
DOI: 10.15826/qr.2015.1.085

УДК 82-97 + 82-98 + 27:59 + 7.04

Нежа Зайц

СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ХРИСТИАНСКОЙ ЭМБЛЕМАТИКЕ ЖИВОТНЫХ

Neža Zajc

WORD AND IMAGE IN CHRISTIAN ANIMAL EMBLEMS

The article explores the animal emblems in the written tradition and artifacts of Early Christian art. The author provides a historical description of the abovementioned monuments created between the 9th and 11th centuries, a period that faced an important event, i. e. the East–West Schism (1054). It was at the same time that the Slavic writing system emerged along with the first liturgical language of the Slavs. The author outlines the history of Old Slavic liturgical literature but mainly focuses on the Byzantine and Roman manuscripts and works of art that played a significant role in the development of Christianity among Slavs. The author argues that the appearing animal depictions connected with the concept of divine creation and the overcoming of spiritual weakness had a significant non-coincidental character. The analysis is made with reference to iconographic images, book miniatures and ornamental animal motifs and to the context of a variety of Scripture books. The conclusions made are important as they provide additional information on both Christian iconography and the history of Slavic culture as a whole.

Keywords: iconography; emblematics; animal images in Christianity; Slavic hymnography.

Исследуется эмблематика изображений животных в памятниках письменности и в области артефактов раннехристианского искусства. Представлен исторический обзор рассматриваемых памятников в период с IX по XI в., времени, когда произошло важное разделение в истории христианской церкви на западную и восточную ветви (церковный раскол 1054 г.). Но в этот же период образовалась славянская письменность и был основан первый литургический язык славян. Автор предлагает заметки по истории древнеславянской богослужебной литературы, но прежде всего сосредоточивается на тех византийских и римских рукописях и памятниках искусства, которые имели значение для развития христианства среди славян. Высказывается мысль о важности и неслучайности появления изображений животных, связанных с идеей божественного творения и

преодоления душевной слабости. Привлекаются иконографические изображения, книжные миниатюры и орнаментальные животные мотивы. Вводится контекст из различных книг Святого Писания. Приведенные выводы значимы для расширения сведений как о христианской иконографии, так и об истории славянской культуры в целом.

Ключевые слова: иконография, эмблематика, образы животных в христианстве, славянская гимнография.

Античному периоду были свойственны изображения животных, которые показывали витальную силу жизни. С распространением христианской религии в сознании верующих изображения животных стали восприниматься несколько иначе: в отличие от политеистических религиозных систем, а также остатков языческих мировоззрений, они представляли этапы человеческой души в борьбе против злых помыслов. Несмотря на то что использование животных мотивов стало носить явно иной смысл, первоначальная христианская иконография не сразу отошла от изобразительного способа, принятого в классический и прежде всего в поздний античный период, так как взаимоотношение двух религиозных мировоззрений являлось сущностью тогдашнего общества. Хотя вера в посмертную жизнь присутствовала уже в поздний классический период, только на первых христианских изображениях она приняла более специфический вид.

Как на надгробиях языческих кладбищ, так и на катакомбных изображениях первых христиан можно найти орнаменты с обилием животных элементов [Diehl, p. 5–6]. Если языческие орнаменты в античный период чаще всего имели декоративную функцию, то в христианских изображениях возросла роль символа как условного знака для выражения представлений верующего. Начало создания типологических черт христианской символики принадлежало тем восточным странам (Сирия, Египет, Карфаген), откуда римские христиане могли свободно заимствовать отдельные элементы и воплощать их в более искусных формах. В то время как в аллегорических изображениях пасторальных сцен римских язычников использовались изобразительные способы, распространенные тогда в христианской Александрии [Diehl, p. 9] (их также можно найти в катакомбах христиан на юге Италии: в Сиракузах, Неаполе, Кальяри), – на христианском Востоке, а также среди этрусков в Италии в изображениях на саркофагах обнаруживается влияние иудаизма, способствовавшее развитию более пластического изображения усопших: например, сохранился барельеф спящего мужчины, который правой рукой гладит любимое животное [Cumont, p. 497–498].

Внимание позднего Рима, где преобладали философия неоплатонизма и культ Митры, сосредотачивалось на общечеловеческих сюжетах, взятых из повседневной жизни. В них конкретизировались отдельные позднеантичные черты, связанные с интересом

к сверхъестественному и к пророчествам о конце античной эпохи [Kitzinger, 2002, p. 19]. На блюде из слоновой кости времени Юстиниана I, датированном концом IV в.¹, христианский император изображен сидящим на погребальной колеснице (тип апофеоза). На начальной стадии его восхождения на небо его сопровождают четыре слона. Коробочку для сожженных мощей на глазах у императора два орла возносят к краю описанного изображения. На заднем плане видны несколько обнаженных фигур, их роль, очевидно, заключается в своеобразном контрасте образу христианского императора, который облачен в одежды. Вместо античной аллегории вселенной, представляющей мифическую картину совместного объятия, видимого и невидимого, здесь животные сопровождают императора, который совершает последнюю остановку перед своим прибытием на небеса [Kitzinger, 2002, p. 18–20]. Значение зодиакального в этом христианском изображении символизирует прикосновение к Царству Небесному.

Первые христианские изображения

Для характеристики первых христианских изображений исторически вполне оправданным кажется применение термина «символический язык», так как с распространением христианства из Священного Писания было почерпнуто достоверное и вместе с тем угодное Богу изображение. Одновременно с укреплением авторитета библейской действительности после I Вселенского Никейского собора в 325 г. [Corpus Christianorum, p. 21, 26, 29] было отвергнуто благодарственное принесение в жертву невинных людей и животных, свойственное языческим культам. Изображения животных, основанные на библейских текстах, представляли собой не только противопоставление злым силам, но и своеобразное неявное подтверждение сущности библейского учения о человеколюбии. Их роль была не дидактической, они выполняли функцию аргументации или комментария к тексту Священного Писания. Поэтому в древнейших христианских рукописях, основанных на ветхозаветных и новозаветных текстах², сюжеты с животными представлены в самом простом, можно сказать, натуралистическом виде. При этом их стиль отличается от характерного для классического и эллинистического периодов [Gaberscek, p. 543]. Подражание природе было отвергнуто, на первый план выступало стремление воссоздать картину мира, изображенного в Священном Писании. Рукописные кодексы позволяли воссоздать живописность мира более наглядно, чем фрески, поэтому миниатюры стали особо цениться в христианском изобразительном искусстве. Отдельный лист рукописи с миниатюрой представлял

¹ Британский музей, отдел Средневековья и поздней Античности [см.: Kitzinger, 2002, p. 20, 144].

² Например, Мф. 4:19; 6:26; 13:47; 12:40; Иоан. 1:5; 8:12; 11:25; 6:51.

собой самостоятельную иллюстрацию, которая входила в состав изобразительного содержания всего рукописного кодекса. В III в. уже прослеживается влияние антиохийских изобразительных приемов, а сами миниатюры постепенно в течение IV в. достигают такого совершенства, что становятся ведущим изобразительным способом передачи христианского учения³. Относительно изображений ветхозаветных сцен существуют предположения, что они были написаны в тесной связи с текстами иудеев [Weitzmann, 1971, p. 76–95], так как первая Библия на еврейском, по всей вероятности, имела изображения. Развитию иллюминации ранних христианских рукописей значительно способствовала иллюстрированная рукописная книга «Иудейская история» Иосифа Флавия, сохранившаяся в поздних византийских рукописях [Weitzmann, 1971, p. 94, 95]. Разумеется, несмотря на отмеченное выше, не иудеи первыми использовали прием иллюминации, они заимствовали его у греков, которые последовательно развивали его в христианской Александрии. Иллюстрирование текстов евангелий происходило прежде всего в центрах восточного христианства, среди которых особенно выделялись александрийский стиль, отличавшийся комментирующей занимательностью и живописностью, и антиохийский (для сирийских миниатюр была характерна близость к реализму, что производило впечатление большей драматичности) [Diehl, p. 11].

В церковнославянской Псалтири, написанной в 1552 г. рукой Нила Курлятова под диктовку преподобного Максима Грека в Троице-Сергиевой лавре, в богослужебных песнопениях, певшихся после литургических псалмов, несмотря на позднюю датировку, сохранились практически все первоначальные принципы передачи (как идеологии, так и перевода) ранних христианских текстов⁴. О последнем свидетельствует следующая по окончании этой литургической Псалтири песня пятидесятая, озаглавленная «Пѣ сѣѣ трѣѣ ѡтрокъ. пѣ. ѿ.» и представляющая собой словесное изображение ранее известного христианского иконографического сюжета, заимствованного из ветхозаветной Книги пророка Даниила. В ней животные вместе со всем природным миром выступают как голоса хвалебной песни:

Блѣвите земля, горы, и холмы, вса водрастаемаа на нѣѣ, Ѓа. Понте, и превонosite вгд во вѣкы. Блѣвите истбчѣнки, морѣ, и рекы, кыты, и вса двизаемаа в водаѣѣ, Ѓа. Понте, превонosite вгд во вѣкы. Блѣвите вса птѣицы нѣныа. Звѣрѣе, и вси скоты, Ѓа. Понте, и превонosite вгд во вѣкы. Блѣвите свѣе члѣвѣтѣн. Да блѣвитъ Израильѣѣ Ѓа.

³ Позже на место миниатюры пришла гравюра [см.: Weitzmann, 1977, p. 10].

⁴ Греческие аналоги можно найти, например, в рукописном кодексе XI в. из Палермо, на Сицилии, Mss. I. E. № 10. Omelie Varie (л. 153 об. – 155 об.).

⁵ ГИМ, собр. Увар. № 85, л. 133 об.

Если в античной картине мира, в основе которой лежали пантеистические представления, на фоне необъятной вселенной животные были лишь одной из вспомогательных частей, то теперь они выступают как неотъемлемая часть Божьего плана мироздания. В сопоставлении с античным устройством мира здесь все должно отражать присутствие Бога, поэтому голос песни буквально вызван из животных, которые вместе со всеми живыми существами восхваляют Божественный миропорядок. Время вечности не циклично, в нем присутствует постоянное сознание о возможном окончании всего зримого. Эта временная вечность, по сути, представляет антиисторическую точку зрения, характерную для всех фресковых и иконописных раннехристианских изображений, основанных на библейских текстах, вполне отвечавшую требованиям первых христиан, служивших литургию над умиравшими [Diehl, p. 8] или уже усопшими. Поскольку время было библейское, то и создававшаяся история была церковной (с конца III до конца IV в. было написано пять историй христианской Церкви⁶). Можно заключить, что в христианской обработке зооморфических сюжетов ощущение витальной силы не исчезло, более того, природные и животные элементы выражали мощь единого Создателя. Это достигалось не натуралистическим описанием мира, но намеренным ограничением метафорического способа выражения, ведущим почти к полному исчезновению переносного значения. Другими словами, естественный мир сделался единым с миром Священного Писания. Идеология смиренного раннехристианского сознания верующего была целиком инкорпорирована в правила и запреты, указанные в Священном Писании [Cumont, p. 498]. Это создавало представление об адекватности обеих реальностей без ограничений: например, сразу после животных были отмечены «сыновии человеческие», что соответствовало евангельскому понятию о человеколюбии. Однако после Миланского эдикта (313) пришлось ждать еще два века до разрешения самостоятельного и теологически оправданного изображения Богочеловека (самое раннее из известных – икона Христа из Синая VI в.). До этого, еще при жизни Константина Великого, Христос изображался прежде всего в символе креста [Голубцов, с. 172–179], и блаженный Августин замечал, что не существовало четкого иконографического образа Спасителя⁷. Но в этой песне восхваление было безличным, обращенным не к Богу-Сыну, но к Богу-Отцу. Последнее стало еще более важным во время II Вселенского Никейского собора (787), точнее шестой его секции (поддерживающей установления собора 754 г.) [Demoen, S. 7], где иконоборцы прилагали слова Григория Назианского к Сыну Божьему, тогда как Григорий Богослов на самом деле говорил о Боге-Отце [Ibid, S. 13].

⁶ Была переведена с греческого на латинский «Storia Ecclesiastica» Евсевия Кесарийского, появились «Церковная история» Сократа, Созомена и Феодорита Кирского. После кончины Феодосия I (395) Руфин Аквилейский принял за работу над «Historia Ecclesiastica». В 412 г. св. Августин уже создавал «Град Божий».

⁷ «Dominicae facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur» (Августин. De trinitate, VIII, 4).

Изображения животных в христианском искусстве

Поэтому предыдущая песня в указанной литургической Псалтири, озаглавленная «Пѣ пламенъ погашаетъ трнехъ отрокъ. Яголь. стѣ триѣ отрокъ. пѣ», не случайно сосредотачивается на изображении животного в христианской переделке – Агнца Божия (агнецъ тоучныхъ):

И ѿсмы смиренѣи по всѣи землѣи днѣ, грѣ ради нѣи. И нѣсь во время сѣ, князѣи и пророка, и вожа. И всеожженѣи. Ни жертвы. Ни приношенѣи. Ни Фиміана. Ни мѣста яко пожрети прѣ тобою, и ѿбрести мѣть, Но дшѣи сокроушенѣи, и дхѣи смиреннѣи, да прѣиты коудемъ, яко

во всеожженнѣи обнихъ, и юнчихъ, и яко же во тмахъ агнецъ тоучныхъ. Такова коудетъ жертва нѣи, прѣ тобою днѣи. И да скончатъся по тебѣ, яко нѣ стоща, оуповающимъ на тѣ.

Цитируемая песня подтверждает упомянутую выше смиренную установку безличного восхваления («И ѿсмы смиренѣи по всѣи землѣи днѣ») и неисторическое, но библейское время («И нѣсь во время сѣ, князѣи»). Она представляет вариант ветхозаветной песни Моисея (Втор. 12:23–27; 14:9–21; 16:2–17), содержащей заповеди по поводу возможного употребления животных в целях пожертвования Богу, что изображается в византийском Октатевхе (л. 258, л. 263, л. 268, л. 333) [см.: Huber, p. 51–62] из афонского монастыря Ватопед (см. рис. 1 на вклейке), датированном XIII в. и опирающемся на более древние образцы (X–XI вв.), возможно, в протограф даже вошла некая античная рукопись [Huber, p. 40]. Очевидно, однако, что ветхозаветные тексты все еще не позволяли изображать Сына Божия, поэтому в первые века Иисус Христос предстал в виде Доброго Пастыря с овцой⁹. К указанному тексту рукописи можно добавить изображение Христа с тремя агнцами из римской катакомбы св. Агнессы (в северной части, на виа Номентана), это четвертое изображение в первой кубикле на самом верху фрескового триптиха [Roma, p. 73]. Оно датируется 312–357 гг. [Heid, p. 412–415] и может считаться уникальным, так как свидетельствует о изменении, произошедшем в сознании верующего, который стремится тут изобразить осуществление ветхозаветного пророчества из Книги пророка Даниила («Песнь трех отроков») в евангельском лике Спасителя. Такое изображение Сына Божия, вдохновленное текстами евангелий [Kitzinger, 2002, p. 12] и распространенное с конца II по начало V в., было близко к античным изображениям Гермеса (но не Аполлона [Голубцов, с. 181]) наподобие греческого криофóрос, известного по изображениям в рукописях

⁸ ГИМ, собр. Увар. № 85, л. 132.

⁹ Определенные раннехристианские мотивные циклы (изображения агап – обряда евхаристии, т. е. принятия причащения, сцены трех отроков в пламени) настойчиво повторялись [Gombrich, p. 98–99].

Феокрита и Вергилия¹⁰. Рукопись «Идиллий» Феокрита на папирусе включала обширные серии миниатюр. Рукопись Вергилия «Энеида» известна по двум спискам, хранящимся сегодня в Апостольской библиотеке Ватикана. Они сильно различаются между собой по стилю иллюминации, но подтверждают, что рукопись создавалась более чем в одной мастерской [Weitzmann, 1977, p. 13]. Первая рукопись, *Vergilius Vaticanus* (cod. lat. 3225), основанная на греческих прототипах, была создана в самом начале V в. в Риме: циклы повествования соединены по две сцены, стиль которых отражает влияние античного изобразительного искусства [Weitzmann, 1977, p. 32]. Другая рукопись, *Vergilius Romanus* (cod. lat. 3867), датированная концом V в., отражает начальную стадию развития линейного отвлеченного способа изображений человеческого тела [Weitzmann, 1977, p. 52]. Обе рукописи содержат также текст «Георгик» с большим количеством изображений животных, а в состав *Vergilius Romanus* входит еще и «Эклога» с миниатюрами пасторальной жизни, и влияние обеих на стиль ранних христианских изображений считается неслучайным и весьма значительным.

От предшествующих изображений христианского Бога отличала дополнительная одежда. В Аквилее в южном зале базилики Феодора есть мозаичное изображение Доброго Пастыря с двумя овцами, одетого в альбу – римскую литургическую одежду¹¹. Такой же пример Доброго Пастыря можно наблюдать в Латеранском музее в Риме [Venturi, p. 27], но с той разницей, что в левой руке он держит палку в форме буквы Т. К этому периоду можно отнести и мраморную фигуру Доброго Пастыря из Коринфа (сегодня находится в Афинах¹²). Еще одно редкое изображение Доброго Пастыря есть в Аквилее в постфеодоритском комплексе, в алтаре, под названием «*ogatorio della pesca*». Оно датируется 380 г.



Добрый пастырь в Аквилее
(источник: [Brusin])

На мозаике – Спаситель с овцой на правом плече и с козой – на левом, при этом возле его головы изображен летящий голубь. В лице Спасителя нет подобающей милости. Лево́й рукой Он держит посох, которым римские папы пользовались на Западе еще в IX в. Его лицо выражает страдание, а его восточные, несвойственные римским жителям черты подтверждают, что христианская столица на Востоке в указанное время уже переняла все предыдущие функции христианского

¹⁰ Например, в парижском Лувре, в музее Баргасо в Риме, перед дверью св. Павла в Риме.

¹¹ *Patrologia Latina*, 78:940.

¹² Музей византийского и раннехристианского искусства.

иконографического репертуара [Bergamini, Tavano, p. 113–114]. Так как западные образцы к тому времени отходили на задний план [Diehl, p. 9], отмеченные черты можно толковать как имеющие коптское происхождение [Brusin, p. 544, 536].

Именно это иконографическое изображение Христа с ягненком (с овцой) было запрещено восемьдесят вторым каноном Трулльского Вселенского собора (691–692) [Corpus Christianorum, p. 210, 281]. Следовательно, IV–VIII вв. [Kritzinger, 2002, p. 23] можно считать периодом постепенного формирования христианской иконографии.

Отдельные изображения животных

Помимо овец к излюбленным изображениям относились изображения птиц: голубя, павлина, горлицы, феникса. Изображения последнего невозможно отнести к языческим, мы находим их в Аквилее, а также в Афинах¹³ на мозаике IV в. (см. рис. 2, 3 на вклейке). Хотя их трудно отличить от мифологических или басенных (сказание о фениксе было известно едва ли не всем народам дохристианского Востока), смысл изображения феникса в христианском искусстве был совершенно иным. В ветхозаветной Книге Иова читаем: «с гнездом моим скончаюсь, и дни мои как феникс умножаются» (Иов 29:18)¹⁴. В сказаниях о фениксе выделяется одна существенная для христианского мировоззрения черта – нескончаемая жизнь феникса и его почтительность к умирающему отцу. Этот смысл, поддерживающий веру в бессмертие души, вкладывался в изображения феникса на монетах римских императоров (вместе с выгравированным там словом «aeternitas»), а также на греческих саркофагах [Голубцов, с. 149]. Об этом упоминали древние отцы Церкви: Климент Римский, Григорий Назианзин и Кирилл Иерусалимский. Феникс в виде чудесного символа неисчерпаемой жизни отмечен и в Постановлениях апостольских (V, 7). Характерна для западных богословов еще одна черта трактовки символического значения феникса: например, Руфин Аквилейский пользовался примером феникса, чтобы выразить сверхъестественность рождения Христа от Богоматери. Символическое изображение феникса (несмотря на античное прошлое), равно как и павлина, долго сохранялось в христианском искусстве.

В текстах Священного Писания, в Откровении от Иоанна, указана возможная связь на символическую соотнесенность определенных животных с апостолами: херувим является символом евангелиста Матфея, лев – Марка, бык – Луки, а орел – Иоанна. В византийской рукописи Октатевха из монастыря Ватопед на святой горе Афон миниатюрами украшена песнь Иезекииля (1:1–14), которая переключается с фразой из Книги Чисел (7:89), потом опять отсылает к Откровению от Иоанна (4:6–8; 6:1–14), последней канонической книге

¹³ Музей византийского и раннехристианского искусства.

¹⁴ В современном переводе отсутствует: «а дни мои будут множественны, как песок».

Священного Писания, которое мощно повлияло на создание новых форм христианского искусства [Diehl, p. 11]. Но в этой рукописи мы не найдем орла как символ евангелиста Иоанна, над каждым херувимом мастер изобразил по два небольших синих голубя (или горлицы) [Huber, p. 52]. Но так как они находятся в верхней части изображения, то представляют собой символ Царства Небесного. Также на миниатюре, изображающей смерть Моисея, находится пара горлиц, которые в этой рукописи действительно символизируют бессмертие (см. рис. 4 на вклейке)¹⁵.

Многочисленные изображения льва, символа евангелиста Марка, в базилике св. Марка в Венеции, несмотря на известное византийское влияние, скорее повторяют древние римские образцы, а также позднейшие западные, т. е. романские [Demus, p. 67, 69]. Зато мы находим льва в ветхозаветной Книге пророка Даниила, но обнаружить их на изображениях вместе невозможно. В баптистерии патриарха Каллистуса в Чивидале¹⁶ под аркой находится необыкновенное орнаментальное изображение двух львов конца IV в. [Gaberscek, p. 546], символизирующее силу христианской веры. На рубеже VI–VII вв. в Греции мотив льва можно было обнаружить даже на предметах личного пользования христианина – например, в виде печати на кольце¹⁷. Позднее (XIII–XVI вв.) на западноевропейских фресках лев изображается вместе со св. Иеронимом в его монашеской келье как эмблема переводчика Священного Писания на латынь¹⁸.

Следует упомянуть еще один весьма распространенный и часто неоднозначно понимаемый мотив христианского изображения животных, основанный на тексте Священного Писания. Это мотив змеи. Его можно увидеть в указанном византийском Октатевхе из Ватопеда. Здесь змей изображен, чтобы оправдать истребление Иезекиилем медного змея (4Цар. 18:3–4), созданного Моисеем (см. рис. 5 на вклейке). Следовательно, такое изображение должно представлять христианскую метаморфозу, так как отныне медный змей (Чис. 21:9) имел значение не только победительной веры во Христа (Иоан. 3:14), но и Его спасительной силы. Но так как змей изображен мертвым, он представляет собой вид артефакта, отвечавшего содержанию пророчества Моисея. Упомянутый библейский отрывок Григорий Назианзин (слова которого во время II Вселенского Никейского собора ошибочно интерпретировал Федор Студит [Demoen, S. 8]) понял как выражение противопоставления христианского почитания и языческого идолопоклонства, а Григорий Нисский (In cant., prol. 8, 1, 3–6) считал змею прообразом распятого Христа, так же как и Иоанн Дамаскин, который воспринимал его как пятый вид иконы или типологический символ (Imag. I, 12; III, 22).

¹⁵ Горлицу можно считать символом уникальной верности, так как горлица после смерти своего партнера больше не образует пару.

¹⁶ Чивидале дель Фриули, Музей христианства.

¹⁷ Музей византийского и раннехристианского искусства.

¹⁸ Palermo Palazzo, Abatellis.

Фрагментарное изображение животных – орнамент

Необходимо отметить особое место сюжетов, связанных с рыбой – известным символом Иисуса Христа. С конца VI до середины IX в. христианское искусство в Италии постепенно оторвалось от влияний византийского богословского-политического течения, свойственного иконоборческому периоду [Diehl, p. 13]. В катакомбном храме святого Климента конца IX в. на фреске изображено чудо Рождества, на фоне которого рыба – лишь часть морской жизни, сверхъестественным образом окружающая рождение Сына Божия. В рукописи начала латинской Псалтири IX в. из альпийского Корби присутствует изображение верующего с двумя рыбами, которых он держит над головой¹⁹. В рукописи греческих литургических евангелий X в., созданной в Италии²⁰, находится инициал, представляющий собой рыбу. В рукописных орнаментах можно найти и другие варианты, такие как изображение хвоста рыбы в геометрически оформленных инициалах церковнославянской Псалтири XV в. из Апостольской библиотеки Ватикана²¹.

Особенно для греческих рукописей отца Церкви Григория Богослова характерны инициалы, изображающие животных: например, пантеру (в греческой рукописи конца XI в.²²) или птиц (в греческой рукописи с Синая XII в., примечательной особенным приемом, позволявшим изображать чрезвычайно мелкие и четкие фрагменты²³). Складывается впечатление, что в христианских рукописных центрах на Западе развивались изображения, использовавшие в орнаментике как животных, так и людей, а в греческих рукописях преобладали изображения отдельных элементов животных.

Изображения животных элементов можно наблюдать и в древнейших глаголических рукописях IX–XI вв., т. е. времени, когда складывалось первое славянское богослужение. О них совершенно уверенно можно сказать, что они создавались в непосредственной связи с итало-греческой общиной на Западе [Grabar, p. 92–98; Ševčenko, p. 618–645], развивавшей синтетические принципы и соединявшей не только особенности восточной и западной литургических практик, но и изобразительные способы, свойственные западным христианским рукописям, и византийские рукописные подходы (иногда в виде смешения, о чем наглядно можно судить по рукописи Книги Иова XI в.²⁴). Например, в греческих христианских рукописях VII–IX вв., а также в церковнославянском Ассемановом евангелии XI в. и в церковнославянском Евхологии с Синая XII в. находятся инициалы, изображающие отдельно только глаза животных [Nahtigal, p. 23a, 73a, 100a].

¹⁹ Amiens, Bibliotheque Municipale, Mss. cod. 18 (fol. 137r.).

²⁰ Paris, Bibliotheque Nationale. Grec. 279 (fol. 141) [Grabar, p. 72–73].

²¹ Cod. Vat. Slav. 15.

²² Paris, Bibliotheque Nationale, Grec. 550 (90, 100).

²³ Синай, Григорий Назианзин, 339 (л. 330 об.).

²⁴ Vat. Gr. 749.

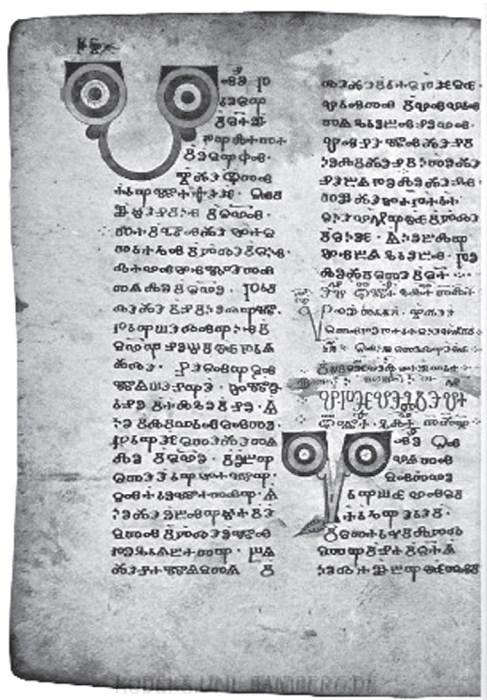
Их целью было указывать на важное место в тексте, и позднее в славянских рукописях их заменили маргинальные глоссы типа «Зри».

В греческой рукописи Апостольских деяний (сегодня хранящейся в Афинах²⁵), которая была создана на рубеже X–XI вв. в Италии, но которой пользовались также и славяне, о чем свидетельствуют маргинальные глоссы (например, дословное повторение имени апостола Павла), наблюдается специфическое изображение животных в прямоугольном орнаменте,

которое напоминает римские образцы. Точные аналоги орнаментов над заглавиями текстов находятся в церковнославянском Четвероевангелии, хранящемся в Национальной библиотеке в Любляне, датированном XIV в. и принадлежащем славянской общине в Босне²⁶. Здесь на 66-м листе вместе с началом Евангелия от Марка в виде инициала «Н» изображено странное крылатое животное, которое отсылает к символу евангелиста Марка (т. е. льву), но отражает мощное влияние изящнейших образцов иллюминации рукописей, известных в центральной Италии, например в Тоскане, а именно в Сиене. Почерк – устав, частые глоссы, выполненные красной

киноварью позднейшим стилем, осведомляющие о необходимом чтении евангелий во время праздничного богослужения, позволяют считать эту рукопись литургическим Четвероевангелием.

В греческой рукописи Апостольских деяний – два почерка: греческий и славянский, которые выступают одновременно; только тщательное рассмотрение позволило выяснить, как они хронологически соотносятся между собой: греческие небольшие буквы в заглавиях предшествовали славянским, еще более мелким буквам. Так как эта рукопись отражает мощное влияние рукописных подходов, известных на Западе, можно заключить, что ее создавали по какому-то греческому образцу в Италии [Grabar, p. 68–69]. Влияние древнейшего латинского рукописного подхода, известного под названием каро-



Страница Ассеманова евангелия
(авторский архив)

²⁵ Bibliotheque Nationale, Mss. Gr. 149.

²⁶ Cod. Koptitar № 24.

лингского, точнее, характерного для Зальцбурга, наблюдается в изображениях евангелистов в арке.

Столь сложный изобразительный подход объясним, учитывая, что указанные рукописи создавались в IX–XI вв., в самом начале периода восстановления иконопочитания, последовавшего за иконоборческим, в истории византийского христианства. Тогда изображения с использованием фрагментов глаз животных, свойственные византийским мастерам рукописного орнамента [Martinelli, p. 25, 82], работавшим также в Италии, можно считать одной из характеристик, косвенно подтверждающих не только факт иконопочитания, но и развитие аспекта зрения в христианском богословии.

Можно заключить, что христианское искусство именно посредством орнаментальных изображений животных смогло преодолеть некоторые сложные промежуточные этапы при переходе от античного к христианскому изобразительному способу, чему значительно способствовало наличие у животных чрезвычайно острого зрения. Но более того, указанные примеры напоминают о переходном состоянии в сознании верующего. Чутко выбранные и переработанные орнаменты, изображающие животных, использовались в христианском искусстве для изображения не греховной души верующего, но его способности преодоления душевной слабости. Последнее, как закономерное явление, в период с IV по VI в. косвенно повлияло на окончательный переход к созданию четких границ христианской иконографии.

Итак, в рукописях мы находим фрагментарные изображения животных, которые выполняли орнаментальную роль, чаще всего выступая в виде инициалов или заглавий. Но их функция не была декоративной, они не должны были равномерно, наглядно иллюстрировать текст, обычно ими невозможно было просто любоваться, они являлись лишь одним из способов передачи христианского вероучения. Орнаментальные изображения фрагментов животных представляли собой необходимую маргинальную поддержку библейского текста, которая в христианской иконографии считается существенной. Животные своей способностью более широкого зрения, несвойственного человеку, могли служить построению более сложного аспекта, включавшего несколько разных точек зрения, и тем самым напоминали о сущности Божьего промысла. В этих же целях они могли стать частью христианского изобразительного репертуара – как вспомогательные элементы окончательно сложившихся правил христианской иконографии. Иначе говоря, христианская эмблематика животных в действительности соединяла два стремления.

Первое характеризуется сознательной волей выразить новое мышление верующего, точно так же как эмблемы на напольных мозаиках создавали отдельные мотивы или сложные сцены с помощью простой имитации предметов в их реальную величину (высота, длина, ширина) [Kitzinger, 1995, p. 50–51]. Но орнаменты животных в виде эмблемы, или вставки (греч. ἔμβλημα), отражают и такое искусствен-

ное стремление, свойственное христианскому искусству, которое соединилось со всеобъемлющим Божиим зрением (окончателность, вечность, безмерность). Постепенно создавались две перспективы, существующие одновременно: первая стремилась к совершенной форме христианской иконографии, вторая выходила за хронологические рамки и соответствовала времени, свойственному только текстам Священного Писания.

Выводы

Животные, отличающиеся особой зоркостью, в христианстве стали примерами живого свидетельства христианской веры. Изображение животного, находящегося рядом с священником, мы нашли в христианской Александрии: каменный рельеф, датированный I в. до Р. Х., представляет кошку, выполнявшую роль свидетеля в христианском богослужении. Но последнее не является художественным вымыслом, а, скорее, отражает реальное обстоятельство, так как животное в Александрии в самом деле официально могло присутствовать на литургии. Похожее изображение более позднего времени можно обнаружить в Риме, в соборе Сан-Джованни-ин-Латерано (начало IV в.), где на мозаике в апсиде два оленя находятся рядом с верховными священнослужителями.

В начале XII в. животное заняло исключительное место, равноправное императорскому: в Палермо, в императорской резиденции Роджера II (Палаццо-Реале) изображены разные животные в натуральную величину (см. рис. 6 на вклейке). Теперь человек и животное приближены к Спасителю и сами собой подтверждают посланную от Бога земную власть. Возможно, это оказало определенное влияние на упомянутые выше изображения животных в XI–XII вв. А христианское искусство Сицилии как в рукописях, так и в мозаиках можно считать важным источником перемещения романского стиля с Запада на Восток [Grabar, p. 98].

Список литературы

- Голубцов П. А. Из чтений по церковной археологии и литургике. СПб. : Сатисъ, 1995. 371 с.
- Bergamini G., Tavano S. Storia dell'arte nel Friuli-Venezia Giulia. Udine : Chiandetti Editore, 1984.
- Brusin G. Aquileia e Grado // Storia di Venezia. Vol. 2. Venezia, 1958.
- Corpus Christianorum. Conciliorum Oecumenicorum Generaliumque Decreta. Vol. 1. Bologna : Brepols, 2006. 373 p.
- Cumont F. Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains. Paris : Paul Geuthner, 1996. 543 p.
- Demoen K. The Theologian on Icons? (Byzantine and modern claims and distortions) // Byzantinische Zeitschrift. 1998. Bd. 91. S. 1–19.
- Demus O. Byzantine Mosaic Decoration (Aspects of Monumental Art in Byzantium). NY : Caratzas Brothers Publishers, 1976. 97 p., 64 il.
- Diehl Ch. L'art chretien primitif et l'art byzantin. Paris ; Bruxelles : Les editions G. van Oest, 1928. 63 p.

- Gaberscek C. Tradizioni tardo-antiche nella scultura altomedioevale dell'alto adriatico // *Antichità alto adriatiche. Aquileia e Ravenna*. Vol. 13. Udine : Arti grafiche friulane, 1978. P. 537–552.
- Gombrich E. *The Story of Art*. NY : Phaidon, 2002.
- Grabar A. *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX^e–XI^e siècles)*. Paris : Editions Klincksieck, 1972. 103 p., 392 il.
- Heid S. *Romanness of Roman Christianity // A Companion to Roman Religion*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2011. P. 406–424.
- Huber P. *Images et Messages (Miniatures byzantines de l' Ancien et du Nouveau Testament)*. Zurich : Atlantis, 1975. 211 p.
- Kitzinger E. *Arte altomedievale*. Torino : Einaudi, 2002. XVII, 164 p.
- Kitzinger E. *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd–7th Century*. Cambridge : Harvard University Press, 1995. 175 p.
- Martinelli P. A. «Corpus» della scultura paleocristiana, bizantina e altomedioevale di Ravenna. Vol. 1. Altari, amboni, cibori, cornici, plutei con figure di animali e con intrecci, transenne e frammenti vari. Roma : De Luca, 1968. 85 p.
- Nahtigal R. *Euchologium Sinaiticum. (Starocerkvenoslovanski glagolski spomenik)*. Vol. 1. Ljubljana : SAZU, 1941. 423 p.
- Roma Subterranea Novissima, in qua Post Antonium Bosium Antesignanum Jo: Severanum congreg. oratorii Presbyterum, Et celebres alios Scriptorum Antiqua Christianorum, et praecipue Martyrum Coemeteria, Tituli, Monumenta, Epitaphia, Inscriptiones, ac Nobiliora Sanctorum Sepulchra / ed. Paulo Aringhi. Lutetiae Parisiorum, 1659. 1908 c.
- Ševčenko I. Byzantium and the Slavs: In Letters and Culture. Cambridge-Napoli, 1991. 752 p. Ch. 34. Report on the Glagolitic Fragments. P. 617–651.
- Venturi A. *Storia dell' arte italiana*. Vol. 1. Dai primordi dell' arte cristiana al tempo di Giustiniano. Milano : U. Hoepli, 1901.
- Weitzmann K. *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. NY : George Braziller, 1977. 129 p.
- Weitzmann K. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination / ed. H. L. Kessler*. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1971. 346 p.

References

- Aringhi, P. (Ed.). (1659). *Roma Subterranea Novissima, in qua Post Antonium Bosium Antesignanum Jo: Severanum congreg. oratorii Presbyterum, Et celebres alios Scriptorum Antiqua Christianorum, et praecipue Martyrum Coemeteria, Tituli, Monumenta, Epitaphia, Inscriptiones, ac Nobiliora Sanctorum Sepulchra*. 1908 p. Lutetiae Parisiorum.
- Bergamini, G. & Tavano, S. (1984). *Storia dell' arte nel Friuli-Venezia Giulia*. Udine: Chiandetti Editore.
- Brusin, G. (1958). Aquileia e Grado. In *Storia di Venezia*. (Vol. 2). Venezia.
- Corpus Christianorum. Conciliorum Oecumenicorum Generaliumque Decreta*. (Vol. 1). (2006). 373 p. Bologna: Brepols.
- Cumont, F. (1996). *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. 543 p. Paris: Paul Geuthner.
- Demoen, K. (1998). The Theologian on Icons? (Byzantine and modern claims and dissortions). *Byzantinische Zeitschrift*. (Bd. 91, S. 1–19).
- Demus, O. (1976). *Byzantine Mosaic Decoration (Aspects of Monumental Art in Byzantium)*. 97 p., 64 il. NY: Caratzas Brothers Publishers.
- Diehl, Ch. (1928). *L' art chretien primitif et l' art byzantin*. 63 p. Paris & Bruxelles: Les editions G. van Oest.
- Gaberscek, C. (1978). Tradizioni tardo-antiche nella scultura altomedioevale dell'alto adriatico. In *Antichità alto adriatiche. Aquileia e Ravenna*. (Vol. 13, pp. 537–552). Udine: Arti grafiche friulane.
- Golubczov, P. A. (1995). *Iz chtenij po cerkovnoj arheologii i liturgike [Of the readings on church archeology and liturgy]*. 371 p. Saint Petersburg: Satis.
- Gombrich, E. (2002). *The Story of Art*. NY: Phaidon.
- Grabar, A. (1972). *Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IX^e–XI^e siècles)*. 103 p., 392 il. Paris: Editions Klincksieck.
- Heid, S. (2011). Romanness of Roman Christianity. In *A Companion to Roman Religion* (pp. 406–424). Oxford: Wiley-Blackwell.

- Huber, P. (1975). *Images et Messages (Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament)*. 211 p. Zurich: Atlantis.
- Kitzinger, E. (1995). *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art 3rd–7th Century*. 175 p. Cambridge: Harvard University Press.
- Kitzinger, E. (2002). *Arte altomedievale*. XVII, 164 p. Torino: Einaudi.
- Martinelli, P. A. (1968). «Corpus» della scultura paleocristiana, bizantina e altomedievale di Ravenna. (Vol. 1. Altari, amboni, cibori, cornici, plutei con figure di animali e con intrecci, transenne e frammenti vari). 85 p. Roma: De Luca.
- Nahtigal, R. (1941). *Euchologium Sinaiticum. (Starocerkvenoslovanski glagolski spomenik)*. (Vol. 1). 423 p. Ljubljana: SAZU.
- Ševčenko, I. (1991). *Byzantium and the Slavs: In Letters and Culture. Cambridge-Napoli* (Ch. 34. Report on the Glagolitic Fragments, pp. 617–651).
- Venturi, A. (1901). *Storia dell'arte italiana*. (Vol. 1. Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano). Milano: U. Hoepli.
- Weitzmann, K. (1971). *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*. 346 p. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- Weitzmann, K. (1977). *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. 129 p. NY: George Braziller.

The article was submitted on 15.02.2015

Neža Zajc, Dr.

научный сотрудник
Научно-исследовательского центра
Словенской академии наук
и искусств,
Институт истории культуры,
Любляна, Словения
nzajc@zrc-sazu.si

Neža Zajc, Dr.

Research Associate,
Scientific-Research Centre
of Slovenian Academy
of Sciences and Arts,
Institut of Cultural History,
Ljubljana, Slovenia
nzajc@zrc-sazu.si