzidakis M.* The Cretan Painter Theophanes. Athos, 1986. Pl. 122–123.

⁹ *Успенский Ф. И.* Константинопольский собор 842 г. и утверждение православия // *ЖМНП.* 1891. Ч. 273. Январь. С. 73–158. Славянский текст грамоты: РГБ. ОР. Ф. 173. № 47. Торжественник постный. Л. 274–309.

¹⁰ РГБ. ОР. Ф. 304. № 704. Скитский патерик. Л. 321.

¹¹ Там же. № 167. Лествица. Творения Аввы Дорофея и др. 1423 г. Л. 492 об.

¹² Там же.

¹³ Кулаковский С. Состав Сказания о чудесах иконы Богоматери Римляныни // Сборник статей в честь академика А. И. Соболевского. Л., 1928. С. 470–475; *Kulakowsky S. Legenda ob obrazie Matki Boskiej Rzymskiej. Lwów-Kraków, 1929.*

¹⁴ «Повесть о неседалном» — так сокращенно можно назвать повесть об исторических событиях, связанных с Акафистом, исходя из ее пространного названия в русских сборниках (см. гл. 2, прим. 19, 21). На это следует обратить внимание, чтобы избежать путаницы в дальнейшем, так как историки называют это сочинение «Повесть о Хоздрое». В этой работе важно подчеркнуть связь текста с Акафистом, обусловленность его существования данным празднованием и службой, поэтому я изменяю название.

¹⁵ РГБ. ОР. Ф. 304. № 147. Маргарит, XV в.

¹⁶ РГБ. ОР. Ф. 173. № 47. Торжественник постный, 1524 г.; Ф. 173. № 48. Торжественник, 1497 г.; Ф. 304. № 103. Учительное Евангелие, XV в.; Ф. 304. № 142. Златоуст, XVI в.; Ф. 394. № 160. Лествица, XVI в. В более ранних сборниках конца XIV в., таких, например, как РГБ. ОР. Ф. 304. № 9, в неделю α поста читается Поучение Иоанна Златоуста о посте (л. 14) и Слово святого Кирилла «Много нам человеколюбче Бог показа на земли являся» (л. 142), в котором излагается история покаяния императора Феофила, но нет ничего об иконе Одигитрии; в субботу пятой недели читается Слово Кирилла, архиепископа Александрийского, «На похвалу всечестная владычицы наша Богородицы и приснодевы Мариа» (л. 21). Исследования сборников гомилетического типа — Торжественников, Златоустов, Златоструев и др., сделанные Т. В. Черторицкой и дополненные О. В. Твороговым, показывают, что до начала XV в. «Сказание» и «Повесть» в них не встречаются: см.: *Черторицкая Т. В. О начальных этапах формирования древнерусских литературных сборников Златоуст и Торжественник (триодного типа) // Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980. С. 96–114; Творогов О. В. Описание и классификация списков сборника «Златоуст» // ТОДРЛ. XXXIX. Л., 1985. С. 278–284; Черторицкая Т. В. О составах минейных торжественников XV–XVI вв. // Сибирская археография и источниковедение. Новосибирск, 1979. С. 13–27; Творогов О. В. Древнерусские четьи сборники XII–XIV вв. (статья первая) // ТОДРЛ. XLI. 1988. С. 197–214.*

¹⁷ РГБ. ОР. Ф. 304. № 704. Скитский патерик, XV в.

¹⁸ См.: *Творогов О. В. Указ. соч. Л., 1988. С. 197–214.*

¹⁹ О Влахернской иконе Покрова Пресвятой Богородицы // Христианское чтение 1863. III. С. 245; *Спасский Ф. Г. Русское литургическое творчество. Париж, 1951. С. 50–52; Смирнова Э. С. Живопись Великого Новгорода. Середина XII — начало XV вв. М., 1976. С. 222–227; Сергей, архиеп. Влади-*

мирский. Святой Андрей Христа ради Юродивый и праздник Покрова Пресвятыя Богородицы. СПб., 1898; *Lathoud R. P. D. Le thème iconographique du «Pokrov» de la Vierge // L'art byzantin chez les slaves. II. Paris, 1932. P. 302–314.*

²⁰ ГБЛ. ОР. Ф. 304. № 253. Канонник, перв. четверть XV в. Л. 268 об.–274 об.

²¹ Надпись на иконе прочитана А. А. Гиппиусом.

²² Один из людей, отвернувшись, уползает в глубину. Его поза очень сходна с позой Ария в Менологии Василия II (II Никейский собор. Миниатюры Менология Василия II Vat. MS. Graec. 1613, fol. 108r) и во фресках Цаленджихи; см.: *Лазарев В. Н. История византийской живописи. Таблицы. М., 1986. Табл. 541.*

²³ Произведения византийского искусства допалеологовской поры представляют Моисея безбородым, однако в Кахрие Джамии, на мозаической иконе с двенадцатью праздниками из Флоренции (перв. треть XIV в.) и в других памятниках XIV в. появляется новый образ пророка, сходный с изображенным на иконе Успенского собора. Особенно близким по иконографии является тип пророка Моисея из Киевской Псалтири 1397 г.

²⁴ Цит. по Киевской Псалтири: изд. *Вздорнов Г. И. Киевская псалтирь 1397 года из Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (ОЛДП. Г. 6). М., 1978. Обращение к Псалтири мне кажется наиболее осмысленным еще и потому, что древнерусские книжники, например Епифаний Премудрый, часто цитировали в своих сочинениях именно псалмы, хотя подобное сравнение используется только для выделения символического смысла слов, найти истинные соответствия текстам здесь невозможно. См.: *Визгелл Ф. Цитаты из книг Священного Писания в сочинениях Епифания Премудрого // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. XXVI. С. 232–243.**

²⁵ РГБ. ОР. Ф. 304. № 167. Л. 502–502об. Аналогичное сопоставление Л. 506.

²⁶ Там же. Л. 500.

²⁷ Там же. См. также л. 501 (Пс. 113:10), л. 503 (Левит 26:8, Псалтирь — песнь Мариам), л. 505 (Пс. 82:4; 113:10; 43:27; 93:14), л. 506 (Пс. 113:1; 73:13). Очень часто молитвы составлены из цитат нескольких псалмов.

²⁸ *Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). М., 1902. С. 5. Прим. 1.*

²⁹ Цит. по сборнику 70-х гг. XV в. ГПБ. Q.XVII.58. Г. М. Прохоров отметил в сходной цитате из московского летописного свода 1479 г. созвучные названиям канонов патриарха Филофея Коккина, переведенных митрополитом Киприаном, словосочетания «от нахождения иноплеменных, от нападения вражия» и т.д. См.: *Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // ТОДРЛ. Л., 1972. XXVII. С. 141. Прим. 63.*

³⁰ Гребенюк В. П. Повесть о Темир Аксаке // Сборник студенческих работ филологического факультета Уральского гос. университета. Свердловск, 1968. Вып. I. С. 116–124; *Он же*. Повесть о Темир Аксаке // Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1971. 303 с.; *Он же*. Борьба с ордынскими завоевателями после Куликовской битвы и ее отражение в памятниках литературы первой половины XV в. // Куликовская битва в литературе и искусстве. М., 1980. С. 52–71; *Он же*. Лицевое «Сказание об иконе Владимирской Богоматери» / Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972. С. 338, 364; Жучкова И. Л. Повесть о Темир Аксаке в составе летописных сводов XV–XVII вв. (редакция Б) // Древнерусская литература. Источниковедение. Л., 1984. С. 97–109; *Она же*. «Повесть о Темир Аксаке» Типографской летописи (к вопросу о первоначальных редакциях произведения) // Литература Древней Руси. Источниковедение. Л., 1988. С. 82–95; В. П. Гребенюк относит время возникновения повести к 1402–1408 гг., И. Л. Жучкова — ко времени Владимирского Полихрона митрополита Фотия.

³¹ Ключевский В. О. Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери. СПб., 1878 (изд. ОЛДП № 30). В. О. Ключевский относит основной текст Сказания к XII в.; Жучкова И. Л. Сказание о чудесах владимирской иконы Божией Матери // Словарь книжников и книжности Древней Руси. XI — первая половина XIV в. Л., 1987. С. 416–418.

³² РНБ. ОР. Соловецкое собрание 804/914. Сборник 80-х гг. XV в. Л. 484. И. Л. Жучкова относит текст к первой группе редакции А; см.: Жучкова И. Л. Указ. соч. 1988. С. 95.

³³ ПСРЛ. Т. XXV. М.-Л., 1949. С. 222.

³⁴ ПСРЛ. Т. X. СПб., 1885. Приложение. С. 243 (Древний летописец). РГБ. ОР. Ф. 304. № 167. Л. 480–480об. (Сказание об иконе Богоматери Римляныни). Древний летописец

«...преславное сретение чудотворного Ея древнего образа, ныне же обыче нарицатися икона Владимирская, юже при животе Ея написать богогласный Евангелию Христову списатель, премудрый апостол Лука. Изящне видение Тоя и прочая подобия начертавъ, образъ възраста средня меры, святое же и благодатное лице Ея мало окружая продолжайши, нос доброголадостне лежащъ надесно приблизъ пречистаго лица превечнаго Ея младенца Господа нашего Иисуса Христа, персты же богоприемных Ея рукъ тонкостию истончени, и всю святую икону сию преукрашенно свершивъ, и к самой Богородицы принесе. Она же, милостивейшие очи свои на икону възложши, радостно глаголаше: „благодать моя съ тою“, и древнее свое пророчество приречи: „се бо отныне блажат Мя вси роди“, и таковымъ непрменнымъ обещаниемъ неизреченная милость Богоматери и до нашего Русскаго рода достиже».

Сказание об иконе Богоматери Римляныни

«...и еже великое и преславное чудо Богоматери, еже пречистою и честною и поклоняемою ея иконою съвершися, еже Римляныни нарицатися

обыкши... и Лука божественный апостол, ему ж похвала в благовестии Христове, всяку премудрость и наказание, и еже живописати самоблагоумне извыкъ, написа на досце начертание пречистыя самыя Владычица наша и присно Дева Марии изященне видение тоя изъуподобив опасное. Взрасть средния меры, малъ имущи, благодатное же оно истое лице, мало окружиа подлгнующе, нос, доброгладостне лежащъ направе, очи зело добре и честью побагрене божествънейшею, черне же благокрасне зенице и чело светлолепно... персты богоприятныхъ рукъ, тонкостию истончения, въ умереной долготы... и образъ свершень устройвъ, приносит первообразному Господи и всех царицы, она же очи възложивше на ту, и своего пророчества вспомянувши ею же изгласи зачати начинающи Бога: „Се ныне блажать мя вси роди“. Възрадовавшись и глаголет к тому благовейне вкупе и съ властью: „Благодать моя с тобою“. И бысть слово дело иконе спребывая вечно, чудеса и знамения, и тмы чудотворения пречистой сей действующей...».

³⁵ Ср., например, ПСРЛ Т. X. СПб., 1885. Приложение. С. 250: «Камо отходиши»... и РГБ. ОР. Ф. 304. № 167. Л. 508: «вскую царице лице твое отвращаеши...».

³⁶ ПСРЛ. Т. XXV. М.; Л., 1949. С. 222.

³⁷ РГБ. ОР. Ф. 304. № 167. Л. 498об., 478об. *

³⁸ РНБ. ОР. Q.XVII.58. Сборник исторический конца XV в. Л. 17.

³⁹ ПСРЛ. Т. XXV. М.; Л., 1949. С. 224 (Московский летописный свод 1479 г.); РНБ. ОР. Q.XVII.58. Л. 23 и Софийское собр. 1389. Л. 490 (восполнение начала текста к утрате Q.XVII.58), редакция А.

Редакция Б (Московский летописный свод 1479 г.)

«Бысть же тогда ново и преславно чудо, паче надежда наша, и превелико удивление и многое милосердие владычне и пречистыя его матери, преславныя владычице наша Богородица и присно дева Мария, на роде христианством. Въ день бо тои и час, в он же принесена бысть чудотворная богородице икона от града Володимеря къ славному сему граду нашему, и въ время оно, в не же изыде все множество христианского народа на сретение пресвятыя Богородица, и възопиша съ слезами молящесе ей и просяще помощи от нея и заступления от поганных нашествия, поведаху же сие бывшие тогда у одного поганого царя, яко в день тои и час, гордый онъ и суровый и безчеловечный, и да сие реку, не имый вида человека, но весь мързок и безобразен и немилостивый иже от Огары от рода Темиръ, иже прежде зело убо дыша, зело же хваляся на овца христовы паствы, паче же и на самое Христово имя, ныне же паки убояся и устрашися зело... и мнети ему, яко некоему многу въиству грядущу на нь от Русския земли, и вскоре возвратися, отнюду же прииде и въборзе къ путному шествию устремися, и быстро идяше, яко некоему гонящему по нем, но по истине гоним баше силою божьею и помощью и заступлениемъ пресвятыя владычица наша Богородица и присно девы Мария, крепкия в бранех христианскому роду помощницы. Сие бо милосердие

божие и пречистые его матере на нас грешных и сице победа ея на против-
ныя и сице одоление на безбожных...»

Редакция А: «Оле преславное чюдо превеликое удивление, о многое
милосердие к роду християньскому! Въ который день принесена бысть ико-
на святяа Богородица изъ Володимера на Москву, в той день Темирь Аксак
поиде во свою землю. В он же день изыдоша изъ града на поле градстии
народи, хрестьянстии собори во сретение иконы святяа Богородица, с пла-
чемъ и со молитвами и с верою и со слезами горущими. В той же день Темирь
Аксак царь убояся и устрасися... и скорее грядяху к Орде, а к Руси тыль
показующе... не мы бо их гонихом, но Богъ милосердный прогони их неви-
димою силою своею и пречистыя его матери, скорыя заступница наша в
бедах и молитвами угодника его боголюбивого и преосвященнаго новаго
чюдотворца Петра митрополита Киевскаго и всея Руси...»

⁴⁰ РНБ. ОР. Q.XVII.58. Л. 18об.

⁴¹ ПСРЛ. Т. XXV. М.-Л., 1949. Л. 224. Необходимо напомнить, что эта
строка в контексте воинских повестей встречается с начала XV в., но не только
она получала распространение; сопоставление русских событий с историей
Исхода встречается в Сказании о Мамаевом побоище, в особой редакции
Жития Александра Невского, в Повести о Девмонте и др.

⁴² Елеонский Ф. Г. Толкование на книгу пророка Исайи // Христианское
чтение. 1889. Январь-февраль. С. 593–608.

⁴³ РНБ. ОР. Q.I.802. Сборник 20-х гг. XVI в. Л. 243, 244 (вариант Типо-
графской летописи).

⁴⁴ Там же. Л. 244.

⁴⁵ Отсутствие в редакции Б ссылки на библейскую историю лишает текст
политической направленности, и это вполне согласуется с его литургиче-
ской предназначенностью.

⁴⁶ РНБ. ОР. Q.I.802. Л. 245об. и Солов. 806/916. Л. 549об. Вставка к утрате
Q.I.802.

⁴⁷ ПСРЛ. Т. XXV. М.-Л., 1949. С. 224 (редакция Б).

⁴⁸ Определение на иконе пророка Исайи противоречит выводам И. Л. Жуч-
ковой о том, что первоначальна редакция Б, где нет упоминания о Сеннахи-
риме. Редакцию Б она относит к Владимирскому Полихрону. В отношении
редакции А она считает, что таковая возникла на основе Типографской редак-
ции; Типографская же — не ранее 70-х гг. XV в. Стилистические особенно-
сти иконы Успенского собора невозможно отнести к концу XV в., поэтому
со вниманием следует отнестись к датировке В. П. Гребенюка, который воз-
никновение редакции А определяет 1402–1408 гг. См. прим. 30; он же отме-
чает, что редакция Типографской летописи имеет чтения, сходные с А и Б, и
считает ее сводной (А+Б).

⁴⁹ ПСРЛ. Типографская летопись. Т. XXIV. Пг., 1921. С. 162.

⁵⁰ Там же. С. 162–163.

⁵¹ Там же. С. 164–165.

⁵² *Денисов Л. И.* Православные монастыри Российской империи. М., 1908. С. 422–423; придел Сретения был пристроен к храму в 1706 г., был ли на его месте более древний — неизвестно.

⁵³ Дионисий, который хорошо знал икону «Похвала Богородице с Акафистом», не только последовал ее иконографии в изображениях Акафиста в Ферапонтовом монастыре, но и повторил изображения средника: Дамаскина и Козьму Майумского, поклоняющихся Богородице, он написал над входом в нартекс, в люнете портала.

⁵⁴ ПСРЛ. Т. XXV. М.–Л., 1949. С. 224 (редакция Б).

⁵⁵ Сокровища Кипра. М., 1976. Табл. X, Ха, XI.

⁵⁶ *Зонова О. В.* Об идейно-историческом содержании группы ранних фресок Успенского собора // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1973. Вып. I. С. 64–73; *Зонова О. В.* О ранних алтарных фресках Успенского собора // Успенский собор Московского Кремля. М., 1985. С. 69–86.

⁵⁷ *Ђурић В. Ј.* Византијске фреске у Југославије. Београд, 1974. П. 102; *Мијовић П.* Менолог. Београд, 1973. П. 250; *Алпатов М. В.* Феофан Грек. М., 1984. Илл. 68–70; *Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV вв. М., 1987.

⁵⁸ У М. В. Алпатова приведена цитата из: *Казанский П.* История православного монашества на Востоке. Ч. 2. М., 1856, описывается способ молитвы Макария Египетского, см.: *Алпатов М. Ф.* Указ. соч. М., 1984. С. 88.

⁵⁹ *Зонова О. В.* Указ. соч. М., 1973. С. 69.

⁶⁰ В таком случае можно объяснить изображения у гробницы митрополита Петра Спаса «Благое молчание», который напоминал о плотской смерти, последующем воскресении и постоянном соприсутствии Духа, и Алексея — человека Божиего, соименного митрополиту Алексею, похороненному в Чудовом монастыре.

⁶¹ РНБ. ОР. Q.I.802. Сборник 20-х гг. XVI в. Л. 244об.–245 (редакция Типографской летописи).

⁶² РНБ. ОР. Ф. 304. № 167. Л. 505.

⁶³ РНБ. ОР. Q.I.802. Л. 244.

⁶⁴ «Так Господь сотворил нам: создал нас и падших поднял, Адамово преступление простил, нетление даровал и всю кровь за нас пролил. Вот и нас видя в неправде пребывающими, навел на нас эту войну и скорбь, чтобы и те, кто не хочет, в будущей жизни получили милость...» («Повесть временных лет» // ПДРЛ. XI — начало XII в. М., 1978. С. 235).

⁶⁵ См. прим. 138.

⁶⁶ Цитата из «Повести временных лет» является кратким отзвуком на «Сказание об иконе Богоматери Римляныни»: ПЛДР. XI — начало XII в. М., 1978. С. 129–131.

⁶⁷ Гребенюк В. П. «Повесть о Темир-Аксаке» и ее литературная судьба в XVI–XVII вв. // Русская литература на рубеже двух эпох XVII — начала XVIII вв. Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1971. С. 185–206.

⁶⁸ Жучкова И. Л. Указ. соч. 1984; см. прим. 147.

⁶⁹ ПСРЛ. Т. XIV. Пг., 1921. С. 163–164.

⁷⁰ Приселков М. Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М., 1950. С. 446. Прим. 120.

⁷¹ Орлов А. С. Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.). М., 1902. С. 5.

⁷² Лихачев Д. С. 1) К истории сложения «Повести о разорении Рязани Батыем»; 2) Литературная судьба «Повести о разорении Рязани Батыем»; 3) «Задонщина» и «Повесть о разорении Рязани Батыем» // Лихачев Д. С. Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 259–285.

⁷³ Жучкова И. Л. Указ. соч. 1988. С. 88–89, 92.

⁷⁴ Связь между «Повестью о Темир-Аксаке» и «Сказанием об иконе Богоматери Римляныни», датированным в русском сборнике 1397 г., вероятно, до некоторой степени может объяснить хронологическую путаницу в Никоновской и Симеоновской летописях, а также в Рогожском летописце, где события 1395 г. помещены под 1398 г.; см.: Черепнин Л. В. Образование Русского централизованного государства в XIV–XV вв. М., 1960. С. 673–679.

⁷⁵ Приселков М. Д. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.; Л., 1950. С. 449–450. О дате Троицкой летописи см.: Кучкин В. А. К истории каменного строительства в Московском Кремле в XV в. // Средневековая Русь. М., 1976. С. 293–298.

ГЛАВА 5

ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ — «ПРЕМУДРОСТИ БОЖИИ ПРИЯТЕЛИЩУ»

§ 1. Особенности иконографии пророков и гимнографов на иконе Успенского собора

В предшествующей главе описание сюжетных особенностей иконы Успенского собора было прервано на упоминании о том, что средняя композиция первого верхнего ряда клейм (повествовательного) включает в себе триумфальный мотив — Покров, выделенный всеми возможными художественными средствами в качестве смыслового центра иллюстративного повествования. Он содержит в себе основную идею трех текстовых рядов, лежащих в основе иконографии этого памятника (Акафиста — «Повести о неседальном», «Сказания об иконе Богоматери Римляныни» — «Повести о Темир-Аксаке»), — заступничество Богоматери за православных, покровительство богоизбранному городу. Собственно, начинается эта тема в среднике иконы, в ее центральном изображении, представляющем восседающую на престоле Богоматерь с Младенцем и поклоняющихся им пророков, гимнографов Иоанна Дамаскина и Козьму Майумского, а также св. Иосифа и Симеона Богоприимца. Состав восхваляющих Марию персонажей необычен, не имеет прямых аналогий и может быть понят только в связи с общей программой иконы, подчиненной прославлению чудесного избавления Москвы в 1395 году. Необычность иконографии начинается с того, что две группы из пяти пророков, одного песнописца и одного новозаветного персонажа помещены внутри средника рядом с Богородицей, а не на полях, как это чаще всего было принято в иконографической традиции изображений Богоматери с пророками на иконах XII–XVII вв.¹. Среди поздних

греческих икон XIV–XV вв. можно найти исключения, сходные по степени свободной трактовки композиционного мотива Похвалы с иконой Успенского собора, такие, например, как икона из ц.Сан Джоржо деи Греки в собрании Греческого института в Венеции², где пророки со своими атрибутами представлены стоящими в ряд на земле и взирающими, запрокинув головы, на находящуюся в небесах Богородицу. Но тем не менее прямых аналогий нет. Собственно, образцы для повторения мастеру иконы Успенского собора и не были нужны; мы уже неоднократно видели в предыдущих главах, с какой изобретательностью и мастерством он соединяет традиционные иконографические мотивы в новые по содержанию сюжеты, создавая программный смысловой ряд композиций, с какой легкостью подчеркивает или ступшевывает нужные символические детали, подчиняя сюжеты Акафиста историческому повествованию. Те же тенденции проявляются и в среднике. В целом композиция Похвалы воспроизводит наиболее характерный прием построения гимнографических сюжетов — регистровую схему расположения персонажей, подчиненную иерархическому принципу. В деталях же, в конкретных персонажах и их атрибутах выражена иная тема — прославление Божественной Премудрости, первопричины произошедшего чуда. В этой главе мы попытаемся проследить, каким образом раскрывается эта тема.

На иконе Успенского собора иерархический принцип выражен достаточно отчетливо, пророки расположены сверху вниз от древних к новозаветным. Персонажи правой и левой групп симметрично сопоставлены в смысловые пары: Иаков, держащий лестницу, противопоставлен Моисею с горящей Купиной; первосвященник Аарон со стамном манны — пророку Самуилу (?) с рогом³, воздвигнутым над головой Давида; Иезекииль, протягивающий Богородице створку «небесных» врат — Исайе, в руках у которого клещи с раскаленным углем; Соломон, указывающий на храм, поддерживаемый перед ним Симеоном Богоприимцем, — Давиду, приносящему Богородице Ковчег Завета и свиток с надписью, где возможно прочесть лишь слово «кивот»⁴; священник Захария с кадильницей — Даниилу, держащему огромный камень. Внутри правой

и левой групп некоторые пророки соединены общей символикой: Самуил, воздвигающий рог над Давидом, или Симеон Богоприимец, поддерживающий храм Соломона, представляют такие пары, появление которых не случайно, но обусловлено общей идеей композиции Похвалы. В первом случае подчеркивается тема происхождения мариин из рода Давидова, во втором — тема храма Премудрости, имеющие непосредственное отношение к истолкованию центрального изображения — Богоматери на престоле. В нижнем ряду, как уже говорилось в предшествующем параграфе, вопреки всем имеющимся аналогиям, помещены два персонажа из сцены Сретения Господнего: св. Иосиф и Симеон Богоприимец, выделенные среди пророков одеяниями позднейших времен (хитон, гиматий, сандалии) и имеющие полное иконографическое сходство с соответствующими изображениями в клейме «Сретение Господне» верхнего ряда. С этого момента начинается конкретизация: их присутствие среди восхваляющих Богоматерь пророков указывает на причину представленного торжества — воспоминание в памятный день на Сретение Господне 2 февраля чудесного избавления Москвы иконой Богоматери, а изображения гимнографов Иоанна Дамаскина и Козьмы Майумского могут служить указанием на место поклонения — Успенский храм.

Последнее заключение следует из византийской традиции изображения гимнографов. А. Грабар, посвятивший этому вопросу специальное исследование⁵, отметил, что традиция изображения гимнографов восходит к XII столетию, когда впервые они включаются в композиции Успения Богоматери (Бачковская костница, конец XII в.; Бояна, 1259 г.; Беренде в Болгарии; ц. св. Апостолов в Фессалониках, ц. в Верее, ц. краля Милутина — все начала XIV в.). Присутствие гимнографов в сцене Успения Богоматери было обусловлено тем, что их творения, посвященные празднику, были наиболее известными литургическими текстами. А. Грабар описывает также второй вид иконографии песнописцев, возникающий в палеологовское время, когда символическая связь их с композициями Успения становится устойчивой. В силу этой устойчивости семантическое значение образов повышается, и их связывают не только с памятью о смерти Богоматери, но и с успенскими хра-

мами или просто с усыпальницами. Примером последнего типа являются росписи южного купола и подкупольного пространства в парекклесионе — усыпальнице Кахрие Джами.

На четырех парусах, поддерживающих купол притвора этого храма, изображены четыре песнописца — Иоанн Дамаскин, Козьма Майумский, Иосиф Гимнограф и Феофан, а в следующем нижнем ярусе росписей — ветхозаветные видения и деяния Иакова (лествица), Моисея (купина), Соломона (перенесение семисвещника и ковчега Завета в храм), Исаяи (уничтожение войска Сennaхирима) и Аарон перед алтарем. В куполе парекклесиона представлена Богоматерь с младенцем Христом, благословляющим предстоящих двумя руками (архиерейским благословением). Этот жест является основным смысловым моментом, раскрывающим идею данного образа: как и уже упомянутые в главе 3 изображения Богоматери на алтарном пилоне и в нартексе, еще один иконографический тип выражает ту же тему «ἡ χάρις τοῦ ἁγωρήτου» — Вместилища Невместимого или Богоматери-Храма, в который вселился Христос-архиерей. Надпись здесь отсутствует, и таким образом не акцентируется связь с конкретным текстом Акафиста, но подчеркивается универсальность художественного уподобления Марии храму, которое очень часто можно встретить в литургических гимнах, созданных авторами, изображенными ниже, на парусах⁶. Если попытаться прочесть сюжеты росписи подкупольного пространства парекклесиона Кахрие Джами по традиционному принципу сверху вниз, то оказывается, что изображения гимнографов, чьи сочинения явились источником подобного символично-догматического образа, равнозначны изображениям евангелистов в классической системе росписи византийского храма, чьи тексты также являются основой для изображений на стенах храма. Подобно тому как в классической системе стены подкупольного пространства заполняются евангельскими сценами, так и в парекклесионе они заполнены сюжетами, связанными с гимнографией, правда, не столь прямо, как первые⁷.

Сюжеты с пророками в данном случае являются не просто иллюстрациями библейских событий, а прообразовательными композициями, раскрывающими наиболее частые в гимнографических

сочинениях и проповедях на Успение, Благовещение, Рождество метафорические образы, такие, например, как следующие: «одушевленная лестница, спустившись с которой Вышний явился на землю», «врата небесные встретились с вратами Божиими, обращенными лицом на восток», «Сегодня одушевленный град Божий преставляется из земного Иерусалима в Иерусалим небесный... и Ковчег Господа, одушевленный и умственный, переносится в покой Сыновний» и др. (Третье слово Иоанна Дамаскина на Успение Богородицы). Таким образом, все темы росписи параклесиона Кахрие Джамии оказываются очень тесно сплетены друг с другом и подчинены одной идее: это — иллюстрация основных литургических текстов, связанных с прославлением Богоматери⁸. Поскольку более ранняя иконографическая традиция выделяла Иоанна Дамаскина и Козьму Майумского среди других гимнографов как воспевающих именно Успение Богородицы, то в усыпальнице, которой является параклесийон, появляется еще и сокращенный вариант подобной иконографии. В одной из надгробных композиций, находящейся в этом же компартименте храма (гробница Е)⁹, представлены два гимнографа со свитками, на которых написаны фрагменты текстов, связанные с погребальным обрядом. Они расположены с двух сторон от Богоматери Оранты с Младенцем Христом, благословляющим их и всех предстоящих архиерейским жестом.

Очевидно, что вновь проявляется уже неоднократно упомянутый прием поздневизантийского искусства — создается символично-догматический сюжет с помощью элементов, наделенных вполне определенной устойчивой семантикой, хотя, на первый взгляд, весьма далеких от темы. Успение Богоматери сопоставляется с успением конкретного лица, подобно тому как Сретение Господне сопоставлялось со Сретением иконы Владимирской в Москве в конце XIV столетия. В Кахрие Джамии Иоанн Дамаскин и Козьма Майумский предстают основными образами-напоминаниями содержания и характера праздничной литургии Успения. Подобный художественный прием повторяется во многих памятниках XIV–XV вв., и, в частности, в интересующем нас аспекте он присутствует в росписях ц. Успения на Волотовом поле,

где Иоанн Дамаскин и Козьма Майумский представлены в алтаре на пилястрах арки протезиса в одном регистре с композициями «Причащение апостолов» (в алтаре), «Успение Богоматери» на северной стене и донаторской композицией на южной (архиепископы Моисей и Алексей предстоят Богоматери с Младенцем, благословляющим их архиерейским жестом), то есть с основными сюжетами, определяющими круг идей и образов всей росписи; гимнографы здесь включены в основной смысловой ряд изображений Успенского храма, очевидно, по причине традиционной связи с темой Успения. В то же время священник Захария¹⁰ и царь Мельхиседек, написанные над ними на пилястрах арки протезиса в ярусе конхи апсиды перед изображением Богоматери с Младенцем между ангелами, указывают совершенно определенно на смысл алтарного образа Богоматери с Младенцем, очевидно сходный с образами Кахрие Джамии, представляющими Марию как олицетворение Храма — вместилища Бога, а Христа — архиереем, потому что Иисус был «наречен от Бога Первосвященником по чину Мелхиседека» (Евр. 5:10). Мельхиседек же представлен с блюдом для хлеба и сосудом для вина в руках — символами новозаветной литургии¹¹.

Совершенно очевидно, что композиция средника иконы Успенского собора — Богородица на престоле с младенцем Иисусом, благословляющим двумя руками предстоящих пророков, гимнографов, праведного Симеона и св. Иосифа, относится к сходной с образами Кахрие Джамии и ц. Успения на Волотовом поле символической традиции. И в первом, и во втором случае изображения гимнографов не были связаны непосредственно с иконографией композиции Успения, но с конкретным местом — усыпальницей и Успенским храмом, посвящение которых определяло программу росписей. В программе иконы Успенского собора, прославляющей чудо Богоматери, изображения гимнографов в среднике иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» могут быть объяснены повторением константинопольской традиции соотнесения этих персонажей с определенным местом, посвященным Успению Богородицы, которым в данном случае, если принять во внимание все сказанное в главах 3 и 4, может быть только Успенский

собор Москвы. Следовательно, можно предположить, что икона «Похвала Богоматери с Акафистом» изначально была предназначена и создана для этого собора, а изображения двух песнописцев и двух персонажей сцены Сретения Господнего были включены в центральную композицию для напоминания об этом¹².

§ 2. ОБРАЗ БОГОМАТЕРИ И ТЕМА СОФИИ-ПРЕМУДРОСТИ

Подобно тому как сюжеты верхнего ряда не только повествуют о событиях 1395 г., но и являются сценами Акафиста, так и изображения необычных персонажей в Похвале не только конкретизируют обстоятельства создания иконы, но и соотносятся с семантикой образа Богоматери с Младенцем, которому они предстоят. Символические элементы этого образа: храмовый престол вместо царского трона; поза Марии, держащей Христа перед собой двумя руками, ограничивающими пространство так, словно Младенец внутри Матери, и прикасающейся к ногам Христа в знак его земного начала; архиерейское благословение, подаваемое Христом, — все это показывает, что семантика главного изображения иконы родственна иконографическим типам, выражающим идею Богоматери-Храма, Вместилища Невместимого. Если символические элементы центрального образа указывают на тему Марии-Храма далеко не буквально, то в группах пророков, восхваляющих Богородицу, имеются необычные изобразительные мотивы, которые целенаправленно акцентируют именно такое понимание сюжета: в левой группе царь Соломон в отличие от всех остальных пророков не держит символический атрибут своего пророчества — Храм, а указывает на него (Храм же поддерживает Симеон Богоприимец, стоящий ниже); в правой — в руках царя Давида, кроме атрибута — Ковчега Завета, похожего на небольшую базилику, появляется свиток с надписью «азъ видехъ ты кивот завета»¹³. Таким образом, дважды в прообразовательном ряду выделяется уподобление Марии Вместилищу Бога.

Подобная трактовка образа Марии с Младенцем находит множество изумительных аналогий в метафорическом пласте гимнографических текстов. Только Акафист содержит в себе, например, такие: «селение Бога и Слова», «Святая Святых большая»,

«ковчеже, позлащенный Духом», «начальнице мысленного наздания» и множество других. Каждая такая метафора, если бы она была прямо соотнесена с художественным образом, как это сделано, например, в Кахрие Джамии с «ἡ χώρα τοῦ ἁγωρίτου», могла бы подчеркнуть особый смысловой оттенок, но в отношении центрального изображения иконы Успенского собора этого не сделано, уподобление Марии храму не конкретизировано написанным эпитетом и, значит, подчинено не столько образному пласту гимна, сколько более общей идее. Собственно, идея эта традиционна: с древнейших времен в византийской системе образных понятий связаны Воплощение и действие Божественной Премудрости, храмом которой становится Богородица. «София-Мария-Церковь: это триединство говорило византийцу об одном и том же — о вознесении до божества твари и плоти, о космическом освящении»¹⁴, — пишет С. С. Аверинцев. Так, и на иконе Успенского собора основную тему средника можно обозначить как похвалу Божественной Премудрости, освятившей Марию.

Воплощение образа Софии-Премудрости в живописи византийской и древнерусской — одна из самых сложных для исследования тем, так как изобразительная традиция не обнаруживает в этой иконографии на больших временных отрезках преемственности художественных идей: постепенного развития образов, композиционных структур, символики. Если можно сопоставить с фреской церкви Успения на Волотовом поле «Премудрость созда себе дом...» несколько русских образцов последующего времени, то для самой этой фрески найти формальные основания в палеологовской живописи очень сложно¹⁵, равно как и для других композиционных типов Софии-Премудрости, возникших на Руси или на Балканах в XIII–XVII вв.¹⁶. В этом отношении икона «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора представляется произведением переходного типа, раскрывающим нам ряд сюжетных приемов, отразившихся впоследствии в русской иконографии Софии и восходящих к традиции позднепалеологовского искусства.

В византийском искусстве с древнейших времен София-Премудрость изображалась двояко: либо в виде прямой персонификации

в образе античной музы¹⁷, либо тема связывалась с образом Богоматери, который выражал идею не непосредственно, а через определенный ряд семантических аналогий, восходящих к текстам Писания. Композицию, где центральной фигурой является Богоматерь с Младенцем, мы видим на иконе Успенского собора, и поэтому важно проследить основные принципы создания именно таких образов. Если вспомнить алтарные образы храмов, посвященных Софии, то везде, будь то София Константинопольская, София Охридская, София Киевская и т.д., центральным изображением является величественная фигура Богоматери. В этих образах нет иконографического единства: если в константинопольском храме Богородица восседает на престоле и держит на коленях Младенца Христа (при этом в руке у нее сударь, которым покрывают руки, когда берут священные предметы)¹⁸, то в Охриде встречаются иные символы — Мария, сидящая на престоле, огражденном завесой, имеет на груди мандорлу, внутри которой Христос-предвечный Логос; в Киеве Богоматерь представлена Орантой — Градодержницей, а прообразовательное значение такой трактовки изображения определяется надписью на арке свода, обрамляющей киевскую мозаику. Из разнообразных, достаточно простых художественных символов в подобных композициях возникают смысловые уподобления, образные ассоциации, которые постепенно возводят мысль от конкретной фигуры Девы Марии к понятиям неизобразимым, к представлению о Боге и его действенной силе — Премудрости. Так, например, сударь, которым Мария в Софии Константинопольской касается ног Христа, указывает на высочайшую святость Младенца, уподобляет его Священному Ковчегу; Мария же в таком случае становится местом его пребывания, то есть Храмом-Софией, который был создан Божественной Премудростью.

Идеи, символы, понятия, связывающие мозаику Софии Киевской с многовековой традицией образного воплощения божественного действия, в христианской интерпретации принявшей образ Софии, были полно и обстоятельно исследованы С. С. Аверинцевым. Повторяться нет ни возможности, ни смысла, необходимо только процитировать одну мысль, важную для понимания

подобных образов: «Есть основания полагать, что неясность границ образа Софии, открытость этого образа вверх, в направлении Бога-Слова, и вниз, в направлении просветленной твари, существенным образом связана с глубинной природой самого понятия Премудрости. Ибо в мире Софии часть равна целому, чью целокупность она вбирает в себя, в мире Софии низшее подобно высшему, чей образ оно приемлет»¹⁹. Вот такой гармонией высшего и низшего, умозрительного и изобразимого обладают наиболее значительные изображения Богородицы, воплощающие образ Премудрости в допалеологовскую эпоху.

Художественные принципы, которые определяли обозначение столь универсального понятия, как София, образами Христа и Богоматери, восходят к ранневизантийским временам. У Дионисия Ареопагита в сочинении о небесной иерархии уже ясно высказывается мысль о том, что невидимое и неизобразимое может быть представлено с помощью знаков и символов: «Ибо ум наш не иначе может восходить к близости и созерцанию небесных чинов, как при посредстве свойственного ему вещественного руководства: т.е. признавая видимые украшения отпечатками невидимого благолепия; чувственные благоухания — знаменами духовного раздаяния даров; вещественные светильники — образом невещественного озарения... принятие Божественной Евхаристии — общением с Иисусом; кратко, все действия, принадлежащие небесным существам, по самой их природе, нам переданы в символах»²⁰. Однако само понятие символа трактуется здесь очень обобщенно: красота мира, его устройство — отпечаток мира невидимого, поэтому для выражения божественного смысла можно использовать любые уподобления, почти равнозначны для такой системы понятий и музыки-персонификации, и образ Богородицы. Такую свободу и цельность символического мышления мы и видим в ранних образах Богоматери, связанных с софийной тематикой. Но символические мотивы используются и в позднейшей живописи; это качество отличает, например, уже упомянутые выше образы «ἡ χώρα τοῦ ἀχωρήτου» в палеологовском искусстве.

§ 3. Появление новой системы символических уподоблений понятия «София» в палеологовском искусстве

По сходству формальных приемов можно предположить, что аналогичные иконографические типы XIV столетия становятся продолжателями ряда художественных интерпретаций понятия Божественной Премудрости. Отчасти это действительно так; многие изображения палеологовского времени можно связать с темой Софии, в определенной мере они продолжают эволюцию художественной идеи, но по отношению к древней традиции взаимосвязь сюжета и его образного воплощения в это время иная. Так, совершенно очевидно, что обозначение образов Кахрие Джами «Вместилищем Невместимого» заставляет связывать образ Богоматери с символическим понятием Храма, который может интерпретироваться как Храм Премудрости, но сам образ ни в коем случае не является при этом образом Премудрости, он заключен своим метафорическим девизом в строго конкретные рамки, что еще и подчеркнуто противопоставлением ему образа Христа-«Страны Живых». Заданность смысловых границ, как основное свойство изображения, подчиненного поэтическому уподоблению, является неожиданной характеристикой художественного приема, основанного, казалось бы, на обратной тенденции — стремлении к расширению пределов семантического ряда, сопровождающего данный иконографический тип, однако это свойство вполне закономерно вытекает из особенностей художественной культуры поздневизантийского периода.

Приведенные выше изображения Богоматери в древних храмах, посвященных Софии, в своей семантической основе зависят не столько от определенных текстов Священного Писания, сколько от всей системы христианских понятий об устройении мира, и поэтому могли трактоваться сколь угодно широко. Простота и универсальность изобразительных форм, сопоставимых с идеальными представлениями о церкви, мире, космосе, составляли главную часть образной структуры, символические же мотивы необходимы были лишь как начало длинного ряда, как основание, от которого начиналось построение беспредельной цепи умозрительных ассоциаций. В искусстве времени Палео-

логов на первый план выступает не стремление к воссозданию в изображениях идей христианского универсума, а тенденция к детальному уточнению и догматической выверенности круга художественных образов, к точному обоснованию их патристическими, литургическими или агиографическими текстами. В этом отношении особенно показательным является появление в конце XII столетия ряда иконографических типов, являющихся иллюстрациями наиболее известного фрагмента из Книги Притчей, паремийного чтения большинства богородичных праздников — «Премудрость созда себе дом...» (Пр. 9: 1–6). И. Ф. Мейендорф²¹, посвятивший свое исследование композициям, возникшим на основе этого текста, показал, как разнообразны были его вариации: от детального, «пословного» иллюстрирования до превращения большинства семантических понятий притчи в символические изображения. В таких композициях художественная интерпретация текста, хотя и весьма разнообразна в своих приемах, но ограничена его содержанием, и поэтому, вольно или невольно, сюжеты сужаются, больше внимания уделяется второстепенным деталям, без которых воспроизведение смысла кажется неточным и неполным. И. Ф. Мейендорф по поводу появления столь изобильной изобразительной символики заметил, что она измельчает тему Софии, разносит ее по каплям в другие сюжеты Ветхого и Нового Завета²². Так, например, в Сопочанах в сцене Преполовления он отмечает появление храма на семи колоннах, в Марковом монастыре — Христа на троне, в окружении семи херувимов и мандорлы, где херувимы обозначают семь даров Святого Духа, а все вместе утверждается надписью ἡ ἐνυλοοτάος τοῦ θεοῦ λόγου σοφία (ипостасная Бога-Слова Премудрость).

Проблемой появления символических мотивов, зависящих от Притчи о Софии-Премудрости, следовало бы заняться особо; в этом текстовом ареале возникают необычные иконографические типы Христа-Премудрости, Христа-Ангела предвечного совета, Премудрости-Ангела, которые позже, оторвавшись от своего первоначального контекста, используются в иных композициях, вызывая множество разнообразных, часто спорных толкований²³.

Однако, возвращаясь к балканским изображениям притчи о Премудрости конца XII—XIV вв., важно отметить не столько разнообразие особых многосмысловых форм, сколько нерасторжимую связь с текстовым источником, точно такую же, какую имели гимнографические сюжеты Акафиста, Рождественской стихиры, или прообразовательные ветхозаветные композиции, подобные тем, что украшают парекклесион Кахрие Джамии, или разнообразные календарные и житийные циклы. Все эти циклы и отдельные сюжеты занимают особое положение в иерархии христианских изображений: они посредники между конкретными людьми и литургическим действием, они — толкование происходящего в храме богослужения. Поэтому подобные сюжеты располагаются чаще всего в нартексе, приделе или притворе вне структуры основной росписи храма; поэтому так подвижны их изобразительные формы; поэтому символические мотивы, иллюстрирующие Притчу «Премудрость созда себе дом...» невозможно использовать без изобразительного контекста данного сюжета, взятые сами по себе они не обладают той степенью абстрагированности и целостности выражения понятия Софии, которая была свойственна изображениям ранней поры.

Собственно, в иллюстрациях Притчи «Премудрость созда себе дом...» древняя традиция софийных образов находит лишь косвенное отражение; подобные композиции и не претендуют на воплощение богословского понятия во всей его полноте, они указывают нам на то, что в поздневизантийской культуре существовала устойчивая зависимость между именно этим литургическим текстом и понятием о Софии, однако до XIII столетия с этим фрагментом из Книги Притчей не связывалось конкретных повествовательных композиций²⁴. Между тем общеизвестность текста не могла не сказаться на трактовке традиционных изображений Богоматери, связанных с софийной тематикой. Некоторую ясность в этот вопрос вносит редкое по тематике сочинение палеологовского времени, открывающее нам, какими идеями наполнялись в это время образы, воплощающие понятие Божественной Премудрости.

§ 4. ТОЛКОВАНИЕ ПАТРИАРХА ФИЛОФЕЯ КОККИНА

**НА ТЕКСТ ПРИТЧИ «ПРЕМУДРОСТЬ СОЗДА СЕБЕ ДОМ...»
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СИМВОЛИКА XIV в.**

Текст Притчи «Премудрость созда себе дом...» в последней трети XIV столетия был истолкован константинопольским патриархом Филофеем Коккином²⁵. Патриарх Филофей был духовным отцом и покровителем митрополита Киприана, изображенного на иконе Успенского собора, и поэтому обратиться к этому сочинению особенно интересно. Идеи, заключенные в нем, вполне могут оказаться не чуждыми и русской культуре рубежа XIV–XV вв. Толкование представляет собой три пространные послания, написанные по просьбе епископа Игнатия, в каждом из которых смысл Притчи Соломоновой рассматривается в определенном аспекте. Первое послание посвящено определению понятия Премудрости; восстановив обширную традицию Священного Писания и святоотеческих текстов, касающуюся трактовки понятия, патриарх Филофей пишет: «Итак, мы достаточно уже научены из ветхого и нового богословского представления о Божественной Премудрости, и узнали, что она есть Божественное естественное действие (θεία καὶ φυσικὴ ἐνέργεια) и благодатное дарование великой и единосущной Троицы, через Св. Духа из рода в род подаваемое святым душам»²⁶.

Однако, следуя древней традиции, Филофей Коккин оговаривается, устанавливая, что все скрытое и неясное в божественном мире может быть представлено в образах символических, сопричастных земным понятиям. В этом он следует мыслям Дионисия Ареопагита, на которого часто ссылается в своем сочинении, но его трактовка возможностей символического сопоставления звучит несколько иначе: «Так что, поелику, как я сказал, мы совсем не можем непосредственно проникать во все предметы, высшие нас, то словами и вещами чувственными тотчас через некие подобия и образы соответственно нам самим путеводимся к тем сокровенным вещам, не чтобы оставаться при сих образах, как бы пропадая в подобиях и символах... но, скажем с великим Дионисием, надлежит, отрешившись от самих символов после, то есть, применения их, устремлять взор на божественные действия

сами по себе и достойно приобщаться священной светлости оных... Потому что Божественное Учение не только сокровенное и неявленное являет, по сказанному мною, через видимые символы, но и к познанному и открытому часто присоединяет некоторые образы и символы в действиях и речах, так как люди естественно больше, как я сказал, ими возбуждаются и трогаются»²⁷.

Как видим, в отличие от Дионисия Ареопагита, богослов XIV столетия не ограничивается только принятием возможности представить неизобразимое в подобиях и знаках, но для него важна еще одна сторона такого художественного приема — догматическое обоснование избранных символов. Будь то персонификация образа Софии в виде античной музы или изображение Богоматери — они прежде всего должны быть утверждены определенным, хорошо известным кругом понятий и образов Священного Писания. Именно такое обоснование он и пытается заключить в своих посланиях, толкующих Притчу Соломону. Подобные толковательные тексты традиционны для византийского богословия, особенность интересующего нас состоит лишь в том, что последняя его часть — третье послание — обращается к символическим мотивам, распространенным в изобразительной сфере, упорядочивает их, выделяя образы, несущие основную смысловую нагрузку софийной темы, и определяя возможные вариации второстепенных мотивов.

Третье слово патриарха Филофея начинается пересказом наиболее совершенного определения Божественной Премудрости из существующих в богословской традиции христианства — фрагмента из послания Дионисия Ареопагита Титу-иерарху. Как известно, София или Божественный Промысел предстает в этом тексте в виде совокупности антиномий: «Сама в себе тождественно и вечно будучи, стоя и пребывая, и всегда одним и тем же неизменным являясь, и никогда вне себя не оказываясь, ни своего собственного сидалища и неподвижного пребывалища и очага не лишаясь, но в себе все совершенные промыслы благодествуя, и происходя на все, и оставаясь сама по себе, и покаясь и вечно двигаясь, и не покаясь, не двигаясь, но, если так можно сказать, промыслительные действия в неподвижности и неподвижность в промысле неразрывно и совершенно имея»²⁸. Пересказ цитируе-

мого фрагмента из послания Титу-иерарху — единственное место во всем обширном тексте патриарха, где для определения сущности Божественной Премудрости использовано столь сложное построение категорий. Оно значительно выделяется в общей композиции слов о Притче Соломоновой абсолютной умозрительностью заключенных в нем понятий, тогда как почти весь остальной текст имеет своей целью перенести символические притчевые образы на конкретные проявления действия Божественной благодати, сопоставимые с видимым земным устроением и утвержденные евангельскими и апостольскими текстами. Может показаться, что именно фрагмент из Дионисия Ареопагита является наиболее существенным для понимания образной концепции палеологовского искусства по отношению к теме Софии, что именно его антиномии повлияли на разнообразные символические мотивы сюжетов «Премудрость созда себе дом...»²⁹. Однако прямую зависимость между поздневизантийской традицией изображений и ранневизантийской интерпретацией понятия Софии у Ареопагита установить очень трудно.

Тем не менее связь между этим текстом и образным рядом палеологовской иконографии существует. Фрагмент из послания Титу-иерарху занимает в третьем слове патриарха Филофея лишь первую небольшую главу, в то время как дальнейшие вновь посвящены конкретизации образов Притчи, но теперь антиномическое построение понятия Софии в начале рассуждений становится источником иной темы: его неизобразимые категории противоплагаются весьма определенным символическим аналогам, заимствованным из ряда привычных художественных образов. При этом ясно проводится разграничение между понятием неизобразимым и тем, в каких образах его можно представить, то есть утверждается круг равнозначных уподоблений, основывающихся на свидетельствах Священного Предания. Так, например, первый из тезисов этого ряда вновь напоминает нам о сущности Премудрости как Божественного действия (ἡ ἐνέργεια), но в отличие от приведенного выше примера из первого послания здесь появляются существенные дополнения: «Премудрость же, которую в Ветхом и Новом Писании, согласно с действующею

в них благодатию Духа, воспевали мудрые богословы Духа, есть общее действие всей единосущной и нераздельной Троицы»³⁰. В этой фразе в качестве свидетелей действующей в мире Премудрости упоминаются богословы Ветхого и Нового Завета, и, хотя сама Премудрость неизобразима, о ней, таким образом, можно сказать косвенно, представив пророков, ветхозаветных царей, апостолов, евангелистов и других святителей, воспевавших ее и говоривших посредством ее.

Далее речь идет о Христе-Премудрости ипостасной: «Если кто скажет, что ипостасная Премудрость Отца, Единородный Сын Отца и Бог, Творец и Господь видимой и невидимой твари разумеется под производящим оныя божественные действия, под созидающим себе дом, приготовляющим трапезу и все иное, прежде сказанное (потому что он есть Премудрость, Сила Ипостасная, и Слово Отчее), то мы не спорим»³¹. Это высказывание патриарха Филофея почти буквально можно перенести в сферу изобразительного искусства, сопоставив с многочисленными вариациями образа Христа — Логоса, Архиерея, Софии, Ангела и др., столь распространенными в поздневизантийской живописи и часто непосредственно связанными с воспроизведением софиологических понятий. Но при этом ни один такой образ, взятый сам по себе, никогда не является выразителем целостного представления о Софии, а отражает лишь некоторую часть понятия. Таким образом, согласно рассуждениям Филофея Коккина, первая семантическая единица Притчи Соломоновой «Премудрость созда себе дом...» — понятие «Премудрость» — с одной стороны, неизобразима, но изобразимы свидетельства о ней пророков, евангелистов и святых; с другой же стороны, ипостасная Премудрость была воплощена в Боге-Сыне, и нет противоречия, если она будет Ему уподоблена.

Следуя далее тексту Притчи о Премудрости, Филофей Коккин определяет понятие «дом»: «Ипостасный и неизменный Образ Отца и Премудрости, живое и действенное Слово, Сын Божий единосущный и Бог, во всем беспредельный и неописуемый... Построил Себе дом вещественный и одушевленный, то есть храм свой телесный, из непорочных кровей и плоти всесвятой Девы Богородицы, по благоволению Отца Своего и при содействии

Всесвятого Духа, один из двух, один и тот же совершенный в Божестве, и тот же совершенный по человечеству, двойствен по природе, единичен по ипостаси»³². Сходное уподобление Богородицы Дому, или Храму, уже неоднократно упоминалось выше в связи с древними изображениями Марии в храмах, посвященных Софии, и в связи с иконографическими типами «ἡ χώρα τοῦ ἁχωρήτου» в Кахрие Джами. Но если первые могли служить символическим воплощением понятия Софии во всех его аспектах, то для вторых было характерно ограничение семантического поля, целенаправленное его сосредоточение только на символических мотивах, выражающих тему, обозначенную в надписи. Такое отношение к образу созвучно прочтению текста Притчи Соломоновой, которое мы видим у Филофея Коккина, — выделению отдельных смысловых категорий общего понятия Софии и сопоставлению их со строго определенным догматически обоснованным кругом художественных уподоблений. Подобное разделение образного пласта христианской культуры и догматизация его основных иконографических мотивов, столь ясно представленные в трактате патриарха Филофея, вполне совпадают с общими тенденциями развития изобразительного искусства в поздне-византийский период. Изобилие новых сюжетов, новых иконографических типов, символических мотивов, созданных в XIII—XV вв., отражало стремление к точной, ясной, повествовательной системе художественной интерпретации происходящего в храме или изложенного в книге, но одновременно это же множество новых изображений требовало и более дифференцированной, индивидуальной семантической основы, детального разделения понятий, особенно если это касалось главных догматических образов — Христа и Богоматери.

§ 5. Иконографическая схема средника иконы

«Похвала Богоматери с Акафистом»

в свете толкования Филофея Коккина

Одну из попыток богословского обоснования связи образов Христа и Марии с представлениями о Божественной Премудрости заключают в себе послания патриарха Филофея Коккина. По всей

вероятности, сказанное в этом сочинении проецирует в структуру исихастского богословия некоторую устойчивую систему взглядов, давно утвердившуюся в константинопольской культуре и осуществленную в конкретных изображениях. Сходная традиция до некоторой степени угадывается уже в образах Кахрие Джами, хотя достаточного представления о ней составить невозможно из-за отсутствия алтарных изображений. Безусловно, продолжением той же самой традиции можно назвать иконографию средника иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» из Успенского собора Кремля. Как уже было сказано выше, изображение Богоматери с Младенцем, восседающей на престоле, помещенное в центре иконы, наполнено символическими мотивами, которые заставляют трактовать его как Вместилище Невместимого, как Храм Воплощенного Бога. Для того чтобы назвать этот храм Храмом Премудрости, согласно толкованию Филофея Коккина, необходимо иметь в изображении еще и первую семантическую единицу текста Притчи Соломоновой — «Премудрость», которая должна быть представлена как через образ Христа, так и через образы свидетелей ее действия. Окружающие Богоматерь пророки с символами видений, предвозвещавших рождение Христа, гимнографы, праведный Симеон и святой Иосиф — все они избранные слуги Премудрости, свидетельствовавшие о ее божественной силе, все они свидетельствуют и о существовании Софии — божественного действия. «Не ново ж вовсе и не странно для Священного Писания — божественные тайны выражать в неких священных символах, образах и притчах, — пишет Филофей Коккин. — Потому что почти все пророки, люди сведущие и богословы ветхозаветные, и сами посредством символов воспринимали предметы божественные, и большинству их научали других посредством иносказаний (притч), представлений и символов»³³. Эти слова можно отнести не только к текстам, но равно и к прообразовательным символическим изображениям, подобным восхваляющим Богородицу пророкам, представленным на иконе Успенского собора в напоминание о действующей в мире благодатной Божественной Премудрости.

Над средником иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» в центральном клейме второго верхнего ряда представлена компо-

зиция, выделяющаяся среди прочих необычным художественным решением: в правильном круге — небесной сфере сине-зеленого цвета — прямо над головой Богоматери изображен Христос Эммануил или Логос. Это иллюстрация строфы π «Всяко естество ангельское удивися великому твоему вчеловечения делу...». Иконографический тип композиции строфы π воспроизводит константинопольскую традицию сюжетов Акафиста, в соответствии с которой Христос представлен среди чинов ангельских, то есть во Славе. Ранние типы подобных теофанических композиций восходят к изображениям греческих рукописей, среди которых наиболее известна миниатюра IX в. из омилий Григория Назианзина (Рар. gr. 510) на текст «Слава в вышних Богу...», вдохновивший Иоанна Дамаскина на сходные строки пасхального канона³⁴. Миниатюра представляет восседающего на херувимах Бога, а этот мотив в свою очередь прообразом имеет видение пророка Иезекииля (Иез. 1: 4–26), а также сходные по звучанию пророчества Исая (Ис. 6: 1–3) и Даниила (Дан. 7: 9–10), свидетельствующие об устройении небесного обиталища Бога, или Славы, в которой он являлся пророком, что обычно связывается с познанием небесного Бога. Однако в пророческом видении Славы Бога ничто, кроме небесных сил, не может быть передано с помощью зрительных образов; Бог-Отец — невидим. Но он воплотился во Христе, поэтому с древнейших времен изображение Христа в необходимом контексте является символическим изображением Бога-Отца и соединяющего их Святого Духа. «Смело изображаю Бога невидимого, — говорит Иоанн Дамаскин, — не как невидимого, но как сделавшегося ради нас видимым через участие в плоти и крови. Не невидимое Его Божество изображаю, но посредством образа выражаю плоть Божию, которая была видима»³⁵. Таким образом, изображение Христа-Логоса среди небесных сил (во Славе), восседающим на херувимах, которое мы видим в клейме строфы π, представляет триипостасное Божество³⁶. Одновременно в контексте темы Софии-Премудрости это же изображение может трактоваться как образ ипостасной Софии, то есть последнее недостающее звено, согласно толкованию Филофея Коккина, которое необходимо для создания полного и догматически верного вос-

произведения слов Притчи Соломоновой «Премудрость созда себе дом...», если соединить его с композицией средника.

Может возникнуть сомнение, правомерно ли соединять сюжет из цикла Акафиста с композицией центральной части иконы? Однако мы уже неоднократно видели, что иллюстрации строф Акафиста на иконе Успенского собора многозначны, что они соотносятся не только с текстом гимна, но и еще с двумя повествовательными темами, поэтому соединение семантики одного сюжета с другим вполне соответствует художественным принципам построения смысловой структуры этого памятника. Среди произведений древнерусской живописи последующего времени — XV–XVI вв. — имеется ряд икон, которые свидетельствуют, что именно таким образом и воспринимался сюжет средника иконы Успенского собора, как имеющий в центре два соединенных по смыслу композиционных поля. Это иконы, повторяющие тематически образ Успенского собора, подобные «Похвале Богоматери с Акафистом» из местного ряда Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря (сер. XVI в.), «Похвале Богоматери с Акафистом» из Георгиевской церкви в Вологде (втор. пол. XVI в.), резной иконе «Похвала Богоматери» из Благовещенского собора Московского Кремля (XV в.) и др.³⁷, в которых изменяется композиция средника. Богоматерь в этом иконографическом типе восседает не на храмовом престоле, а на царском троне и без Младенца; образ Христа Эммануила помещен у нее над головой. Эти два изображения обвиты образующей восьмерку лозой, которая акцентирует их соотнесенность; пророки же по сторонам расположены друг над другом, но состав их всегда различен: опущены праведный Симеон и святой Иосиф, а также гимнографы заменены изображением пророка Валаама, имеющим некоторое сходство с Иоанном Дамаскином в одеждах. Хотя в этих композициях нет буквального повторения иконы московского Успенского собора, но совершенно очевидна ориентация на этот прототип, которая прослеживается прежде всего в последовательном воспроизведении композиционной структуры: Богоматерь — в центре; пророки образуют «венки» вокруг нее; круг с изображением Эммануила помещен над головой Марии. Хотя в таких иконах

имеется отдельная иллюстрация клейма л, но в ней образ Эммануила, Предвечного Логоса заменяется образом Христа Вседержителя, что говорит о неполном понимании смысловых нюансов иконографического образца.

Изменений в русских иконах подобного типа по отношению к древней московской иконе сделано довольно много: исправлен порядок строф, они выстроены в один ряд по периметру доски; отсутствует дотаторская композиция; исчезают персонажи средника, конкретизирующие обстоятельства создания кремлевского памятника, то есть исчезает все то, что могло быть связано с одним-единственным произведением, исполненным в связи с определенными историческими событиями. Между тем нет никаких сомнений, что воспроизводится иконография именно иконы Успенского собора, аналогов которой нет среди балканских памятников XIV–XV вв. Однако обилие пропусков небольших, но значимых деталей говорит, что между сохранившимися произведениями XV–XVI вв. и их прототипом существовал еще ряд произведений, более точно и с большим пониманием перерабатывавших первоначальный образец. Очевидно, в этих несохранившихся памятниках и была выделена главная тема иконы Успенского собора — торжественное восхваление Божественного Промысла, Софии-Премудрости, — которая складывалась из вполне очевидных для современников символических мотивов и не претерпела больших изменений, потому что не была непосредственно связана с историческим смысловым рядом иконы.

§ 6. Проявления сходной иконографической традиции изображения понятия «София» в древнерусском искусстве

Очевидность подобной символики можно проследить на примере ряда памятников, более близких по времени иконе Успенского собора, чем приведенные произведения, хотя и не столь последовательно повторяющих иконографию именно этого типа. Так, обнаруживается тема Софии-Премудрости во фресках церкви Успения на Волотовом поле, но не только в отдельной композиции притвора, расположенных в барабане, конхе апсиды и на западном своде. Выше уже говорилось, что по контексту изображений

на склонах арки конхи фигура Богоматери с Младенцем между ангелами, расположенная на ее своде, по всей вероятности могла быть наделена символическими жестами или атрибутами, которые позволяли трактовать это изображение как Храм воплощенного Бога. Однако, если подниматься в прочтении росписи от фигуры Богоматери к куполу барабана, то обнаруживается трехкратное повторение изображения Христа: в мандорле (на замковом камне арки конхи), на убрусе (при соединении подпружной арки и барабана) и, наконец, в куполе барабана находится образ Вседержителя в окружении небесных сил, размещенных на стенах барабана. Надпись, окружающая Пантократора и повторяющая текст из Книги пророка Исаяи (Ис., 6: 3), подчеркивает, что представлен именно триипостасный Бог, Владыка небесного и земного. В барабане же изображены пророки с атрибутами, ниже, на парусах, евангелисты, вдохновляемые персонифицированной Премудростью, и на подпружных арках вновь пророки со свитками и атрибутами. Таким образом, в несколько расширенном и усложненном варианте повторяется схема сопоставления семантических элементов, выражающих тему «Премудрость созда себе дом...», подобная имеющейся на иконе Успенского собора. В кратком, но весьма выразительном варианте эту же схему можно видеть на западном своде церкви Успения на Волотовом поле: здесь в круглой мандорле представлена полуфигура Богоматери с Христом (также в мандорле) в типе Знамения, окруженная надписью, воспроизводящей строку из канона на Великий Четверг Козьмы Майумского, посвященного Божественной Премудрости: «Всеинна и подательна животу без числа Премудрость Божия, созда храм свой от пречистыя безмужныя матери, церковь бо телесну обложи себе славен прославися Христос Бог наш». Над головой Богоматери, на стыке подпружной арки и барабана находится еще одна мандорла, заключающая образ Христа Эммануила, по склонам же западной арки изображены пророки.

Композиционная структура сюжета Софии-Премудрости, в которой образ Христа располагается над головой Богоматери, олицетворяющей Храм Премудрости, очевидно, была достаточно понятна и распространена. ее интерпретацию находим мы в

древнерусском тексте, известном по спискам XVI столетия, — «Сказание о Премудрости Божия Софии и о иконе образа ея повесть чудна, да торжествуем месяца августа в 15 день, на память Успения Пречистыя Владычица наша Богородица и Присно Дева Мария». Там говорится: «Церкви Божия Софеа — Пречистая Дева Богородице, сиречь девственных душа, неизглаголанного девства чистота, смиренныя мудрости святыня. Имеет над главою Христа — глава бо премудрости Сын и Слово Божие»³⁸. К сожалению, в рамках этой работы невозможно обратиться к выяснению вопроса о том, когда появляется на Руси соединение празднования Успения и Софии-Премудрости и по каким причинам, хотя этот факт мог бы многое прояснить в эволюции иконографических типов «Софии Премудрости Божией», существующих в древнерусском искусстве. Так, например, установление этой зависимости помогло бы понять взаимосвязь между образами иконы Успенского собора, входящими в композицию Похвалы-Софии, и толковательным сюжетом паремийного текста «Премудрость созда себе дом...», известным по копии утраченной в настоящее время фрески из притвора церкви на Волотовом поле.

Уже неоднократно в этой главе проводилось сопоставление иконографических мотивов двух памятников, весьма близких по времени, — росписи новгородской церкви Успения на Волотовом поле, исполненной в 90-е гг. XIV столетия, и иконы Успенского собора Московского Кремля, написанной не ранее 1399 г. Существование в обоих памятниках сходно интерпретированной софийной тематики говорит о едином источнике их сюжетных тем; напоминают об этом и изображения гимнографов на предалтарных столбах Новгородской церкви. Гимнографы появляются еще раз в церкви Успения в сцене «Премудрость созда себе дом...». Как уже неоднократно было отмечено исследователями³⁹, волотовская фреска не имеет прямых иконографических прототипов в балканской живописи, прочтение ее сюжета также не всегда приводит к сходным результатам, между тем для древнерусской живописи эта композиция очень важна, она получила развитие в самостоятельном иконографическом изводе сюжета «Премудрость созда себе дом...». По отношению к иконе «Похвала Бого-

матери с Акафистом» во фреске необходимо отметить наличие тех же семантических элементов, которые на московской иконе используются для восхваления Божественного Промысла — Софии. По сторонам продольного композиционного поля фрески расположены два главных в смысловом плане персонажа — Богоматерь с Младенцем, восседающая на престоле, и плохо сохранившаяся фигура Премудрости.

Композиция волоотовской фрески предназначена для иллюстрирования полного текста Притчи Соломоновой; она строится иначе, нежели сцена торжественного характера; здесь изображается персонификация Премудрости, семистолпный храм, заклание жертвы, раздача трапезы Премудрости, то есть более понятные в связи с текстом мотивы, а также появляются персонажи со свитками, надписи на которых должны пояснить изображенное. Именно эти персонажи — царь Соломон, представленный рядом с семистолпным храмом; Козьма Майумский — в центре; Иоанн Дамаскин, стоящий перед Богоматерью и Младенцем, — находят аналогии в среднике иконы Успенского собора и не имеют прототипов в сохранившихся балканских сюжетах на ту же тему. В этом отношении интересно отметить, что на свитке Иоанна Дамаскина, изображенного на волоотовской фреске, надпись содержит строки из тропаря канона Козьмы Майумского на Великий Четверг, прославляющего Премудрость: «Всеинная и подательная жизни...» Если бы волоотовская фреска была единственным произведением, в котором происходит путаница автора и произведения, то, пожалуй, это было бы проще объяснить, чем разобраться в причинах устойчивого повторения такой ошибки в целой группе именно русских памятников. Три деревянных резных образка конца XV — начала XVI в. (образок князя Пинского из собрания Бланжи, образок Русского музея и образок ГИМ из собрания А. С. Уварова), а также новгородская икона XVI столетия из Третьяковской галереи⁴⁰, которые обычно считаются произведениями, продолжающими развитие иконографического типа волоотовской фрески, повторяют несоответствие, опуская при этом изображение второго гимнографа, автора канона на Великий Четверг Козьмы Майумского.

Четыре последние иконы больше напоминают тем самым соотношение фигур в среднике образа Успенского собора, где представлен на первом плане Иоанн Дамаскин с большим, ясно читающимся свитком, на котором уставом была исполнена надпись, начинающаяся словами «Едина повинна...». Отыскать среди текстов, приписываемых Иоанну Дамаскину, сходную фразу мне не удалось, но интересно отметить, что на образке из собрания Бланжи (1499–1522 гг.) свиток этого гимнографа имеет еще одну необычную надпись: «равынпа подателна животоу...» (равноподательная жизни), которой также вряд ли найдется аналогия в Триоди или Октоихе. Все три надписи — «едина повинна», «равынпа подателна животоу» и «всеинная и подательная жизни» — близки по смыслу, хотя только последняя восходит к тексту литургического канона⁴¹. Совершенно очевидно, что в соответствии со значениями сюжетов все три надписи должны были подчеркивать главную идею композиций — прославление Софии, которая ясно выражается строками тропаря канона Козьмы Майумского, но если согласно какой-то традиции свиток с текстом устойчиво присваивается в изображении Иоанну Дамаскину, то может быть логично было этот текст перефразировать, смягчив тем самым конкретность, подобно тому как это сделано на иконе Успенского собора. Необходимость выделения именно Иоанна Дамаскина на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом» имеет особый смысл, о котором будет сказано ниже, кроме того она легко объяснима предназначенностью этого произведения для Успенского собора, ведь в службе Успения Богоматери сочинениям Дамаскина принадлежит ведущее место: более других песнопений известен его канон, а также три проповеди, посвященные празднику.

Безусловно, разрешить вопросы, связанные с надписями на русских образах «Премудрость созда себе дом...», пока невозможно, важно лишь отметить существование особого иконографического мотива в софийных композициях — включение в них гимнографов — аналогичного мотиву средника иконы Успенского собора. Как уже говорилось выше, в византийском искусстве изображения гимнографов были связаны прежде всего с культом Успения, а именно в таком контексте встречаются они в росписи церкви

Успения на Волотовом поле и на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом», открывая нам общность художественных идей, воплощенных в этих произведениях. В последующей иконографии сюжета «Премудрость созда себе дом...» нашли отражение не только композиционные особенности волотовской фрески, но и некоторые мотивы иконы Успенского собора, такие как изображение Христа Логоса в круглой небесной сфере на образках из собрания Бланжи и Русского музея, заменяющее персонификацию Софии; сопоставленность двух важнейших в смысловом отношении фигур Богоматери и Христа, выделенных композиционно двумя мандорлами. Особый сюжетный мотив всех поздних изображений композиции «Премудрость созда себе дом...» — семь ангелов, несущих дары Святого Духа, — находит свое основание все в том же толковательном тексте патриарха Филофея Коккина⁴² и показывает, что художественная традиция, с которой связаны все упомянутые здесь памятники, была многообразна, подвижна, в большей степени зависима от богословской интерпретации идей сюжета, чем от изобразительных стереотипов.

§ 7. РАЗВИТИЕ ТЕМЫ «ПРЕМУДРОСТЬ СОЗДА СЕБЕ ДОМ...»

в клеймах иконы «Похвала Богоматери с Акафистом»

7.1. Акцентирование догматических понятий

в клеймах σ и ν

Из вышесказанного следует, что центральная композиция иконы Успенского собора «Похвала Богоматери с Акафистом» представляет нам не просто поклоняющихся Богоматери и Младенцу пророков, гимнографов и праведников, а является торжественным восхвалением Божественного Промысла, силой которого совершилось чудо спасения Москвы. Эта идея является главной в структуре памятника, поэтому все сюжеты, входящие в состав семантического ряда, расположенные по центральной оси иконной плоскости, друг над другом: изображения Богоматери (в середине) и Христа Логоса (над ее головой), составляющие единую смысловую группу, — венчаются сюжетом Покрова из верхнего исторического ряда клейм, символически передающим момент

защиты города божественной силой. Выше уже было сказано, что верхний ряд клейм включает в себе повествовательный сюжет, и в этом отношении необходимо его прочтение подобно тексту — слева направо, но, кроме того, в его композициях присутствуют симметричные художественные и смысловые мотивы, которые сопоставляют между собой попарно крайние (первый и пятый) и средние (второй и четвертый) сюжеты, выделяя кульминационный центр темы. Такое противопоставление композиций по смыслу и принципам построения художественных элементов сохраняется также во всех нижних рядах клейм, относящихся ко второй (догматической) части гимна Акафиста.

Центральное изображение второго верхнего ряда клейм, представляющее Христа Логоса в небесной сфере и иллюстрирующее строфу π «Всякое естество ангельское удивися...», уже было упомянуто в связи с темой Софии-Премудрости. Этот иконографический тип, заключающий в себе символический образ триипостасного Бога, является главным в новом тематическом ряду, сюжеты которого раскрывают нам основные догматы православного вероисповедания. Собственно тема начинается в композиции Похвалы Божественной Премудрости, с выделения в ней нескольких семантических зон: пророков, свидетельствующих о действиях Бога в тварном мире; Богоматери какместилища Бога и Христа-Логоса. Эти составные части единой композиции напоминают нам не только о торжестве Премудрости, но и о Воплощении, которое явилось началом нового Откровения, о едином триипостасном Боге и действии Божественной благодати, то есть об основных догматических положениях православия. При этом необходимо отметить одну особенность: в общем контексте с символическими образами Воплощения и Единого Бога появляется тема благодати — божественного действия или энергии (ἡ ἐνέργεια), выраженная через изображения пророков и святых. Эта тема вводит нас в круг наиболее актуальных богословских проблем палеологовского времени — паламитских споров о нетварности Божественной энергии. Нет ничего удивительного, что в толковании фрагмента из книги Притч Соломоновых, принадлежащем Филофею Коккину, последовательно сопоставлены определение Премудрости

Дионисием Ареопагитом, представляющее Софию как действенную силу, пребывающую в Боге, и его конкретизация в образах и символах. Это еще один способ выразить и утвердить точку зрения паламитов по самому существенному вопросу полемики — об исхождении божественного света и божественной силы-энергии, который в иконографических типах, подобных Похвале на иконе Успенского собора, получает также и образную интерпретацию.

В богословских спорах исихастов и варламитов выработалась система понятий, которая существенно обновила прежде всего православную догматику в вопросах о непостижимости сущности Бога, о триединстве, о нетварности Божией благодати. Поскольку иконные изображения являются по сути своей воплощением основных догматических понятий, то богословие исихазма отразилось и здесь, как неоднократно отмечали многие исследователи поздне-византийского искусства. Однако замечания подобного рода обычно носят общий характер и редко обосновываются конкретными источниками. Между тем догматические положения, обсуждавшиеся на константинопольских поместных соборах 1341, 1347 и 1351 гг., были сформулированы вполне определенно в соборных постановлениях, а также наиболее емко и цельно выражены в провозглашенном на последнем соборе «Исповедании веры» св. Григория Паламы. Эти документы столь значительны для истории православия, что современники и исследователи ставят их в один ряд с постановлениями семи Вселенских соборов; именно их положения стали основой исихастских творений в последующие десятилетия⁴³. Как мы уже отметили, одно из таких сочинений, принадлежащее наиболее последовательному продолжателю взглядов св. Григория Паламы патриарху Филофею, обнаруживает параллели в изобразительной традиции, поэтому особенно интересно рассмотреть с такой точки зрения оставшиеся сюжеты догматической части Акафиста на иконе Успенского собора.

Прежде всего необходимо сказать, что ни одна из шести пока не рассмотренных композиций (строфы ξ, ν, σ, υ, ο, ρ) не имеет близкого сходства с иконографическими типами балканских Акафистов, все сюжеты переработаны весьма основательно. Вновь отсутствует какой-либо порядок в последовательности изображе-

ний относительно текста, но очевидна соединенность их в смысловые пары, подобно верхнему ряду. Так, справа и слева от центрального клейма второго ряда — иллюстрации строфы л — находятся две необычные композиции: первая изображает Христа, указывающего на раскрытую книгу, лежащую на аналое; на страницах книги написано начало Евангелия от Иоанна, то есть это — Новый Завет. Новый Завет является в данном случае смысловым центром сюжета, жест Христа обращает к нему внимание группы людей, которые позами, выражениями лиц, экспрессивными движениями рук (один из них закрывает рот ладонью) выражают свое удивление увиденным. Эта композиция иллюстрирует строфу v «Нову показа тварь явлься зиждитель нам иже от него бывшим...», в содержании которой балканские циклы Акафиста подчеркивают метафорический образ нового Божиего творения — Марии-Церкви, что не совпадает с трактовкой этого сюжета на иконе Успенского собора.

Второе, симметрично находящееся от центра клеймо, — иллюстрация строфы σ «Спасти хотя мир иже всем украситель, к сему самообетован прииде...» — также наполнено указующими жестами. На этот раз акцентируется изображение Креста, на который показывают пальцами сотник, приведший Христа на казнь, и всадники, появление которых в сцене «Приведение к Кресту» необычно и непонятно⁴⁴. Но данный сюжет не является конкретной исторической сценой страстного цикла, а подобно более ранним изображениям этой строфы в циклах Акафиста передает некий символично-догматический образ. В отличие от балканской интерпретации строк строфы σ, где поэтическая тема выражается основными символическими мотивами сюжетов Сошествия во Ад и Вознесения (см. приложение 2), на иконе Успенского собора выделен именно Крест, о котором идет речь в первых строках кондака. Таким образом, с помощью сходного художественного приема сопоставляются между собой два важнейших христианских символа — Крест и Священное Писание. В догматическом отношении ни Крест, ни Писание не упоминаются обособленно в Никейском Символе Веры, но зато более поздняя традиция подчеркивает их значение для почитания, воздаваемого Христу;

в частности, в палеологовское время выделяет эти символы св. Григорий Палама в «Исповедании веры»⁴⁵. Для нашей темы появление этого мотива в исихастском сочинении очень важно, хотя именно он в данном случае не самостоятелен и не отражает какого-либо особого вопроса паламитских богословских споров в отличие от предшествующего ему ряда формулировок, трактующих проблемы Божественной сущности и исхождения энергии.

В «Исповедании веры» св. Григория Паламы тема поклонения Кресту и Священному Писанию появляется в контексте раздела, следующего сразу за изложением основных догматов о едином триипостасном Боге; в этом разделе перечисляются главные свидетельства совершившегося Воплощения и Воскресения Христова, которым воздается почитание в церкви. Они звучат следующим образом: «Затем мы воздаем относительное поклонение святому образу Сына Божия, соделавшегося описуемым — как вочеловечившийся нас ради; поклонение сие — в силу соотношения (между образом и Первообразом) возводя к Первообразу; (поклоняемся) и Честному Древу Креста и всем символам страстей Его — как знамениям божественной победы над общим врагом рода нашего; также и спасительному образу Честного Креста, и Божественным храмам и (святым) местам, и священным сосудам и богопреданному Писанию — ради Бога, в них обитающего. Так же поклоняемся мы и иконам всех святых — ради любви к ним и к Богу, которого они истинно возлюбили и которому послужили — при сем поклонении возводя мысль к изображенным на иконах. Поклоняемся и самым ракам святых — ведь освящающая благодать не отступила от их священнейших костей, как и от владычного тела в те три дня — Божество отнюдь не отлучалось по причине смерти»⁴⁶. Столь обширная цитата приведена нами ради того, чтобы показать границы единого смыслового раздела, все положения которого компилятивны, находят множество аналогий в предшествующей богословской традиции, но наиболее последовательно воспроизводят темы глав IX–XVII четвертой книги «Точного изложения православной веры» Иоанна Дамаскина⁴⁷, творения, остававшегося самым полным и авторитетным в вопросах догматики на протяжении всей византийской истории (как здесь не

вспомнить изображение Дамаскина в среднике иконы и выделение его среди других персонажей свитком с надписью).

Если обратиться к тексту Иоанна Дамаскина, то относительно символического значения Креста в нем прежде всего встречается возведение этого мотива к деяниям Христа — Сошествия во Ад и Воскресению, то есть к тем художественным темам-прототипам, которые интерпретируются в балканских циклах Акафиста. Но далее можно найти и иное сравнение, значительно более близкое идеям сюжета иконы Успенского собора: «Вот смерть Христа или Крест одел нас в ипостасную Божию Мудрость и Силу. Сила же Божия есть слово крестное»⁴⁸. То есть Крест может быть представлен символом главного божественного деяния — Искупительной жертвы, — которая была предуготована Божественной Премудростью. Таким образом, во втором ряду клейм иконы Успенского собора продолжает разворачиваться софийная тема, и на этот раз сюжеты сопоставимы не только с догматическими понятиями, но и с последующими строками фрагмента из Книги Притч Соломоновых: «закла своя жертвенная» (символическое изображение Креста), «уготова свою трапезу, посла рабы, созывающи с высоким проповеданием на чашу» (Христос, указывающий на Евангелие). Очевидно, что вновь, как и во всех предшествующих сюжетах клейм иконы «Похвала Богоматери с Акафистом», мы встречаемся с необыкновенно продуманной, многосмысловой структурой семантических мотивов, вплетающихся на этот раз в сложную тему прославления Премудрости, но при этом сохраняющих и самостоятельное значение в каждой отдельно взятой композиции, где они служат иллюстрациями основных догматических положений христианского богословия.

7.2. Актуализация реалий сюжетов в клеймах ξ и υ

Двояко могут быть рассмотрены и последние (краевые) сюжеты второго верхнего ряда — иллюстрации строф ξ «Странно рождество видевши устранимся мира, ум на небо преложише...» и υ «Пение всяко побеждается, прострети тшася к множеству многих щедрот твоих, равночисленны бо песка псалмы и песни...». Они представляют столь традиционные для балканских циклов Акафиста сцены

поклонения образам Христа и Богоматери, построенные с сохранением обычной схемы композиции, где выделяются две группы предстоящих; однако на иконе Успенского собора мы встречаемся с подобными композиционными типами впервые, если не считать центральную сцену верхнего исторического ряда — Покров. Сходство с балканскими сюжетами в этих клеймах весьма относительное: более близка им композиция строфы ξ, где представлены две группы монахов, обращающихся с молитвой к образу Богоматери с Младенцем, парящему в облачном небесном сегменте. Левая группа молящихся — это, очевидно, древние основатели христианской традиции монашеского жития; по иконографическим признакам можно с большой долей вероятности предположить, что первым среди них представлен преподобный Евфимий Великий (с длинной узкой бородой), за ним, возможно, преподобные Ефрем Сирин и Иоанн Лествичник, далее монахов определить трудно. По отношению к симметричной правой группе древние преподобные выделены: они стоят на светлой песчаной горке. Вторая группа монахов, к сожалению, плохо сохранилась, все лики находятся под записью, и сказать об этих персонажах что-либо определенное невозможно, очевидна лишь их смысловая сопоставленность с первой группой. В русской иконографической традиции имеются некоторые образцы более позднего относительно иконы Успенского собора времени, отразившие особенности композиционного построения именно этого клейма, что можно рассматривать как свидетельство актуализации его содержания путем сопоставления с русскими реалиями, подобно верхнему ряду клейм.

Так, на шитой во второй половине XV столетия в Москве пелене из Русского музея⁴⁹ композиционная схема сюжета «Богоматерь Неопалимая Купина со святыми» очень близка построению сцены клейма ξ, но в группах предстоящих изображены московские святители, основатели же восточной монастырской традиции представлены на полях, в кайме. Сама идея воспроизведения сходной композиции с русскими святителями могла появиться в результате того, что на иконе Успенского собора сопоставлялись русские и раннехристианские подвижники, хотя, конечно, говорить об этом можно лишь предположительно. Интересно отметить еще

одну возможную иконографическую зависимость этих памятников: появление на шитой пелене изображения Богоматери Неопалимой Купины и пророка Моисея могло быть результатом двойного заимствования смыслового мотива из верхнего расположенного над клеймом ξ сюжета «Светоприемную свечу...» (пророк Моисей) и собственно иллюстрации строфы ξ (сегмент с изображением Богоматери и Христа). Такая особенность произведения XV столетия показывает особую подвижность композиционной структуры художественных памятников Москвы, очень сходную с той, что обнаруживается в иконе Успенского собора по отношению к византийским циклам Акафиста, а также ясное понимание семантики художественных мотивов, умение варьировать и обновлять их.

Вторая из названных композиций иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» иллюстрация клейма υ согласно византийской традиции должна являться литургической сценой, но здесь вновь представлены две группы предстоящих, которые, однако, запечатлены не в статичных позах, а восходящими на некий холм. На вершине холма, на фоне зеленовато-голубого прямоугольника, изображен Спаситель, образ которого, если судить по масштабу и месту в композиции, является напоминанием либо о чудотворной иконе, либо о храме, либо о каких-то других реалиях, связанных с именем Христа. У нижней кромки изображения, под желтым холмом течет покрытый пенными гребешками лазурный поток; на его песчаном берегу — колодец, к которому устремляются люди. Люди протягивают к источнику руки, но, очевидно, добраться до него не могут, ноги их засыпаны песком. У колодца изображены три фигуры: два крайних персонажа черпают из источника воду золотыми сосудами, центральная же женская фигура представлена в экспрессивном движении, она всплеснула руками, словно созывая всех к воде или удивляясь ее чудодейственной силе. На то, что изображенный источник обладает целительной силой, намекают жесты восходящих на холм иереев и архиереев; некоторые прикасаются к глазам или ушам стоящих рядом с ними спутников, как бы в знак исцеления последних, а первые в каждой группе архиереи в крестчатых ризах указывают на образ Спасителя,

определяя тем самым истинного подателя чудодейственной силы. В композиции клейма ψ происходит странный сдвиг масштабных соотношений: фигуры иереев сохраняют обычный размер основных смысловых элементов других сюжетов иконы, люди же на песчаном берегу изображены значительно мельче. Нечто похожее мы уже видели в первом клейме верхнего ряда, где Богоматерь-свеча и два пророка выделялись сходным образом как смысловой центр сцены, и, видимо, в данном случае также с помощью различия в размерах подчеркивается важность в этой композиции именно фигур священников, остальные же детали должны пояснять происходящее.

Истолковать сколь-нибудь аргументированно этот сюжет было бы весьма сложно по причине полного отсутствия для него иконографических параллелей, если бы не сохранилось интересное описание одной афонской иконы, сделанное Н. П. Кондаковым⁵⁰, согласно которому существовал или существует и до наших дней памятник, повторяющий композицию клейма ψ . «Под стенами города, за которым виден храм, стоит Христос благословляя, к нему идут две процессии: одна с крестом, другая с иконой Одигитрии; ниже Христа купель, а под нею морской берег, на котором сидят немощные, пришедшие получить исцеление», — пишет Н. П. Кондаков. Он излагает смысл сюжета столь определенно, потому что этому изложению предшествует его экскурс в историю знаменитой константинопольской достопримечательности — целебного Спасова источника — агиасмы, находившегося на берегу моря под городскими стенами, вблизи монастыря Одигон. Ни один из русских паломников, передавших нам свои путешествия в описаниях, не оставил этот источник без внимания. Так, например, у Стефана Новгородца можно прочесть следующее: «И ту за стеною над морем явился Христос сам, и ту церковь, нарицаемая “Христос стоит”; ту лежит множество болящих и от инех градов привозят и принимают исцеления. И ту лежит святы Аверкий, целовахом тело его; то бо место подобно Соломону купели иже в Иерусалиме»⁵¹. Или иеродиакон Зосима описывает это место значительно ближе нашему изображению: «И есть ту вода святая в нем под церквью; и ту в песок ноги копаючи прокажени прихо-

дят, и ту болящи исцеления приемлют безчисленно»⁵². Н. П. Кондаков отмечает также, что существовал праздник этого источника, который имел значение, «что и для евреев иерусалимских моление у стен Соломонова храма (у Силоамской купели. — *Е. Г.*), т.е. живого воспоминания о столице»⁵³. Таким образом, сюжет клейма *υ* вослед за Н. П. Кондаковым можно назвать живым воспоминанием о столице, но византийской.

В этом контексте поднимающиеся к Спасовой обители священники должны быть определены как паломники к святыням Константинополя, однако при этом следует обратить внимание на их облачения: вновь мы видим белые и крестчатые ризы, подобные одеждам иереев в ктиторской композиции первого верхнего ряда клейм. Вряд ли можно представить, что здесь изображены константинопольские, сербские или болгарские иерархи; на московской иконе уже не раз отмечалась актуализация сюжетных реалий, и нет оснований отвергать ее и в этом случае, поэтому облаченных в крестчатые ризы можно назвать московскими митрополитами, которые, как известно, поставлялись на митрополию в Константинополе и приезжали на митрополичий престол с большой свитой архиепископов и епископов, подобно изображенному на иконе Успенского собора митрополиту Киприану. Может быть именно такое воспоминание о византийской столице, как о центре православного мира, как об источнике христианской премудрости, которую черпают и московские пастыри, уподобляя свои деяния историческим свершениям византийцев. Такая трактовка сюжета находит многочисленные параллели среди уже рассмотренных в этой работе тем; это и заимствование изобразительной традиции балканских Акафистов, и использование греческих текстовых источников для рассказа о русских событиях, и повторение идей и образных представлений исихастского богословия, и многое другое. В этой связи хочется отметить еще один момент; если верно замечание о смысловом параллелизме двух крайних композиций второго ряда, подобно тому, который прослеживается в двух соседних сюжетах с Крестом и Евангелием, а также в верхнем ряду, то заключенное в сюжете клейма *υ* представление русских иерархов продолжателями константинопольских традиций только подтверждает наличие

подобного сопоставления в клейме ξ, где с древними монахами, видимо, соотнесены продолжатели их традиций в русских землях.

Однако, если отвлечься от конкретных сюжетных реалий и обратиться к иному смысловому уровню, то необходимо вспомнить, что местоположение композиций, иллюстрирующих строфы ξ и υ, предполагает включение их в софийную тематику и в догматический ряд. Среди образов Притчи Соломоновой остались необозначенными только последние, заключенные в строках «и требующим ума рече: приидите, ядите мой хлеб и пиите вино, еже растворих вам», которые подразумевают людей, причастных Христовым таинствам. Обращающиеся к Христу и Богоматери монахи обеих композиций как нельзя более подходят для символического воплощения мотива приходящих к трапезе Премудрости людей. В догматическом же ряду эти сюжеты, подобно расположенным рядом с ними клеймам с изображениями указывающих на Крест и Евангелие, находят свое толкование в том же разделе «Исповедания веры» Григория Паламы (и, соответственно, в четвертой книге «Точного изложения православной веры» Иоанна Дамаскина), процитированном выше. Среди свидетельств дарованной благодати, которым поклоняются в церкви, упомянуты божественные храмы и святые места, где пребывает Святой Дух, что может быть уподоблено сюжету со Спасовым источником. Поклоняются также православные христиане святым мощам и ракам преподобных, ведь «освящающая благодать не отступила от их священнейших костей», и этот мотив восхваления праведных достаточно полно соотносится с изображениями монахов в клейме ξ. Таким образом, все сюжеты второго верхнего ряда клейм связаны с темой Софии-Премудрости и одновременно являются иллюстрациями некоторых догматических идей. В отличие от толковательных композиций на тему «Премудрость созда себе дом...», где художественная интерпретация текста не изменяет образов, а стремится воспроизвести их буквально (вспомним, например, заклание жертв слугами Премудрости в Волотове), заменяя лишь неизобразимые понятия символами или персонификациями, на иконе Успенского собора эта же тема использована иначе. Она включена в структуру торжественной Похвалы Софии — Божест-

венному Промыслу, и это определяет другое отношение к образам текста: строки притчи осознаются как иносказание и поэтому возводятся к семантическим мотивам, более близким теме Похвалы, в данном случае к символам и святыням, поклонение которым есть внешнее выражение принятия догматов православной церкви. Догматическая тема столь тесно сплетена с софийной, что их невозможно разделить; одно равно другому, но равенство ограничено клеймами второго верхнего ряда.

§ 8. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОСНОВНЫХ ДОГМАТИЧЕСКИХ ПОНЯТИЙ

Символа Веры в изображениях клейм о и р

В боковых от средника изображениях усиливается звучание символических мотивов, и они поддаются толкованию только в связи с текстами, изъясняющими основные положения христианского богословия. Если мы вновь обратимся к цитате из Григория Паламы, то обнаружим, что все заключенные в ней темы исчерпаны, разнообразные объекты поклонения определены иллюстрациями второго верхнего ряда, за исключением икон. Почитание же икон изображено, как уже говорилось выше, в двух нижних боковых от средника клеймах, причем иллюстрация прооимиона «Взбранной воеводе...», являющаяся одновременно и сценой из истории восстановления иконопочитания, вновь находит параллели в круге проблем времени исихастских споров, когда именно к празднованию Недели Православия было проявлено особое внимание: Синодик этого дня был дополнен догматами константинопольских поместных соборов, отвергающими антипаламитов⁵⁴.

Как бы в стороне от этих тематических рядов остаются в догматической части Акафиста на иконе Успенского собора два верхних боковых клейма, иллюстрирующие строфу о «Весь бе в нижних и вышних, никакоже на небе неописанное Слово, схождение бо божественно, неместно бысть прехождение и рождество от Девы богоприятны, слышаща сия: радуйся Бога неместимого вместилище...» и строфу р «Ветия многовещанны, яко рыбы безгласны, видим о Тебе Богородице: недоуметь бо глаголати, како дево пребываеши и родити вьможе; мы же таинству дивящееся верно вопием: радуйся, премудрости Божия приятелище...». Но, однако, уже из текста

самых строф следует, что их иллюстрации могут передавать основные христианские догматы — о Святой Троице и о Воплощении, которым до сих пор не нашлось места в других сюжетах. Действительно, эти клейма подчеркнуто сопоставлены друг с другом и выделены среди остальных композиционными особенностями: в центре каждого из них представлены значительно более крупные по сравнению со всеми прочими фигурами в композициях Акафиста изображения Христа в клейме о и Богоматери — в клейме р, восседающих на престолах.

Собственно, центральные фигуры этих двух клейм и есть главные семантические мотивы композиций; в отличие от рассмотренных выше сюжетов догматической части Акафиста, в иллюстрациях строф о и р нет свойственного предшествующим сценам мягкого соединения символических образов в логичную повествовательную и цельную структуру изображения. Если обратиться к композиции «Весь бе в нижних и вышних...», то сразу понять ее довольно сложно: перед нами несколько разномасштабных, непонятно жестикулирующих фигур. Прежде всего прочитывается центральная фигура Христа, держащего раскрытое Евангелие⁵⁵, но правой рукой он благословляет не предстоящих иконе, а изображенных ниже, чем он, персонажей — Богородицу, пророка и молящих его из бездны. Христу предстоят справа и слева, подобно деисусной композиции, Богоматерь, Иоанн Предтеча, царь Давид и неизвестный пророк, но ни один из этих персонажей не обращается к Спасителю молитвенным жестом: Богородица одной рукой держит свиток, другой указывает на Христа; пророк позади нее поднимает свиток и указывает на Марию (отсюда можно заключить, что это, возможно, пророк Исайя, предвозвестивший Рождество, с которым изображенный пророк имеет наибольшее иконографическое сходство); Предтеча одну руку опускает в направлении бездны, другую обращает к Иисусу; царь Давид также имеет свиток, а правую руку протягивает к изображенному над головой Бога-Сына Ветхому Деню, соединенному с Иисусом синим лучом — Святым Духом. Ангелы несут к престолу орудия Страстей. У подножия Христова седалища — черная бездна Ада, из которой молят Спасителя маленькие серо-зеленые фигурки — «тени» прародителей.

Совершенно очевидно, что вся композиция представляет набор символических изображений, и главными выразительными элементами здесь являются жесты, а также несохранившиеся надписи. Жесты достаточно определенно поясняют связывающие персонажей темы: о Рождестве от Марии Девы вочеловечившегося Бога напоминают Богородица и пророк Исайя (?); о пришествии Его «нас ради человек и нашего ради спасения», ради искупления греха прародителей и о Крещении на Иордане Святым Духом ради новой жизни свидетельствует Иоанн Креститель; о Вечно Сущем Боге множество раз говорят строки псалмов царя Давида, подобные «во век, Господи, слово твое пребывает на небеси» (Пс. 118: 89); о Распятии, Сошествии во Ад и Воскресении можно вспомнить посредством изображенной бездны и несомых ангелами страстных символов. Все эти темы столь значительны и взаимосвязаны, что нет необходимости искать для них особый текстовый источник; не найдется ни одного богословского трактата, где они не затрагивались бы, и в то же время есть один основополагающий догматический текст, к которому возводятся все теологические построения, касающиеся триипостасного Божества, Воплощения, Распятия и Воскресения, это — Никейский Символ Веры, безусловно, самый известный из догматико-литургических текстов. Конечно, иллюстрация клейма о не является последовательной интерпретацией конкретных строк Символа Веры, подобно иконографическим типам, существовавшим в древнерусском искусстве в последующие времена, но с другой стороны, круг семантических аллюзий, связанных с образами этой композиции, не выходит и за пределы основных понятий, обозначенных в Символе. Даже напротив, сюжет затрагивает слишком многие темы, хотя ничто не препятствует ограничению его, ведь от текста Акафиста такая композиция имеет уже очень отдаленную зависимость.

В этом отношении особенно интересно рассмотреть центральное изображение композиции строфы о — необычный иконографический тип Христа на престоле, над головой которого в круге изображен Бог-Отец — Ветхий Деньми, а соединяет их синий луч, охватывающий сферу Саваофа и погружающийся в Христа. Такой иконографический тип несколько напоминает древнерусские

композиции «Отечество»⁵⁶; по смыслу он вполне сходен с ними, но ни в более ранней, ни в более поздней изобразительной традиции не обнаруживается идентичных по формально-художественному типу образов Христа и Саваофа, соединенных лучом. Обозначение Святого Духа золотым лучом в изобразительной символике связано с древнейших времен с темой Воплощения и часто встречается в сценах Благовещения или Сошествия Святого Духа на Марию, однако в данном случае изображение в клейме о представляет Святую Троицу. Уже неоднократно в этой главе приходилось ссылаться на сочинения Иоанна Дамаскина и, в частности, упоминался его трактат «Точное изложение православной веры», к которому придется обратиться еще раз из-за необычной созвучности рассуждений этого автора о Святой Троице образом иконы Успенского собора. В VIII главе первой книги этого сочинения, посвященной понятию Святой Троицы⁵⁷, текст поставлен в прямую зависимость от Символа Веры, является его развитием и толкованием. «И так, веруем в единого Бога...», «Веруем в единого Отца...», «Веруем равным образом и в Духа Святого, Господа и животворящего, от Отца исходящего и в Сыне почивающего, со Отцом и Сыном покланяема и славима, как единосущного и совечного...» — так начинаются смысловые части этой главы; имеется здесь и один нетрадиционный образ, который мог бы быть положен в основу изобразительной интерпретации понятия Троицы, подобный той, что мы видим на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом»: «Должно же знать, что мы не говорим, что Отец происходит от кого-либо, но Самого называем Отцом Сына. Не говорим, что Сын — Причина, не говорим и того, что Он — Отец, но говорим, что Он — и от Отца, и Сын Отца. О Духе же Святом и говорим, что Он — от Отца, и называем Его Духом Отца. Но не говорим, что Дух — от Сына... И исповедаем, что Он через Сына открылся и раздается нам... подобно тому как из солнца и солнечный луч, и свет, ибо само оно есть источник солнечного луча и света; и через солнечный луч нам сообщается свет, и этот есть освещающий нас и воспринимаемый нами»⁵⁸. К этой цитате остается только добавить, что изображение Ветхого Деньми в круглой сфере было исполнено на золотом фоне.

Таким образом, главным смысловым мотивом композиции клейма о является представление понятия о триипостасном Божестве. Изображение соединяющего Вседержителя и Ветхого Деньми — Святого Духа в виде широкого голубого луча, как бы не имеющего предела, уходящего в бесконечность, могло быть навеяно сопоставлением божественной силы с силой солнечного света, с беспредельностью небесного пространства, подобно тому, которое встречается у Иоанна Дамаскина. Понятие о едином и триипостасном Боге является основным в христианской догматике, поэтому опосредованно любое воплощение такой темы изобразительными средствами может быть соотнесено с наиболее известным догматическим текстом — Символом Веры. Однако краткое изложение догматов, сконцентрированное в его строках, отличается от позднейших исповеданий, излагающих основные понятия веры прежде всего тем, что не имеет семантического развития, догматы не сопоставляются с противоположными еретическими формулировками и не толкуются. В то же время все тексты такого рода составлялись именно ради ограждения апостольского учения от неверного исправления, поэтому в других, сходных по теме сочинениях всегда находятся упоминания об отвергаемых церковью взглядах.

Так, если мы еще раз обратимся к «Исповеданию веры» Григория Паламы, то найдем там раздел, в котором утверждается верность постановлений семи Вселенских соборов против еретиков и ставятся в один ряд с ними решения константинопольских соборов XIV столетия, осуждающие противников исихазма⁵⁹. Четкое обобщение наиболее важных для православия догматических постановлений ранних Вселенских соборов — не нововведение Паламы, а, подобно приведенной выше цитате, традиционная для поздневизантийского богословия форма выражения верности определенным взглядам, которая сделалась очень актуальной в связи с церковной полемикой. В более ранних толковательных сочинениях, подобных сочинению Иоанна Дамаскина, противопоставления ложным понятиям истинных встречается по ходу текста в виде пространных рассуждений, где не всегда отсылки к авторитетному мнению по какому-либо вопросу связаны только с соборными правилами, — используются всевозможные способы доказа-

тельства. В частности, одним из наиболее распространенных противопоставлений, если речь идет о единстве и ипостасности Святой Троицы, является отсылка к предшествующим христианству религиям иудеев и эллинов⁶⁰, которая представляет большой интерес в связи с иконографией последнего, еще не рассмотренного изображения догматической части Акафиста иконы Успенского собора — клейма ρ «Ветия многовещанны...».

Эта композиция составляет сюжетную пару клейма о, изображающего Бога-Отца, Бога-Сына и Святого Духа, и, подобно предшествующим примерам, ее семантика должна быть соотнесена с ним. Уже отмечалось выше композиционное сходство изображений к строфам о и ρ — выделение центральной фигуры с помощью увеличения ее размера. В клейме ρ изображена Мария, руки которой сложены в символическом жесте, часто встречающемся в сценах Благовещения или Сошествия Святого Духа, — раскрытые ладони расположены перед грудью — этот жест традиционно передает тему Воплощения. Как и в клейме о, по сторонам от Марии четыре необычных персонажа: рядом с Богородицей справа и слева святители Василий Великий и Иоанн Златоуст, позади них сидят на тронах два неизвестных царя, один из которых вопросительным жестом обращается к Богоматери, другой пытается закрыть глаза рукой. Ниже, согласно тексту строфы ρ «Ветия многовещанны, яко рыбы безгласны, видим о тебе, Богородице...», представлены растерявшие свои свитки, упавшие на землю, пораженные видением Марии, древние философы. На одном из свитков можно прочесть фрагмент надписи «оуста глаголат, но ум же разума не мо...»⁶¹. Невизантийские одежды витийствующих — короткие греческие туники, длинные саккосы в сочетании со странным треугольным головным убором — являются очень броским художественным приемом, возвращающим нас к теме разделения времен, к противопоставлению новозаветного учения о Воплощении эллинскому многобожию и иудейским представлениям о невоплотимом Боге.

Собственно, в предшествующей балканской иконографической традиции изображения строфы ρ тоже подчеркивается тема победы новозаветного учения над языческими, но нигде не встре-

чаются столь ясные и столь тесно связанные с богословской традицией символические образы, как на иконе Успенского собора. Вполне очевидно, что фигуры Иоанна Златоуста и Василия Великого — двух авторов литургии, обращающихся к Богородице, — определяют смысловой контекст иконографического типа Марии, соотнесенного с моментом Воплощения. Это — уже не раз упоминавшийся символический образ Божественного Храма, но в данном случае изображения творцов литургии придают ему большую конкретность, это Храм Нового Завета, в момент Воплощения низвергший прежних богов, подобных упавшим мудрецам⁶². В отличие от всех предшествующих иллюстраций догматической части Акафиста, которые сопоставляли свои образы только с основным текстом строфы, здесь обнаруживается ряд параллелей с хайретизмами. «Радуйся, премудрости Божия приятелище» — первая строка рефрена напоминает об основном уподоблении сюжета — Мария-Храм; «радуйся, любомудрецы немудры являющи», «радуйся, афинейския пленница растерзаащи» — эти строки рефрена сходны с изображениями удивленных философов, уподобленных с помощью костюмов античным грекам и иудеям. Выше уже говорилось, что противопоставление христианского понятия о Боге иудейскому и эллинскому было распространено в сочинениях догматического плана: основание для него находится в древнем каноническом тексте, в Первом Послании апостола Павла к коринфянам: «Ибо когда мир своею мудростию не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих. Ибо и Иудеи требуют чудес, и Еллины ищут мудрости; а мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие, для самих же призванных, Иудеев и Еллинов, — Христа, Божию силу и Божию Премудрость: потому что немудрое Божие премудрее человеков, и немощное Божие сильнее человеков» (1 Кор. 1: 21–25).

Таким образом, тема клейма р оказывается продолжением сюжета «Весь бе в нижних и вышних...», представляющего Святую Троицу, а обе иллюстрации вместе наделены важнейшими темами догматического ряда, равными по значению выраженной в среднике Похвале Божественной Премудрости. Соединение этих

трех композиций по степени догматической важности выделяет в структуре расположения клейм на иконе горизонтальную ось, и если вспомнить аналогичное сопоставление центральных клейм по вертикали, то окажется, что наиболее значительные сюжеты, представляющие кульминационные моменты всех тематических рядов догматической части Акафиста, читаются в порядке крестного знамения. Хотя это и редкий прием, но все-таки ему находят аналогии в поздневизантийской культуре, правда, преимущественно письменной: в виде креста пишутся тексты, располагаются криптограммы во множестве греческих и славянских рукописей⁶³. Г. Бабич приводит целый ряд сербских памятников конца XIII — начала XIV в. и их греческие аналогии, фресковые росписи которых включают изображения креста с разнообразными криптограммами; она считает, что подобный прием используется в мистическом плане для защиты от сил зла⁶⁴. Среди произведений, близких по времени и духу иконе Успенского собора, в этом отношении необходимо упомянуть серебряный реликварий 1383 г., заказанный нижегородским князем Дмитрием Константиновичем для мощей, привезенных из Константинополя архиепископом Дионисием Суздальским. Реликварий в форме квадрифолия разделен на четыре части крестом, внутри которого криптограмма и молитва, читающаяся в порядке крестного знамения⁶⁵.

§ 9. Особенности иконографической редакции клейм исторической части Акафиста

При всей необычности иконографических типов композиций догматической части Акафиста на иконе Успенского собора целый ряд сюжетов имеет некоторые аналогии в других циклах Акафиста. Однако аналогии проявляются не в общем композиционном строе изображений, а в отдельных символично-догматических мотивах, таких как Богоматерь-свеча (φ), вырывающий кабльную запись Адама Христос (χ), упавшие на землю риторы (ρ)⁶⁶, двойное изображение Бога на небе и на земле (ο), процессия с иконой (ω). Принадлежность иконографического извода цикла на иконе Успенского собора константинопольской редакции уже не раз отмечалась в отношении изображения к тексту почти во всех композициях дог-

матической части, но еще более определенно проявляется она в клеймах исторической части, расположенных в двух нижних рядах. Здесь нет каких-либо необычных по содержанию композиций, все сюжеты последовательно передают историю Воплощения и Рождества, при этом используются традиционные иконографические построения без излишней перегруженности повествовательными и символическими дополнениями, подобно циклам Акафиста в константинопольской рукописи ГИМ Син. греч. 429 и в Козии. Главными отличительными признаками столичной редакции в исторической части Акафиста, как уже говорилось в начале работы, являются: правильная последовательность истории Благовещения в первых четырех клеймах, начинающаяся сценой Благовещения у колодца; отсутствие персонификаций (см. приложение 2) в сюжетах Путешествия волхвов и Бегства в Египет; краткая редакция композиции Рождества (подробно см. в приложении 2) — то есть все то, что можно найти в ряду исторических изображений на иконе Успенского собора.

Однако циклов столичной редакции XIV–XV столетий сохранилось всего три (в ц. Троицы в Козии, в ц. Пантанассы в Мистре и в рукописи Исторического музея Син. греч. 429) и ни один полностью не совпадает с изображениями московской иконы. Уникальной чертой структуры этого цикла является передача момента Воплощения, иллюстрирующего строфу δ «Сила вышнего осени тогда...», сценой Благовещения, в то время как все известные палеологовские Акафисты используют в этом случае особую композицию, представляющую сошествие Святого Духа на Марию. На иконе Успенского собора воплотившаяся в Марии божественная ипостась представлена в виде прозрачной мандорлы на груди Богородицы, внутри которой, очевидно, было изображение Бога, сейчас не прочитываемое. В краткой редакции представлена также и сцена Рождества: возлежащую на ложе у пещеры с яслями Богородицу приветствуют два пастуха. Они удивленно поднимают руки к звезде, стоящей над пещерой в темно-лазурном небе, полусферой охватывающем эту часть земли. С неба вниз смотрят ангелы, изображенные гризайлью и, к сожалению, почти полностью утраченные. Всю сцену характеризует спокойное,

классическое решение, свойственное столичным образцам живописи палеологовского времени, но одновременно в позах и жестах персонажей заключено угловатое, порывистое движение, совсем неклассическая эмоциональность отношения к происходящему, которая напоминает более всего позднепалеологовский экспрессивный стиль. В целом традиционные сюжеты исторической части Акафиста интересны не в иконографическом плане, а необычностью художественного исполнения иконы Успенского собора; в знакомых схемах расположения фигур ясно видны индивидуальные особенности почерка мастера, создавшего икону, в то время как в необычных сюжетах догматического ряда сложный путь к пониманию смысла изображенного отодвигает его художественные достоинства на второй план.

Классическим схемам иконографии следуют сцены: Встреча Марии и Елизаветы, Упреки Иосифа, Принесение даров, Бегство в Египет и две последние композиции, изображающие Путешествие волхвов в Вифлеем и Возвращение в Вавилон. Эти две последние композиции вновь расположены в нарушенном порядке последовательности строф, хотя первый и начало второго ряда клейм исторической части Акафиста абсолютно правильно следовали тексту гимна. Вряд ли на иконе, где изображения предшествующих рядов клейм были столь продуманны и лишены случайных элементов в сюжетном построении, где каждая композиция вплетала свои реалии сразу в несколько тем богословского либо исторического содержания, оставаясь при этом иллюстрацией Акафиста, где все построение было подчинено единой идее, могла беспричинно возникнуть подобная неточность. Более вероятным в этом отношении кажется предположение о том, что и такое нарочитое изменение порядка имеет непосредственное отношение к главной идее иконы — прославлению заступничества Богоматери за жителей Москвы, совершившегося в 1395 г. В двух последних клеймах в почти зеркально-симметричных композициях сопоставлены моменты приезда всадников (волхвов) и их отъезда обратно в свою страну. Такое подчеркнуто странное расположение сходных изображений возвращает нас к теме первого верхнего ряда клейм — к истории о нашествии Темир-Аксака. В тексте

«Повести о Темир-Аксаке» редакции Типографской летописи временная последовательность событий не разграничивается на отдельные моменты, а сливается в единый причинный ряд, и здесь вслед за молитвой, оканчивающейся строкой-аллюзией богородичного гимна «Радуйся, заступнице хрестьяном непостыднаа» следует собственно описание чуда, совершенного иконой Богородицы. «И тако Божию благодатию и неизреченною его милостию и молитвами святыя богородица Москва, градъ нашъ, цель и охранень бысть, а Темир Аксакъ царь възвратися вспять и поиде во свою землю. О преславное чудо! О превеликое оудивление! О многое милосердие Божие к роду хрестьянскому: в который день принесена бысть икона святыя Богородица изъ Володимеря на Москву, в тои день Темиръ Аксакъ поиде во свою землю»⁶⁷. Приезд и отъезд волхвов в данном случае может быть уподоблен приходу и уходу Темир-Аксака.

Таким образом, конец начальных строф Акафиста вновь возвращает нас к первым клеймам догматической части, мы отыскиваем исчезнувшее из чередования исторических строф клеймо «Принесение во храм» и вновь пытаемся понять странную последовательность верхнего ряда изображений.

Примечания

¹ О сложении традиции см.: *Этингоф О. Е.* Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII в. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1987. См. иконы «Богоматерь с Младенцем и избранными святыми» из монастыря св. Екатерины на Синае (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Т. 2. Таблицы. М., 1986. Табл. 328); «Богоматерь с Младенцем» из Эрмитажа («Искусство Византии в собраниях СССР». Т. 3. М., 1977. № 883).

² *Chatzidakis M.* Icônes de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'institut Hellénique de Venise. Venise. (n.d.) P. 23–27. Pl. III, 9.

³ Сохранность этой фигуры плохая, поэтому в определении персонажа я исхожу только из параллельности значений представленных пророков. Более поздняя традиция в иконографии Похвалы неустойчива.

⁴ Полностью сохранилось три буквы «...иво...» и часть первой буквы «к», но более поздняя традиция изображений Богоматери с пророками на полях устойчиво повторяет в надписи на свитке Давида «Азь видех Тя кивот завета»

(например, болгарские иконы XVI–XVIII вв., опубликованы у К. Паскалевой: *Паскалева К.* Иконы от България. София, 1981. № 32, 66, 67, 71).

⁵ *Grabar A.* Les images des poetes des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture byzantine tardive // Зограф. Београд, 1979. 10. С. 13–16.

⁶ *Underwood P. A.* The Karije Djami. V. 3. New York, 1966. P. 426, 427, 432, 437, 444, 459, 461–463, 466.

⁷ В палеологовское время это место занимают евангелисты, изображаемые обычно на парусах, иногда евангелисты могли быть заменены святителями-литургистами, как в Лесново. А. Грабар отметил, что изображения гимнографов на парусах тракуются подобно святителям, как изображения создателей литургических текстов: *Grabar A.* Op. cit. 1979. P. 15.

⁸ В палеологовских памятниках встречаются иллюстрации ветхозаветных пророчеств о Воплощении: Морача, 1292 г.; ц. Богородицы Левишкой в Призрене, 1310–1313 гг.; Грачаница, ок. 1320 г.; Дечаны, 1340-е гг.; ц. Успения на Волотовом поле, 1390-е (?) гг., но они не соседствуют с изображениями гимнографов.

⁹ *Underwood P. A.* Op. cit. P. 543–545.

¹⁰ Л. И. Лифшиц определяет пророка как Захарию, а М. В. Алпатов называет его Аароном: *Алпатов М. В.* Фрески церкви Успения на Волотовом поле. М., 1977. Илл. 26, 27; *Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV вв. М., 1987. С. 496.

¹¹ Изображение в конхе алтарной апсиды ц. на Волотовом поле известно лишь по кальке Ф. М. Фомина 1894/5 гг. Уже тогда фреска имела плохую сохранность, жесты рук Марии и Христа прочитываются на кальке плохо. См.: *Вздорнов Г. И.* Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989. Табл. 72.1.

¹² На русских иконах, повторяющих тему кремлевского образа — Похвалу с Акафистом или просто Похвалу Богоматери, — наиболее значительные изменения иконографии можно отметить именно в составе пророков. Не только варьируются персонажи, но и отсутствуют гимнографы, прав. Симеон и св. Иосиф, см.: икона «Похвала Богоматери с Акафистом», XVI век, из Кирилло-Белозерского монастыря, ГРМ, ДРЖ № 3127; деревянный резной складень из ризницы Благовещенского собора Московского Кремля с изображением Похвалы Богоматери, ГСП. № 236-Бл. и др.

¹³ См. прим. 196.

¹⁴ *Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 41.

¹⁵ *Сидорова Т. А.* Волотовская фреска «Премудрость созда себе дом» и ее отношение к новгородской ереси стригольников в XIV в. // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26. С. 212–261.

¹⁶ Grabar A. Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge / Critique par Cecchelli C. Mater Christi // CA. Paris, 1956. Т. 8. P. 254–261; Meyendorf J. L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine // CA. Paris, 1959. Т. 10. P. 269–277; Der Nersessian S. Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange // CA. Paris, 1963. Т. 13. P. 209–216; Филимонов Г. Очерки русской христианской иконографии. I. София Премудрость Божия // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1874–1876. № 1–12. С. 1–20; Яковлева А. И. «Образ мира» в иконе «София Премудрость Божия» // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 388–405; Прохоров Г. М. Памятники переводной и русской литературы XIV–XV вв. Л., 1887. С. 20–27; Антоний (митроп. Ленинградский и новгородский). Из истории новгородской иконографии // Богословские труды. М., 1986. Т. 27. С. 61–81.

¹⁷ Наиболее ранним изображением такого рода является миниатюра X в. из Парижской Псалтири. Очень интересна в отношении развития типа персонификаций миниатюра кодекса, содержащего некоторые поэтические книги Ветхого Завета, из Копенгагена (Королевское собрание, God. 6. fol. 83v). Здесь композиция вступительной миниатюры к Книге Притчей представляет царя Соломона и Иисуса сына Сирахова беседующими; за спиной Соломона изображена маленькая фигурка музы, облаченной в мафорий Богоматери, см.: Mackeprang M., Madsen V., Petersen C. S. Greck and Latin Illuminates Manuscripts X–XIII Centuries in Danish Collectia. Copenhagen; London, 1921. P. I. Pl. I. В XIV в. подобные персонификации получают широкое распространение на Балканах (например, в Лесново на парусах под куполом изображения отцов церкви, которых вдохновляют музы Премудрости; в сербском Евангелии из монастыря Хиландар 13. Премудрость изображена рядом с евангелистами; аналогичные изображения есть в ц. Богородицы Одигитрии в Пече, в сербском Евангелии ГПБ F.I.591 1429 г.

Этот мотив существовал и в древнерусской иконописи; встречается он в росписях Волотова и в двух новгородских рукописях, опубликованных Э. С. Смирновой: Смирнова Э. С. Миниатюры двух новгородских рукописей // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1983. С. 180–203.

¹⁸ Аверинцев С. С. Указ. соч. 1972. С. 25–49.

¹⁹ Там же. С. 39.

²⁰ Святого Дионисия Ареопагита о небесной иерархии. Перевод с греческого. М., 1893. Изд. 5-е.

²¹ Meyendorf J. Op. cit. 1959. P. 269–277.

²² Ibid. P. 266.

²³ Образ Софии-Ангела, перешедший в русскую иконографическую традицию, представляется именно таким символическим мотивом, лишенным своего первоначального контекста. Ему можно найти основания в богослов-

ской традиции; но тем не менее неясность и неполнота художественного выражения идеи вызывала сомнения уже в XVI столетии у дьяка Н. М. Висковатого, см.: *Андреев Н. Е.* О «деле дьяка Висковатого» // *Seminarium Kondakovianum*. V. Prague, 1932. P. 191–242; и позднее, см.: *Антоний* (митроп. Ленинградский и Новгородский). Указ. соч. 1986. С. 65–77.

²⁴ И. Ф. Мейендорф ранними изображениями, связанными с этим фрагментом текста книги Притчей царя Соломона в Студенице (нач. XIII в.) изображение Христа-Ангела предвечного совета и в ц. Климента в Охриде (1295 г.).

Подробно возникновение образа Христа-Ангела в иллюстрациях текста «Премудрость созда себе дом» на основе более ранней иконографической традиции, связанной с другими текстами, рассматривает Сирапи Тер-Нерсисян: *Der Nersessian S.* Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange // Paris, 1963. T. 13. P. 209–216.

²⁵ *Арсений*, еп. Филофея патриарха Константинопольского XIV века три речи к епископу Игнатию, с объяснением изречения притчей: «Премудрость созда себе дом» и проч. Греческий текст и русский перевод. Новгород, 1898.

²⁶ *Арсений*, еп. Указ. соч. С. 37–38.

²⁷ Там же. С. 14–15.

²⁸ *Прохорова Г. М.* Памятники переводной и русской литературы XIV–XV вв. Л., 1987. С. 22.

²⁹ Там же. С. 20–27.

³⁰ *Арсений*, еп. Указ. соч. С. 102–103.

³¹ Там же. С. 106–107.

³² Там же. С. 110.

³³ Там же. С. 11.

³⁴ *Der Nersessian S.* Op. cit. 1983. P. 212–214.

³⁵ PG. 94. I. с. 1236 (Первое слово в защиту святых икон, гл. IV). Цит. по: *Успенский Л. А.* Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989. С. 323.

³⁶ Христос Эммануил на иконе Успенского собора представлен с непонятным атрибутом. Правой рукою он благословляет, а левой держит белый «плат». На поверхности этого «плата» нет следов надписей или каких-либо изображений. Аналогий такому «плату» мне найти не удалось. Исходя из общего замысла иконы, из ее посвящения военной победе, не настаивая, впрочем, на подобной трактовке этого атрибута и не имея подтверждений иного рода, кроме общего контекста данного памятника, мы предлагаем следующую интерпретацию. Это может быть епигонатий (набедренный), который символически связывается с мечом духовным: «препояши меч твой по бедре твоей, сильнее» — откуда (епископ) получает значение и силы, и победы, и восстания Христова, по силе всесовершенной чистоты и безгрешности» (см.: Блаженного Симеона Фессалоникийского разговор о святых священнодействиях и таинствах церковных //

Писания св. отцев и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. II. СПб., 1856. С. 100.

³⁷ *Николаева Т. В.* Икона-складень XV в. и поход Ивана III на Новгород // Культура средневековой Руси. Л., 1974. С. 172–177; Дионисий и искусство Москвы XV–XVI столетий. Каталог выставки. Л., 1981. № 88. Илл. 68–72; Древнерусская живопись. Новые открытия. Каталог. Вологда, 1977. № 30.

³⁸ Текст Сказания опубликован Г. Филимоновым, см.: *Филимонов Г.* Очерки русской христианской иконографии. I. София Премудрость Божия // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1874–1876. № 1–12. С. 1–20. Заглавие и цитата Сказания приводится на стр. 8 по рукописи Румянцевского музея. Муз. сб. № 578. Л. 18об. Интересно отметить соединение празднования Успения Богоматери и Софии-Премудрости.

³⁹ *Meyendorf J.* Op. cit. 1959. P. 272, 274; *Прохоров Г. М.* Указ. соч. 1987. С. 20–27; *Сидорова Т. А.* Волотовская фреска «Премудрость созда себе дом» и ее отношение к новгородской ереси стригольников // ТОДРЛ. Л., 1971. Т. 26. С. 212–231; *Яковлева А. И.* Указ. соч. 1977. С. 388–405.

⁴⁰ *Плешанова И. И.* Два резных деревянных образка в собрании Государственного Русского музея // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980. С. 209–217; *Сидорова Т. А.* Указ. соч. 1971. С. 212–223.

⁴¹ Как указывает И. Карабинов, Постная Триодь была переведена на славянский язык до 916 г., исправлена в XIV столетии патриархом Евфимием, но канона на Великий Четверг исправления не коснулись, он никогда не приписывался Иоанну дамаскину, см.: *Карабинов И.* Постная Триодь. Исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. СПб., 1910. С. 205–229. Редакция текста канона, сходная с современной, имеется уже в Триоди нач. XIII в. РГАДА. Ф. 381. № 137. Л. 164. Неизвестны разночтения и в греческих текстах гимна, где строка ἡ πανταῖα καὶ παρεκτινῆ ζωῆς соответствует славянскому «Всеинная и подательная жизни», см.: *Карабинов И.* Указ. соч. 1910. С. 282; *Ловягин Е.* Богослужебные каноны на греческом, славянском и русском языках, переведенные... Е. Ловягиным. СПб., 1875. Изд. 3-е. С. 221.

⁴² *Арсений*, еп. Указ. соч. 1898. С. 113–118. (С. 9).

⁴³ *Успенский Ф. И.* Константинопольский собор 842 г. и утверждение православия // ЖМНП. Ч. 273. Январь. 1871. СПб., С. 76; *Beck H. G.* Kirche und theologische Literatur in byzantinischen Reich. München, 1959. S. 322–332; *Meyendorf J.* Society and Culture in the Fourteenth Century. Religions Problems // Actes du XIV-e Congrès international des études byzantines. Bucarest, 1971. V. I. București, 1974. P. 111–124.

⁴⁴ Два всадника и третья, стоящая позади них фигура (мужчина, в светских одеждах) композиционно связаны жестом одного из персонажей со сценой

следующего клейма и, которое представляет паломников в Константинополе. Вероятно, можно в таком случае и всадников считать паломниками, их одежды более всего напоминают русские светские костюмы XIV–XV вв., известные, например, по миниатюрам Радзивилловской Летописи. См.: Радзивилловская или Кенигсбергская Летопись. ОЛДП. СПб., 1902. Т. 1, 2.

⁴⁵ Перевод «Исповедания веры» св. Григория Паламы см.: *Григорий Палама*. Исповедание веры // Воскресное чтение. 1841. № 3. С. 17–21. В работе использован новый перевод М. Г. Селезнева. Перевод не опубликован, далее: *Селезнев М. Г.* К истории византийского богословия (машинопись).

⁴⁶ *Селезнев М. Г.* Указ. соч. С. 7–8.

⁴⁷ Точное изложение православной веры. Творение св. Иоанна Дамаскина. Пер. и предисловие А. Бронзова. СПб., 1894.

⁴⁸ Указ. соч. 1894. С. 214.

⁴⁹ *Маясова Н. А.* Древнерусское шитье. М., 1971. № 14. См. также сходные мотивы на иконах «О тебе радуется» из Успенского собора и ГТГ (нач. XVI в.). В группах предстоящих повторены типы преподобных, см.: *Лазарев В. Н.* Русская иконопись. Московская школа. М., 1983. № 126. Образ первого из предстоящих в правой группе (хотя и записан, но запись на иконе довольно точно следует первоначальному слою) можно сравнить с образом Сергия Радонежского на покрове нач. XV в. из Троице-Сергиевой Лавры, см.: *Маясова Н. А.* Указ. соч. № 7, 8.

⁵⁰ *Кондаков Н. П.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса, 1886. С. 80–82.

⁵¹ *Сперанский М. Н.* Из старинной новгородской литературы XIV в. Хождение Стефана Новгородца. Л., 1934. С. 54; *Кондаков Н. П.* Указ. соч. 1886. С. 81.

⁵² *Кондаков Н. П.* Указ. соч. С. 81.

⁵³ Там же. С. 80.

⁵⁴ *Никольский К.* Анафематствование (отлучение от церкви), совершаемое в первую неделю великого поста: Историческое исследование о чине православия. СПб., 1879; *Успенский Ф. И.* Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1891; *Он же.* Синодик в неделю православия: Сводный текст с приложениями. Одесса, 1893.

⁵⁵ Первоначальные надписи в этом клейме не прочитываются, сохранились лишь отдельные буквы.

⁵⁶ *Gerstinger H.* Über Herkunft und Entwicklung der anthropomorphen byzantinisch-slavischen Trinitats Darstellungen des sogenannten Sinthronoi- und Paternitas (-Otechestwo) Typus // Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz, 1956. S. 79–85; *Румковская Л. С.* О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV–XVI вв. // Древнерусское искусство XV — начала XVI вв. М., 1963. С. 235–263; *Лазарев В. М.* Об одной новгородской иконе и ереси анти-

тринитариев // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 101–113; *Papadopoulos S.* Essai d'interprétation du thème iconographique de paternité dans l'art byzantin // СА. Paris, 1968. Т. XVIII. Р. 121–136.

⁵⁷ Точное изложение православной веры... С. 13–27.

⁵⁸ Там же. С. 27.

⁵⁹ *Селезнев М. Г.* Указ. соч. С. 9.

⁶⁰ Точное изложение православной веры... С. 13.

⁶¹ На других свитках, очевидно, были аналогичные по смыслу надписи. На них не прочитывается связанных словосочетаний, но встречаются фрагменты слов «оуст...» («уста»), «раз...» (разум, разуметь), «Незн»...

⁶² В данном контексте можно предположить, что представленные здесь цари — это цари современные Рождеству Христову — Ирод, закрывающий глаза рукой, и царь Вавилонский Кир, пославший волхвов, который обращен к Богородице вопрошающим. Они в сходной иконографии изображены, например, на миниатюрах рукописи Iiv (?) из монастыря Эсфигмен на Афоне, иллюстрирующих Омилию Иоанна Дамаскина на Рождество, см.: *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mont Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 2. Athens, 1975. Pl. 374, 378–381.

⁶³ *Яцимирский А. И.* К истории ложных молитв в южнославянской письменности. II. «Похвала Кресту» как молитва и толкование «крестных словес» // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук. СПб., 1913. Т. XVII. Ч. 3. С. 22–51.

⁶⁴ *Babič G.* Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII et XIV-e siècles // Byzance et les slaves. Melanges Ivan Dujčev. Paris, (n.d.). Р. 1–13.

⁶⁵ Государственная Оружейная палата. М., 1988. С. 45. Эта особенность отмечена И. А. Стерлиговой.

⁶⁶ Св. Радойчич сопоставляет клеймо р иконы Успенского собора с миниатюрой Мюнхенской псалтири и упоминает при этом о надписях, якобы имеющихся на свитках философов московской иконы, которые обозначают их как персонификации наук: философии, грамматики, арифметики, астрономии, геометрии, музыки и теологии. Мне неизвестно, на основании каких сведений Св. Радойчич пишет об этом; в настоящее время на иконе таких надписей нет, нет их и в реставрационных документах Г. С. Батхеля, и на фотографиях этого клейма до расчистки. См.: *Das serbischen Psalter* / Ed. H. Belting. Wiesbaden, 1978. S. 288.

⁶⁷ ПСРЛ. Типографская летопись. Пг., 1921. Т. XXIV. С. 163.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ПРОДОЛЖЕНИЕ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ
ТРАДИЦИИ ИЗОБРАЖЕНИЯ АКАФИСТА
В МОСКОВСКОМ ИСКУССТВЕ
РУБЕЖА XIV–XV ВЕКОВ.
ОСОБОЕ МЕСТО ИКОНЫ
«ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ С АКАФИСТОМ»

В настоящей работе речь шла об особенностях иконографии балканских циклов Акафиста и об отношении к ним иконы московского Успенского собора. Исследование было выполнено на изобразительном материале 13 балканских циклов гимна, созданных в конце XIV — середине XV в., и дало следующие результаты.

I. Место гимнографического цикла Акафиста в сюжетном пласте византийской живописи

Циклы иллюстраций к Акафисту, созданные в Константинополе, Греции, Сербии, Болгарии или Валахии в XIV столетии, относятся к особому течению искусства палеологовского ренессанса. Это — иллюстрации литургического гимна, занимающие в иерархии храмовых изображений место посредника-толкователя богослужения, помогающего в понимании древних традиционных текстов. В силу этого сюжеты их предопределены несколькими факторами.

1) Они передают повествовательные реалии текста, следуя в тех случаях, когда это возможно, многовековой иконографической традиции. Более всего сюжетов, обращающихся к композиционным прототипам X—XII вв., можно выделить в первых 12 иллюстрациях гимна, которые связаны общей повествовательной канвой.

2) Вторая часть текста Акафиста состоит из строф-восхвалений, имеющих необычную образную структуру, наполненную метафорическими сравнениями и уподоблениями, построенными вокруг основных догматических понятий христианства. Для иллюстрации этих строф создаются новые композиции, использующие тип

раннехристианских сцен торжественного поклонения. Метафоры текста передаются посредством символических мотивов.

Иконографические изменения в иллюстративных циклах Акафиста XIV столетия происходят в основном в догматической части, которая более сложна для истолкования заключенных в ней тем. На протяжении столетия постепенно возрастает сложность художественных образов, увеличивается значение символических элементов.

В иллюстрациях последних строф Акафиста встречаются необычные композиции поклонения иконе Богородице Одигитрии, сюжет которых находится в зависимости от литературных источников — синаксарных текстов Постной Триоди на праздновании Недели Православия и Субботы Акафиста.

3) Разнообразие сюжетной трактовки композиции Акафиста находилось в непосредственной зависимости от заказчиков — небольшого круга людей, сообразно вкусам которых интерпретировался текст гимна. Во всех циклах палеологовского времени эта зависимость ясно прослеживается, причем по характеру образной интерпретации текста часто можно с достаточной полнотой судить о круге духовных интересов вдохновителей росписи, которые, как правило, здесь же и изображаются в одной из последних композиций. Исходной позицией для таких суждений являются иллюстративные циклы гимна константинопольской редакции, в которых иллюстрации отличаются точностью воспроизведения поэтических образов и заключенных в них догматических ассоциаций.

II. Отношение иконы Успенского собора к балканской иконографической традиции

По отношению к константинопольской и провинциальной балканской иконографической традиции цикл Акафиста иконы Успенского собора необычен и нов. В сугубо гимнографической части его иллюстраций, в догматических сценах гимна композиции почти не связаны с какими-либо прототипами и в смелости обновления композиционных структур превосходят все известные на сегодняшний день циклы богородичного гимна палеологовского времени.

Композиции второй части Акафиста на иконе Успенского собора строятся в соответствии с константинопольскими принципами образной системы гимнографических иллюстраций, но не сохранилось до наших дней ни одного столичного образца, сколько-нибудь близкого по составу композиций изображениям московского Акафиста, хотя отдельные редкие параллели в структуре сюжетов догматической части гимна на иконе встречаются и в балканских циклах. Таковы, например, изображения Богоматери-свечи (φ), упавших мудрецов (ρ), процессии с иконой (ω), которые свидетельствуют о знании иконографической традиции и, может быть, использовании каких-то образцов, но значительно переработанных, подчиненных особой программе нового произведения. В клеймах иконы появляются сюжеты, источниками которых являются литургико-догматические тексты (Символ Веры, фрагмент из Книги Притчей и т.д.)¹.

Икона московского Успенского собора находится на высшей точке развития иконографии гимнографического цикла Акафиста: нигде в ареале православного мира в XIII–XVI вв. не найдется столь ясного воплощения понятий Святой Троицы, Марии-Церкви, Софии и других (гл. 5), так прямо зависящих от богословских текстов. Отметим, что все балканские композиции Акафиста сходного типа по сравнению с изображениями иконы Успенского собора довольно сдержанны в передаче изобразительными средствами основных догматических понятий.

III. Особые условия создания иконы

«Похвала Богоматери с Акафистом»

Особенности иконографии иконы Успенского собора были определены конкретными обстоятельствами ее создания. Она была исполнена в Москве в память о совершенном иконой Богоматери Владимирской в 1395 г. чуде спасения города от нашествия хана Темир-Аксака (Тамерлана, Тимура). Икона была написана несколько позже этого исторического события, в 1399–1406 (до 1402?) гг., после того, как была создана устойчивая литературная версия произошедшего чуда. Таким образом, исполнение иконы представляется одним из действий, направленных на прославление чудотвор-

ной силы Владимирской иконы (к ним можно отнести также разработку текстов «Повести о Темир-Аксаке», появление списков Владимирской иконы в Успенском соборе, установление празднования этого события).

IV. Обусловленность иконографических особенностей иконы характером культурной среды Москвы рубежа XIV—XV вв.

Датировка иконы — 1399–1406 (до 1402?) гг. — вводит нас в наиболее «грекофильский» период русской культуры, во времена митрополита Киприана, с приездом которого в 1390 г. на московскую митрополию необыкновенно усилились многочисленные преобразования русской церковной традиции, началось ее обновление по подобию константинопольской культуры второй половины XIV столетия. В этот период ведущая роль в культурном развитии принадлежит письменности и книжности, где формируется необычный риторически возвышенный «экспрессивно-эмоциональный» (Д. С. Лихачев) стиль², одной из характерных особенностей которого является распространение особой торжественной формы текста — похвалы. «И похваляему праведнику, възвеселятся людие, занеже праведнымь подобает похвала. От сих убо един и иже ныне нами похваляемый священноначальникъ. И аще убо никто же доволен ныне есть похвалити достойное достоинству, но паки несправедно, судих, такового святителя венець неукрашен некако оставити...», — так начинает митрополит Киприан житие первого московского митрополита Петра³. Похвалы, или «плетения словес», в виде самостоятельных текстов или как часть житийного повествования отличаются особым художественным стилем. Это особый жанр, экспериментирующий в риторике с помощью необычных словосочетаний, изобилия ритмических повторов, который во многих стилевых чертах перекликается с гимнографией⁴.

Г. М. Прохоров пишет: «Сравнительно недавно, в научной литературе была высказана интересная мысль о том, что агиографический стиль „плетения словес“ был в церковной литературеработан под воздействием стиля переводных гимнографических произведений трех константинопольских патриархов, защитников исихазма — Исидора, Каллиста и Филофея»⁵. Эти гимнографиче-

ские произведения хорошо известны; среди них важнейшее место занимают семь акафистов с канонами, написанные на семь дней недели патриархами Исидором и Филофеем, в подражание древнему Акафисту Богородице и канону Иосифа Гимнографа, предвещающему Акафист в службе праздничного дня. Можно вспомнить также написанные патриархом Филофеем тропари, дополняющие состав константинопольской рукописи Акафиста из ГИМ Син. греч. 429: «Тропари похвальны к пресвятой Богородице, исповедание и мольбу имуща» и т.д. В подобном историческом контексте традиционной равнозначности восприятия гимна как похвального песнопения и риторической похвалы, посвященной конкретному событию или лицу (нельзя забывать при этом, что славянские переводы греческих гимнов не воспроизводят их ритмический строй и, таким образом, еще более напоминают тексты в стиле «плетения словес»), сюжетный состав иконы Успенского собора «Похвала Богоматери с Акафистом» выглядит, вполне закономерным и логичным. Витиеватая риторика «плетения словес» отчетливо видна в сопоставлениях смысловых пар сюжетов догматической части изображений; в следовании текстовой программе; в частой подмене древних образов Акафиста конкретными, вызывающими определенные реалистические аллюзии образами московской действительности; в нарочитом акцентировании с помощью жестов или изменения масштабных соотношений фигур доминирующего смыслового значения отдельных сюжетных элементов.

Все это находит свои параллели в стиливых особенностях экспрессивно-эмоционального литературного стиля, в частом перефразировании или цитировании наиболее авторитетных текстов; в стремлении выразить реальные чувства удивления, восторга или отчаяния по поводу описываемых событий, а также найти для этих событий прообразы в древней истории и оценить их как бы во временной перспективе, усиливая ощущение важности совершившегося; в обязательной проекции всего многословного повествования на конкретную ситуацию или конкретного героя, на его эмоциональный мир; наконец, в чисто формальных приемах: в ритмическом повторении однокоренных глаголов у митрополита Киприана или в нарочитом украшении фразы длинной чередой

однородных слов у Епифания Премудрого. Конечно, сопоставления творений словесных и живописных в таком широком плане весьма условны, но все предшествующие рассуждения показали, что есть вполне определенные точки соприкосновения между иконой Успенского собора и письменностью рубежа XIV–XV вв.

V. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ КОМПОЗИЦИЙ ИКОНЫ «ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ С АКАФИСТОМ»

В настоящем исследовании было выделено несколько литературных произведений, положенных в основу построения композиций иконы: а) греческие переводные повести «Сказание об иконе Богоматери Римляныни», б) «Повесть о неседальном», в) русская историческая «Повесть о Темир-Аксаке», тексты которых непосредственно связаны с сюжетами клейм первого верхнего ряда иконы. Косвенными источниками для остальных клейм догматической части стали широко известные литургические тексты: фрагмент из Книги Притчей Соломоновых «Премудрость созда себе дом...» и Символ Веры, заключающие в себе основные догматические понятия православия. Достаточно часто также можно отметить параллелизм в образах иконы с некоторыми толковательными текстами из сочинения Иоанна Дамаскина «Точное изложение православной веры». Особняком стоит еще одно сочинение, отразившееся в структуре этого памятника лишь в общих чертах, — толкование текста «Премудрость созда себе дом...» константинопольского патриарха Филофея Коккина. Это сочинение дает нам представление о восприятии понятия «София» исихастами, и тем самым определяется круг образов, необходимых для его наиболее полного и точного воспроизведения. Именно такому константинопольскому типу раскрытия понятия «София» следует мастер иконы Успенского собора.

VI. ПРОБЛЕМА АВТОРСТВА, КРУГ БЛИЗКИХ ПО СТИЛЮ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОСКОВСКОЙ ЖИВОПИСИ РУБЕЖА XIV–XV ВВ.

Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» была особым программным произведением, замысел которого мог возникнуть только в среде, непосредственно связанной с константинопольской

культурой, то есть в среде московского духовенства, близкой митрополиту Киприану. Автором иконы был, безусловно, греческий художник (это следует как из свидетельства митрополита Макария в «Деле дьяка Висковатого», так и из множества стиливых черт: свободной манеры создания новых сюжетов, использования константинопольских реалий, пластичной экспрессии жестов, что несвойственно в последующие десятилетия русским мастерам круга Андрея Рублева). Пожалуй, самой яркой отличительной особенностью художественной манеры мастера иконы Успенского собора является виртуозное владение символическими мотивами, с помощью которых создаются переходы в различные смысловые пласты. Это говорит о богословской образованности мастера иконы, а этим отличались наиболее известные деятели московской культуры рубежа XIV—XV вв.

Из письма Епифания Премудрого Кириллу Тверскому мы узнаем, например, что искуснейший книжник Епифаний был одновременно и художником, украшавшим книги; что живописец Феофан Грек поражал не только своим мастерством писания икон, но и необыкновенной ученостью: «Он же, казалось, писал сам по себе и беспрестанно двигался, беседовал с приходящими, но, обсуждая все нездешнее и духовное, внешними очами видел земную красоту... Если кто с ним беседовал, мало или долго, то не мог не подивиться его уму, иносказаниям и искусному изложению...»⁶. Эти факты указывают на необыкновенно тесное взаимодействие книжности и искусства в творчестве самых выдающихся мастеров, работавших в Москве на рубеже XIV—XV вв. Интересно при этом обратить внимание на то, что именно разностороннюю одаренность Феофана Грека, осведомленность в богословских вопросах и других науках Епифаний подчеркивает как его отличительное свойство, как беспрецедентное превосходство по отношению к другим московским художникам: «Когда же все это он рисовал или писал, никто и нигде не видел его смотрящим на образы, как это делают отдельные наши иконописцы, которые, во всем сомневаясь, постоянно ими пользуются, глядя туда и сюда — не столько работая красками, сколько принуждая себя смотреть на образец. Он же казалось писал сам по себе...»⁷. Независимость

искусства Феофана Грека от образцов — очень примечательная характеристика его живописной манеры, которая как бы сама собой напрашивается для сопоставления со столь же независимой иконографией иконы Успенского собора. Однако в рамках данной работы вопрос об авторстве иконы решить невозможно. Исследования последних лет, посвященные русскому искусству рубежа XIV—XV вв., показывают, что бесспорным творением этого мастера можно пока назвать только фрески церкви Спаса на Ильине улице в Новгороде (1378 г.)⁸; другие же новгородские памятники фресковой живописи этого времени отличаются от них по стилю и приемам письма, свидетельствуя, что греческих или балканских живописцев в Новгороде было достаточно много, а следовательно, много могло быть и в Москве⁹.

Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» представляется с точки зрения ее иконографической программы произведением весьма значительным для московской культуры, исполнение которого должно было быть поручено наиболее талантливому мастеру или группе мастеров. В таком случае необходимо кропотливое изучение стилистических особенностей живописи иконы, соотнесение их с какими-либо аналогами. Это тема для последующих исследований нашего памятника; тема достаточно сложная не только по причине большой спорности многих суждений об искусстве этого времени, но и по причине недостаточной сохранности первоначального живописного слоя иконы. Икона имеет несколько слоев записи; при реставрации 1974 г. Г. С. Батхель стремился прежде всего не нарушить целостный вид композиций, поэтому в местах значительных утрат были оставлены довольно большие участки живописи 1706 г. (последнего из поновлений, сделанного Тихоном Филатьевым), занимающие иногда более трети поля клейма. Фрагменты предшествующих слоев записи очень часто восполняют утраты на раскрытой древней живописи мелкими пятнами (так, например, на лице пророка Моисея в среднике один глаз и внешний контур относятся к записи, все остальное — к первоначальному слою живописи), которые часто изменяют характер образа. Поэтому для стилистического анализа живописи иконы необходима кропотливая и тщательная реконструкция изна-

чального облика персонажей, приемов письма, утраченных красочных слоев и сравнение с московскими иконами этого периода, которые находятся в сходном состоянии сохранности и тоже в свою очередь требуют аналогичной умозрительной реконструкции живописи. Очевидно, что при таких условиях в исследованиях о стиле возникает опасность субъективных ошибок, поэтому изучение иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» было начато с ее иконографических особенностей, которые позволили достаточно полно определить место этого памятника в искусстве Москвы конца XIV — начала XV в.

Дата иконы — 1399—1406 (до 1402?) гг. — ставит ее в один ряд с известными произведениями московской школы: с иконами деисусного чина Благовещенского собора, иконой Богоматери Донской, иконой «Архангел Михаил» из Архангельского собора, иконой «Апостолы Петр и Павел» из Успенского собора, миниатюрами Киевской Псалтири и Зарайского Евангелия 1401 г. из РГБ. В Москве не сохранилось фресковых циклов этого времени, но с близкими данной группе памятников по времени создания росписями церкви на Волотовом поле в Новгороде икона «Похвала Богоматери с Акафистом» имеет не только иконографические параллели. Все произведения этой группы связывались или связываются прямо или косвенно с именем Феофана Грека, но ни одно из них, кроме Киевской Псалтири 1397 г., не имеет не оспариваемой в настоящее время атрибуции. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом» может быть сопоставлена с любым из названных выше произведений, но общность с каждым из них в отдельности всякий раз иная, не сходная с предшествующими и последующими. Подобное сходство говорит лишь о типологической общности, о принадлежности памятников одной эпохе, одному кругу мастеров, в методах работы которых предстоит разобраться будущим исследователям. Так, например, в отношении Киевской Псалтири уже отмечалась близость почерков полуустава; можно добавить еще близость в динамике, экспрессии, художественных приемах построения мелких фигур в клеймах иконы и изображениях Псалтири. Напряженность цветовых соотношений, использование в качестве доминирующего сочетания алого, а также глубокого,

теплого синего и белого цветов, которые заставляют светиться все прочие краски, положенные рядом, на иконе Успенского собора напоминает деисусный чин Благовещенского собора. Стремительность движений, изобилие указывающих рук, спешащие вперед фигуры и, наконец, сходство иконографических тем объединяют икону с фресками Волотова.

Менее всего, казалось бы, стилистическое сходство можно выявить между иконой «Похвала Богоматери с Акафистом» и иконой «Петр и Павел» из Успенского собора (однако на такие размышления наводят одинаковые размеры икон, их общее происхождение из Успенского собора и тематический параллелизм между сюжетами икон и двумя важнейшими приделами этого собора — Петропавловским и Похвальским)¹⁰. Важно отметить также многообразие живописной манеры мастера Похвалы — более крупные лики разительно отличаются от мелких, которая в произведениях иного масштаба могла изменяться в неизвестном направлении.

Таким образом, иконографическое исследование иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» определило место этого памятника в московской художественной культуре и одновременно поставило ряд новых вопросов, ответить на которые могут лишь последующие работы.

VII. СУЩЕСТВОВАНИЕ МОСКОВСКОЙ РЕДАКЦИИ АКАФИСТА В ИСКУССТВЕ XV—XVII ВВ.

Необычность и новизна изображений иконы Успенского собора подтверждается не только отсутствием сходных композиций в палеологовских циклах, но и отсутствием каких-либо параллелей в более поздней изобразительной традиции, отчасти отразившей утраченные иконографические изводы XIV—XV вв. Эту традицию представляют памятники Молдавии и Валахии XV—XVII столетий. Московский цикл Акафиста стал единственным известным в русских землях иконографическим вариантом, повторяющимся вплоть до середины XVII столетия¹¹, отсюда в конце XV в. он был перенесен в Валахию (ц. в Молдовице и Хуморе) в редакции, сходной с иконографической редакцией Дионисия, известной по циклу Ферापонтова монастыря, что, очевидно, было осуществлено в

результате тесных культурных связей между двумя княжествами после приезда в Москву валашской принцессы Елены Стефановны. Таким образом, икона Успенского собора предстает родоначальницей длинной, почти трехсотлетней иконографической традиции изображений цикла Акафиста в России и Валахии, чему, вероятно, была обязана исключительностью своей программы и композиций, созданных для прославления чуда, совершенного заступничеством Богоматери в 1395 г.

Память об этом событии и о его особом прославлении сохранялась в Москве достаточно долго. Выше уже говорилось о повторном обращении к греческим переводным текстам при создании новой редакции «Повести о Темир-Аксаке» в XVI столетии, однако есть и более ранние примеры возобновления памяти об Акафисте в связи с военными победами москвичей. Так, в 1451 г. на Москву совершил набег татарский царевич Мазовша, но ушел в тот же день от города, сжегши только посады. Его набег получил название «скорой татарщины». В Москве в это время оставалась мать великого князя Василия II — Софья Витовтовна (изображенная на иконе «Похвала Богоматери с Акафистом», т.е. живая свидетельница событий 1395 г.) с сыном Юрием и митрополитом Ионой. В память избавления, которое вновь было отнесено заступничеству Богоматери, они построили храм Положения Ризы Богоматери, где в росписях основное место занимает цикл Акафиста. Риза Богоматери является второй реликвией, кроме иконы Одигитрии, фигурирующей в «Повести о неседалном», чудесной силой которого был спасен Константинополь. Летописное известие об этом событии явно подражает «Повести о Темир-Аксаке»¹². Великая княгиня Софья Витовтовна умерла в 1453 г., а через шесть лет, в 1459 г., вновь русские чудесным образом, не имея никакой надежды на победу, победили татарское войско Седи-Ахмета. В память об этой победе Ивана III митрополит Иона пристроил к Успенскому собору Похвальский придел¹³, в названии которого повторена тема иконы «Похвала Богоматери с Акафистом», что указывает на восприятие этой иконы как памятника победе православия над иноверными и на четкое понимание исторической программы произведения. Победа Ивана Грозного в Полоцком походе была отмечена возведе-

нием верхних приделов Благовещенского собора и росписью северного крыльца, где вновь появляются сцены Акафиста¹⁴ (60-е гг. XVI в.). Таким образом, связь иконы «Похвала Богоматери с Акафистом» о заступничестве Богоматери в войнах была понятна по крайней мере до середины XVI столетия, и в этом контексте несколько иначе звучит высказывание митрополита Макария в «Деле дьяка Висковатого» о том, что икона Похвалы греческого письма и с древних лет находится в Успенском соборе.

Примечания

¹ Два важнейших догматических сюжета на иконе Успенского собора, в клеймах о и р, прославляющие Святую Троицу и Марию-Церковь, не встречаются в палеологовских Акафистах в столь декларативном виде. Подобные композиции в древнерусской живописи исследователи часто считают ответной реакцией на еретические движения, во множестве существовавшие в XIV–XV столетиях на Руси, см.: Казакова Н., Лурье Я. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – нач. XVI вв. М.; Л., 1955; Клибанов А. Реформационные движения в России в XIV – перв. пол. XVI в. М., 1960. О произведениях искусства в отношении к ересям см. статьи В. Н. Лазарева, Л. С. Ретковской, упомянутые в прим. 248 гл. 5; Т. Л. Сидоровой — в прим. 231 гл. 5, а также: Чесмеги И. Социально-исторический фон переславль-залесской иконы «Преображение» // *Acta Historiae Artum*. Budapest, XIV 1–2. 1968. С. 49–62. Однако для иконографии Акафиста такое акцентирование догматической стороны сюжета, очевидно, было закономерно и не имело отношения к ересям. Именно строфы о и р заключают в своих строках повторения догматических постановлений первых Вселенских соборов; см.: *Grondijs L. H. Quelques remarques sur le 8-e oikos de l'Hymne Akatiste à la Vierge* // *Aktes du IV-e Congrès international des études byzantines*. Sofia, 1936. X. P. 27–28.

В XVI столетии именно эти строфы Акафиста попытался истолковать Мануил Нотарий; см. рукописи: ГПБ. греч. 597. Л. 4–7об.

² Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 72–92.

³ Прохоров Г. М. Повесть о Митяе. Русь и Византия в эпоху Куликовской битвы. Л., 1978. С. 205.

⁴ Mathiesen R. Nota sul genre acatistico e sullo letteratura agiografica slava ecclesiastica nel XIV e XV Secolo // *Ricerche slavistiche*. Vol. XIII. 1965. P. 57–63.

⁵ Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // *ТОДРЛ*. XXVII. Л., 1972. С. 142–143.

⁶ Вздорнов Г. И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983. С. 43.

⁷ Там же.

⁸ *Грабар А.* Несколько заметок об искусстве Феофана Грека // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 86; *Щенникова Л. А.* О происхождении древнего иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля // Советское искусствознание '81. М., 1982. Вып. 2(15). С. 90–99; *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983; *Смирнова Э. С.* Московская икона XIV–XVII вв. Л., 1988.

⁹ *Вздорнов Г. И.* Исследование о Киевской Псалтири. М., 1978. С. 80–91. См. главу «О византийско-русских отношениях в связи с историей московского книгописания и просвещения при митрополите Киприане (1390–1407)».

¹⁰ Названия приделов Успенского собора появились позже создания икон и, возможно, под их влиянием. В неизвестное время Петроверигский придел храма 1326 г. стал называться Петропавловским, Похвальский — пристроен к древнему собору в 1453 г., в честь победы над Седи-Ахметом, то есть по случаю военной победы, подобной событиям 1395 г.

¹¹ Икона из фонда живописи Государственных музеев Московского Кремля № 3039 соб. (перв. треть XV в.?) является, очевидно, частью триптиха или диптиха, также повторяющего иконографическую редакцию иконы Успенского собора, но в расширенном виде, за счет добавления иллюстраций к хайретизмам основных строф: *Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А.* Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982. С. 345–353.

¹² *Забелин И. Е.* История города Москвы. М., 1905. С. 104–105.

¹³ Там же. С. 106.

¹⁴ *Маркина Н. Д.* Из истории возникновения приделов Благовещенского собора в 60-х гг. XVI в. // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. II. М., 1973. С. 73–86.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

БТ	Богословские труды
ВВ	Византийский временник
ЖМНП	Журнал Министерства народного просвещения
ЖМП	Журнал Московской Патриархии
ЗЛУ	Зборник за ликовне уметности
ЗРВИ	Зборник радова Византолошког института
ИОРЯС	Известия Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук
ПСРЛ	Полное собрание русских летописей
РГАДА	Российский государственный архив древних актов
РГБ	Российская государственная библиотека
РНБ	Российская национальная библиотека
СБОРЯС	Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук
СИ	Советское искусствознание
ТОДРЛ	Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук
ЧОИДР	Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете
IV Congrès	Actes du IV Congrès international des études byzantines
V Congrès	Atti dello V Congresso internazionale di studi bizantini
VI Congrès	Actes du VI Congrès international des études byzantines
XII Congrès	XII Congrès international des études byzantines. Rapports
XIV Congrès	Actes du VI Congrès international des études byzantines
XV Congrès	XV Congrès international des études byzantines. Rapports
CA	Cahiers Archéologiques
DOP	Dumbarton Oaks Papers
GBA	Gazette des Beaux-Arts
JOB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JOBG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistische Gesellschaft
SK	Seminarium Kondakovianum

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПОВ АКАФИСТА БОГОМАТЕРИ В ПАЛЕОЛОГОВСКОМ ИСКУССТВЕ (конец XIII — середина XV в.)

1	Панагии Олимпиотиссы в Элассоне	1296–1305
2	ц. св. Николая Орфаноса в Фессалониках	1310–1320 (1340)
3	ц. Панагии тон Халкеон в Фессалониках	1310–1320
4	ц. Христа Пантократора монастыря в Дечанах	1335–1350
5	ц. Богородицы монастыря Матейч	1356–1360
6	ц. Богородицы Перивлепты в Охриде	1364–1365
7	ц. св. Димитрия Маркова монастыря	1380–1381 (1377)
8	ц. св. Петра на Преспе	1367–1371
9	ц. св. Троицы в Козии	кон. XIV в.
10	ц. Богоматери Пантанассы в Мистре	1428–1445
11	Акафист Богоматери, ГИМ, Син. греч.429	1360-е
12	Сербская Псалтирь, Мюнхен, Гос. библ., Cod. Slav. 4	1396–1410
13	Псалтирь Томича, ГИМ, № 2752	1360–1363
14	Икона Похвала Богоматери с Акафистом ГММК	кон. XIV в.

Кондак I (-), прооймион

**Възбраннои воеводѣ побѣдительнаа, ѡко избавльшеся отъ злыхъ,
благодарестъвнаа въсписуемъ ти равнъ твои богородице,
и ѡко имаши дрѣжавъ непобѣдимъ, отъ всѣхъныхъ, ны бѣдъ
свободи, да зовеми ти: радунса невѣсто ненеvѣстнаа**

1	не иллюстрируется
2	не иллюстрируется
3	не иллюстрируется
4	не иллюстрируется
5	не иллюстрируется
6	не иллюстрируется, но существует в виде надписи в центре фрескового цикла, над входом в припрат, между строфами
7	не иллюстрируется
8	Осада Константинополя
9	не иллюстрируется
10	возможно, неизвестное изображение на этот сюжет было в апсиде галереи
11	Богоматерь Оранта, сидящая на троне
12	не иллюстрируется
13	не иллюстрируется
14	Торжество Православия

Икос I, строфа α (1)

Ангелъ прѣдстателъ съ небесъ посланъ бысть,
рещи богородице радѹнса, и съ бесплѣтнымъ гласомъ,
въплѣщаема тѣ зра, господи, ѹжасашесѣ и стоаше,
зовы къ неи таковаа...

1	Благовещение; Мария сидит на троне, расположенном фронтально, и обращена лицом прямо к зрителю. Композиция сохранилась фрагментарно
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Благовещение; композиция сохранилась фрагментарно
5	Благовещение; Мария изображена стоящей, композиция сохранилась фрагментарно.
6	изображение утрачено
7	Благовещение; Мария изображена стоящей
8	изображение утрачено
9	Благовещение у колодца. Изображение не опубликовано, известно только по описанию
10	Благовещение. Изображение не опубликовано, известно только по описанию
11	Благовещение. Мария сидит на троне, расположенном фронтально, лицом обращена к ангелу
12	Благовещение. Мария сидит на троне, сзади изображена служанка, сверху слетает ангел
13	Благовещение. Мария сидит на троне, изображенном фронтально, лицом обращена к летающему из верхнего левого угла ангелу. Слева же изображена служанка
14	Благовещение у колодца

Кондак II, строфа β (2)

Видащи святаа себе въ чистотѣ, рече Гавриилу дрѣзостнѣ,
прѣславное ти гласа, неѹдобѣприятно ми дѹши ѹявлѣется,
безсѣмenna во зачатна рождѣство прѣдглаголеши зовы, аллилѹѹа:...

1	Благовещение; ангел обращается к стоящей Богоматери
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Благовещение; ангел обращается к стоящей Марии
5	Благовещение; Мария сидит, правая рука раскрыта и прижата к груди
6	изображение утрачено
7	Благовещение; Мария сидит и обращена к Архангелу, который указывает рукой на небо
8	изображение утрачено
9	Благовещение; Мария стоит перед зданием на подножии, ангел благословляет ее
10	Благовещение; изображение не издано, известно только по описанию
11	Благовещение; Мария сидит, поднимая правую руку к сегменту неба, ангел благословляет ее
12	Благовещение; Мария стоит, ангел смотрит на небо и указывает на Марию; между ними служанка
13	Благовещение; Мария сидит, подняв правую руку к небу, ангел указывает на небо; между ними служанка
14	Благовещение; Мария стоит, ангел обращается к ней

Икос II, строфа γ (3)

Разу́мъ неразу́менъ разу́мѣти деваа нищѣши, възъпи
къ слѹжащомꙋ: из боку́ чистꙋ, сынꙋ како естъ родитисѧ мощно,
ръци ми. къ ней же онѣ рече съ страхом, обаче зовы сице: ...

1	Благовещение; ангел обращается к стоящей Марии
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Благовещение; ангел обращается к стоящей Марии
5	Благовещение у колодца
6	изображение утрачено
7	Благовещение у колодца; ангел благословляет Марию
8	изображение утрачено
9	Благовещение; ангел обращается к стоящей Марии
10	изображение не издано
11	Благовещение; ангел обращается к Марии, сидящей на троне и протягивающей руку к лучу, исходящему из сегмента
12	Благовещение у колодца; Мария у фонтана-колонны, две служанки
13	Благовещение у колодца с тремя служанками
14	Благовещение; ангел обращается к стоящей Марии

Кондак III, строфа δ (4)

Била вышнѣго о҃сѣни тогда, кѣ зачатнѣ браку неискѣснѣни,
и плоднаа тоа ложесна, ѡако село показа сладко,
всѣмъ хотащимъ жати спасение, вѣнегда петн сице, аминѣна: ...

1	Богоматерь на троне с двумя служанками, держащими позади нее завесу
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Богоматерь на троне; четыре девы держат завесу, вверху сегмент неба, из него исходит луч
5	Богоматерь на троне; четыре девы держат завесу, вверху сегмент неба
6	Богоматерь на троне; две служанки держат завесу
7	Богоматерь сидит на троне и прядет, две служанки держат завесу
8	изображение утрачено
9	Богоматерь стоит в мандорле, начинающейся сверху из луча света, который исходит из сегмента неба
10	изображение утрачено
11	Богоматерь стоит на фоне архитектурного пейзажа, к ней нисходит слева луч из сегмента неба
12	Богоматерь Оранта с младенцем на коленях, сидящая на троне; сзади две служанки держат завесу
13	Богоматерь сидит на троне; на груди медальон с Эммануилом, сама она в позе Оранты, окружена мандорлой, соединенной с сегментом; слева служанка
14	Благовещение; Богоматерь сидит на троне, правая рука прижата к груди, на груди медальон — сфера; ангел в обычной для Благовещения позе

Икос III, строфа ε (5)

Имаши богоприятнѣ деваа ѿтробѣ, въстече къ елисавети
младенецъ же оное абие познавъ сѣа цѣлованне, радовашесѣ
и игранми ѣко пѣсньми въпяше къ богородице: ...

1	Встреча Марии с Елизаветой (композиция сохранилась фрагментарно)
2	Встреча Марии с Елизаветой
3	изображение утрачено
4	Встреча Марии с Елизаветой
5	Встреча Марии с Елизаветой (композиция не издана, известна только по описанию)
6	Встреча Марии с Елизаветой
7	Встреча Марии с Елизаветой
8	Встреча Марии с Елизаветой (композиция сохранилась фрагментарно)
9	Встреча Марии с Елизаветой
10	изображение не издано
11	Встреча Марии с Елизаветой
12	Встреча Марии с Елизаветой, служанка держит велум
13	Встреча Марии с Елизаветой; служанка
14	Встреча Марии с Елизаветой; служанка

Кондак IV, строфа ζ (6)

Бѹра вънѣтрѣ имѣа помышлении невѣрныхъ,
цѣломѣдрѣный носифъ смѣтиса, прѣжде невѣрчнѣхъ
та зра и бракоокрадованнѣхъ помышлѣаше непорочнаа,
увѣдѣвъ же ти зачатіе от дѹха свѣта, рече, аминѹа: ...

1	Упреки Иосифа (композиция сохранилась фрагментарно)
2	Упреки Иосифа. Иосиф опирается на посох, Мария указывает на небо
3	изображение утрачено
4	изображение утрачено
5	Упреки Иосифа. Иосиф опирается на посох
6	Упреки Иосифа. Иосиф опирается на посох
7	Упреки Иосифа. Иосиф стоит перед Марией, она указывает на небо
8	изображение утрачено
9	Упреки Иосифа. Иосиф изображен два раза: опирающимся на посох и сидящим в размышлении
10	Упреки Иосифа. Иосиф и Мария изображены на фоне архитектурных кулис
11	Упреки Иосифа. Иосиф жестами упрекает Марию, действие происходит на фоне сооружения подобного апсиде храма или эдикуле
12	Упреки Иосифа. Склоненный Иосиф с посохом, висящим на левой руке, жестами упрекает Марию
13	Упреки Иосифа. Иосиф опирается на посох, правая рука обращена к Марии
14	Упреки Иосифа. Иосиф опирается на посох, Мария стоит перед ним на высоком подиуме

Икос IV, строфа η (7)

Слышаша пастырие ангеломъ пощимъ плътъское христово
пришествие и текше ѡко къ пастырю, видѣшж того
ѡко агньца непорочна въ чрѣвѣ марининѣ пасъшася,
а же пощѣ рѣшж: ...

1	изображение утрачено
2	Рождество — Поклонение пастырей в полном варианте иконографии: с ангелами, пастухами, омовением Младенца, сидящим Иосифом, а также волхвами
3	изображение утрачено
4	Рождество — Поклонение пастырей в полном варианте иконографии: с ангелами, пастухами, омовением Младенца, сидящим Иосифом
5	Рождество — Поклонение пастырей (изображение не опубликовано, известно только по описанию)
6	изображение утрачено
7	Рождество — Поклонение пастырей в сокращенном иконографическом варианте: Богоматерь, возлежащая на ложе у пещеры с яслями, и три пастуха с дарами
8	изображение утрачено
9	Рождество — Поклонение пастырей в полном варианте иконографии
10	Рождество — Поклонение пастырей с Иосифом и ангелами
11	Рождество — Поклонение пастырей с Иосифом и ангелами. Младенец изображен на руках у Марии
12	Рождество — Поклонение пастырей в полном варианте иконографии
13	Рождество — Поклонение пастырей с пастухами и ангелами. Младенец изображен на руках у Марии
14	Рождество — Поклонение пастырей с пастухами и ангелами

Кондак V, строфа 8 (8)

Боготочнѣ звѣздѣ видѣвши влѣсви, тоа послѣдовашъ зарѣ,
и ѣко свѣтланика дрѣжжѣ а, тоа пытаахъ крѣпкаго царѣ,
и достигъше недостижнаго, порадовашсѣ ему въпнаще, аллауѣа: ...

1	изображение утрачено
2	Путешествие волхвов. Три волхва на конях на фоне гор. Изображение плохо различимо
3	изображение утрачено
4	Путешествие волхвов. Три волхва на конях на фоне гор, ведомые архангелом Рагуилом на коне
5	Путешествие волхвов. Три волхва на конях на фоне гор
6	изображение утрачено
7	Путешествие волхвов. Три волхва на конях на фоне гор, ведомые архангелом Рагуилом на коне
8	изображение утрачено
9	Путешествие волхвов. Три волхва на конях на фоне гор скачут за указующей им путь звездой
10	Путешествие волхвов. Три волхва на конях на фоне гор скачут за указующей им путь звездой
11	Путешествие волхвов. Три волхва на конях на фоне гор скачут за указующей им путь звездой
12	Путешествие волхвов. Три волхва на конях, ведомые архангелом, и Рождество с сидящим Иосифом
13	Путешествие волхвов. Три волхва на конях и Рождество с сидящим Иосифом
14	Путешествие волхвов. Три волхва на конях на фоне гор, ведомые летящим ангелом (ангел утрачен)

Икос V, строфа ι (9)

Видѣшж отроци халденсти на ржкѹ девичю създавшаго ржками
человеки и владыкж разумѣвающе его аще и равни взят зрак,
потѣщашася даръми угодити и възъпити благословеннѣи: ...

1	Поклонение волхвов. Композиция сохранилась фрагментарно
2	Поклонение волхвов. Богоматерь с Младенцем Христом на троне, волхвы, ангел за колонной на втором плане
3	изображение утрачено
4	Поклонение волхвов. Богоматерь с Младенцем на троне, волхвы, ангел
5	Поклонение волхвов. Волхвы поклоняются Рождеству; ангелы (изображение не издано, известно по описанию)
6	изображение утрачено
7	Поклонение волхвов. Богоматерь с Младенцем на троне, перед ней волхвы, за троном Богоматери — ангел в лоре
8	изображение утрачено
9	Поклонение волхвов. Богоматерь с Младенцем на троне, перед ней три волхва
10	Поклонение волхвов. Волхвы поклоняются Рождеству с Иосифом и ангелами
11	Поклонение волхвов. Волхвы, подходящие к пещере, где находится Богоматерь с Младенцем Христом, лежащим у нее на коленях
12	Поклонение волхвов. Волхвы подходят к Богоматери, сидящей на троне в апсиде с Христом на коленях; слева от нее ангел; слева внизу — сидящий Иосиф
13	Поклонение волхвов. Волхвы, Богоматерь с Младенцем на троне
14	Поклонение волхвов. Волхвы, Богоматерь с Младенцем на троне

Кондак VI, строфа ж (10)

Проповѣдници богоносни бѣвше влѣсви, вѣзратишася
въ вавилонѣ скончавше ти пророчество, и проповѣдавшие
та христа всѣмъ оставишя нрода ѣко бл҃гдѣва,
невѣлаща пѣти аллилуѣа: ...

1	изображение утрачено
2	Возвращение волхвов в Вавилон. Волхвы на конях перед стенами города, их встречает толпа
3	изображение утрачено
4	Возвращение волхвов в Вавилон. Волхвы на конях едут через мост к городским воротам, их встречает толпа
5	Возвращение волхвов в Вавилон. Волхвы на конях подъезжают к воротам города, их встречает толпа, из-за стены выглядывают люди в тюбанах
6	изображение утрачено
7	Возвращение волхвов в Вавилон. Волхвы подъезжают к воротам города, их встречает толпа
8	Возвращение волхвов в Вавилон. Изображение не издано, известно только по прориси
9	Возвращение волхвов в Вавилон. Три волхва на конях уезжают на фоне гор, ведомые летящим ангелом
10	Возвращение волхвов в Вавилон. Проповедь трех волхвов в городе перед толпою
11	Возвращение волхвов в Вавилон. Три пеших волхва входят в ворота города
12	Возвращение волхвов в Вавилон. Три пеших волхва приветствуют царя Вавилона
13	Возвращение волхвов в Вавилон. Три пеших волхва приветствуют царя Вавилона
14	Возвращение волхвов в Вавилон. Три конных волхва на фоне гор, ведомые летящим ангелом (?)

Икос VI, строфа λ (11)

Въсна въ египтъ просвъщение истинѣ, отгналъ еси лжи
тъмъ идоли во его спасе нетръпаше, твоя крѣпости
падоша сѣхъ же избавлѣшенсѣ, въгнахъ къ богородици: ...

1	Бегство в Египет. Композиция сохранилась фрагментарно
2	изображение утрачено
3	Вход в Египет. Богородица с Младенцем подъезжает к городу, перед воротами которого ее встречает царица Египта и люди. Сохранилась фрагментарно
4	Бегство в Египет. Полный вариант иконографии с Иаковом, городом, со стен которого падают идола, и встречающими
5	Бегство в Египет. Полный вариант иконографии с Иаковом, городом, падающими идолами, встречающими и людьми в тюрбанах, выглядывающими из-за стен
6	Бегство в Египет. Композиция сохранилась фрагментарно
7	Бегство в Египет. Полный вариант иконографии
8	Бегство в Египет. Композиция не издана, известна только по прописи
9	Бегство в Египет. Полный вариант иконографии с Иаковом, городом, падением идола
10	изображение не издано
11	Богоматерь у стен Египта. Ее приветствуют два человека; со стен падают идола
12	Бегство в Египет. Полный вариант иконографии с Иаковом, городом, падающими идолами и встречающими
13	Бегство в Египет. Полный вариант иконографии, но без встречающих, и идола изображены не статуями или демонами, но псами
14	Бегство в Египет. Полный вариант иконографии, но без встречающих. Фигура Иакова почти смыта. Сохранилась фрагментарно одна фигура идола

Кондак VII, строфа ѱ (12)

Хотѣху сѣмѣонѹ отъ нѣмѣшиѣго вѣка прѣставитисѣ
отъ прѣлѣстнаго вѣдалсѣ еси ѣко младенѣцъ томѹ, н(ы)нѣ
позналсѣ еси емѹ и богѹ совершѣнъ тѣмъ ꙗко ѹдивисѣ
твоѣи неизречѣннѣи прѣмѣдрости, зовы а҃лѣлуѣа: ...

1	изображение утрачено
2	изображение утрачено
3	Принесение во храм. Слева Иосиф, пророчица Анна, Мария с Христом. Справа Симеон Богоприимец, в центре круглый киворий
4	Принесение во храм. Слева Иосиф, пророчица Анна и Мария с Младенцем, справа на ступенях, ведущих в алтарь, Симеон
5	Принесение во храм. Композиция не издана
6	Принесение во храм. Композиция сохранилась фрагментарно
7	Принесение во храм. В середине киворий алтаря, слева Иосиф и Мария, передающая Младенца справа Симеону; за ним стоит Анна
8	Принесение во храм. Композиция не издана, известна только по прориси
9	Принесение во храм. В середине киворий, слева Иосиф и Мария, справа Симеон с Младенцем
10	изображение не издано
11	Принесение во храм. В середине киворий алтаря, слева Мария, справа Симеон, передающий ей Младенца
12	Принесение во храм. Слева сидит отвернувшийся Иосиф и стоит Мария, справа, с другой стороны престола, Симеон с младенцем и Анна-пророчица
13	Принесение во храм. Слева на фоне здания сидит отвернувшийся Иосиф, справа стоит Мария и перед ней Симеон с Младенцем на фоне трона или апсиды. Престол не изображен
14	Принесение во храм. Слева пророчица Анна и Мария, в середине киворий. Справа склонившийся Симеон, прижимающий к себе Младенца, стоит на ступенях алтаря; за его спиной — Иосиф

Икос VII строфа v (13)

Новъ показа тварь явльсѧ зидитель намъ иже отъ него бывшимъ
изъ бесѣмьныхъ прозавѣ атровы, и съхранивъ ѧ ѡкожъ бѣ
нетлѣнна да чудо видаще въспоемъ еи въпиюще: ...

1	изображение утрачено
2	изображение утрачено
3	Стоящий Христос с Евангелием благословляет две группы предстоящих ему; с одной стороны — апостолы, с другой — мученики с архидиаконом Стефаном
4	Стоящий Эммануил в мандорле благословляет двумя руками две группы юношей в коротких туниках
5	Стоящий Эммануил в мандорле благословляет двумя руками две группы поклоняющихся ему людей
6	Стоящий Христос в круглой мандорле благословляет двумя руками стоящих перед ним апостолов и святых; справа различимы апостолы и Креститель, в середине Василий Великий и Иоанн Златоуст
7	Христос, стоящий на амвоне, благословляет двумя руками группу апостолов (слева) и монахов (справа)
8	Стоящий Христос и поклоняющиеся ему (композиция сохранилась фрагментарно)
9	Стоящая Богоматерь с Эммануилом в ромбической мандорле на груди; Эммануил благословляет обеими руками две группы духовных лиц
10	Вверху Деисус: Христос, Богоматерь и Креститель. Христос благословляет двумя руками стоящих внизу: справа епископов в полиставрионах, слева — мирян (?)
11	Богоматерь на троне в апсиде с младенцем Христом на коленях, благословляющим подходящих к ним мирян
12	Богоматерь на троне в апсиде с младенцем Христом на коленях изображена фронтально, справа и слева две группы предстоящих
13	Богоматерь на троне с младенцем на коленях изображены слева на фоне храма, справа к ним приближается группа мирян
14	Христос, стоящий в центре, обращается к расположенной слева от него группе учеников, указывая на изображенное справа от него Евангелие на аналое, раскрытое на Ин. I: 1

Кондак VIII, строфа ξ (14)

Странно рождѣство видѣвше ѹстранимса мира, ѹмѣ на нѣбо
прѣложше сего бо ради высокій бог, на земли ѹвиса смѣрень
чѣловекъ хотѣ привлѣщи къ высотѣ въпиущихъ ему, аллилуѣа: ...

1	изображение утрачено
2	Христос Эммануил на троне со свитком в левой руке, справа и слева от него две группы иереев, в каждой из которых первым стоит епископ в полиставрионе
3	изображение утрачено
4	Христос Эммануил на троне со свитком в левой руке; слева группа монахов, некоторые в клобуках, слева белое духовенство (?)
5	Поклонение иконе Одигитрии; по сторонам от нее монахи и певчие
6	Богоматерь на троне с младенцем Христом на коленях; справа апостолы, слева — мученики
7	Богоматерь с младенцем Христом на троне в левой части композиции; Христос обращен к Богоматери, им поклоняются ангелы и херувимы
8	изображение утрачено
9	Стоящая Богоматерь с Христом Эммануилом, изображенным в ромбической мандорле на ее груди; Эммануил благословляет обеими руками; справа и слева — группы монахов
10	Богоматерь на троне с младенцем Христом на коленях; справа — группа духовных лиц, слева — миряне
11	Справа Рождество — Мария на ложе и Младенец в яслях; слева — группа людей, воздевающих руки к сегменту неба
12	Рождество в полном варианте иконографии с сидящим Иосифом, ангелами и омовением Младенца, с добавлением семи фигур поклоняющихся Рождеству людей
13	Рождество: Богоматерь, Христос в яслях, омовение Младенца; четыре фигуры поклоняющихся Рождеству людей
14	Вверху в сегменте неба Богоматерь Оранта с Эммануилом на груди (полуфигурное Знамение); справа и слева — группы монахов, поднявших руки и лица к небу

Икос VIII, строфа о (15)

Весьъ бѣ въ нижнихъ и вышнихъ, никакоже на небѣ неописанное
слово, съхождение бо божествъно, немѣстно выстъ прѣхождение,
и рождѣство отъ дѣвы богоприятны, слышѣща сна ...

1	изображение утрачено
2	Христос Эммануил на троне со свитком в левой руке и благословляющим жестом правой; по сторонам две группы апостолов; вверх он же в полусфере неба на херувимах и два ангела
3	изображение утрачено
4	Благословляющий Христос на троне со свитком в левой руке и две группы поклоняющихся апостолов внизу; вверх в полусфере света Христос восседающий на херувимах держит двумя руками свиток
5	Христос Эммануил на троне внизу, и две группы поклоняющихся ему мирян; Христос Пантократор вверх (композиция не опубликована, известна только по описанию)
6	Христос на троне, благословляющий правой рукой с Евангелием в левой руке, справа — апостолы, слева — ангелы; вверх в полусфере неба стоящий Христос (сохранность плохая) и два ангела по сторонам
7	Стоящий благословляющий Эммануил, по обеим сторонам от него епископы в полиставрионах и нимбах; вверх в треугольном сегменте неба Пантократор в круге и два херувима, несущие круг
8	изображение утрачено
9	Стоящий Христос в мандорле; в правом и левом верхних углах композиции сегменты неба, из которых Христу поклоняются две группы летящих ангелов
10	Богоматерь с благословляющим Младенцем Христом на коленях сидит на престоле; по сторонам сидящие ангелы держат столбы облаков, наверху в облаках полуфигурное изображение Пантократора
11	Христос благословляющий сидит на троне на фоне архитектурного задника
12	Христос на троне указывает правой рукой стоящим слева от него людям на Эммануила в овальной мандорле, фигура которого изображена в полный рост, парящей над землей справа от Христа
13	Христос на престоле в трехчетвертном вправо повороте с протянутой вперед рукой; вверх изображение Христа в сегменте неба
14	Христос на престоле. Справа от него Богоматерь и пророк Исайя (?); слева — Креститель и пророк Давид. В левой руке Христа раскрытое Евангелие; под ногами пещера, по сторонам ангелы, вверх Саваоф в круге

Кондак IX, строфа п (16)

Въсѣко естество англьское ѹдивиса, великомѹ твоего
вѣч(елове)чения дѣлу, непристѣпнаго бо ѡко Б(ог)а,
зрахъ всѣмъ пристѣпна ч(елове)ка нам оубо съпрѣбывающа,
и слышюща от всѣхъ, аллилуѡа: ...

1	изображение утрачено
2	Богоматерь на троне с младенцем Христом на коленях, который обеими руками благословляет стоящие справа и слева группы ангелов
3	изображение утрачено
4	Богоматерь с младенцем Христом на троне, по обеим сторонам группы ангелов, первыми в них стоят архангелы в далматиках (композиция не опубликовано, известна только по описанию)
5	Стоящая Богоматерь со спеленутым младенцем Христом на руках в овальной мандорле; слева — два архангела в лорах, справа — два херувима. У первого архангела в руках сфера
6	Благословляющий Христос со свитком на престоле, по обеим сторонам от него группы поклоняющихся ангелов, над ними два херувима, над головой Христа полуфигура Эммануила
7	Христос в мандорле, сидящий на небесной сфере, по сторонам от него архангелы, вверху херувим
8	изображение утрачено
9	Архангелы и ангелы несут мандорлу с сидящим Христом; в его левой руке свиток, правая опущена
10	Внизу стоит архангел Михаил с копием и сферой, по сторонам от него ангелы, вверху полуфигурное изображение Христа в облаках
11	Стоящий Христос, благословляющий правой рукой и со свитком в левой, в многолучевой, заключенной в полуовал мандорле, окруженной шестью ангелами и увенчанной херувимом
12	Рождество с сидящим Иосифом и две группы поклоняющихся ему ангелов
13	Рождество и две группы ангелов по сторонам от пещеры
14	Сидящий на престоле Эммануил, благословляющий и держащий в левой руке палицу; по сторонам от него ангелы; вся композиция заключена в круг

Икос IX, строфа ρ (17)

Вѣтна многовѣщанны, яко рыбы безгласны, видим о тебѣ
в(огороди)це недоумѣать во гла(гола)ти, како д(е)во
прѣбываеши и родити въможе, мы же таинству диващеся
вѣрно възпнем: ...

1	Богоматерь на троне с Младенцем Христом, по обеим сторонам от нее по три оратора со свитками в руках
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Стоящая Богоматерь с Младенцем Христом, благословляющим и держащим в левой руке свиток; по сторонам от нее по два мужа, из которых ближние держат свитки
5	Икона Богоматери Одигитрии, перед ней группа людей. Изображение сохранилось фрагментарно
6	Богоматерь с благословляющим (?) Младенцем Христом на троне, вокруг стоят «витий» в виде старцев, первый держит ларец. Композиция сохранилась фрагментарно
7	Богоматерь, стоящая с Младенцем Христом, по сторонам от нее мужи, из которых первые держат свитки и перья, вторые — чернильницы
8	изображение утрачено
9	Стоящая Богоматерь с Младенцем Христом, благословляющим двумя руками, помещенным в ромбическую мандорлу, между двумя группами «витий» в разнообразных парадных одеждах и шапках
10	Икона Богоматери Никопеи, по сторонам от которой две группы риторов в высоких шапках
11	Богоматерь на престоле в позе Оранты, обращенная влево к группе риторов, первые два — со свитками — замерли в молчании, справа три фигуры, из них две — в нимбах — апостолы
12	Богоматерь с Младенцем на руках, сидящая на троне, в мандорле; вокруг нее шесть «витий» со свитками, в шапках сложной формы, первоначально почти у всех — золотых
13	Богоматерь с Младенцем на руках, в мандорле, сидящая на подушке, вокруг нее шесть «витий» со свитками
14	Богоматерь на престоле. По сторонам Василий Великий и Иоанн Златоуст, рядом с ними два языческих царя на тронах, ниже пять «витий», все со свитками, упавшими на землю

Кондак X, строфа σ (18)

Спаси хотя миръ иже всѣм украситель, къ сему самообѣтованъ
прииде и пастырь сын и Б(ог)ъ, нас рад(и) явился по нас
подобенъ, подобнымъ подобное призвавъ, слышитъ, аминѹѹа: ...

1	Христос на троне, благословляющий двумя руками, ангелы и по трое юношей по сторонам
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Сошествие во Ад. Христос с крестом в правой руке и свитком в левой на фоне пещеры, в мандорле; у ног его две группы людей, простирающих к нему руки
5	изображение не издано
6	Сошествие во Ад. Христос окружен небесным воинством (композиция сохранилась фрагментарно)
7	Сошествие во Ад. Христос в центре, Адам и Ева, Давид, Соломон, Ровоам по сторонам
8	изображение утрачено
9	Христос, стоящий на подиуме, простирает руки над головами стоящих по сторонам от него людей в разнообразных (иные, возможно, в царских) одеяниях и головных уборах
10	Сошествие во Ад. Слева изображена пещера с праведными, справа к ней идет Христос и за его спиной ангел
11	Слева благословляющий Христос со свитком в левой руке, справа группа обращенных к нему людей
12	Христос на троне в мандорле, ему поклоняются Богоматерь, ангел и люди. Космос в пещере со свитками
13	Христос сидящий в мандорле, под ним Космос со свитками, справа Богоматерь, слева люди, сверху ангелы
14	Голгофский крест; слева к нему ведут Христа, причем воин, ведущий Христа, указывает на крест; справа всадники, первый указывает на крест; в основании креста пещера

Икос Х, строфа τ (19)

Стѣна еси д(е)вамъ в(о)городице д(е)во, и всѣмъ ниже к тебѣ
привѣгающимъ, ибо н(е)боу и земли творецъ устроитѣ прѣчистаа
въселяса въ атровѣ твоа, и научи пригласати тебѣ всѣхъ: ...

1	Богоматерь на троне, по сторонам от нее по три девы
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Богоматерь с предстоящими ей девами (композиция не опубликована, известна только по описанию)
5	изображение не опубликовано
6	изображение утрачено
7	Стоящая Богоматерь с Младенцем на руках, по обеим сторонам от нее девы в нимбах, слева — в простых, справа — в царских одеждах
8	изображение сохранилось фрагментарно
9	Стоящая Богоматерь Оранта между двумя группами дев
10	Стоящая Богоматерь между двумя группами дев, среди которых некоторые в царских одеждах (композиция не опубликована, известна только по описанию)
11	Богоматерь на троне, поднимающая руки подобно Оранте, но несимметрично, и по сторонам от нее две группы дев
12	(по Белградской Псалтири). Стоящая Богоматерь со спеленутым Младенцем Христом на руках, за ней две Марии, перед ней три девы в царских коронах
13	Стоящая Богоматерь Оранта, справа девы в монашеских облачениях и Мария Египетская, слева монахи
14	Богоматерь, стоящая на подиуме, держит над головами двух групп дев красный омофор; все девы, кроме одной, в монашеских облачениях

Кондак XI, строфа v (20)

Пѣние всѣко побѣждается прострѣтижъща къ множеству
многыхъ щедрот твоихъ, равночислѣны во песка псалмы и пѣсни
аще приносим ти ц(а)рю с(вя)тый, ничтоже творим достойно
ихъ же далъ еси тебѣ въпниащим, аллилуѳа: ...

1	изображение утрачено
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Икона Богоматери Одигитрии. Справа епископ с кадилом и певчие, слева два монаха, первый из них с кацеей
5	изображение не опубликовано
6	Христос на престоле со свитком в левой руке и поднятой к груди правой, справа апостолы, левая часть композиции не сохранилась
7	Благословляющий (?) Христос на престоле, слева архангелы и ангелы, справа св.отцы Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и Василий Великий с книгами (композиция имеет многочисленные утраты)
8	В центре Христос на престоле (композиция сохранилась фрагментарно)
9	Богоматерь, стоящая на подиуме в позе Оранты, но переданной несимметрично, справа и слева две группы людей — духовенства и знати
10	Два сбора певчих стоят по сторонам от шестигранного аналая, на вершину которого поставлены две доски для текстов; вверху полуфигурное изображение Богоматери
11	Стоящий на подиуме под киворием Христос с Евангелием и две группы предстоящих — певчие и духовные лица; из духовных лиц выделены два архиерея в полиставрионах. Содержит донаторские портреты
12	Благословляющий Христос на престоле, справа два ангела, слева — два иерея (по Белградской псалтири)
13	Полуфигура Христа, благословляющего двумя руками, в сегменте неба; по правую руку от него священники и монахи, по левую — трое мирян и три монахини. Возможно, изображены заказчики
14	Вверху изображение стоящего Христа на вратах (?), к которому обращены две группы духовных лиц. Внизу — источник на берегу моря припадающие к нему люди

Икос XI, строфа ф (21)

Свѣтопріемнѣа свѣщѣ въ тѣмѣ сѣщим ѡблѣшѣаа,
 зримъ с(вя)тѣа д(е)вѣ невеществѣнын бо въжигалци огнь,
 наставляетъ къ разуму б(о)ж(е)ствному всѣхъ,
 зареа умъ просвѣщаащи, званіемъ же почитаемаа снмъ: ...

1	Богоматерь Оранта (композиция не опубликована, известна только по описанию)
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Богоматерь на троне с Младенцем Христом, за нею свеча, видимая над ее головой
5	Богоматерь Оранта, над ее головою свеча, сзади пещера и две группы поклоняющихся фигур
6	Богоматерь с Младенцем Христом стоит в светлой мандорле, имеющей форму пламени свечи; справа — группа обращенных к ней людей, сидящих в пещере
7	Стоящая перед пещерой Богоматерь с Младенцем Христом, благословляющим двумя руками подходящих справа и слева апостолов с Петром и Павлом во главе. Над головой Богоматери свеча
8	Богоматерь со свечой (композиция сохранилась фрагментарно)
9	Стоящая рядом с огромной, больше ее роста, свечой Богоматерь; руками придерживает свечу
10	изображение утрачено
11	Слева Богоматерь в мандорле, указывающая рукой на стоящую в центре свечу, справа — группа поклоняющихся ей людей
12	В горном пейзаже над пропастью-пещерой горит лампада, в которой изображена Богоматерь с Младенцем Христом, благословляющим двумя руками (по Белградской Псалтири)
13	В мандорле Богоматерь со склоненной головой, охватывающая руками высокую свечу; справа — пещера, в которой люди, поклоняющиеся ей
14	Богоматерь на подиуме, обнимающая свечу; над ней сегмент неба, по сторонам пророки Моисей и Исайя, внизу пещера с взывающими к ней людьми, один (Арий?) отворачивается

Кондак XII, строфа χ (22)

Благодѣтъ дати въсхотѣвъ дългом древнимъ, всѣхъ дълговъ
рѣшитель ч(є)л(ове)комъ г(оспод)ь, прииде бо собою
къ о(т)шелникомъ своимъ бл(а)г(о)д(а)ти, и раздравъ
рѣкописание, слышитъ отъ всѣхъ сице, аллилуа: ...

1	изображение утрачено
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Христос, разрывающий кабельную запись Адама (композиция не издана, известна только по описанию)
5	Христос, разрывающий кабельную запись Адама, и две группы предстоящих (композиция сохранилась фрагментарно, известна только по описанию)
6	Христос, разрывающий кабельную запись Адама, и две группы людей, припадающих к его ногам
7	Христос, разрывающий кабельную запись Адама (композиция переписана)
8	изображение утрачено
9	Христос, разрывающий кабельную запись Адама
10	изображение утрачено
11	В центре врата, слева Христос, указывающий на врата группе стоящих справа людей; в левой руке у Христа свиток
12	Христос, разрывающий кабельную запись Адама; слева Петр и Павел, справа два иерея (по Белградской Псалтири)
13	В центре врата; слева в мандорле Христос с крестом в левой руке, правой указывает на врата; справа в пещере ангел попирает князя тьмы
14	Сошествие во Ад. Христос в круглой мандорле, правой рукой выводит Адама из Ада, за спиной Адама праведники; левой вырывает у князя тьмы запись Адама

Икос XII, строфа ψ (23)

Поаще ти рождѣство, хвалимъ та вси ѡко од(у)шевленъ храмъ
в(огороди)це въ твоѡ бо въселивсѡ ѡтробѡ съдръжжъ насъ всѣхъ
рѡкомъ г(оспод)ь, ос(вя)ти, прослави, научи въпити тебѣ всѣхъ: ...

1	Поклонение иконе Богоматери (композиция сохранилась фрагментарно)
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Богоматерь на престоле с Младенцем Христом на коленях; он благословляет правой рукой, в левой — свиток. За престолом знать и певчие
5	Богоматерь с Младенцем Христом и поклоняющиеся ей люди (композиция не издана, известна только по описанию)
6	Богоматерь с Младенцем Христом на престоле, за нею изображение храма, справа певчие, слева также певчие и перед ним архиерей с непокрытой головой
7	Процессия с иконой Элеусы. Слева первым стоит краль Урош V в полном облачении с нимбом, в руках у него крест и акакия, за ним духовенство; справа иерей держит кашею перед иконой
8	изображение утрачено
9	Процессия с иконой Одигитрии. Слева император в облачении и нимбе, за ним знать; справа духовные лица; к иконе подвешена пелена с изображением императора
10	изображение утрачено
11	Процессия с иконой Одигитрии. По сторонам два хора певчих
12	Богоматерь Оранта. Справа три мужа и ребенок, слева кадят два иерея
13	Богоматерь с Младенцем Христом на престоле; в правой части композиции певчие (или знать)
14	В центре изображен храм, на котором в круге образ Богоматери с Младенцем. Слева князь и княгиня в коронах, справа три архиерея, первый из которых с кадилом

Кондак XIII, строфа ω (24)

О вѣсепѣтаа м(а)ти, рождѣшна всѣх с(вяты)хъ с(вя)тейшее слово, н(ы)нѣшнее приношение приемши, от всѣхъ избави напасти всѣхъ, и граждѣща изми мѣкы въпнища ти, аминѣна: ...

1	Поклонение иконе Богоматери (композиция сохранилась фрагментарно)
2	изображение утрачено
3	изображение утрачено
4	Поклонение иконе Одигитрии; изображены священники и монахи, справа царь Душан, царица Елена, царевич Урош в парадных одеяниях и в нимбах
5	Поклонение иконе Одигитрии. Ей предстоят справа два монаха, слева иереи и певчие
6	Стоящая Богоматерь Оранта, за нею завеса, по сторонам от нее молящиеся, из которых первыми справа и слева стоят двое с большими выносными свечами
7	Поклонение иконе Одигитрии. Справа стоят архиереи, первый с выносным крестом и кадилом; слева — знать и певчие
8	изображение утрачено
9	Стоящая Богоматерь с младенцем Христом в ромбической мандорле. Иисус благословляет двумя руками. Оба заключены во вторую овальную мандорлу. По сторонам поклоняющиеся им миряне и духовные лица
10	изображение утрачено
11	Отдельной иллюстрации не имеет, связывается с иллюстрацией строфы XXIII (ψ)
12	Процессия с иконой Одигитрии. Справа и слева миряне и духовные лица
13	Поклонение иконе Одигитрии. Слева три священника и два монаха, справа певчие
14	Вторничная процессия с иконой Одигитрии у храма Одигон в Константинополе

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ АКАФИСТА БОГОМАТЕРИ В ПАЛЕОЛОГОВСКОМ ИСКУССТВЕ

Появление в искусстве XIV в. композиций, иллюстрирующих похвальные гимны, — очень интересное явление в истории византийской живописи. В нем отразились все основные проблемы духовной культуры последних веков существования Византии, характерные как для изобразительного искусства, так и для словесности. Уже в самом выборе сюжета предстает одна из важнейших тенденций позднего искусства Византии — стремление сплести воедино все виды и жанры, уподобить торжественный гимн молитве, молитву выразить в зримом образе фрески или иконы, изображение же сделать возможно более многословным, часто жертвуя для этого эллинистическими понятиями красоты формы. Древнейшими гимнографическими иллюстрациями нужно назвать миниатюры псалтирей, но композиции XIV в., имеющие в основе другие литургические гимны, не являются прямыми продолжателями традиции иллюстрированных псалтирей, потому что они совсем иначе соотносятся с текстом, представляя его либо сложным многоплановым символическим изображением, либо, как это свойственно и Акафисту, целым рядом таких композиций, не имеющих устойчивого типа в течение столетия. Поэтому вопрос о соотношении текста и изображения представляется для иконографии поэтических сюжетов наиболее важным.

К сожалению, сколь-нибудь целостные исследования иконографии Акафиста отсутствуют; статья Й. Мысливца¹ слишком широко трактует эту проблему и не дает возможности понять особенности композиций XIV в., а современные исследования Ц. Грозднова, Т. Вельманс, Г. Бабич² посвящены отдельным памятникам

и общие проблемы затрагиваются в них редко. Тем не менее на основании этих и некоторых других публикаций можно сравнить между собой сохранившиеся изображения циклов гимна, посвященного Богородице, в 13 памятниках палеологовского времени. Краткие описания их изображений были сведены мною в таблицу, с помощью которой появилась возможность проанализировать особенности иконографии Акафиста в поздневизантийский период (см. приложение 1).

§ 1. Иконография исторической части Акафиста

Й. Мысливец предложил делить изображения Акафиста на две части: историческую и догматическую — в соответствии с тематикой сюжетов, передаваемой первыми и последними 12 строфами. Такое деление представляется наиболее удобным, потому что подчеркивает две основные иконографические особенности, разделяющие изображения Акафиста: в первой его части (исторической) используются древние композиционные типы, связанные с историей Воплощения и Рождества; во второй — преимущественно нетрадиционные, вновь создаваемые сюжеты. Среди сравниваемых 13 памятников нет даже двух полностью повторяющих друг друга в иконографии, поэтому, взяв за основу разделение по характеру сюжетов, придется рассматривать каждое изображение отдельной строфы особо, отмечая при этом его отношение к соседним, а также степень зависимости от текста и полноту выражения его образов.

Первые двенадцать строф гимна, исключая вводную строфу «Взбранной воеводе», которая иллюстрируется в XIV в. лишь в двух памятниках³, представляют часть последовательно происходящих событий евангельской истории, начинающуюся Благовещением и заканчивающуюся Принесением во храм. В нее входят следующие сюжеты: Благовещение (в трех композициях), Сошествие Святого Духа на Марию, Встреча Марии с Елизаветой, Упреки Иосифа, Рождество с поклонением пастырей, Путешествие волхвов (в трех композициях), Бегство в Египет и Принесение во храм. Хотя тематика композиций здесь вполне традиционна, однако интерпретация этих сюжетов в Акафисте часто существенно отличается от привычных изображений праздничного ряда;

изменения можно проследить уже в первых сценах, передающих историю Благовещения, которая представлена в виде трех моментов беседы Марии и Ангела. В самом древнем цикле Акафиста, во фресках ц. Панагии Олимпиотиссы в Элассоне, композиции распределяются следующим образом:

Строфа α: «Ангел предстатель с небес послан бысть рещи Богородице, радуйся. И с бесплотным гласом, воплощаема Тя зря Господи, ужасаашеся и стоаше, зовы к ней таковаа...»⁴ — иллюстрируется сценой Благовещения (сохранился фрагмент), где Ангел обращается к стоящей Марии, представленной в фас к зрителю. Поза Ангела неясна по причине большой утраты.

Строфа β: «Видящи святая себе в чистоте, рече Гавриилу дерзостне: преславное ти гласа, неудобоприятно ми души является. Безсеменна бо зачатия рождество предглаголаши зовы, аллилуйа» — представлена сходной сценой, но Ангел жестом руки обращается к услышавшей его Марии.

Строфа γ: «Разум неразумен разумети деваа ищущи, взопи к служащему: из боку чисту, сыну како есть родитися мощно, рцы ми. К ней же он рече со страхом...» — вновь передается композицией из двух фигур, но на этот раз Мария поднимает руку в вопросительном жесте.

Каждая из трех сцен Благовещения в Акафисте представляет один из моментов беседы Архангела Гавриила с Марией, варьируя жесты и позы персонажей. Подобно фрескам в Элассоне три последовательных момента беседы повторены в Дечанах и в рукописи Син. греч. 429, где, кроме поз и жестов, говорящий персонаж выделяется еще и местоположением, архитектурными кулисами, цветом. В других циклах одна из сцен заменена композицией «Благовещение у источника», причем только в Козии это — первая сцена, а в Матейче, Марковом монастыре, сербской Псалтири и Псалтири Томича такой сюжет соответствует строфе γ, т.е. последней в благовещенском цикле. Согласно тексту Протоевангелия от Иакова⁵, Мария впервые услышала глас Архангела, когда пошла зачерпнуть воды из колодца и поэтому в изобразительном ряду сцена у источника должна быть первой, но, как мы видим, большинство памятников, сохранивших первые композиции цикла богородич-

ного гимна, нарушают эту хронологическую последовательность. Попробуем разобраться, почему так происходит?

Единственным случаем изображения Благовещения в виде нескольких моментов беседы среди более ранних памятников являются миниатюры к тексту благовещенской омилии Иакова Коккиновафского в ватиканском (перв. пол. XII в.) и парижском (втор. пол. XII в.) кодексах⁶, где история Воплощения представлена даже более подробно. Далее на протяжении XIII–XIV вв. этот прием не повторяется. Миниатюры XII в., возможно, и дали какой-то толчок для сходных изображений Акафиста, но все-таки не слишком значительный; параллелизм иллюстративных приемов здесь чисто внешний. Сцены Омилий Иакова Коккиновафского составляют повествовательный ряд, обусловленный гомилетическим текстом, который по жанровой природе направлен на максимально подробную передачу событийных реалий, для того чтобы читатели, следуя словам проповедника, могли отчетливо представить отдаленное от них историческое событие⁷. Подобный текст не ограничивает дополняющие его изображения в выборе сюжетов и их трактовке, и хотя композиции начинаются Благовещением у колодца, а заканчиваются сценой возвращения архангела к Престолу, охватывая моменты беседы, остается вполне возможен выбор иного варианта. Кроме того связь такого типа изображений именно с данным текстом относительна, нечто подобное могло быть повторено по отношению к любой благовещенской омии, например, к словам Андрея Критского, или патриарха Германа, или к канону Иоанна Дамаскина.

В Акафисте зависимость изображений от текста иная: три первые строфы гимна, первоначально исполнявшегося во время праздничной благовещенской службы, действительно передают беседу архангела и Марии, а композиции, воспроизводящие это, следуют тексту буквально. Ни число, ни порядок сцен не может быть изменен, однако сама поэтика текста, образы которого выражаются тропами, позволяет сюжету любой композиции отступить от прямой повествовательности и избрать иные формы выражения сопутствующих ему строф. Так появляются сцены «Благовещение у источника». Если в Козии, где этот сюжет стоит первым,

его появление оправдано стремлением обогатить повествовательный ряд⁸, то использование его же в качестве иллюстрации строфы γ, очевидно, имеет иные цели. В позднем периоде византийского искусства такие реалии, как источник, затворенные врата, корона, лестница, храм и др., часто получают в живописи символическое значение. С этой точки зрения источник в виде колодца или фонтана⁹ в композиции «Благовещение у источника» имеет отношение к семантике образа Марии, обозначая, во-первых, ее девственность и чистоту, что согласуется со словами строфы γ: «...из боку чисту, сыну како есть родитися мощно, рцы ми», во-вторых, Марию — источник жизни. Второе значение символического образа объясняет расположение этого сюжета последним в ряду Благовещений, но предшествующим композиции строфы δ, посвященной собственно моменту Инкарнации.

Тема строфы δ — нисхождение Святого Духа на Марию — в славянском тексте Акафиста выражена следующими словами: «Сила вышнего осени тогда к зачатию браку неискусней. И плодная тоя ложесна, яко село показа сладко, всем хотящим жати спасение, внегда пети сие, аллилуйа». В иконографии богородичного гимна этот текст передается различными изображениями: Богоматерь Оранта (Син. греч. 429), Мария, стоящая в мандорле из луча света (Козия), сидящая Богоматерь в мандорле со служанкой у ног (Псалтирь Томича), — но более всего распространены композиции, различающиеся многими деталями, но сходные редким смысловым элементом — изображением завесы, которую за спиной Марии держат служанки (Дечаны, Матейч, ц. Богородицы Перивлепты в Охриде, Марков монастырь, Мюнхенская Псалтирь, ц. Панагии Олимпиотиссы в Элассоне)¹⁰.

В Дечанах существуют сразу две композиции, представляющие момент сошествия Святого Духа на Марию; одна из них принадлежит циклу жизни Марии, другая — Акафисту¹¹. Существование двух односюжетных сцен в одном памятнике почти рядом друг с другом дает нам редкую возможность увидеть; насколько неслучайны образы Акафиста, насколько осознанно художники, создающие их, уподобляют изобразительную структуру жанру соответствующего текста. В композиции из цикла жизни Марии сохраняются

все основные элементы предшествующей сцены Благовещения, необходимые для связности повествовательного рассказа: Мария сидит на кафизме с пряжей и веретеном в руке, как бы продолжая свою работу; справа и слева неподвижно стоят две служанки, не видящие сияния, спустившегося на Марию. Иконография сцены проста, лишена несмысловых, а тем более символических изображений. Композиция, соответствующая строфе Акафиста, напротив, трактована очень изысканно и торжественно: изображение помещено на треугольной распалубке крестового свода; из вершины треугольника исходит сияние Святого Духа. Центральный луч сияния, несущий светлый ромб, опускается на Марию, которая восседает в торжественной позе между четырьмя девами, стоящими по сторонам от нее со склоненными головами. Архитектурные кулисы, фланкирующие композицию, напоминают изысканными формами портиков и кивориев дворец, а похожие на античные статуи фигуры дев — ангелов. Композиция ритмически построена очень гармонично, в каждом ее элементе видны антикизирующие мотивы, и по сравнению с простыми формами изображения из цикла жизни Марии она выделяется своим изысканным способом выражения (свободой пространственных отношений, пластичностью форм, идеальным симметричным ритмом расположения изобразительных мотивов).

Различия между формальными приемами двух сцен столь же велики, как и различия между повествовательным апокрифическим текстом о жизни Богородицы и торжественным прославлением Воплощения в строфах гимна. Ритмическое богатство чередований фигур и архитектурных элементов иллюстрации, подобное чередованию ударений или смысловых акцентов метрического текста Акафиста, не может сравниться с сухой симметрией повествовательной сцены. Оба текста строят описание Инкарнации, исходя из метафорического образа, заданного Евангелием (Лк. 1: 35): «δύναμις ὑψίστου ἐπισκιάσει σοί» (Сила Вышнего осенит Тебя), однако в сцене из цикла жизни Марии каждый элемент столь конкретен, что даже абстрактно-символическое изображение Святого Духа в виде сияния тоже воспринимается как исключительно конкретная деталь. В композиции Акафиста, напротив, очевидно

нарастание роли символических элементов: не случаен выбор распалубки для размещения композиции — ее треугольное поле подчеркивает момент исхождения Духа от Творца — вершины мира; не случайны четыре служанки, окружающие Богоматерь; не случайна завеса, которую они держат.

В первых трех сюжетах Акафиста мы отметили разделение их иллюстраций на две группы: первая последовательно передает содержание строф, не стремясь дополнить его, вторая — использует символические элементы (источник) для усложнения семантики изображений. Подобно второй группе, композиция Акафиста в Дечанах построена из символических образов; от сходных сюжетов она отличается прежде всего тем, что здесь представлены четыре девы, держащие за Марией прозрачную завесу. Завеса и является основным символическим элементом, изменяющим повествовательный характер изображения. Дева Мария в момент Благовещения пряла пурпур для изготовления завесы в святилище храма. В книге Исход о завесе сказано: «И повесь завесу на крючках и внеси туда, за завесу ковчег откровения; И будет вам завеса отделять святилище от Святой Святых» (Исх. 26: 33). Таким образом, Мария, в момент Воплощения находящаяся за завесой, уподобляется сама Святой Святых, вмещающей самого Бога («Радуйся Бога невместимого вместилище». Акафист, строфа 0). Завеса должна висеть на четырех столпах (Исх. 26: 32), поэтому в композиции изображены именно четыре девы. Сами же девы символизируют непорочность Марии. В Новом Завете завеса упоминается в момент смерти Христа на Кресте: «И вот, завеса, в храме раздралась надвое, сверху донизу, и земля потряслась, и камни расселись» (Мф. 27: 51, Мр. 15: 38, Лк. 23: 45), и отцами церкви это истолковывается как свидетельство отмены древнего культа, как знак свершившегося Искупления. В композиции Акафиста в Дечанах также может сохраняться и это прообразовательное толкование, т.к. в послании Апостола Павла завеса определяется как синоним плоти Христа: «Итак, братия, имея дерзновение входить во святилище посредством Крови Иисуса Христа, путем новым и живым, который Он вновь открыл нам через завесу, то есть плоть свою» (Евр. 10: 19, 20).

Таким образом, изображение завесы в композиции «Сила вышнего» является символом Воплощения и прообразом Искупления¹². Если рассмотреть имеющиеся в рамках палеологовского времени типы иллюстраций строфы δ, можно, подобно предшествующим сценам Благовещения, выделить две редакции. К одной из них (с преобладанием символических элементов) следует отнести все изображения этого сюжета, в композиции которых использована завеса: в ц. Панагии Олимпиотиссы в Элассоне, в Дечанах, Матейче, ц. Богородицы Перивлепты в Охриде, Марковом монастыре, Мюнхенской псалтири¹³. К другой, продолжающей повествовательный ряд Благовещения в Син. греч. 429 и во фресках Козии¹⁴, — изображение стоящей Марии, раскрытыми ладонями воспринимающей Святой Дух, нисходящий к ней из сегмента неба в виде лучей или мандорлы, а также миниатюру из Псалтири Томича, где представлена Мария-Оранта — Знамение, сидящая на престоле в мандорле из лучей Святого Духа, на груди ее изображен в круге Спас Эммануил.

Вслед за торжественным описанием момента Воплощения в богородичном гимне следуют строфы, раскрывающие распространение благой вести о рождении Спасителя в мире. Они иллюстрируются традиционными сценами из цикла жизни Марии¹⁵ с небольшими изменениями, которые обусловлены смещением смысловых акцентов в тексте Акафиста, прославляющего Воплощение ритмическими строками, а не повествованиями, как Евангелие и Протоевангелие Иакова.

Почти без изменений повторяется во всех изображениях строфы ε «Имуши богоприятную девая утробу, встече к Елисавети...» иконография древнего сюжета — Встреча Марии с Елизаветой, только в миниатюрах Псалтирей Томича и Мюнхенской эта композиция дополняется фигурой служанки. А. Грабар считает, что в ранних циклах жизни Марии сюжет Сретения, следующий за Благовещением, служил смысловым эквивалентом непорочного зачатия, по аналогии с иллюстрациями Книги Царей (3 и 4 книги Царств) из Ватиканской библиотеки (Vat. gr. 333), иконографией встречи Иоакима и Анны у Золотых ворот, миниатюрами романа об Александре (Leipzig, Staatsbibliothek) и др., где сцена объятия

предшествует сценам рождения библейских царей, Александра Македонского, Марии¹⁶. В контексте иллюстраций Акафиста, в котором сошествие Святого Духа на Марию представлено в особой композиции, Встреча Марии с Елизаветой сохраняет значение лишь первого свидетельства о свершившемся Воплощении.

Композиция «Сомнения Иосифа», соответствующая строфе ξ «Бурю внутрь имея помышлений неверных, целомудренный Иосиф смутися...», так же как и предшествующий сюжет, имеет в иконографии Акафиста почти неизменный тип: Мария и Иосиф стоят друг против друга. Иосиф либо опирается на посох (ц. св. Николая Орфаноса в Салониках, Матейч, ц. Богородицы Перивлепты в Охриде, Марков монастырь, Мюнхенская Псалтирь, Псалтирь Томича), либо яростно жестикулирует (Син. греч. 429), либо представлен дважды: стоящим с посохом и сидящим задумчиво в углу этого же изображения (Козия); Мария указывает на небо. Иконография «Сомнения Иосифа» встречается в раннехристианских памятниках: на колонне кивория из Сан-Марко, в *Codex Purpureus* в Мюнхене¹⁷; в послеиконоборческий период в Омилиях Иакова Коккиновафского¹⁸, но она не столь широко известна, как Встреча Марии и Елизаветы. В поздневизантийский период этот сюжет получает большее распространение, часто включается в цикл жизни Марии, например, в Сан-Марко и Кахрие-Джами¹⁹, однако не становится в нем постоянным, уступая место таким сюжетам как «Явление ангела спящему Иосифу», «Благовестие Иосифу», «Испытание водой обличения» — более известным и чаще используемым в предшествующие периоды в македонском и комниновском искусстве²⁰. Эти последние композиции могли бы быть использованы и для иллюстрации строфы ξ, содержание которой может быть соотнесено с любой из них, но в таком случае в силу особенности иконографии Иосиф не был бы выделен как свидетельствующий о Воплощении Спасителя. Мотив двух беседующих между собой фигур, составляющий основу иконографии строфы ξ, с наибольшей полнотой и отчетливостью представляет св. Иосифа именно в этом качестве. Он опирается на посох, атрибут персонажа, имеющего духовную власть, которым подчеркивается его праведность и смирение; одновременно этот посох

уподобляет Иосифа пастырям, пришедшим поклониться Младенцу в следующей композиции Акафиста — Рождестве.

В строфах η, θ, ι, κ, λ тема распространения благовестия о Рождестве ясно выражена в первых строках каждой из них: сначала речь идет о пастухах, благовестие которым подразумевает благовестие народу иудейскому, затем о волхвах, т.е. благая весть распространяется дальше в мир, проникая в иные земли и народы. Икос η: «Слыша пастыри ангелом поящим плотское Христово пришествие, и текше яко к пастырю...» — посвящен пастухам, первыми поклонившимся Иисусу. Эта строфа всегда иллюстрируется композицией Рождества с поющими ангелами и пришедшими к пещере пастухами, которые в соответствии с текстом являются необходимыми смысловыми элементами, в то время как столь же значимые в контексте сюжета, но не упомянутые в строках гимна реалии — ясли Христа, вол и осел, купель и Саломия, звезда — могут быть полностью или частично опущены. Так, например, миниатюра Син. греч. 429 представляет Марию сидящей перед пещерой и держащей Младенца на руках, над ними сияет звезда и поют ангелы, слева к пещере поднимаются три пастуха, справа изображен задумчивый Иосиф. Сходная сцена, но без фигуры Иосифа и звезды повторена в Псалтири Томича. Омовение Христа в купели опущено во фреске ц. Пантанассы в Мистре, здесь приход пастухов композиционно уподоблен наиболее распространенной схеме сюжета Принесение даров волхвами, в котором три волхва предстоят Марии с Младенцем и Иосифу, с той лишь разницей, что волхвы заменены пастухами.

Изображения в памятниках балканского круга — ц. св. Николая Орфаноса в Фессалониках, Дечанах, Матейче, Марковом монастыре, Мюнхенской Псалтири, а также в Козии — представляют полный иконографический вариант со всеми деталями, многословная повествовательность которых созвучна особой балканской тенденции тяготения к символическим элементам в композициях, проявившейся в первых строфах, в сценах «Благовещение у источника» и «Сила вышнего...». Созвучность эта состоит прежде всего в том, что оба приема — и введение большого числа повествовательных элементов, и новая символика — направлены на поясне-

ние смысла изображаемого новыми средствами, выходящими за пределы текста строфы, для которой данная композиция является иллюстрацией, и в соответствии с такой своей предназначенностью, казалось бы, должна использовать лишь соответствующие тексту образы, не выходя за его пределы. Однако в балканских памятниках такой закономерности чаще всего нет, символические и повествовательные элементы используются художниками этого круга иногда даже в избыточном количестве; так, например, в композиции строфы η в Фессалониках и Марковом монастыре в сцене Рождества появляются даже фигуры волхвов, которым посвящены три последующие композиции. Иллюстрация икоса η в ц. св. Николая Орфаноса в Фессалониках — наиболее ранняя из сохранившихся в циклах Акафиста — представляет собой особый тип, иначе композиционно построенный, чем традиционные самостоятельные изображения Рождества. В ней фигуры трех пастухов подчеркнуто вынесены на передний план, к самому краю композиции, настолько, что их ноги стоят на линии разгранки регистров. Пастухи обращены к горной ложине и с удивлением смотрят в глубину открывающегося перед ними пространства, в которое нисходят сверху сонмы ангелов, окружая пещеру, ясли с Младенцем и Марию. Эта сцена совершенно однозначно читается подобно начальному тексту строфы гимна — «слышаша пастыри ангелом поящим плотское Христово пришествие» — тема поклонения пастухов преобладает над Рождеством. Таким образом, продолжается, как и в предшествующих композициях, выделение связывающего 8 строф первой части Акафиста смыслового момента — благовестия миру о Воплощении, в данном случае пастухам, фигуры которых столь подчеркнуто вынесены на первый план.

Во фресковом цикле Акафиста ц. св. Николая Орфаноса описанный выше композиционный прием выделения поклоняющихся персонажей повторен дважды: не только пастыри, но и волхвы, приносящие дары (икос ι), стоят на краю обрамления изобразительной плоскости, обращаясь в ее глубину, где восседает Мария с Младенцем. Поклонением волхвов заканчивается рассказ о Рождестве. История поклонения волхвов в строфах гимна изложена пространно: ей посвящены икосы θ, ι, κ:

- θ — «Боготочну звезду видевши волсви, тоя последоваша зари...»
 ι — «Видеша отроци халдейсти на руку девичью создавшего рука-
 ма человеки и владыку разумевавшие его...»
 κ — «Проповедници богоносни бывше волсви, возвратишася в Ва-
 вилон... и проповедавшие тя, Христа, всем...».

Эти строфы описывают путешествие волхвов за звездой, при-
 несение даров и отъезд восточных мудрецов в Вавилон. Иллюстра-
 ции Акафиста здесь, как и в предшествующих клеймах первой
 части, продолжают повествовательный ряд, следуя за текстом, но
 в отличие от негимнографических изображений этого сюжета в
 них появляются новые мотивы.

Подобно тому как характер иллюстрирования строф о Благо-
 вещении в циклах Акафиста наиболее близок миниатюрам омилий
 Иакова Коккиновафского, так и Поклонение волхвов в иллюстра-
 циях гимна может быть соотнесено прежде всего с изображениями
 истории путешествия восточных мудрецов в миниатюрах рукопи-
 сей X–XII вв.²¹ История волхвов в миниатюрах македонского и
 комниновского стилей представлена в разной иконографии, но в
 отношении Акафиста важно отметить, что во всех циклах просле-
 живается тема прихода магов к Ироду и их тайный уход обратно
 после получения вести от ангела о намерении Ирода убить мла-
 денца Христа, которая часто воспроизводится именно в X–XII вв.
 В торжественной иконографии гимна, принадлежавшей палеоло-
 говскому искусству, отсутствует какой-либо намек на трагические
 события, произошедшие по повелению Ирода²², однако ангел в
 некоторых циклах сопровождает волхвов в двух первых компози-
 циях, что нарушает историческую последовательность вновь, по-
 добно тому как происходит это в строфах, иллюстрированных сце-
 нами Благовещения. В первой сцене (строфа θ) волхвы скачут на
 конях за летящим ангелом (ц. св. Николая Орфаноса) или же ангел
 на коне — архангел Рагуил — предводительствует им (Дечаны,
 Марков монастырь, Мюнхенская псалтирь); хотя в греческих
 памятниках — Син. греч. 429, ц. Пантанассы в Мистре, ц. Троицы
 в Козии, а также в Матейче — сохраняется изображение трех всад-
 ников, едущих за звездой, или трех всадников и сцены Рождества,
 как в Псалтири Томича.

Вторая строфа и иллюстрируется сценой поклонения Младенцу, сидящему на коленях у Матери, перед входом в пещеру (Син. греч. 429, ц. Пантанассы в Мистре, мон. Матейч) или же Марии и Младенцу, восседающим на престоле (Псалтирь Томича, ц. Троицы в Козии). Во всех циклах, где в предшествующей строфе магов сопровождал ангел, он изображается в сцене поклонения стоящим возле трона Богоматери (ц. Николая Орфаноса, Дечаны, Марков монастырь, Мюнхенская Псалтирь). Последний в цикле волхвов икос ж, посвященный возвращению магов, ставших проповедниками Христа, в Вавилон, представлен чаще всего изображением трех всадников, подъехавших к Вавилону, у ворот которого их встречает народ (ц. св. Николая Орфаноса, Дечаны, Матейч, Марков монастырь). Такие композиции насыщены множеством деталей: городские ворота, мосты, выглядывающие из-за стен и толпящиеся у ворот жители города в ярких и необычных нарядах — все эти детали придают изображениям характер подробного повествования по отношению к строфе гимна, слишком перегруженного новыми реалиями. К этому же типу композиций относится и миниатюра Псалтири Томича, где пешие волхвы приветствуют владыку Вавилона. Изображения греческих памятников представлены сюжетами, заново созданными для богородичного гимна, такими, как в Син. греч. 429 — маги, тайно входящие в город пешком, без коней и без свидетелей, столь многочисленных в балканских композициях. Или три мудреца, проповедующие на городской площади Вавилона, высоко поднятыми руками указывающие на небо, очевидно изъясняя страстной жестикуляцией события своего путешествия за звездой окружающим их людям (ц. Пантанассы в Мистре), или, наконец, последняя и наиболее традиционная сцена в цикле Акафиста в Козии — маги, уводимые ангелом. Как видно из приведенного описания, вновь, подобно предшествующим сюжетам, в иконографических типах можно отметить две тенденции: 1 — последовательное воспроизведение реалий текста Акафиста (Козия, Син. греч. 429, Мистра) и 2 — использование сложных, насыщенных персонажами, даже порой перегруженных изображениями композиций, свойственное балканским фрескам, которое продолжается в памятниках,

чья иконография в первых строфах гимна предпочитала символическую трактовку реалий (Дечаны, ц. св. Николая Орфаноса, Матейч, Марков монастырь, Мюнхенская Псалтирь). Собственно, определения «символическая» и «многословная» применительно к композициям исторического характера являются почти синонимами. Они выражают единую направленность композиционных изменений, которая является результатом отношения создателей росписи (заказчика или живописца) к тексту. Поэтический текст отдельной строфы воспринимается ими не как целое, состоящее из метафор и уподоблений, а, наоборот, как ряд сложных для понимания образов, которые художник приводит в целостный вид, используя древний иконографический тип и связывая его с поэтическим текстом разного рода дополнительными изображениями символического или реалистического характера. Простая символика, излишне подробные изображения традиционных сюжетов не равноценны поэтическому воплощению тех же идей в Акафисте. В живописных сюжетах такого типа никакого выражения не находят такие удивительные метафоры гимна, как «Бурю внутрь имея помышлений неверных...» (строфа ξ об Иосифе), которая в балканских памятниках не слишком выразительна — Иосиф опирается на палку, — тогда как в Син. греч. 429 он яростно жестикулирует, выявляя «бурю» чувств; или — «Боготочну звезду видевши волсви...» (строфа θ), где вместо текущей к Иисусу звезды представлена более материальная ее персонификация — ангел, иногда даже скачущий на коне; или подобно изображениям последней из рассмотренных строф, «Проповедници богоносни бывше волсви...», которая конкретизирует возвращение магов, но никакими зрительными ассоциациями не связана с их проповеднической миссией, хотя греческие фрески в Мистре показывают, что такое изображение было возможно.

Особенно отчетливо различия двух изобразительных тенденций видны в иллюстрациях строфы λ: «Возсия въ Египте просвещение истинне, отгнал еси лжи тьму, идоли бо его Спасе нетерпяще, твоя крепости падоша, сих же избавльшиися, вопияху къ Богородице». На всех сохранившихся композициях, кроме Син. греч. 429, представлен сюжет «Бегство в Египет», усложненный изображе-

нием падающих со стен Египта идолов, а в Дечанах, Матейче и Марковом монастыре у ворот крепости процессию встречает царица Египта²³. В Матейче из-за стен выглядывают люди в круглых тюрбанах; Иосифа, несущего Иисуса на плечах, сопровождают два сына. В Дечанах — мальчик Иаков ведет осла, на котором сидит Мария, протягивающая руки к своему сыну, его несет идущий позади Иосиф. Отмеченные детали: персонификация Египта и реалистические подробности сцены — не имеют непосредственного отношения к тексту строфы гимна, где вновь, как и в предшествующих икосах, звучит тема распространения известия о Рождении Спасителя и поклонения Марии, родившей его («сих же избавльшиися, вопияху к Богородице»). Эти неожиданные в древнем сюжете новшества притягивают к себе внимание зрителя, дробят композицию, нарушают внутренние смысловые связи живописного изображения и строфы.

Иначе сюжет трактуется в произведениях, относящихся к греческой традиции. В Козии все реалии сцены «Бегство в Египет» отнесены как бы на второй план по отношению к представленной в центре Марии с Младенцем на коленях. Она сидит на осле, но в той же позе, как если бы восседала на престоле, повернувшись прямо к зрителю. Справа и слева ее фланкируют две равные по размерам фигуры Иосифа и Иакова, образуя триумфальную композицию, заимствованную византийским искусством в античности и необыкновенно созвучную поэтическим строкам икоса. В Син. греч. 429 строфа λ иллюстрируется композицией, не имеющей себе аналогий: перед стенами крепости Египта, с башен которого падают идола, стоит Богоматерь в сияющей мандорле. Она протягивает руку к двум людям, склоняющимся перед ней — «избавльшиися, вопияху к Богородице». Здесь очевидна попытка создать совершенно новый тип иллюстрации, отбросив условное следование знакомым типам изображений евангельской истории, попытка передать смысл строфы, где, кроме упоминания Египта, нет конкретных исторических аллюзий, указывающих именно на бегство Марии с Младенцем и Иосифом от Ирода. Обе эти композиции различными способами, но абсолютно точно передают стихотворный образ. В Козии используется изобразительная метафора,

а в Син. греч. 429 вновь для иллюстрации выбраны ясные, хотя и нетрадиционные образы, соответствующие смыслу строк. Те же особенности, но не столь ярко выраженные, можно отметить и в последней композиции первой части Акафиста (строфа μ): «Хотя-щу Симеону от нынешнего века преставится...», во всех случаях иллюстрирующей сюжетом «Принесение во храм» в различной интерпретации²⁴.

Стремление к использованию устойчивых иконографических типов, которые варьируются только в своей внутренней структуре, составляет характерную особенность композиционного построения иллюстраций первой части Акафиста; среди 12 первых его сюжетов почти нет таких, которые не встречались бы множество раз в цикле жизни Марии, двенадцатых праздниках или самостоятельно. Очевидно, по этой причине А. Грабар считает возможным возникновение иконографии в раннехристианское время, указывая на сходство первой части гимна с мозаиками ц. Санта-Мария Маджоре, но такие особенности построения цикла, как изображение трех моментов беседы Марии и Ангела в Благовещении; три композиции путешествия волхвов; идола, падающего со стен Египта, и др., впервые встречаются лишь в иллюминированных рукописях послеиконоборческого времени. В первой части Акафиста наиболее важные прототипы композиций находятся среди миниатюр омилий Иакова Коккиновафского, Евангелия Рар. гр. 74, иллюстраций омилии Иоанна Дамаскина на Рождество в менологии монастыря Есфигмен (Cod. 14)²⁵, в которых можно отыскать все новые детали, реалии и изобразительные принципы, отличающие гимнографический цикл Акафиста от традиционного житийного повествования, включая и такие, как персонификация Египта, ангел в цикле путешествия волхвов, языческие идола.

Однако характер соотношения миниатюр и текста здесь совершенно иной, чем в гимнографической иконографии. Миниатюры XI–XII вв. иллюстрируют гомилетические тексты, поясняющие смысл праздничного Богослужения на Благовещение и Рождество. Проповедническое предназначение этих текстов заставляет авторов описывать все детали очень подробно и отчетливо, восполняя фрагментарные сведения канонических и апокрифических

текстов²⁶. Так, иллюстрации омилии Иоанна Дамаскина в качестве источников сюжетных реалий используют не только Евангелие и Протоевангелие Иакова, но и пророчества Ветхого Завета, а также Псалтирь, сплетая их образы с текстом анонимного автора V в., повествующего о событиях при Сассанидском дворе, побудивших волхвов отправиться в путешествие²⁷. Иллюстрации такого текста представляют то евангелиста Матфея, то пророка Давида со свитком, или Исайю с яслями, у которых стоят вол и осел, то полную композицию Рождества, то отдельные моменты этого события, и конечно же во множестве иллюстраций передается история волхвов. Последовательность сюжетов, так же как и в Акафисте, подчинена последовательности текста, но поскольку этот текст не облечен в устойчивую форму и не является литургическим, то и выбор изображений к омилии менее строг. Здесь малые миниатюры в четверть страницы сочетаются с большими двухсюжетными (один сюжет над другим), разделяющими лист по вертикали; однофигурные с многофигурными; традиционная иконография с вновь созданной. Такого разнообразия художественных принципов никогда не встречается в изображениях Акафиста. Сама строгая форма поэмы, единство ритма, чередование рефренов, соразмерность строф заставляют и иллюстрации быть равными ей по наполненности художественного пространства, повторять особую для каждого памятника ритмичность композиционных элементов, не нарушать соразмерность изображений, но главное — функция Акафиста в литургии, его известность, равная известности гимнов Псалтири²⁸, не позволяет для иллюстрирования первой части контакиона выбрать сюжеты, не равные ему по значительности. Если в омилии Иакова Коккиновафского можно Сошествие Святого Духа изобразить в виде Ангела, летящего от Марии к пустому небесному престолу, или в омилии Иоанна Дамаскина посвятить отдельную сцену благовестию пастухам без участия в ней Святого Семейства, то в торжественном Акафисте невозможно представить ни одного сюжета, центром которого не являлись бы Богородица или Богомладенец, воспеваемые в нем. Но поскольку все строфы первой части связаны исторической канвой, то и выбираются для этого цикла исторические сюжеты

наиболее монументального звучания, т.е. изображения евангельской истории, созданные в раннехристианские времена.

Однако палеологовское искусство, вобравшее в себя не только традиции первых веков христианства, но и все достижения македонского и комниновского времени, обладает слишком богатым наследием в области изобразительных форм, чтобы ограничиться повторением. В первой части Акафиста, как уже было сказано выше, в этих сюжетах появляются повествовательные элементы: изображение в трех сценах Благовещения; в трех — путешествия волхвов; а также символические — завеса, персонификации звезды и Египта, идола, — заимствованные из иллюстраций гомилетических текстов, которые очень различно интерпретируются в разных памятниках. В зависимости от преобладания то одних, то других черт в иллюстрациях первой части гимна прослеживаются две различные тенденции соотношения текста и иллюстраций: одна проявляется в памятниках столичного круга (Син. греч. 429, Козия, ц. Пантанассы в Мистре), другая в периферийных балканских. Обе тенденции, проявляющиеся в иконографии Акафиста, могут быть спроецированы на общую картину развития искусства Византии в эпоху Палеологов, которую представил в своей работе «Классицизм и народные тенденции в XIV в.» М. Хадзидакис²⁹. Его разделение изобразительных структур палеологовского искусства на «классические» и «антиклассические» правомерно здесь вполне, и на примере иллюстраций первой части Акафиста различия их могли бы быть определены более отчетливо. Но любые выводы обобщающего характера преждевременны, пока не ясна картина изменений иконографических типов всего гимна. Поэтому лишь условно, для удобства дальнейшего изложения, примем определение М. Хадзидакиса для обозначения двух художественных тенденций, проявляющихся в сюжетах Акафиста: константинопольская — классическая и народная — антиклассическая.

§ 2. Иконография догматической части Акафиста

Иконография второй части Акафиста — догматической — почти не включает в себя легко узнаваемых сюжетов повествовательного характера³⁰; к этому не дает оснований содержание последних

двенадцати строф, которые подчинены единой теме — восхвалению божественной благодати, посылаемой на землю через Марию. Последние строфы гимна представляют обширную похвальную песнь, каждая строфа которой исполняется от имени различных групп людей, что логично завершает тему нисхождения в мир вести о рождении Спасителя. Первую половину Акафиста тоже можно рассматривать не только как историческое повествование, но и как восхваление — особенно если вспомнить, что переданная в ней часть евангельской истории включает в себе (Лк. 1:26—11:40) наибольшее число гимнов, используемых в ежедневном богослужении: «Богородице Дево», «Величит душа моя Господа», «Благословен Господь Бог израилев», «Слава в вышних Богу», «Ныне отпускаеши»³¹. С евангельской историей Боговоплощения эти гимны связаны столь же прочно, сколь и иконографические типы первых строф Акафиста, которые таким образом становятся как бы напоминанием об этих песнопениях, образуя сложную цепь словесных и изобразительных мотивов, усиливающих торжественность исторического цикла. Такая ассоциативная связь текстов и изображений характерна для византийской культуры с древнейших времен; с течением времени она все более усложняется, достигая в палеологовском искусстве своего предела в стиле «плетения словес». Очевидно, что иконография богородичного гимна зарождается и развивается именно в русле этой тенденции. Для усиления связи с текстом композиции первой части Акафиста строятся подобно иллюстрациям гомилетических сборников X—XII вв., заимствуя из них выразительные образы и символы, чтобы уподобить художественную концепцию исторических сцен поэтическому тексту. А каким способом создаются образы риторического ряда?

Первая строфа догматической части гимна, v: «Нову показав тварь явлься зиждитель нам иже от него бывшим, из бессеменных прозяб утробы, и схранив ю якоже бы нетленна. Да, чудо видевши, воспоем ей вопияше» — посвящена родившемуся Иисусу, но не совсем понятным остается семантическая связь «зиждитель» — «новая тварь». Г. Бабич называет этот сюжет изображением первого пришествия³², однако такая интерпретация непонятна и дает

слишком широкую формулировку темы. Самая ранняя фреска (из сохранившихся) в Дечанах представляет благословляющего архиерейским жестом Христа Эммануила в мандорле, а под благословением его — две группы юношей (сходный вариант в Матейче), такое изображение не может быть трактовано как первое пришествие в силу своей конкретности. Пояснить смысл этого изображения значительно проще на примере композиций строфы v в ц. Богоматери Перивлепты и в Марковом монастыре, которые полностью повторяют смысл изображений в Дечанах и Матейче, только в иных образах. В ц. Богоматери Перивлепты представлен возвышающийся и простирающий руки над людьми благословляющий Христос в большой мандорле. Под его благословением стоят святые в нимбах: в центре — Василий Великий и Иоанн Златоуст, справа — апостолы, из которых впереди Петр и Павел, над апостолами Иоанн Креститель, слева — неизвестный святой в короне. В Марковом монастыре, справа от Христа, стоящего на амвоне, под благословением представлены апостолы, слева — три монаха. Очевидно, что Спаситель благословляет в лице апостолов, святителей и монахов проповедников своего учения, основателей церкви; поэтому можно сказать, что слова гимна «новую показа тварь, явлься зиждитель нам» представляются в четырех балканских памятниках композициями, где Христос является «зиждителем» в весьма определенном смысле — основателем и пастырем церкви, а церковь в образе ее служителей — «новой тварью». «Ибо какой и конец Христовых страданий, учения и дел? — говорит архиепископ Фессалоникийский³³ перв. пол. XIV в. св. Николай Кавасила. — Если рассматривать их по отношению к нам, то не иной как Сошествие Святого Духа на Церковь». Различия в трактовке: Христос Эммануил — небесный архиерей над земными людьми (Дечаны, Матейч) или Христос — архиерей среди святителей, — в данном случае несущественны, так как другие памятники XIV в. представляют иной иконографический вариант этой строфы.

В Син. греч. 429, в Псалтирях Томича и Мюнхенской и в Козии, следуя тексту строфы, обращенному к Богоматери, представлена Мария с Младенцем Христом, сидящая на престоле (в Козии — стоящая Мария-Знамение). Им поклоняются миряне,

их воспевают певчие, и кажется, словно продолжается тема первой части богородичного гимна: благая весть о Спасителе сошла в мир, а люди пришли на поклонение. Но во всех иконографических вариантах есть новый смысловой элемент, который несколько изменяет звучание темы, отчасти уподобляет его тому, как представлена строфа ν в балканских памятниках. В Син. греч. 429 Мария с Младенцем восседают на престоле, находящемся в нише, перекрытой зонтичным сводиком; архитектурное сооружение, похожее на алтарную апсиду, и престол подчеркивают некое новое значение образа Богоматери с Иисусом, в котором акцентируется символическая сторона. Собственно, представлена сцена поклонения людей святыне, находящейся в алтаре церкви, — Воплощенному Богу, явившемуся на землю ради их спасения, или же, обобщая еще раз, действие в церкви — литургия в самом абстрактном и символическом выражении. В соответствии с текстом строфы гимна в данном изображении «новая тварь» — заповеданная Христом бескровная жертва, осуществляющаяся в церкви сошествием Духа Святого, подобно тому как снизошел Святой Дух на Марию в момент Воплощения. Такая трактовка поэтических строк полностью выражает их смысл, охватывая все семантические связи заключенных в строфе образов: «новая тварь» — «зиждитель» — «люди» — «Богоматерь», представляя метафору «новая тварь» как образ таинства бескровной жертвы.

Однако лишь в константинопольской рукописи и в сходной с ней Мюнхенской Псалтири находится столь точное воплощение текста; иллюстрация строфы ν в Псалтири Томича, также представляющая поклонение Марии, несколько изменяет звучание темы. В псалтири Томича за сидящими на престоле Марией и Христом стоит здание, символически представляющее церковь, в Козии — Богоматерь с изображением Спаса Эммануила в мандорле, на ее груди, стоит между двумя группами священников, повторяя структуру балканских композиций этой строфы, но звучание сюжета в Козии сходно с Син. греч. 429. В балканских памятниках представлен Христос-архиерей своей церкви, а в Козии — Мария как олицетворение церкви Христовой, Спас Эммануил на ее груди — символ Воплощения³⁴ — придает образу

Марии, окруженной святителями, прообразовательное значение; таинство сошествия Святого Духа в Воплощении, о котором напоминает изображение Богоматери с мандорлой на груди, служит в данном случае символом постоянно повторяющегося сошествия Святого Духа в Евхаристии, постоянного пребывания его в членах церкви — предстоящих иереях, т.е. Мария с Эммануилом на груди является прообразом церкви, в которой пребывает Святой Дух³⁵.

Первая строфа второй части посвященного Богоматери гимна вновь, подобно предшествующим строфам первой части, обнаруживает разделение в иконографии на два типа, однако определить их различия в таких простых категориях, как наличие символических элементов или преобладание повествовательных реалий, которые подходили к историческим композициям первых двенадцати строф, здесь, да и в следующих изображениях, уже невозможно. Риторико-догматическое содержание текста, стоящее вне исторических событий, требует обращения к образам иного характера, выражающим не только определенную реальность, но и ее скрытый догматический смысл, такие образы условно можно назвать символично-догматическими³⁶. Единственным сравнимым показателем для разделения одной и другой тенденций остается при этом полнота воплощения поэтических образов строф, которые в риторическом тексте более сложны для понимания и требуют внимательного отношения к тексту всей строфы, а не отдельной ее части. В иллюстрациях строфы v группа композиций, подобных Син. греч. 429, центральным образом которых является Богоматерь, воспроизводит основную идею икоса: Христос — зиждитель новой твари — церкви, используя символично-догматический образ Богоматери с Младенцем, и это более соответствует данной строфе, обращенной к Марии. В другой группе, к которой относятся лишь балканские памятники, смысл изображенного соотносится только с первыми строками строфы, опосредованно повторяя тем самым прием художников, надписывающих изображения лишь первыми строками текста (в Козии, последовательно повторяющей столичные тенденции, иллюстрации надписаны полными текстами строф, особенно во второй части Акафиста).

Однако балканская тематика оказывается в данном случае ближе иконографическому наследию предшествующего времени: Христос, благословляющий евангелистов архиерейским жестом, изображен в Ванском Евангелии (кон. XII в.), а в Florenc., Laur., Plut. VI.32, f. 8r (XI в.) представлен благословляющий мир Спас Эммануил в мандорле³⁷.

Строфа ξ: «Странно рождество видевше, устранимся мира, ум на небо предложше, сего бо ради высокий Бог на земли явися смирен человек, хотя привлещи к высоте вопиящих ему, аллилуйя» — сходна по своему смыслу с предшествующей строфой ν. Здесь продолжается тема восхваления Рождества, однако если в иконе ν обращение к Творцу происходило от имени всех людей, то в строфе ξ — от «устранившихся мира» ради служения Богу.

Константинопольская традиция передает этот текст наиболее просто и последовательно. В Син. греч. 429 миниатюра состоит из двух композиционных групп, связанных между собой лишь пространственно, но не действием. На фоне скалы с пещерой изображена наиболее краткая редакция Рождества: Мария, лежащая на ложе, смотрит на Младенца в яслях, над яслями видны головы вола и осла. Взгляд Богородицы направлен в противоположную сторону от идущей к ней группы людей. Люди же обращаются взглядами и жестами поднятых рук к небу, откуда опускаются лучи Святого Духа. Рождество, изображенное вне связи с группой людей, очевидно, служит в этой композиции лишь знаком — напоминанием о Воплощении, ради которого люди обращаются к Богу, устраниаясь мира. Однако в столь необычной композиции видна неустойчивость и затрудненность для восприятия смысловых связей, которая при попытках повторения балканскими художниками (Псалтири Томича и Мюнхенская) этого сюжета привела к утрате связи изображения с текстом, а в греческих памятниках столичной ориентации (Козия, ц. Пантанассы) — к необходимости изменения иконографии. Миниатюры Псалтирей Томича и Мюнхенской превращают константинопольский образец в традиционные сцены Рождества Христова, где изображения пастухов заменены фигурами радующихся людей. В таких иллюстрациях отсутствует выражение текстового образного ряда, относящегося

к людям, «устранимся мира, ум на небо преложише», т.е. основной мысли строфы ξ. В Козии и в ц. Пантанассы в Мистре, напротив, сохраняются все смысловые связи текста, но обозначение Воплощения Рождеством заменяется изображением Богоматери Никопеи (в Козии) или сидящей на престоле Богоматери с Младенцем в мандорле (в Мистре и в ц. Пантанассы), справа и слева от них стоят монахи — «устранившиеся мира».

Возможно, что иконографические типы в Козии и Мистре изменились под влиянием балканской традиции, где символическо-догматическое изображение Марии с Младенцем, сидящей на троне с завесой (Охрид) или на престоле в Храме (Марков монастырь), является центральным в композициях. Но константинопольские художники, стремившиеся к воспроизведению полноты содержания текста строфы, позаимствовали лишь художественный прием, но не концепцию образа, имеющую здесь иной смысл.

Как уже говорилось выше, завеса, изображенная за Марией, означает уподобление ее Святая Святым. Поэтому в Охриде Мария с Христом, сидящая на престоле, позади которого за четыре угла натянута завеса, представляют образ символическо-догматического плана: Богоматерь с Младенцем в Святая Святым замещают собою изначальную святыню Ковчег Завета, поэтому в контексте строфы «Странно рождество видевшие...» такое изображение можно трактовать как образ разделения ветхозаветных и новозаветных времен, как образ явления Искупителя и отмены древнего обычая, замененного новым христианским учением, которому служат «устранившиеся мира», поклоняющиеся Искупителю апостолы и первые мученики (слева — архидиакон Стефан). Такую же интерпретацию можно дать композиции строфы ξ в Марковом монастыре, где поклоняются Марии и Христу ангелы и серафимы, осеняющие в Ветхом Завете Святая Святым.

Акцентированием символических элементов, представляющих тему новозаветного учения, отмечены иллюстрации икоса ξ в ц. Николая Орфаноса в Фессалониках и в Дечанах³⁸. Здесь на престоле восседает Христос Эммануил, благословляющий одной рукой и держащий свиток в другой. Справа и слева от него поклоняющиеся архиереи (Фессалоники) или монахи и святители (Дечаны).

В контексте Акафиста Христос Эммануил является «хотящим привлечь к высоте вопиющих ему» «устранившихся мира», т.е. предстоящих служителей церкви, которые от него, Бога, воплотившегося на Земле, принесшего себя в искупительную жертву и вознесшегося, получают благодать Святого Духа и новое учение. Поэтому и представлен Христос как Эммануил со свитком — учением и благословляющим проповедников своего учения³⁹. Изображение вознесшегося Христа в отношении к теме распространения нового учения могло быть основано на словах апостола Павла: «И потому Он есть ходатай нового завета, дабы вследствие смерти Его, бывшей для искупления от преступлений, сделанных в первом Завете, призванные к вечному наследию получили обетованное. Ибо где завешание, там необходимо, чтобы последовала смерть завещателя» (Евр. 9: 15–16). Таким образом, балканская традиция в строфе ξ представляет победу новозаветного учения, продолжая тем самым тему предшествующего икоса, прославляющего Христову церковь⁴⁰.

Сходные по степени догматизации образы выбраны в Фессалониках, Дечанах, Матейче, Марковом монастыре, Охриде для создания иллюстраций строфы о: «Весь бе в нижних и в вышних, никоже на небе неописанное слово. Схождение бо божественно, неместно бысть прехождение, и рождество от Девы благоприятны слышаща сия...». Наиболее точно передает первые строки текста изображение в ц. св. Николая Орфаноса, где дважды — сидящим на престоле и парящим на херувимах — представлен Христос Эммануил в образах Логоса предвечного во Славе, нисходящей на Логоса воплощенного; последнему из них поклоняются апостолы. Такая интерпретация текста подчеркивает евангельскую мысль, что Воплощавшимся было предвечное слово Божие — «никако же на небе неописанное слово» (...οὐδ' ὄλως ἀπὴν ὁ ἀπερίγραπτος λόγος), но никоим образом не передает последующие строки строфы, относящиеся к истории Инкарнации. В Дечанах (и сходно в Охриде) повторена та же композиционная схема, но Эммануил-Логос заменен образом Христа Вседержителя, восседающего на херувимах в небесном сегменте. Образы балканских композиций вновь ориентированы не на весь текст, а только на его наиболее

запоминающуюся часть: ограничив себя словами «Весь бе в нижних и в вышних», конечно же подразумевающими Христа, балканский мастер мог беспрепятственно избрать любой образ Бога, руководствуясь единственным условием — представить Его на небе и на земле. Подтверждают такое предположение и еще две балканские композиции в Матейче и Марковом монастыре, изображающие в земной ипостаси воплощенного Логоса, а в небесной — Пантократора. Акцентирует первые слова строфы «Весь бе в нижних и в вышних» общая для всех перечисленных иллюстраций композиционная структура, состоящая из двух расположенных друг над другом изображений — «нижних» и «вышних», которая в сюжетах столичной редакции оказывается совсем не обязательна⁴¹.

Памятники константинопольского круга передают тему «Весь бе в нижних и в вышних...», используя значительно более краткие, но более емкие по смыслу образы. В Син. греч. 429 этой строфе соответствует миниатюра, изображающая сидящего на троне в огромном храме Христа Пантократора без предстоящих, т.е. Богочеловека в небесной ипостаси, благословляющего весь огромный, беспредельный нижний и вышний мир. В Козии та же идея передана композицией, в центре которой в мандорле стоит Вседержитель. Мандорла касается земли, но сверху из двух небесных сегментов к ней слетают ангелы. В ц. Пантанассы в Мистре несколько более акцентируется причастность Воплощения вышнему миру, здесь сидящая на престоле Богоматерь с Младенцем окружена ангелами, держащими столбы облаков, которые наверху расступаются, обрамляя изображение Спасителя. Все эти композиции основываются на осмыслении целого, обобщенного образа, заключенного в поэтической строфе, а не отдельных его штрихов, как это происходит во фресках Фессалоник и Сербии. Слова «Весь бе в нижних и в вышних» подразумевают не только божественную и земную природу Христа, но и его единство с Богом Отцом и Святым Духом, поэтому речь идет прежде всего о еще одном следствии Воплощения, о возможности в образе Спасителя, вознесшегося на небеса, видеть образ Троидного Бога, — что и передается изображениями константинопольского круга почти буквально.

Для того чтобы более точно передать идею сюжета строфы о, все композиции столичной редакции отказываются от столь частых в Акафисте сцен поклонения, в то время как балканские изображения строятся по старому типу, и в этом вновь проявляется ограниченное понимание текста строфы, в особенности ее догматических образов⁴². Но одновременно в балканских сюжетах появляется новая черта, логично развивающаяся в композициях с предстоящими, которые не имеют непосредственного отношения к центральным символично-догматическим образам, — нарастающая конкретность персонажей в этих группах.

Подобно тому как в первой части Акафиста балканские художники обновляют древние иконографические схемы символическими элементами, актуализируя их содержание, так и во второй части проявляется сходная тенденция в единственно возможной для риторического текста форме — в разнообразии групп предстоящих. В рассмотренных трех первых строфах второй части богородичного гимна уже видно несколько возможных вариаций: прежде всего это — апостолы; затем — святители Василий Великий и Иоанн Златоуст (в Охриде ν), группа юношей (Дечаны, ν), две группы монахов (Дечаны, ξ , Марков монастырь, ν) и две группы иереев (Марков монастырь, о, Фессалоники, ξ). Что касается апостолов, то идентифицировать их можно без труда, каждый лик достаточно индивидуален, но в еще большей степени индивидуальны лица монахов и иереев в Марковом монастыре и в Фессалониках. В Марковом монастыре, в иллюстрации строфы о Спасу Эммануилу предстоят с двух сторон по три святителя в крестчатых ризах с кодексами в руках и с нимбами над головами, представленные так, чтобы лики их были полностью и отчетливо видны. Каждый лик и каждая фигура, исполненные в экспрессивной манере, свойственной создателям этого памятника, наделены максимальной конкретностью характерных физиогномических черт в такой степени, что, без сомнения, все шесть персонажей могли бы быть названы по именам. То же можно сказать и о трех монахах, изображенных рядом с Христом в иллюстрации строфы ν Маркова монастыря, которые в отличие от первых представлены без нимбов, что заставляет предположить в них конкретных со-

временников росписи. Еще более конкретизирована группа иереев в композиции строфы ξ ц. св. Николая Орфаноса, где не только лица предстоящих весьма выразительны и несхожи, но и их облачения соответствуют облачениям церковных иерархов XIV в.⁴³. Очевидно, что в подобных реалистических изображениях проявляется некая новая важная черта, отличающая палеологовскую гимнографическую традицию от предшествующих, но ограничимся лишь указанием на нее, для того чтобы рассмотреть более подробно во второй главе книги.

Итак, в первых трех иллюстрациях второй части Акафиста в различных иконографических вариантах представлена единая идея соответствующих строф гимна — прославление даров Воплощения миру: Церкви, Нового Завета, образа Божиего. Следующие три строфы контакиона тоже составляют группу, связанную общей темой прославления воплотившегося Иисуса так, как представлено оно апостолом Павлом: «дабы перед именем Иисуса преклонилось всякое колено небесных, земных и преисподних» (Флп. 2, 10). Иконографические мотивы здесь подчинены этой идее — поклонение небесных сил, безмолвствующие витии и Сошествие во Ад наиболее часто встречаются в памятниках провинции и столичного ареала, но трактовка сюжетов вновь оказывается очень разной.

Строфа π: «Всяко естество ангельское удивися, великому твоего вчеловечения делу. Неприступнаго бо яко Бога, зряху всем приступна человека. Нам убо спребывающа, и слышаща от всех, аллилуйа» — иллюстрируется ангельским поклонением во всех циклах Акафиста XIV в. Константинопольская рукопись Син. греч. 429 представляет миниатюру, на которой изображен Христос во Славе, окруженный ангелами, архангелами и серафимом. Сюжет восходит к классическому мотиву византийской живописи, часто используемому в теофанических сценах, например в Вознесении; наиболее близкой этой миниатюре оказывается неожиданно фреска в балканском цикле Маркова монастыря, также изображающая Христа в окружении ангельских чинов. В цикле столичной ориентации в Козии строфа π передается сходной, но несколько видоизмененной композицией: мандорла с Христом

Вседержителем поддерживается снизу двумя архангелами, за которыми стоят другие ангелы так, как обычно располагаются они в иконографии Собора Архангелов. Ранние балканские циклы имеют иной иконографический тип этого икоса: в ц. св. Николая Орфаноса, в Дечанах и Матейче чины ангельские славят Марию с Младенцем. Если в первом по времени изображении такого типа в ц. св. Николая Орфаноса сохраняется классическая уравновешенность композиции, то в дальнейшем она почти исчезает в силу стремления сделать изобразительные формы более информативными, толковательными, т.е. в результате проявления той же тенденции, которая заставляет реалистически конкретно трактовать группы предстоящих в предшествующих строфах. Изменения происходят в изображении ангельских чинов: в Дечанах появляется разделение, которого не было в Фессалониках, — перед тронем Богоматери стоят архангелы в далматиках, а за ними ангелы. В Матейче написаны рядом со стоящей Марией два огненных серафима с одной стороны и два архангела — с другой; эта композиция имеет неожиданные реалистические реминисценции: Богоматерь держит в руках туго запеленутого Христа, а у стоящих рядом серафимов изображены ноги. В ц. Богородицы Перивлепты появляется новый вариант сходной композиции: в окружении ангелов вместо Марии в центре на престоле восседает Иисус, над головой которого в круглом медальоне представлен Спас Эммануил-Логос. Все эти сюжеты не получили дальнейшего развития; в более поздних циклах иллюстраций Акафиста, в болгарской и сербской псалтирях балканский тип сюжета сменился традиционной иконографией Рождества, воспеваемого ангелами.

Единым для памятников палеологовского времени можно считать иконографический тип иллюстраций строфы р «Ветия многовещанные, яко рыбы безгласны, видим о тебе, Богородице, недоумевая бо глаголати, како девая пребывавши и родити возможе. Мы же таинству дивяшеся верно вопием». Этот текст передается изображением Богоматери, перед которой стоят в недоумении витийствующие иноверные мудрецы, не понимающие таинства рождения Иисуса. Сюжет композиции обладает повествовательностью, лишен сложных символично-догматических элементов и

поэтому оказался весьма устойчив. Однако и в нем, в отдельных его деталях прослеживаются различия столичного и балканского отношения к гимнографической теме. В Син. греч. 429 с одной стороны от Марии, сидящей на престоле в той же позе, как она изображена в момент Воплощения в миниатюре к строфе «Сила вышнего...», стоят мудрецы — представители разных народов, первые из них держат свитки и закрывают рукой свои уста, взглядом обращаясь к Богоматери. С другой стороны от Марии представлены два евангелиста в нимбах, один из них ораторским жестом обращается к витийствующим, другой указывает им на Богородицу. Противопоставление защитников христианской веры и сомневающихся в композиции Син. греч. 429 может быть истолковано в более общем смысле как иллюстрация данной в Воплощении благодати всем людям, данной всем возможности спасения, но исполняющейся только для уверовавших в истинное учение. Сходную трактовку имеет изображение в Козии, где с одной стороны от стоящей Марии, на груди которой изображен Спас Эммануил в мандорле ромбической формы, представлены православные священнослужители, а с другой — иноземные цари. И в Мистре, где витийствующие предостоят чудотворной иконе Богородицы, образу, сохраняющему благодать Святого Духа и напоминающему об иконопочитании, свойственном ортодоксальной церкви.

Балканские иллюстрации строфы р значительно более сходны между собой типологически, чем композиции столичного круга: везде центральным образом является образ Богоматери символично-догматического плана, представляющий таинство Воплощения (Мария, держащая перед собой благословляющего Младенца, — в Дечанах, ц. Панагии Олимпиотиссы в Элассоне и Марковом монастыре; Богоматерь с Младенцем, сидящая на престоле, позади которого изображена завеса, — в Охриде; Богоматерь с Младенцем в мандорле — в болгарской и сербской Псалтирях⁴⁴. Идея торжества истинного учения здесь не читается так же ясно, как в Син. греч. 429; на балканских фресках и миниатюрах изображены только языческие мудрецы, удивляющиеся явлению Иисуса. Утрата основной идеи изображения — противопоставления

языческого и христианского мировоззрений, приводит к ослаблению внутренних смысловых связей композиции, в результате чего она теряет слитность сюжета, предстоящие не продолжают темы центрального образа сюжета, в этих памятниках вновь приводит к замещению смысловых элементов реалистическими: в Дечанах мудрецы старательно пишут палочками на свитках, в Марковом монастыре — позади пишущих перьями стоят мудрецы с чернильницами⁴⁵.

В строфе σ: «Спаси хотя мир, иже всем украститель, к сему самообетован прииде. И пастырь сый и Бог, нас ради явися по нас подобен, подобным подобное призвав, слышит, аллилуйя» — ясно звучит тема искупительной жертвы Христа, но ни одно изображение этой строфы кон. XIII — нач. XV вв. не передает трагический смысл поэтических строк каким-либо намеком на крестную жертву, чтобы не нарушить торжественный строй всеобщего поклонения. Вновь проявляются здесь две принципиально различные тенденции: в одном случае предпочтение отдается образам внеисторическим, выражающим самую общую мысль строфы «и пастырь сый и Бог». Такие композиции представляют Христа, благословляющего мир и людей (ц. Панагии Олимпиотиссы в Элассоне, Син. греч. 429, ц. в Козии)⁴⁶. В другом — сохраняется тема Искупления, и в иллюстрациях строфы σ используются иконографические мотивы Сошествия во Ад и Вознесения, которые интерпретируются по словам апостола Павла, т.е. как сцены поклонения Спасителю преисподних.

Такова композиция «Спаси хотя мир...» в Дечанах: внутри пещеры — Ада в сияющей мандорле стоит Христос с крестом и свитком в руках, у его ног коленопреклоненные и молящие его люди. Сюжет, созданный целиком из заимствованных символично-догматических мотивов наиболее известных композиций праздничного цикла, обладает цельностью и патетическим звучанием, он сочетает два образа: Ада и сошедшего туда перед Вознесением Иисуса Христа (в мандорле). Согласно тексту Акафиста перед Ним грешный мир, поклонившийся Ему. Почти неизменные сцены Сошествия во Ад использованы в качестве иллюстраций в Марковом монастыре и в ц. Пантанассы⁴⁷, где представлено изведение из пре-

исподней прародителей (Марков монастырь) и праведников (Мистра), то есть первое деяние Христа в спасении мира, но во всех этих изображениях не находят отражения строки о кресте «к сему самообетован прииде». На первый взгляд почти идентичными сюжету в Дечанах могут показаться миниатюры сербской и болгарской Псалтирей, в центре которых изображен Христос Вседержитель в мандорле. Ему поклоняются люди, ангелы и Богоматерь, у нижнего края — Космос со свитком. Однако мандорла Христа находится не на фоне пещеры, как в Дечанах, а на земле, и это полностью меняет смысл изображенного. Образ Спасителя здесь получает значение Владыки мира, принимающего всеобщее поклонение. Так становится очевидно, что в миниатюрах этих памятников продолжает развитие тема столичного круга (первая) в преображенном до неузнаваемости виде⁴⁸, усложненная столь частыми в балканских циклах элементами символического характера: мандорлой, поющими ангелами, изображением Космоса.

Следующие шесть изображений второй части Акафиста отличаются от предшествующих прежде всего тем, что в них не находится места для выражения церковных догматов: круг художественных образов ограничивается несложными символическими уподоблениями: Богоматерь — стена девам; свеча сущим во тьме; одушевленный храм. Такая образная структура живописи повторяет особенности текста последних строф гимна, которые, чередуя по антифонному принципу похвалы Марии и Христу, представляют в своем соединении благодарственную песню людей, наполненную самыми простыми и одновременно величественными эпитетами — по отношению к Богоматери и Иисусу. Именно замена эпитетами и уподоблениями метафор, используемых в других строфах для создания поэтического образа, является причиной изменений в художественной структуре, она порождает упрощение иконографических тем даже там, где еще сохраняется метафоричность текста, например, в строфе, посвященной Христу, «Благодати дать всхотев....». Но в то же время иная тональность поэтики гимнографических строк дает большую творческую свободу ее интерпретаторам-художникам, заставляя их отказаться от цитирования традиционных сюжетов и создавать новые; ведь именно в

иллюстрациях этих последних строф сосредоточены все самые оригинальные и лишь Акафист характеризующие композиции⁴⁹.

Строфа τ: «Стена еси девам Богородице Дево, и всем иже к тебе прибегающим. Ибо небу и земли творец устрой ты, пречистая, вселься в утробу твоя, и научи приглашати тебе всех» — содержит ясный образ Богородицы-заступницы девам, который в изображениях передается столь же просто: Марии поклоняются девы. Различия между композициями балканских и греческих памятников здесь почти исчезают; два иконографических типа Богородицы — Оранта и Богородица с Младенцем — выражают покровительство Марии девству и материнству. Они встречаются в циклах, принадлежащих обеим традициям, и не определяют смысловых различий. Но зато группы предстоящих, в которых изображение людей подразумевается самим текстом, становятся значительно разнообразнее: просто девы (ц. Панагии Олимпиотиссы, Дечаны, Козия, Син. греч. 429); святые девы в нимбах в Марковом монастыре, среди них представлены две святые царицы в венцах и торжественных облачениях; монахини — в Псалтири Томича, где понятие «девство» уравнивается с понятием «посвящение жизни Богу», т.е. с монашеством, поэтому справа от Марии изображены монахини, среди которых — Мария Египетская, а слева монахи⁵⁰; группы донаторского типа в Мюнхенской Псалтири⁵¹ и в ц. Богородицы Пантанассы в Мистре, где выделяются девы в царских одеждах. Сходную тенденцию мы уже отмечали в некоторых изображениях первой половины второй части богородичного гимна, но она была в значительной степени ограничена догматизмом сюжетов. Полностью стремление внести в живопись элементы конкретной реальности проявляется лишь в заключительных сценах контактиона, и здесь мы ограничимся лишь упоминанием об этом качестве гимнографических иллюстраций, чтобы вернуться к нему позднее. Необходимо отметить только, что группы предстоящих, персонажи которых могут быть современниками росписей, встречаются в тех композициях Акафиста, где возможно представить сюжет в виде литургической сцены. В строфе τ это вполне возможно, кроме того она включает в своем тексте единственный на протяжении богородичного гимна образ «Богородица — стена девам», позволяющий изоб-

разить женские персоны, что могло быть очень актуально, если вся программа цикла диктовалась заказчиком и необходимо было изобразить, например, жен из царской фамилии. О большом значении вкусов и воли конкретных людей — заказчиков в формировании иконографии отдельных циклов Акафиста, о распространенности портретных изображений в иллюстрациях гимна свидетельствуют композиции строфы ψ и в еще большей степени — двух последних строф ϕ и ω . Эта тема очень обширна и важна для понимания основных проблем гимнографических композиций, поэтому она рассматривается во второй главе.

Строфа ϕ : «Светоприемную свечу во тьме сущим являющуюся, зрим Святую Деву, невещественный бо вжигающи огонь, наставляет к разуму божественному всех, зарею ум просвещающи...» — почти во всех композициях представлена равно выразительно. Центральным ее образом, буквально воспроизводящим текст, является свеча, символизирующая божественную силу Богоматери, просвещающей мир. В балканских иллюстрациях свече, горящей то позади Богоматери (Дечаны, Марков монастырь), то над ее головой (Матейч), то как бы вокруг нее (Охрид, Томичева Псалтирь), противопоставлена для усиления звучания этого образа пещера или пропасть, которая является символом столь же буквальным, как и изображение свечи. Иногда в пещеру помещены люди, обращающиеся к Марии, и этот прием еще более усиливает повествовательность, изначально свойственную такому художественному решению. Константинопольская традиция, отразившаяся в иллюстрациях Син. греч. 429 и в Козии, напротив, стремится избежать подобного образного буквализма и конкретизации текста, оставляя тему не высказанной полностью: так, например, в Козии изображена только фигура Богоматери, стоящей рядом с огромной свечой, а в Син. греч. 429 — Мария, заключенная в мандорлу света, указывает стоящим перед ней людям на свечу — прообраз истинного света. Подобные трактовки сюжета оставляют возможность его более широкого толкования и более соответствуют поэтической природе текста гимна⁵².

Текст строфы χ : «Благодати дать въсхотев долгом древним, все долгов решитель человеком Господь. Прииде бо собоя к отшельни-

ком своея благодати, и раздрав рукописание, слышит от всех сице, аллилуйя» — вновь возвращает нас к теме Сошествия во Ад, ведь именно об этом событии повествуют строки. Однако данный сюжет уже был использован в изображениях цикла, в строфе σ, которая завершает часть, восхваляющую Христа от имени трех миров: небесного, земного и преисподнего, и поэтому для композиций строфы χ создается новый образ, подобно всем последним изображениям Акафиста далекий от каких бы то ни было аналогий и прототипов. В Дечанах, Матейче, Охриде, Марковом монастыре, в Козии, в Мюнхенской Псалтири — везде изображен Христос, разрывающий огромный свиток, кабальную запись Адама. В Матейче, Охриде и Мюнхенской Псалтири добавлены еще симметричные группы предстоящих людей, но это мало изменяет смысл сюжета, который хотя и непривычен по форме, однако дает весьма скромные возможности сюжетной интерпретации.

В константинопольской рукописи строфа χ иллюстрирована иной композицией: Христос направляется к группе людей, протягивающих к нему руки; между Спасителем и мирянами изображена закрытая дверь, являющаяся частью стены архитектурного задника. Символика дверей в христианском искусстве очень разнообразна, и в контексте этого сюжета она тоже неоднозначна: это могут быть врата небесного Иерусалима, райские двери, или, напротив, врата Ада, или прообраз девственности Марии, — решить такой вопрос в данном случае невозможно однозначно. Столичная иконография, как и в предшествующем сюжете строфы φ, оставляет возможность для личной зрительской интерпретации, сохраняя текстовую поэтику гимна, неоднозначность его словесных образов. Среди балканских памятников лишь миниатюра Псалтири Томича повторяет столичный образец, но вносит в него новые черты, значительно изменяющие смысл. Композиция здесь состоит из трех символических изображений, построенных в ряд друг за другом: в центре помещены затворенные врата, стоящие без видимой связи с другими элементами композиции; они разделяют фигуру Спасителя в мандорле, держащего крест, и пещеру Ада, в которой Ангел держит Сатану. Врата в данном случае разделяют два мира, символические же образы Христа и пещеры

заимствованы из иконографии Сошествия во Ад. Таким образом, вся композиция обретает смысл, довольно правильно передающий содержание строфы, но по сравнению с миниатюрой константинопольской рукописи значительно более примитивный и буквальный и в этом сходный со всеми балканскими сюжетами.

Подводя некоторые итоги, нужно отметить, что во второй части Акафиста выделяются четыре группы сюжетов, соединенных общими идеями: композиции ν , ξ , о представляют прославление даров божественного Воплощения — Церкви, нового учения и образа Божиего; сцены λ , ρ , σ заключают в себе символические изображения похвал, приносимых воплотившемуся Христу от трех миров — небесного, земного и преисподнего; сюжеты τ , ϕ , χ передают восхваления Марии и Христа мирянами, воспроизводя простые образы-уподобления, присущие этим строфам. Последние три композиции изображают сцены богослужения — литургии или же службы субботы Акафиста, и о них речь идет во второй главе. Таким образом, двенадцать строф догматической части построены в иерархической смысловой последовательности похвал, идущей от абстрактных образов к более конкретным, от символично-догматических к реалистическим, от близких по времени Воплощению к современным, т.е. от прославления созданной Христом Церкви как общего понятия к изображению конкретного богослужения, происходящего в том же храме, где написаны на стенах композиции богородичного гимна. Подобный строй сюжетов повторяет последовательность распространения вести о рождении Богочеловека, ее сходжение в мир, представленную в первой части Акафиста.

Наиболее сложными для выражения в зрительных образах оказываются метафорические понятия первых трех строф второй части гимна: дары Воплощения — Церковь, Новый Завет и образ Божий, которые никогда прежде византийское искусство не пыталось передать языком живописи. Иконография Акафиста не содержит в данном случае вновь созданных образов-символов, а стремится, воспользовавшись устойчивыми изобразительными прототипами, сложить необходимый смысловой ряд из совокупности их значений; например, Христос в мандорле (то есть в небесном

величии) благословляет апостолов и отцов церкви (основателей и устроителей своей церкви). При соединении и обобщении семантики этих образов оказывается, что изображено дарование божественной благодати христианской церкви. Разделение балканской и константинопольской традиций в таких композициях происходит, как и в первой части Акафиста, по классическому и антиклассическому типу интерпретации сюжетов. Во фресках и миниатюрах трех памятников столичной ориентации — Син. греч. 429, ц. Троицы в Козии и ц. Пантанассы в Мистре — смысл строф гимна выражается с достаточной полнотой при помощи описанного выше приема, но при этом удается сохранить классическое равновесие между чрезмерным увлечением сложной символикой отдельных образов и их примитивизацией и тем самым найти формы воплощения текста, наиболее соответствующие его стилистике.

Балканские памятники чаще нарушают смысловую соразмерность, то чрезмерно усложняя сюжет, как, например, в случае с вариациями изображений ипостасей Христа в строфе «Весь бе в нижних и вышних...», то, напротив, упрощая ее до замены символично-догматических образов сценами евангельской истории, подобно миниатюрам сербской и болгарской Псалтирей к строфе § «Странно рождество видевшие...», тема которой — прославление дарованного людям нового учения — представлена здесь Рождеством Христовым. Аналогичные проявления антиклассических изменений в иконографии были отмечены и в первой части Акафиста для балканских памятников — колодец, имеющий значения источника жизни, или завеса, уподобляющая Марию Святая Святых, в качестве символических элементов образного ряда появляются именно среди них. Также и различные персонификации, в значительной мере упрощающие передачу реалий повествования, встречаются только в провинциальных памятниках.

Характерна для сербских и болгарских циклов следующая закономерность: чем сложнее смысл поэтического образа в догматическом отношении, тем чаще его художественное воспроизведение наполняется запутанной символикой, в которой почти невозможно разобраться, не зная традиции. И наоборот, в последних строфах второй части, где обращения к Христу и Богома-

тери выражены эпитетами-уподоблениями, не связанными с определенными понятиями богословия, образная система значительно упрощается, передавая текст буквально, ограничиваясь лишь повествовательными моментами, как бы не понимая природы поэтической образности. Пример подобного упрощения можно видеть в иллюстрациях строф ϕ и χ в балканских памятниках. Константинопольская же традиция сохраняет присущую ей классическую ровную выразительность, максимально приближенную к поэтике текста.

По отношению к иконографическому наследию предшествующих веков византийского искусства композиции второй части Акафиста находятся в несравненно меньшей зависимости от него, чем первая половина. В двенадцати первых сценах гимна постоянно встречались обращения к нетрадиционным сюжетам иллюстраций гомилетической литературы, которые совпадали с темами строф. Заимствования из них происходили не только в виде перенесения реалий, но и в форме уподобления самому типу иллюстрирования проповеднических текстов, приспособляемой, однако, к тексту метрическому, более строгому, чем повествование. Для метафорических образов второй части гимна аналогий в иконографическом наследию почти не оказалось, и поэтому композиции последних строф обладают особой выразительностью, присущей только Акафисту и показывающей общность его художественной природы с гимнографическими сюжетами, распространившимися в палеологовское время, такими как «Рождественская стихира» и «О тебе радуется».

Вопреки предположению А. Грабара о том, что иконография цикла могла существовать в раннехристианские времена, анализ отношения композиций Акафиста к изображениям более раннего времени заставляет считать их произведениями палеологовской эпохи. В связи с этим необходимо обратить внимание на характер источников образных заимствований: омилия на Благовещение Иакова Коккиновафского, омилия на Рождество Иоанна Дамаскина, Менологий Василия II, Евангелие апракос типа Par. gr. 74 — все это сборники чтений, используемые во время богослужения. Акафист тоже является поэмой-проповедью, поэтому обращение именно к иллюстрациям этих текстов вполне закономерно. Столь

же естественно для палеологовского времени и выделение в кругу проповеднических сочинений метрических гимнов, среди которых гимн Богородице был самым значительным. Вниманием к стихотворным текстам XIV век отмечен более, чем все предшествующие в византийской истории; не только деловая переписка, но и исихастские споры велись с помощью рифмованных строк⁵³; к этому можно еще добавить списки императоров и патриархов, превращенные в поэмы, не говоря уже о традиционных литературных жанрах. О популярности Акафиста и многочисленных подражаниях ему в XIV в. уже говорилось во вступительной главе. Все это свидетельствует об актуальности художественного воплощения Акафиста именно в правление династии Палеологов, о связи его с придворной культурой, присущей определенному социальному слою, которая нашла, отчасти, свое отражение в иллюстрациях последних строф гимна.

Примечания

¹ *Mysliveč J. Ikonographie Akathistu Panny Marie // Seminarium Kondakovianum. 1932. T. 5. P. 97–130.*

² *Грозданов Ц. Илустрација химии Богородичног Акатиста у церкви Богородице Перивлепте у Охриду // Зборник Св. Радойчића. Београд, 1969. С. 39–54; Грозданов Д. Новооткривене композиције Богородичног Акатиста у Марковом манастиру // Зограф. 1978. Т. 9. С. 37–42; Velmans T. Une illustration inédite de l'Akathiste et l'iconographie des gymnes liturgiques à Byzance // CA. 1972. V. XXV; Babič G. L'iconographie constantinopolitaine de l'Akathiste de la Vierge à Cozia (Valachie) // Зборник радова Византолошког института. Књ. XIV/XV. Београд, 1973. С. 173–189.*

³ В ц. св. Петра на Преспе — Осада Константинополя; в Син. греч. 429 — Мария Оранта. В ц. Богоматери Перивлепты в Охриде текст первой строфы написан над порталом.

⁴ Текст Акафиста цитируется по рукописи: ГБЛ. Ф. 173, № 142, Псалтирь с воследованием. Л. 332 об. — 339 об. Ранее рукопись связывалась с именем митрополита Киприана.

⁵ Памятники древней христианской письменности в русском переводе. Т. 1. М., 1860. С. 23.

⁶ *Покровский Н. А. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892. С. 14–15; Кирпичников А. И. Отзыв о сочинении Н. В. Покровского: Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских // Записки Императорского Русского Археологического*

Общества. Т. 7. СПб., 1895. С. 15–17. А. И. Кирпичников обращает внимание на то, что циклу в омилиях предшествует прообразовательная иллюстрация, изображающая историю Гедеона подобно тому, как изображается Благовещение в Псалтирях. См. также: *Stornajolo C. Miniature delle omilie di Giacomo monaco (Cod. Vat. gr. 1142) e dell'evangelario greco urbinato (Cod. Vat. Urbin. gr. 2). Roma, 1910. Pl. 48–57; Omont H. Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jaques (Ms. grec 1208 de Paris) // Bulletin de la Société française de Reproductions de Manuscrits à Peintures. II. Album. Paris, 1927. Pl. XIX 1–2, XX 1–3, XXI, XXII. J. Lafontaine-Dosogne считает, что иллюстрации Омилий Иакова восходят к более раннему детально иллюстрированному манускрипту Протоевангелия Иакова. См.: *Lafontaine-Dosogne J. Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin // Underwood R. (ed.) The Kariye Djami. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. Princeton, 1975. P. 189.**

⁷ Появление в миниатюрах XI–XII вв. новых иконографических типов, подобных изображениям Омилий Иакова, — это следствие общей тенденции к обогащению сюжетного ряда иллюстраций богослужебных текстов сценами, поясняющими текст, тенденции, наиболее явной в Псалтири, Менологии, Евангелии апракос и т.д. См.: *Weitzmann K. Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century // Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago; London, 1971. P. 271–313.*

⁸ Возникновение и распространение подробного повествовательного цикла изображений жизни Марии связано с палеологовским временем. См.: *Lafontaine-Dosogne J. Op. cit.* Здесь сцена Благовещения у источника почти обязательна.

⁹ О символике источника см.: *Underwood P. The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels // DOP. V. 1950. P. 97–103; Медаковий Д. Богородица «Живоносни источник» у српској уметности // Зборник радова Византолошког института. Београд, 1958. Књ. 59. П. 207–238.*

¹⁰ О символических элементах в иконографии Воплощения см.: *Guldau H. Et verbum caro factum est. Darstellung des incarnatus Christus in der Verkündigung // Romische Quartalschrift. 63. 1968. P. 145–169.* В отношении греческих и балканских изображений в Акафисте следует отметить, что нигде не встречается сцена Благовещения как сцена Воплощения, которую можно видеть на иконе Успенского собора в Москве.

¹¹ В Дечанах сохранились не только две композиции «Сила вышнего осени тогда», но и композиция «Благовещение у источника», которая входит здесь в цикл жизни Марии, а не в цикл Акафиста, и размещена в соответствии с исторической последовательностью (надписью «Благовещение перво»). В дечанском же Акафисте этот сюжет отсутствует. См.: *Петковий Б., Бошковић Б. Дечани. Београд, 1941. Т. 1–2.*

¹² Тема завесы неоднократно повторяется в других строфах Акафиста в ц. Богородицы Перивлепты в Охриде (строфы ξ, ρ, ψ), особенно интересна композиция строфы υ «Поящи ти рождество, хвалим тя яко одушевлен храм, Богородице»,

где перед завесой, укрепленной на столбах, стоит Богоматерь Оранта. См.: *Грозданов П.* Илустрација химни Богородичног Акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду // *Зборник Св. Радостића*. Београд, 1969. С. 39–52.

¹³ А. Грабар упоминает особый тип композиции в Акафисте Мюнхенской Псалтири, где на коленях Марии изображен младенец Христос без мандорлы, но она не держит его, подняв руки как Оранта. Грабар считает это разновидностью иконографического типа Оранты. См.: *Grabar A.* *Iconographie de la Parousie // L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*. Paris, 1968. V. 1. P. 569–582.

¹⁴ Ц. Грозданов выделяет циклы Акафиста в Козии и Син. греч. 429 как константинопольские, в отличие от балканской группы в Солуни, Македонии и Сербии: *Грозданов Ц.* Охридского зидно сликарство од XIV в. Охрид, 1980. С. 132.

¹⁵ А. Грабар сравнивает такое построение цикла с изображением римских императорских триумфов. См.: *Grabar A.* *Op. cit.* P. 573–574. Однако это утверждение представляется спорным.

¹⁶ *Grabar A.* *Christian Iconography. A Study of its Origins*. London; Henley, 1969. P. 130–131; *Lassus V. J.* *Les miniatures byzantines du Livre des Rois, d'après un manuscrit de la bibliothèque Vaticane // Mélanges d'Archéologie et d'Histoire, publiés par l'école française de Rome*. XLV. 1928. P. 67–69.

¹⁷ *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 383–388; *Lafontaine-Dosogne J.* *Op. cit.* P. 190–191.

¹⁸ *Stornajolo C.* *Op. cit.* Pl. 73; *Omont H.* *Op. cit.* Pl. XXVI A.

¹⁹ Возможно, что распространение почти забытой иконографии «Сомнения Иосифа» в палеологовском искусстве произошло под влиянием создавшейся в это время иконографии Акафиста. Эта мысль возникает потому, что лишь в Акафисте названный сюжет непременно присутствует.

²⁰ Благовестие Иосифу встречается в рукописях X–XI вв.: Paris. grec. 115 (X в.), fol. 23v; *Paschou Ch.* *Les Peintures dans un tetraevangile de la Bibliotheque Nationale de Paris le grec 115 (X siècle) // CA. XXII*. 1972. P. 61–86 и также *Cod. 14*, fol. 389 г из монастыря Есфигмен на Афоне (*Pelikanidis S. M., Christou P., Tsioumis Ch., Kodas S. N.* *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*. V. 2. Athenou. 1975. Pl. 350). В этой рукописи иллюстрация «Благовестия Иосифу» составляет единую композицию с другой композицией, представляющей особый вариант иконографии «Сомнений Иосифа», где изображены, кроме Марии и Иосифа, еще два старца.

²¹ Цикл Поклонения волхвов имеется среди миниатюр Евангелия Paris. gr. 74, f. 3–4 (третья четверть XI в.), в рукописи Слов Григория Назианзина Иерусалимского патриархата (Тафру, 14, fol. 106 и 107) 60-х гг. XI в., в рукописи библиотеки Лауренциана во Флоренции (Plut. VI.23, fol. 6r, 6v). Особенно подробно, с включением в повествование литургических мотивов (3 волхва, ласкающие Христа в разных образах — младенца, средовека и Ветхого Денми, в обратном порядке возрастам волхвов), передана история в Словах Григория Назианзина

в Тафров, 14. Отъезд волхвов передан в двух миниатюрах с ангелом, несущим им весть. См.: *Avner T. The Impact of the Liturgy on Style and Content // JOB. V. 32/5. Wien, 1982. P. 459–467.* Но особенно интересно для нашей иконографии изображение цикла в рукописи Есфигмен (Cod. 14, fol. 394 v, 402 r, 403 r, 407 v, 409 v, 410 r), составляющее иллюстрации к Рождественской омии Иоанна Дамаскина. В Омилиях Григория Назианзина (Paris. gr. 510, fol. 137 r) волхвы сопровождаются ангелом.

²² М. В. Щепкина неверно определила иллюстрацию строфы κ в Псалтири Томича. Здесь изображены не волхвы перед Иродом, а возвратившиеся в Вавилон к царю Вавилона (они изображены без даров в руках). См.: *Щепкина М. В. Болгарская миниатюра XIV в. Исследование псалтири Томича. М., 1963. Илл. 91 (кондак 6).*

²³ Персонификация Египта встречается в более раннее время, например в Менологии Василия II: *II Menologio di Basilio II (Codice Vaticano greco 1613). Codeices e Vaticanis selecti. V. VIII. Torino, 1907. V. 2. Pl. 274.*

²⁴ В Дечанах выделена группа — Мария, пророчица Анна и Иосиф; они изображены (и тем объединены) на фоне конхи. Симеон Богоприимец стоит перед ними на ступенях, ведущих к престолу, как бы намереваясь нести Младенца в Святая Святых. Тем самым намечается разделение земной и небесной природы в Младенце, показывается начало предначертанной божественной миссии Христа, и одновременно он отделен от Матери, остающейся вне алтаря. Так художественное обновление сюжета, внесение в него черт естественной реальности ведет к изменению положения алтаря в композиции, а вслед за этим меняются и оттенки смысла, что вызывает заметное искажение прежнего содержания этой иконографии. В Син. греч. 429 изображение ограничено двумя фигурами — Марии и Симеона, передающего ей Младенца. Действие происходит в алтаре, композиционное пространство строго симметрично, и Мария (без Иосифа и Анны) одна является равноправной участницей события наряду со священнослужителем, посвящая своего Сына Богу.

²⁵ Цикл волхвов см. также в рукописях флорентийской Лауренцианы (Laurenz. VI. 23, вт. пол. XII в.), Иерусалимского патриархата (Тафров. 14, тр. четв. XIX в.) и в Par. gr. 115 (X в.). Двойное изображение Благовещения и читающей Богоматери см. в Псалтири Дамбартон Оукс (cod. 3, 1084–1101).

²⁶ Й. Мысливец, а вслед за ним и другие авторы утверждают, что новые элементы иконографии возникают под влиянием апокрифов, что по отношению к столь поздней иконографии едва ли вероятно.

²⁷ *Bratke E. Das sogenannte Religionsgespräch am Hof der Sassaniden // Texte und Untersuchungen. XIX.3. Leipzig, 1899.*

²⁸ Хочется здесь напомнить, что две иллюстрированные Псалтири XIV в. — Мюнхенская и Томича, не являясь следованными, содержат прибавления в виде Акафиста после библейских песен, что указывает на значение богородичного гимна, приравненного псалмам.

²⁹ Chatzidakis M. Classicisme et tendances polulaires au XIV-e siècle // Actes du XIV-e Congrès International des Études Byzantines. Bucarest, 6–12 Septembre, 1971. V. 1. Bucureşti, 1974. P. 103–188.

³⁰ Иногда используется вариант композиции «Сошествие во ад» в строфе σ.

³¹ Об истории употребления молитв-песнопений см.: Скабалланович М. Толковый типикон. Объяснительное изложение типикона с историческим введением. Вып. 2. Киев, 1913. С. 178, 180–183.

³² Babič G. Op. cit. С. 176.

³³ Николая Кавасилы, архиепископа Фессалоникийского, изъяснение божественной литургии // Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. Т. 3. СПб., 1857. С. 383. Николай Кавасила был архиепископом Фессалоник в первой половине XIV в., поэтому совсем не удивительно, что мысли его сочинений и трактовка изображений гимна в балканском иконографическом варианте столь созвучны. См.: Ševčenko I. Nicolas Cabasilas Correspondance and the Treatment of Late Byzantine Literary Texts // Byzantinische Zeitschrift. 1954. Т. 47. P. 53; Lot-Borodine M. Un maître de la spiritualité byzantine au XIV-e siècle Nicolas Cabasilas. Paris, 1958.

³⁴ О значении такого образа см.: Grabar A. (рец. на кн.: C. Cecchelli. Mater Christi. Т. I–IV. Roma, 1946–1954). Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge // CA. VIII. 1956. P. 258; Тамућ-Ђурић М. Икона Богородице-Знамења // Сборник за ликовне уметности. 13. 1977. P. 3–26.

³⁵ Изображение строфы ν в ц. Пантанассы в Мистре не включено в обзор иконографических типов, так как имеющаяся его иллюстрация в изд. Г. Милле не дает возможности рассмотреть детали, важные для интерпретации. См.: Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910.

³⁶ Имеется в виду, что образы Христа-Архиерея, Богоматери-Знамение и другие заключают в себе конкретно выраженный смысл определенных догматов церкви и в изобразительном искусстве являются их символическим выражением. Введение такого понятия необходимо, т.к. понятие «символический», вообще очень неопределенное, в данной работе употреблялось в ином, тоже конкретном, смысле.

³⁷ Ванское Евангелие: Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 2. М., 1986. Табл. 360; изображения из флорентийской рукописи см.: Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. Fig. 99. Миниатюра XIV в. из Vat. gr. 1210 интерпретирована здесь не совсем верно (с. 103, илл. 81).

³⁸ Ц. Грозданов, описывая композиции ц. Богородицы Перивлепты в Охриде, не заметил сходства композиций по смыслу и разделил их лишь по формальным признакам, получив совершенно противоположный результат: Грозданов Ц. Иллюстрации химни Богородичног Акатиста у церкви Богородице Перивлепте у Охриду // Сборник Св. Радојчића. Београд, 1969. С. 43.

³⁹ Свиток в иконографических вариантах Христа Эммануила имеет различное значение: так, в мозаиках ц. Сан-Витале в Равенне изображен Эммануил, сидящий

на небесной сфере и держащий свиток с семью печатями, т.е. как апокалиптический владыка мира. См.: *Nordström C. O. Ravenna Studien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna. Stockholm, 1953. P. 15. Fig. 4.* В капелле Сан-Дзено ц. Санта-Прасседе в Риме нач. IX в. Младенец Христос держит развернутый свиток, на котором написано «ego sum», начало многих слов Иисуса в Евангелии от Иоанна. По аналогии с надписью, читающейся на раскрытом Евангелии в руках у Христа с мозаики VIII в. из крипты собора св. Петра в Риме — «ego sum via, veritas et vita» (Ин. 14: 6), «qui credit in me vivet» (Ин. 11: 25), можно заключить, что под свитком подразумевается Новый Завет. См.: *Oakeshott W. Die Mosaiken von Rom. Leipzig, 1968. Ill. 111, 126.* Надписи из Нового Завета на свитках Христа Эммануила есть и на миниатюрах *Venezia Marc. L. 540, fol. 11v* и *Vatican. L. 1210, fol. 324r.* (*Galavaris G. Op. cit. P. 100–109. Fig. 79, 89.*)

⁴⁰ Г. И. Вздорнов указывает на существование сходного по значению символического образа Эммануила в ц. Богородицы Левишки в Призрене. См.: *Вздорнов Г. И. ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ // Византийский временник. Т. 32. М., 1971. С. 165–166.* На свитке Эммануила на Ватиканской далматике имеется надпись, близкая теме строфы Акафиста: «Приидите, благословенные Отца Моего...» (Мф. 24: 34). См.: *Millet G. La Dalmatique du Vatican. Paris, 1945; Лифшиц Л. И. «Ангельский чин с Эммануилом» и некоторые черты художественной культуры Владимиро-Суздальской Руси // Древнерусское искусство. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988. С. 211–230.*

⁴¹ Иллюстрации строфы о в Псалтирях Томича и Мюнхенской также представляют собой балканский тип изображения двойной природы Христа.

⁴² Непонимание балканскими художниками догматических идей текста можно сравнить с происходящей при переводе на славянский язык утратой ритмической и метрической структуры греческой гимнографической поэзии, о которой Г. М. Прохоров сказал: «Потери при переходе от греческого языка к славянскому были большими, или лучше, быть может, сказать достижения были меньшими, чем при переходе от еврейского и сирийского к греческому (не оказалось нового Романа Сладкопевца)»: *Прохоров Г. М. К истории литургической поэзии: гимны и молитвы патриарха Филофея Коккина // ТОДРЛ. Л., XXVII. 1972. С. 130.*

⁴³ Об облачениях византийской церкви XIV в. см.: *Piltz E. Trois sakkoï byzantins. Analyse ikonographique. Stockholm, 1976. Idem. Kamelaukion et mitra. Insignes imperiaux et ecclésiastiques. Stockholm, 1977; Никольский К. О священных одеждах церковнослужителей // Христианское чтение. СПб., Вып. 3–4. 1889. С. 384–393; Симеона архиепископа Фессалоникийского толкования... о священных одеждах // Писания св. отцев и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. СПб., 1857. Т. 3. С. 18–25.*

⁴⁴ Композицию строфы ρ в Мюнхенской псалтири С. Радойич считает аналогичной только изображению клейма иконы Успенского собора Московского Кремля, поскольку в Псалтири изображены витии-цари. Однако с этим нельзя

согласиться, так как клеймо с изображением аналогичной строфы на иконе имеет другой смысл, обусловленный программой данного памятника. Главным отличием в иконографии является присутствие в композиции клейма иконы фигур святителей — Василия Великого и Иоанна Златоуста, которые не встречаются в иллюстрациях строфы ρ в памятниках Греции и Балкан XIV в. См.: *Das Serbische Psalter / Belting H. (ed.). Wiesbaden, 1978. S. 288.*

⁴⁵ Этот мотив аналогичен встречающимся изображениям евангелистов и стоящей позади них персонифицированной Премудрости (например, в рукописи мон. Хиландар Cool. 13m, XIV в.) или отцов церкви с персонификациями Премудрости (Лесново, XIV в.). См.: *Pelikanidis S. M. et al. Op. cit. Pl. 420–422; Okunev N. L. Lesnovo // L'art byzantin chez les Slaves. Mélanges Theodore Uspenskij. 1. Paris, 1930. P. 236. Pl. XXXIII.*

⁴⁶ Особенно интересна композиция строфы σ в Козии, где Спаситель простирает руки над головами царей различных стран; на головах царей изображены короны разнообразных форм. См.: *Babič G. Op. cit. Fig. 2. P. 177.*

⁴⁷ Сохранившийся в ц. Богородицы Перивлепты фрагмент композиции строфы σ, очевидно, также является частью сцены «Сошествие во Ад» в том типе, который сохранился в Мистре и в греческой рукописи Акафиста кон. XVI в. из ГРМ (ДРЖ, греч. 23(12390), и не имеет никакого отношения к миниатюрам псалтирей, как это предположил Ц. Грозданов: *Грозданов Ц. Op. cit. 1969. P. 45.*

⁴⁸ Миниатюра Мюнхенской Псалтири полностью сходна в своих главных смысловых компонентах с миниатюрой Псалтири Томича. Различие состоит лишь в одной детали, которая свидетельствует о недостаточном понимании художником Псалтири Томича своего, вероятно, более точного образца: в Псалтири Томича Спаситель сидит на подушке, но вся его фигура заключена в мандорлу не очень ровной формы, похожую своими очертаниями на ложе Богоматери в сценах Рождества. В Сербской Псалтири та же поза Христа, но подушка отсутствует, а мандорлоподобная форма вокруг фигуры Христа, имеющая ту же, что и в Псалтири Томича, необыкновенную для мандорлы неправильность абриса, читается здесь много отчетливее; в поле этой «мандорлы» мы видим не лучи расходящегося от Христа сияния, как в Псалтири Томича, но волнообразные поперечные полосы, расположение которых ясно дает понять, что перед нами — изображение ложа, на котором возлежит Христос. С. Дюфрен описывает это изображение как Христа на троне в мандорле, что сомнительно, поскольку никакого трона здесь нет. См.: *Belting H. (ed.). Op. cit. P. 264.*

⁴⁹ В предшествующих исследованиях изображений Акафиста изменение образной структуры в последних строфах осталось без должного изучения, хотя именно об этих композициях чаще всего идет речь, когда касаются проблем гимнографических иллюстраций в искусстве палеологовского времени.

⁵⁰ Нельзя исключить возможности, что эти группы имеют более конкретное назначение в композиции и связаны с требованиями заказчика.

⁵¹ Эта композиция и дальнейшие 4 в Мюнхенской Псалтири восстанавливаются по ее копии — Белградской Псалтири. См.: *Strzygowski J.* Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königlichen Hof und Staatsbibliothek in München // *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophische-historische Klasse.* Wien, 1902. P. 142–146.

⁵¹ Изображение строфы ф в Мюнхенской Псалтири имеет особую иллюстрацию, которая получила разнообразные толкования Й. Стржиговского и Й. Мысливца. Здесь над пропастью висит предмет, похожий на лодку, а в нем — Богоматерь с Младенцем. Исходя из единства воплощенной во всех памятниках иконографии Акафиста идеи этой строфы, можно предполагать, что и здесь представлена Богоматерь, просвещающая человеческий род, но не в сочетании со свечой, а с каким-то другим светильником типа лампы.

⁵² *Филарет (Гумилевский)*, арх. Исторический обзор песнопевцев и песнопений греческой церкви. Чернигов, 1864. С. 442–455; *Прохоров Г. М.* Сочинения Давида Дисипата в древнерусской литературе // *ТОДРЛ.* XXXIII. Л., 1979. С. 32–54.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

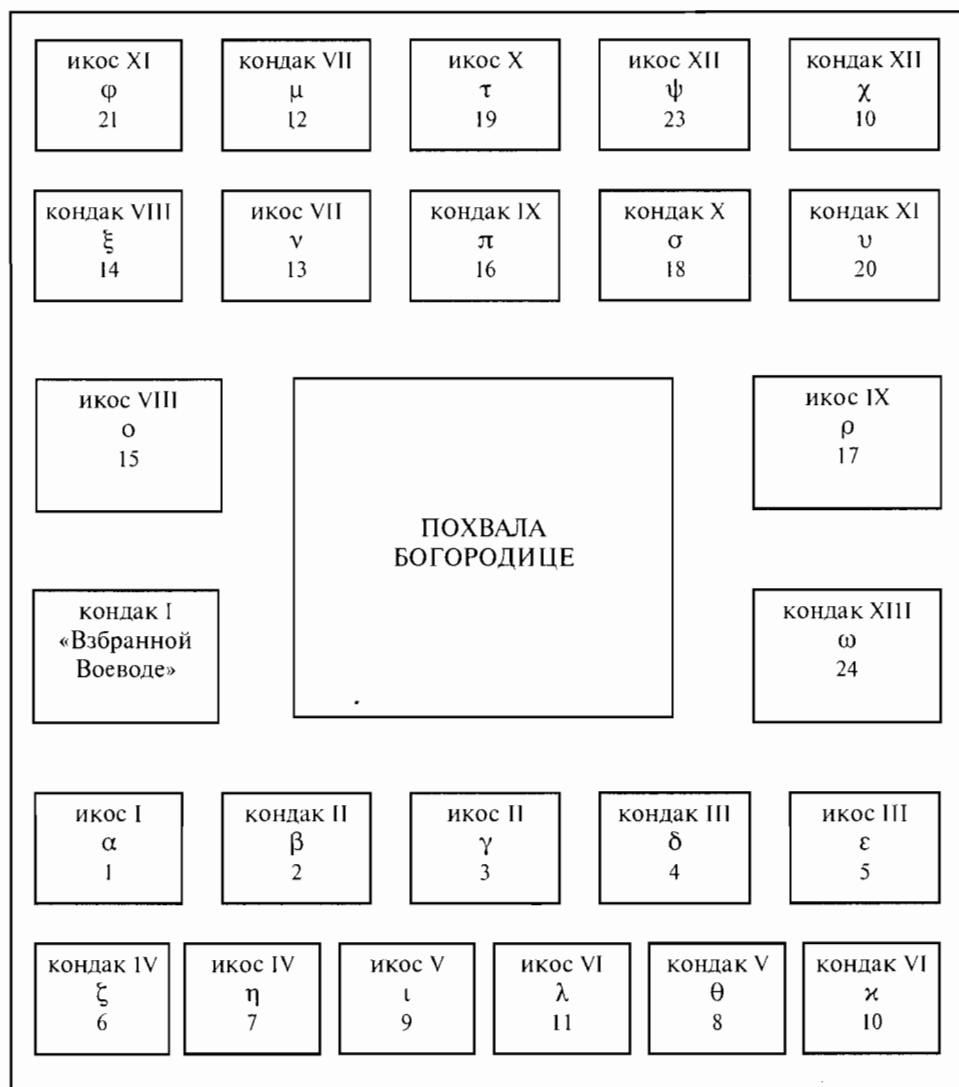
Схема расположения клейм иконы «Похвала Богородице с Акафистом»

- Ил. 1.* Икона «Похвала Богородице с Акафистом» из Успенского собора Московского Кремля (№ 1065 соб.). Общий вид
- Ил. 2.* Средник иконы «Похвала Богородице с Акафистом». Сюжет — «Похвала Богородице». Сидящую на престоле Богородицу с Младенцем окружают 10 пророков (слева: Иаков, Аарон, Иезекииль, Соломон, Захария; справа: Моисей, Самуил (?), Исайя, Давид, Даниил), а также Симеон Богоприимец, прав. Иосиф, св. Иоанн Дамаскин и св. Козьма Майумский
- Ил. 3.* Прооймион (кондак I). «Взбранной воеводе победительнаа...». Торжество Православия. Изображен момент обретения иконы Богородице Одигитрии в Константинополе императрицей Феодорой. В нимбах представлены император Михаил, императрица Феодора и патриарх Мефодий
- Ил. 4.* Строфа α (икос I). «Ангел предстатель с небес послан бысть...». Благовещение Марии у колодца
- Ил. 5.* Строфа β (кондак II). «Видящи святая себя в чистоте рече Гавриилу дерзостне...». Благовещение; Мария обращается со словами к Архангелу
- Ил. 6.* Строфа γ (икос II). «Разум неразумен разумети дева ищущи...». Благовещение; Архангел отвечает Марии
- Ил. 7.* Строфа δ (кондак III). «Сила вышнего осени тогда к зачатию браку неискусней...». Благовещение; передается момент Воплощения; на груди Марии изображена мандорла
- Ил. 8.* Строфа ε (икос III). «Имущи богоприятную деваа утробу встече к Елисавети...». Встреча Марии и Елизаветы
- Ил. 9.* Строфа ζ (кондак IV). «Буря внутрь имея помышлений неверных, целомудренный Иосиф смутися...». Иосиф упрекает Марию
- Ил. 10.* Строфа η (икос IV). «Слышаша пастырие аггелом поющим плотское Христово пришествие...». Изображена сцена приветствия Марии и Младенца пастухами — Рождество. Поющие ангелы представлены в полусфере неба
- Ил. 11.* Строфа θ (кондак V). «Боготочну звезду видевше волсви, тоя последоваше зари...». Путешествие волхвов, ведомых летящим ангелом (от изображения ангела сохранились только фрагменты)

- Ил. 12.* Строфа ι (икос V). «Видеша отроци халдейстии на руку девичю создавшего руками человеки...». Поклонение волхвов; три волхва приносят дары Марии и Младенцу
- Ил. 13.* Строфа λ (икос VI). «Всия в Египте просвещение истине, отгнал еси лжи тьму...». Бегство в Египет; осла с сидящей на нем Марией и Младенцем ведет Иаков (фигура почти утрачена), за ним следует Иосиф; со стен Египта падают идолы (изображения их сильно утрачены, сохранился лишь белильный подмалевок)
- Ил. 14.* Строфа μ (кондак VII). «Хотящу Симеону от нынешнего века преставится от прельстнаго...». Сретение Господне: перед алтарем Мария передает Христа Симеону; позади Марии пророчица Анна, позади Симеона — Иосиф
- Ил. 15.* Строфа ξ (кондак VIII). «Странно рождество видевше устранимся мира...». Богоматери Оранте, изображенной в сегменте неба, поклоняются преподобные, разделенные на две группы. Справа: Евфимий Великий, Ефрем Сирийский, Иоанн Лествичник и другие основатели христианского монашеского жития; слева — русские (?) преподобные
- Ил. 16.* Строфа ο (икос VIII). «Весь бе в нижних и вышних...». В центре — изображение новозаветной Троицы или Отечества в необычном иконографическом типе: Христа и Ветхого Дня соединяет голубой луч. Слева от Христа — Богоматерь и пророк Исайя (?) со свитками (надписи не прочитываются); справа — Иоанн Предтеча и царь Давид со свитками (надписи не прочитываются). Под ногами Спаса — бездна, из которой тянут к нему руки тени людей
- Ил. 17.* Строфа π (кондак IX). «Всяко естество ангельское удивися...». В центре круглой мандорлы-славы изображен Христос Логос, восседающий на престоле на херувимах. В его левой руке белый плат — палица (?). Внутри славы монохромно написаны изображения ангельских сил
- Ил. 18.* Строфа ν (икос VII). «Нову показа тварь явлься бо зиждитель нам иже от него бывшим...». Христос указывает на раскрытое Евангелие группе людей, стоящих в стороне и удивляющихся увиденному
- Ил. 19.* Строфа σ (кондак X). «Спаси хотя мир иже всем украситель, к сему самообетован прииде, и пастырь сый и Бог...». Главное изображение клейма — Голгофский крест. Справа от него представлены три всадника, слева — воин, ведущий к Кресту Иисуса. Воин и всадники указывают пальцами на Крест
- Ил. 20.* Строфа τ (икос X). «Стена еси девам, Богородице Дево, и всем иже к тебе прибегающим...». Ктиторская композиция. Стоящая на престоле Богоматерь простирает над головами предстоящих ей монахинь алый омофор. Первой справа от Богородицы представлена великая княгиня Евдокия (в монашестве Ефросинья, основательница Вознесенского монастыря в Кремле). Остальные монахини, очевидно, инокини Вознесенского монастыря и члены княжеской семьи
- Ил. 21.* Строфа υ (кондак XI). «Пение всяко побеждается, прострети тшася к множеству многих щедрот твоих равночисленны бо песца псалмы и песни аще приносим Ти, Царю Святыи...». По песчаной горе, на вершине которой изображен фрагмент стены города Константинополя, поднимаются две группы архиереев. На стене — образ Христа, напоминающий у Спасовой обители, находившейся у стен Константинополя и славившейся целебным источником. Под горой — источник и исцеляющиеся здесь люди. Архиереи указывают на образ Спаса и на глаза и уши друг друга в знак исцеления

- Ил. 22.* Строфа φ (икос XI). «Светоприемную свечу во тьме сущим явльшуюся, зрим Святую Деву...». Над черной бездной, из которой обращаются с мольбой люди, изображена Богородица, держащая огромную свечу. Справа от нее пророк Исайя, указывающий на сегмент неба, слева — пророк Моисей со свитком (надпись: «иже на херувимехъ сплоть...»)
- Ил. 23.* Строфа ρ (икос IX). «Ветия многовещанные, яко рыбы безгласны, видим о Тебе, Богородице...». В центре композиции — восседающая на престоле Оранта. У ее ног — упавшие от изумления мудрецы, растерявшие свитки. Костюмы риторов напоминают одежды эллинов и иудеев. Справа и слева от Марии изображены свв. Василий Великий и Иоанн Златоуст, а также за святителями — два древних царя (Ирод и Кир?)
- Ил. 24.* Строфа χ (кондак XII). «Благодать дати всхотев долгом древним, всех долгов решитель человеком Господь...». Сошествие во Ад. Христос представлен в круглой мандорле. Правой рукой он вырывает у Сатаны кафельную запись Адама; левой воздвигает прародителей из Ада
- Ил. 25.* Строфа ψ (икос XII). «Поящи Ти рождество, хвалим Тя вси, яко одушевлен храм, Богородице...». Ктиторская композиция. Изображению Богородицы на стене одноглавого храма предстоят: справа — великий князь Василий Дмитриевич и княгиня София Витовтовна, слева — митрополит Киприан и два неизвестных епископа
- Ил. 26.* Строфа ω (кондак XIII). «О всепетая мати...». Изображена процессия с иконой Богоматери Одигитрии в константинопольском монастыре Одигон, происходившая каждый вторник. Икону выносили из храма специальные служители в красных одеждах

СХЕМА РАСПОЛОЖЕНИЯ КЛЕЙМ ИКОНЫ «ПОХВАЛА БОГОРОДИЦЕ С АКАФИСТОМ»



Порядок букв греческого алфавита (акростих Акафиста):
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ τ υ φ χ ψ ω



Ил. 1. Икона «Похвала Богоматери с Акафистом»
из Успенского собора Московского Кремля (№ 1065 соб.). Общий вид



Ил. 2. Средник иконы «Похвала Богоматери с Акафистом».
 Сюжет — «Похвала Богоматери». Сидящую на престоле Богоматерь с Младенцем окружают 10 пророков (слева: Иаков, Аарон, Иезекииль, Соломон, Захария; справа: Моисей, Самуил (?), Исайя, Давид, Даниил), а также Симеон Богоприимец, прав. Иосиф, св. Иоанн Дамаскин и св. Козьма Майумский



Ил. 3. Прооймион (кондак I). «Взбранной воеводе победительнаа...».

Торжество Православия. Изображен момент обретения иконы Богоматери Одигитрии в Константинополе императрицей Феодорой. В нимбах представлены император Михаил, императрица Феодора и патриарх Мефодий



Ил. 4. Строфа α (икос I).
«Ангел предстатель с небес послан бысть...».
Благовещение Марии у колодца



Ил. 5. Строфа β (кондак II).
«Видящи святая себя в чистоте рече Гавриилу дерзостне...».
Благовещение; Мария обращается со словами к Архангелу



Ил. 6. Строфа γ (икос II).
«Разум неразумен разумети девая ищущи...».
Благовещение; Архангел отвечает Марии



Ил. 7. Строфа 8 (кондак III).
«Сила вышнего осени тогда к зачатию браку неискусней...».
Благовещение; передается момент Воплощения;
на груди Марии изображена мандорла



Ил. 8. Строфа е (икос III).
«Имуши богоприятную деваа утробу встече к Елисавети...».
Встреча Марии и Елизаветы



Ил. 9. Строфа ζ (кондак IV).

«Буря внутри имея помышлений неверных,
целомудренный Иосиф смутится...». Иосиф упрекает Марию



Ил. 10. Строфа η (икос IV).

«Слышаша пастырие аггелом поющим плотское Христово пришествие...».
 Изображена сцена приветствия Марии и Младенца пастухами — Рождество.
 Поющие ангелы представлены в полусфере неба



Ил. 11. Строфа θ (кондак V).
«Боготочну звезду видеvше волсви, тоя последоваше зари...».
Путешествие волхвов, ведомых летящим ангелом
(от изображения ангела сохранились только фрагменты)



Ил. 12. Строфа 1 (икос V).

«Видеша отроци халдейстии на руку девичю создавшего рукама человеки...».
Поклонение волхвов; три волхва приносят дары Марии и Младенцу



Ил. 13. Строфа λ (икос VI).

«Въсия в Египте просвещение истине, отгнал еси лжи тьму...». Бегство в Египет; осла с сидящей на нем Марией и Младенцем ведет Иаков (фигура почти утрачена), за ним следует Иосиф; со стен Египта падают идола (изображения их сильно утрачены, сохранился лишь белильный подмалевок)



Ил. 14. Строфа џ (кондак VII).

«Хотящу Симеону от нынешнего века преставитися от прельстнаго...».
 Сретение Господне: перед алтарем Мария передает Христа Симеону;
 позади Марии пророчица Анна, позади Симеона — Иосиф



Ил. 15. Строфа ξ (кондак VIII).

«Странно рождество видевше устранимся мира...».

Богоматери Оранте, изображенной в сегменте неба, поклоняются преподобные, разделенные на две группы. Справа: Евфимий Великий, Ефрем Сирин, Иоанн Лествичник и другие основатели христианского монашеского жития; слева — русские (?) преподобные



Ил. 16. Строфа о (икос VIII). «Весь бе в нижних и вышних...».
 В центре — изображение новозаветной Троицы или Отечества
 в необычном иконографическом типе: Христа и Ветхого Денъми
 соединяет голубой луч. Слева от Христа — Богоматерь и пророк Исайя (?)
 со свитками (надписи не прочитываются); справа — Иоанн Предтеча
 и царь Давид со свитками (надписи не прочитываются).
 Под ногами Спаса — бездна, из которой тянут к нему руки тени людей



Ил. 17. Строфа л (кондак IX). «Всяко естество ангельское удивися...».
 В центре круглой мандорлы-славы изображен Христос Логос, восседающий на престоле на херувимах. В его левой руке белый плат — палица (?).
 Внутри славы монохромно написаны изображения ангельских сил



Ил. 18. Строфа v (икос VII).

«Нову показа тварь явлься бо зиждитель нам иже от него бывшим...».
Христос указывает на раскрытое Евангелие группе людей,
стоящих в стороне и удивляющихся увиденному



Ил. 19. Строфа σ (кондак X).

«Спаси хотя мир иже всем украситель, к сему самообетован прииде, и пастырь сый и Бог...». Главное изображение клейма — Голгофский крест. Справа от него представлены три всадника, слева — воин, ведущий к Кресту Иисуса. Воин и всадники указывают пальцами на Крест



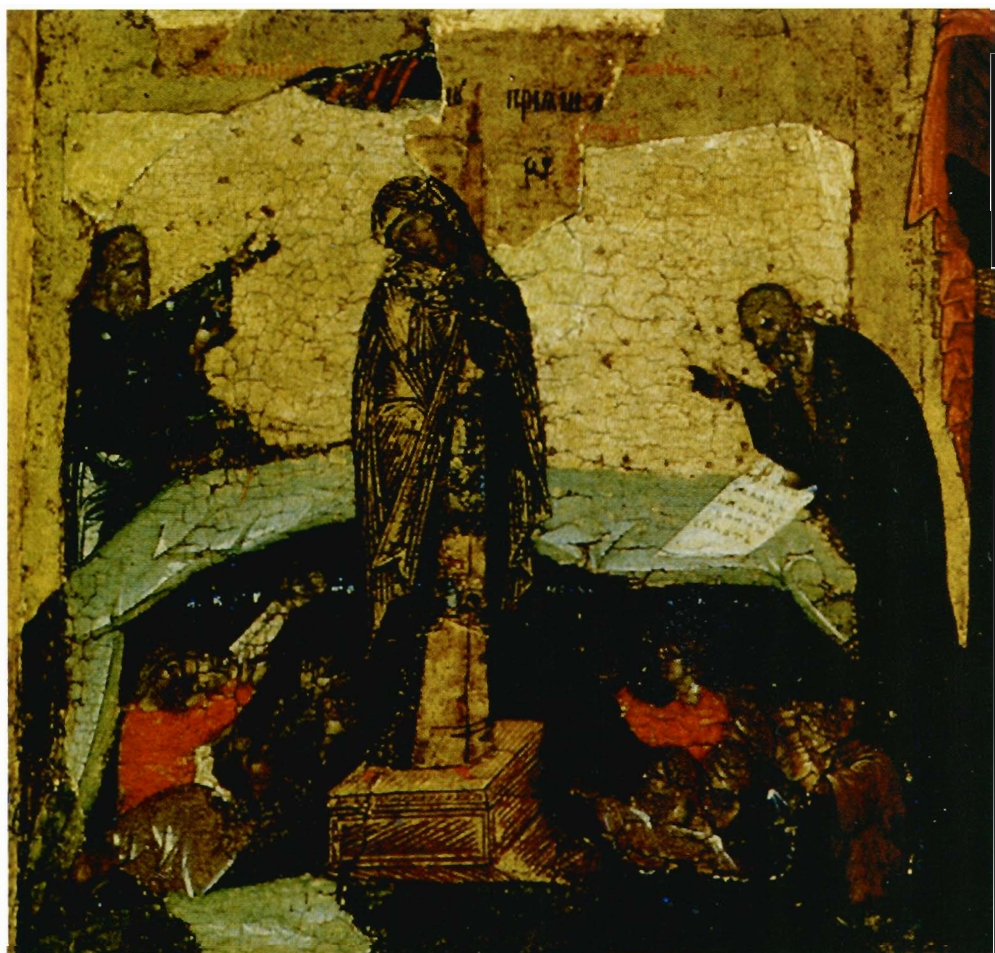
Ил. 20. Строфа т (икос X).

«Стена еси девам, Богородице Дево, и всем иже к тебе прибегающим...». Ктиторская композиция. Стоящая на престоле Богоматерь простирает над головами предстоящих ей монахинь алый омофор. Первой справа от Богородицы представлена великая княгиня Евдокия (в монашестве Ефросинья, основательница Вознесенского монастыря в Кремле). Остальные монахини, очевидно, инокини Вознесенского монастыря и члены княжеской семьи



Ил. 21. Строфа v (кондак XI).

«Пение всяко побеждается, прострети тшся к множеству многих щедрот твоих равночисленны бо песка псалмы и песни аще приносим Ти, Царю Святой...». По песчаной горе, на вершине которой изображен фрагмент стены города Константинополя, поднимаются две группы архиереев. На стене — образ Христа, напоминающий о Спасовой обители, находившейся у стен Константинополя и славившейся целебным источником. Под горой — источник и исцеляющиеся здесь люди. Архиереи указывают на образ Спаса и на глаза и уши друг друга в знак исцеления



Ил. 22. Строфа ф (икос XI).

«Светоприемную свечу во тьме сущим являющуюся, зрим Святую Деву...». Над черной бездной, из которой обращаются с мольбой люди, изображена Богородица, держащая огромную свечу. Справа от нее пророк Исайя, указывающий на сегмент неба, слева — пророк Моисей со свитком (надпись: «иже на херувимехъ сплоть...»)



Ил. 23. Строфа р (икос IX).

«Ветия многовещанные, яко рыбы безгласны, видим о Тебе, Богородице...».

В центре композиции — восседающая на престоле Оранта.

У ее ног — упавшие от изумления мудрецы, растерявшие свитки.

Костюмы риторов напоминают одежды эллинов и иудеев. Справа и слева от Марии изображены свв. Василий Великий и Иоанн Златоуст, а также за свяtitелями — два древних царя (Ирод и Кир?)



Ил. 24. Строфа χ (кондак XII).

«Благодать дати всхотев долгом древним, всех долгов решитель
человеком Господь...». Сошествие во Ад. Христос представлен
в круглой мандорле. Правой рукой он вырывает у Сатаны
кабальную запись Адама; левой воздвигает прародителей из Ада



Ил. 25. Строфа ψ (икос XII).

«Поящи Ти рождество, хвалим Тя вси, яко одушевлен храм, Богородице...». Ктиторская композиция. Изображению Богородицы на стене одноглавого храма предстоят: справа — великий князь Василий Дмитриевич и княгиня София Витовтовна, слева — митрополит Киприан и два неизвестных епископа



Ил. 26. Строча ѿ (кондак XII). «О всепетая мати...».
Изображена процессия с иконой Богоматери Одигитрии
в константинопольском монастыре Одигон, происходившая каждый вторник.
Икону выносили из храма специальные служители в красных одеждах

КНИГИ

издательства «Индрик»

МОЖНО ПРИОБРЕСТИ

в книжной галерее

«НИНА»

г. Москва, ул. Бахрушина, д. 28

тел. (095) 959 21 03

и в магазине

«ИСТОРИЧЕСКАЯ КНИГА»

г. Москва, Старосадский пер., д. 9



Научное издание

Елена Борисовна Громова

История русской иконографии Акафиста

Икона «Похвала Богоматери с Акафистом»
из Успенского собора Московского Кремля

Редактор *Т. И. Томашевская*

Оформление *С. Г. Григоренко*

Оригинал-макет *Л. А. Коробенко*

Издательство «Индрик»

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by

e-mail: nina_dom@mtu-net.ru
or by tel./fax: +7 095 959-21-03

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 70×100^{1/16}. Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная.

21,0 п. л. Тираж 800 экз. Заказ № 130

Отпечатано с оригинал-макета
в ППП «Типография „Наука“».
121099, Москва, Г—99, Шубинский пер., д. 6



Е. Б. ГРОМОВА

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ
ИКОНОГРАФИИ
АКАФИСТА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»

