

Андрей Виноградов

Богородица-Агиосоритисса в ктиторских композициях:

ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ НЕБЕСНОГО
ЗАСТУПНИЧЕСТВА (ВИЗАНТИЯ, РУСЬ, КАВКАЗ)

Andrey Vinogradov

The Virgin Hagiosoritissa in Ktitor Portraits: Visualizing the Idea of Divine Intercession
(Byzantium, Rus', Caucasus)

Андрей Виноградов (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент Школы исторических наук факультета гуманитарных наук; докт. филол. наук) auvinogradov@hse.ru.

Andrey Vinogradov (PhD; Associate Professor, School of History, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics) auvinogradov@hse.ru.

Ключевые слова: иконография, Богородица, ктиторы, божественное заступничество, Византия, Древняя Русь, Кавказ

Key words: iconography, Mother of God, donors, divine intercession, Byzantium, Old Rus', Caucasus.

УДК: 1751

UDC: 1751

Статья посвящена иконографии Богородицы-Агиосоритиссы в ктиторских композициях восточнохристианского мира. Почитаемая в Константинополе икона Богоматери с простертыми в жесте моления руками часто воспроизводилась в изобразительном искусстве, на печатях и монетах, однако довольно редко включалась в ктиторские композиции. Разбор этих случаев показывает, что включение в них Богородицы в роли небесной заступницы за заказчика объясняется его личным или семейным почитанием Богоматери как своей покровительницы.

This article discusses the iconography of the Virgin Hagiosoritissa in ktitor portraits in the Eastern Christian world. This icon of the Virgin with the arms stretched out in a gesture of prayer, venerated in Constantinople, was often reproduced in fine art and on seals and coins, but it was rarely included in ktitor portraits. Analysis of such cases shows that the presence of the Virgin as a divine intercessor for the donor is explained by their personal or ancestral veneration of the Virgin as their protectress.

После окончания «темных веков» в середине IX века, которое совпало с победой иконопочитания, в визуальной репрезентации византийской светской элиты наметились две тенденции, ставшие со временем весьма существенными, а порой даже сущностными. С одной стороны, меняется сам способ изображения заказчика. В ранневизантийский период при изображении светских лиц господствовал фронтальный портрет, а сам заказчик-ктитор представлялся вровень со святыми (мозаика со св. Димитрием и донаторами в посвященной ему базилике в Фессалонике) или даже был центром композиции (мозаика с императорами Юстинианом — и Феодорой в Сан-Витале в Равенне). В средневизантийский период такой тип «самодостаточного» ктиторского портрета становится большой редкостью (мозаика с императором Александром в Св. Софии Константинопольской, помещенная, однако, на труднодоступное для обозрения место — в узкий проем на хорах). Начиная с IX века свет-

ский заказчик чаще всего включается в композицию с участием божественных персонажей, как это было типично для ктиторов-клириков ранневизантийского времени (мозаики в апсидах церквей Рима V—VII веков). А нередко изображение заказчика вообще замещается фигурой его святого патрона¹.

С другой стороны, само божественное начало в ктиторских композициях оказывается все более иерархичным. Бог становится трансцендентным и недоступным, подобно Пантократору в куполе-«небе» средневизантийского храма: связь с ним верующий может осуществить только через посредников-медиаторов: ангелов, пророков, апостолов, святителей, мучеников и других святых. Такая схема отражает общую модель византийского общества с недоступным простым смертным императором наверху, который не только со своими подданными, но и с иноземными послами общается лишь через посредство специальных чиновников. Точно так же заказчик храма, росписи или рукописи зачастую не решается обратиться напрямую к Царю-Христу, но прибегает к посредничеству и заступничеству святых. Это находит выражение в широчайшем распространении и переосмыслении иконографии Деисуса (от греч. *δέησις* — «прошение, моление»), где Богородица и Иоанн Предтеча превращаются из свидетелей божественной славы в трансляторов человеческих просьб [Walter 1968: 334]. Именно Богоматерь имеет ближайший доступ к своему Сыну: этот феномен Богородицы-Молитвенницы подробно исследован во множестве работ, одна из которых носит характерное название «*Deomene*» («молящая, просящая») [Donati, Gentili 2001].

Такая ситуация порождает и визуализацию фигуры Богородицы-Заступницы в средневизантийской культуре (см.: [Kitzinger 1990: 199—206]), особенно ярко воплощенную в иконографии Параклисиса (от греч. *παράκλησις* — «просьба»), где Богоматерь в жесте моления, с протянутой рукой, обращается к Христу-Антифону («Отвечающему»): на свитках обоих разворачивается драматический диалог, в котором Господь указывает на нанесенные ему людьми обиды, а Его Мать все же просит о милости для них [Овчарова 2004: 33—34]. Богоматерь-Параклисис может включаться и в ктиторские композиции (мозаика с Георгием Антиохийским в Марторане в Палермо), и в общую систему росписи церкви, например, размещаясь с Христом-Антифоном по разные стороны от алтаря или святых врат и разворачивая, таким образом, свой диалог с Сыном в пространстве храма. Пример такого диалога мы видим в росписи пещеры св. Неофита на Кипре XI века, где Богородица-Просительница представлена без свитка, с протянутыми ко Христу руками. Но такая фигура Богоматери может и обособляться в виде отдельного образа: Она предстает перед сегментом неба с благословляющим Христом (как на русской иконе Богоматери Боголюбской 1150-х годов, позднее превращенной в Богородицу-Параклисис [Kitzinger 1990: 199—206]) или даже изображается вообще одна.

Последняя иконография, в которой Богоматерь изображена в трехчетвертном повороте, с простертыми вперед руками, часто появляется на иконах, печатях (с 1040-х годов [Seibt 1991: 49—50]) и монетах (с комниновского периода [Bertelé 1956]) с именем Агиосоритиссы². На синайском гексаптихе XI века

1 О ктиторском портрете в Византии см.: [Franses 1992].

2 При этом следует помнить, что подписи у различных образов Богородицы в Византии бывали не всегда устойчивыми: так, на одной печати ростовая Богоматерь в позе моления названа Одигитрией [Шандровская 1996: 195].

Агиосоритисса входит в число четырех самых почитаемых икон Константинополя [Baltoyanni 2000: 144—149]. Икона имела, очевидно, ранневизантийское происхождение: не позднее VI века ее иконография попала на Запад (римская икона *Madonna di Tempulo* (*Santa Maria del Rosario*), ставшая образцом для нескольких весьма почитаемых средневековых римских образов типа *Avvocata* [Penna 2000: 211—213; Овчарова 2004: 33—34]). На многочисленных воспроизведениях фигура Богородицы бывает и ростовой, и поясной, причем на иконах, рельефах, фресках и монетах (в отличие от печатей) она обращена почти всегда вправо [Seibt 1991: 48—49]³: на почитаемой константинопольской иконе Богородицы была представлена, вероятно, именно в таком повороте (особенно учитывая связь с иконографией Деисуса), а также в рост, так как надпись «Агисоритисса» на печатях есть только у ростовых изображений [Ibid.: 49]. В науке утвердилась гипотеза, восходящая еще к М. Жюжи [Jugie 1913] и Н.П. Кондакову [Кондаков 1915: 294—315], что имя Агисоритисса подразумевает нахождение иконы в Святой раке (греч. *ἁγία σора*) с поясом Богородицы в Халкопратийской базилике столицы⁴. Однако из письменных источников о почитании здесь такой иконы ничего не известно, так что более обоснованным представляется мнение о связи образа Агисоритиссы с другой Святой ракой — вмещавшей ризу Богородицы, во Влахернской базилике Константинополя, знаменитой несколькими богородичными иконами [Seibt 1991: 49; Patterson Ševčenko 1991]⁵ (об этом также будет сказано ниже). Казалось бы, эта иконография Богородицы-Просительницы идеально подходит для ктиторийских композиций, однако в реальности число таких примеров невелико, и они нуждаются в отдельном рассмотрении⁶, особенно с учетом сопровождающих их текстов, которые зачастую помогают посмотреть на изображения по-новому.

Самое раннее изображение такого рода — мозаика VI века из нефа базилики Св. Димитрия в Фессалонике (*ил. 1*), известная только по старым рисункам [Cormack 1969: 34]. По сторонам изображены два ктитора: мужчина в парадном костюме чиновника высокого ранга, с покрытыми руками в жесте поднесения дара, и женщина с ребенком на руках, с фигурами ангелов позади, придерживающих их за плечо; в центре стоит Богородица с простертыми вправо руками (левая приподнята). Она была обращена, несомненно, к фигуре Христа или руке Божьей, на чьем месте позднее была сделана мозаика со св. Димитрием и двумя ктиторами, один из которых — Лев, восстановил храм после пожара. Таким образом, мы видим, что образ Богородицы-Заступницы появляется в ктиторийских композициях еще в ранневизантийский период. Однако отсутствие надписи не позволяет понять обстоятельства возникновения

3 Кроме римских икон, редкое исключение — образ начала XV века из Московского Кремля [Остащенко 2012].

4 Более справедливым кажется предположение, что в Халкопратийской базилике почиталась схожая по иконографии икона Богородицы Химеутиссы («Эмалевой») [Татић-Ђурић 1986: 65—83, 74—75], у которой на синайском гексаптихе простерты руки сложены вместе и чуть сильнее подняты вверх.

5 Это могла быть икона Богородицы как в самом помещении Святой раки, так и в соседнем митатории [Janin 1969: 168].

6 Мы не будем касаться здесь образа Богородицы-Параклисис в ктиторийских композициях, который следует изучать в широком контексте эволюции иконографии и богослужения Параклисиса.



Ил. 1. Мозаика из нефа базилики Св. Димитрия в Фессалонике. VI в. Акварельный рисунок В. Джорджа. 1908–1909. Институт Варбурга, Лондон. Источник: Cormack R. The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: a re-examination in the light of the drawings of W. S. George // The Annual of the British School at Athens. 1969. Vol. 64.



Ил. 2. Мозаика из Св. Софии Константинопольской. IX–X вв. Фотография А. Ю. Виноградова.

этой мозаики: можно только предположить, что изображение ребенка с крестиком на лбу и в золотой одежде с красными завязками указывает на вклад в храм в связи с рождением мальчика.

Следующей по времени идет знаменитая мозаика над Царскими воротами Св. Софии Константинопольской (ил. 2), где император в парадном одеянии и даже с нимбом простерся в позе проскинезы (земного поклона) перед тронным

Христом, чей взгляд равноудален от всех участников сцены, в отличие от Богородицы-Агиосоритиссы в медальоне над императором, обращенной к Сыну, тогда как в парном медальоне с другой стороны грозный архангел отводит очи от василевса. Большинство исследователей согласны в том, что здесь изображен император Лев VI (886—912), а многие связывают создание мозаики с покаянием василевса за свой четвертый, неканонический брак, который привел к отстранению патриарха Николая Мистика, ему препятствовавшего [Cormack 1981: 138—141]. На мозаике император исполняет тот ритуал самоуничтожения, что совершался обычно перед ним самим, однако именно тем самым он получает доступ к престолу Небесного Царя, который в пространстве храма ассоциировался с престолом в алтаре, а ведь именно в наос и, главное, в алтарь и не пускал Льва патриарх. Даже место для покаянной мозаики выбрано не случайно: именно в Царские (то есть императорские) врата не допустил Льва Николай, подвергнув его публичному унижению.

В письменных свидетельствах об этом конфликте роль Богородицы никак не отмечена, однако мозаика показывает, что именно ее Лев считал главной ходатаицей перед Христом (ср. гомилию Льва VI на Благовещение). Как кажется, этому феномену все же можно найти объяснение: ключевой перелом в конфликте, когда уставший от обещаний патриарха император выслал его наконец из города, произошел, согласно «Житию св. Евфимия» («Псаммафийской хронике»), накануне праздника Сретения, который справлялся «в святом храме Всепетой Богородицы во Влахернах», то есть у иконы Богоматери-Агиосоритиссы⁷. Именно там Лев, вероятно, впервые смог войти внутрь церкви, реализовав тем самым свою церемониальную функцию. Таким образом, Богородица спасла и Льва, и его династию от делегитимации.

Значимость образа Богородицы-Заступницы в эпоху Македонской династии подтверждает миниатюра из Библии, заказанной патрикием Львом в середине X века (*ил. 3а*) (cod. Vat. Reg. gr. 1) [Spatharakis 1976: 8—14]. Заказчик подносит книгу Богоматери, которая кончиками пальцев правой руки касается кодекса, а левую поднимает в жесте моления ко Христу в сегменте неба, почти касающемуся Ее Своей благословляющей десницей. Таким образом представляется не только связь ктитора с Христом, но и ответное благословение Господа дарителю, что подчеркнуто положением фигуры Богородицы-Посредницы: повернутая телом вправо, к своему Сыну, свой взор Она обращает в противоположную сторону — к заказчику. Идея посредничества Богородицы между заказчиком и Христом дополнена надписью над миниатюрой: «Всесвятая Богородица вместе с Христом принимают книгу от патрикия Льва, препозита и сакеллария». Наконец, смысл всей сцены раскрывают стихи-двенадцатисложники, обегающие ее по раме:

Природе Всеблаженной все по-своему
Приносят дар души разумным образом.
Так, наконец, и я в дар скромный жертвую —
От веры, впрочем, — книгу эту Богу и
Его родительнице Богоматери —
Заветы Ветхий с Новым, что особенно
Радеют о прощении моих неправд.

7 Отметим, что жест Агиосоритиссы часто воспроизводится и в иконографии Сретения.



Ил. 3.

а) Миниатюра из Библии, заказанная патриkiem Львом. X в. Ватиканская библиотека.

б) Миниатюра Василия в иерусалимской рукописи *Megale Panagia* 1. 1061. Иерусалимский патриархат.

в) Миниатюра в афонской рукописи *Lavra A 103*. XII в. Великая лавра Св. Афанасия, Афон.

Источник: Spatharakis I. *The portrait in Byzantine illuminated manuscripts*. Diss. Leiden: Rijksuniversiteit te Leiden, 1976.

В этой эпиграмме мы видим еще одно посредствующее звено между заказчиком и Богом — персонализированную Библию, которую, как мы видим на миниатюре, он преподносит Богородице, а через Нее — Христу.

Схожий смысл имеют и изображение, и текст на миниатюре Василия в иерусалимской рукописи «*Megale Panagia* 1» 1061 года (ил. 3б) [Spatharakis 1976: 57—59]: именно с середины XI века изображения Агисоритиссы становятся особенно часты. Здесь представлен светский ктитор, коленоприклоненно касающийся ноги стоящей Богородицы, которая в жесте моления простерла руки вверх к сегменту неба, откуда исходит благословляющая рука Христа и где среди четырех звезд помещено подобие украшенного оклада лекционария. Над фигурой заказчика размещена пространная додекасиллабическая надпись:

Василий, пред Тобой колено преклонил
Худой я, ненасытный, впав во много зол
И гнусностями замарав души хитон.
Но ныне я касаюсь чистых ног Твоих,
Великолепный приготовив дар Тебе
И так прося за выкуп сей принять меня.
Ходатайствуй, как мать жалостливая,
Перед Владыкой всех, Кого Ты родила,
Мне даровать прощенье множества грехов.

Сам дар Василия — рукопись евангелия, упоминается как «выкуп» за доступ для грязного грешника к чистым ногам Пречистой Богоматери (ср. позу и ин-

тенцию Льва VI), а через Нее — ко Христу. Но что еще интересней, вероятно, именно евангелие оказывается изображено в том сегменте неба, откуда исходит благословляющая рука Христа, — это может быть и некое небесное Евангелие-архетип (как в Этимасии — Престоле уготованном), и сам заказ Василия, достигший небес благодаря заступничеству Богоматери.

Очень схожа с вышеописанной миниатюра с неизвестным заказчиком в афонской рукописи «Lavta A 103» XII века (ил. 3в) [Spatharakis 1976: 78—79]. Ктитор-чиновник, облаченный в парадное платье, изображен в позе проскинезы перед стоящей на подножье Богородицей, которая слегка наклонила голову к просителю, а руки простерла к полуфигуре Христа в медальоне наверху. Смысл сцены точно так же объясняет надпись двенадцатисложниками под медальоном, представляющая собой на этот раз речь Богоматери:

Сей облик замысел являет весь, Дитя:
Ходатаица я здесь и посредница.
Итак, даруй тому, кто лег у ног моих,
Быть в книгу праведных записанным, мой Сын:
Мне преподнес он это в храм мужской.

Надпись справа от Христа представляет Его ответ:

О Мать, конечно, примет он спасение.

А рядом с Богородицей помещена Ее финальная реплика:

Благодарю я, Слово Божье, власть Твою.

Здесь, как и в иконографии Параклисиса, между Богоматерью и ее сыном разворачивается диалог, но на этот раз благосклонный к человеку. Для нас же важно отметить тот факт, что Богородица сама именует здесь себя напрямую ходатаицей (πρεσβίς) и посредницей (μεσίτης).

К этим изображениям можно добавить ктиторскую композицию на миниатюре в афинской Псалтири «Benaki 34.3» конца XII века [Cutler, Weyl Carr 1976]. Здесь неизвестная заказчица (надпись над ней не читается) точно так же припадает к Богородице-Заступнице. Но в этой композиции необычен жест Богоматери: левую руку Она простерла вверх, где нет, однако, никакого образа Христа, а правую, наоборот, опустила в сторону заказчицы, что напоминает, в упрощенном виде, позу Богородицы на миниатюре патрикия Льва.

Роль Богородицы как посредницы и просительницы еще активней трактована на двойной донаторской миниатюре в петербургской рукописи РНБ гр. 291 (изъята из cod. Sin. gr. 172), которую заказал в 1067 году Феодор Гавра, великий ипат и эпопт (топотирит) фемы Колония (ил. 4) [Преображенский 2010: 101]. На левой миниатюре Феодор в жесте моления, с протянутыми руками, предстоит перед Христом, который возлагает руку ему на голову; на правой — Богородица подводит ко Христу жену Феодора Ирину, правую руку протянув в жесте Агиосоритиссы, а левой взяв за руку заказчицу. Заказчик рукописи — Феодор Гавра⁸ — был личностью неординарной: в 1075 году он за-

8 О нем см.: [Bryer 1970: 175].



Ил. 4. Миниатюра в рукописи, выполненная по заказу Феодора Гавра. 1067.

Российская национальная библиотека.

Источник: Преображенский А.С. Ктиторские портреты средневековой Руси.

XI — начало XVI века. М.: Северный паломник, 2012.

хватил Трапезунт, так что в 1091 году император Алексей Комнин был вынужден назначить Феодора его дукой. О его жене Ирине мы не знаем, напротив, ничего; надпись над ее головой также весьма стандартна: «Богородица, помоги своей рабе Ирине Гавраде». Но обращает на себя внимание необычная иконография ведения Богородицей за руку (сам жест был хорошо известен еще с античности и на Востоке, и на Западе), отражающая какой-то придворный церемониал: в Византии награждение и продвижение в чинах знатных дам осуществлялось императрицей (позднее этот жест будет повторен на ктиторской фреске сербского крля Владислава 1220-х годов в Милешево).

К миниатюре Феодора Гавры по времени близка необычная композиция из Сентинского храма в Алании (на территории современной Карачаево-Черкесии), полная роспись которого датируется по стилистическим признакам второй половиной XI — началом XII века, а по историческому контексту — 1050—1070-ми годами. Фреска, находившаяся на северной стене западного рукава в нижнем регистре росписи, сейчас, увы, почти полностью утрачена, но на старых зарисовках (ил. 5) и фотографии⁹ слева видна голова анфас, в венце и с нимбом; слева от нее, судя по размерам промежутка стены, была еще одна фигура; справа же представлена обращенная направо Богородица, а перед Ней, в верхнем правом углу, видны пальцы благословляющей руки Христа в сегменте неба. Венец на голове первого персонажа указывает на его царское

9 О фреске и истории ее изучения см.: [Белецкий, Виноградов 2019: 30, 201—202].

достоинство: А.Н. Дьячков-Тарасов предположил здесь царицу, а И. А. Владимиров — императора или князя, но, скорее, здесь было не изображение какого-то святого или святой знатного происхождения, а ктиторская композиция. В пользу этого говорит как раз таки иконография Богородицы в позе моления — Параклисис или, скорее, Агиосоритисса: последняя встречается и на печати Аланского митрополита Евстратия середины XI века. Поэтому на сентинской фреске логичнее всего видеть портрет правителя Алании: либо строителя церкви Давида (965), либо, скорее, заказчика росписи, которым, возможно, был Доргодел. Сам образ Агиосоритиссы был известен на Кавказе (ср. знаменитую икону из Хахульского триптиха, украшенного частями двух византийских императорских венцов), хотя и не включался в ктиторские композиции: в Грузии фигура Богородицы появляется в них вообще только с эпохи царицы Тамары (см.: [Eastmond 1988]).



Ил. 5. Фреска в Сентинском храме в Алании. XI—XII вв.
Рисунок И. Владимирова. ИИМК РАН.
Источник: Белецкий Д.В., Виноградов А.Ю. История
и искусство христианской Алании. М.: Таус, 2019.

Сходство сентинской фрески с ктиторской композицией Феодора Гавры может быть не случайным: Феодор вторично женился на аланке — племяннице Доргодела, а своего сына Григория хотел женить на другой аланке — его внучке или внучатой племяннице, — нельзя исключать, что и первая жена Феодора Ирина, представленная на миниатюре, также была аланкой¹⁰. Само же появле-

10 Предположение о ее происхождении из Таронитов ошибочно, см.: [Nikolaros 2017: 255—256, note 121].

ние Богоматери в роли заступницы за царя легко объясняется посвящением Сентинского храма Богородице. Необычна здесь только «архаичная» фронтальная фигура царя, как бы исключенная из композиции сцены: она не находит себе аналогий ни в Византии, ни на Кавказе, где внутри ктиторских сцен донаторы обычно представлены в стандартной процессии, идущей ко Христу.

Интересную параллель этим примерам включенности/невключенности ктитора в сцену дает домонгольская Русь. Уже в ктиторской композиции Ярослава Мудрого в Св. Софии Киевской (1037) мы видим некую двойственность: у крайних фигур, то есть младших членов династии, лишь руки обращены в молитвенном жесте к тронному Христу, тогда как их тела и даже лица изображены фронтально (в отличие от схожей ктиторской композиции сына Ярослава — Святослава, в Изборнике 1073 года), что имеет аналогии в средневизантийских императорских портретах (ср. фигуры Иоанна II Комнина и Ирины на их ктиторской мозаике в Св. Софии Константинопольской (см.: [Преображенский 2010: 94])¹¹). На донаторской миниатюре внука Ярослава — Ярополка Изяславича в «Молитвеннике Гертруды» 1078—1086 годов мы находим близкую параллель к ктиторскому изображению Ирины Гаврады. Но если там ко Христу Ирину ведет Богоматерь, то здесь княгиню Кунигунду-Ирину к тронному Спасителю (дающему князьям потерянные ими в реальности короны) подводит ее небесная покровительница — св. Ирина, а князя — его патрон, апостол Петр, которые одну руку простирают в жесте моления, другой же касаются ктиторского плеча [Преображенский 2010: 104—119].

На домонгольской Руси иконография Агиосоритиссы была известна, по крайней мере, в западных землях (так, вероятно, из Галича или с Волыни происходит образ Агиосоритиссы XIII века, хранящийся ныне в монастыре клариссок в Кракове) [Степаненко 2000: 213, примеч. 76; Этингоф 2005: 64—65, 183—184, 622—623]. Примечательно, однако, что в ктиторских композициях образ Богородицы-Заступницы на Руси не зафиксирован, в отличие, например, от Сербии (см. выше о Милешево). Однако существуют два образа, где даже в отсутствие фигуры заказчика идея ходатайства Богоматери читается. Один — это знаменитая икона Богоматери Боголюбской, связанная с именем Андрея Боголюбского, который, с одной стороны, поставил свой новый стольный град Владимир под покровительство Богородицы, а с другой, пытался создать в нем подобие Константинополя с его святынями, в том числе богородичными: среди прочего, он возвел на Золотых воротах храм Положения ризы Богородицы, связанный с влахернским культом Святой раки (см.: [Этингоф 2000: 127—156]). К иконографическим новациям князя Андрея восходит, вероятно, и ростовой образ Богородицы-Агиосоритиссы на западных вратах Суздальского собора начала XIII века, где он включен в сцену, обозначенную как «Покров Святой Богородицы» и связанную с созданием на Руси праздника и культа Покрова Богородицы, который основывается на влахернском видении Андрея Юродивого. В этом контексте встает и вопрос о том, не почиталась ли во Влахернах как образ Богоматери, явившейся св. Андрею, не Оранта, как считается обычно [Zervou Tognazzi 1984], а именно Агиосоритисса.

Но здесь перед нами неизбежно встает вопрос: почему на фоне тысяч печатей и граффити с обращением к Богородице и десятков изображений Агисо-

11 Поэтому вполне вероятно, что у царя на сентинской фреске руки также были повернуты вправо.

ритиссы, в том числе вне Константинополя, образ Богоматери-Заступницы так редко включается в ктиторские композиции? Собственно говоря, Агиосоритисса в чистом виде (с двумя простертыми руками и без образа Христа) представлена из всех них только на мозаике Льва VI. Но в этом парадоксе может крыться и ответ: как мы видели выше, именно Богородицу-Агиосоритиссу Лев VI, возможно, лично считал своей избавительницей. За исключением «церемониальной» миниатюры Феодора Гавры, с Богородицей как субститутим императрицы, выбор Богоматери как предстательницы в остальных ктиторских композициях можно объяснить только глубоким личным или семейным почитанием Ее со стороны заказчика. Так, для аланского царя — заказчика сентинских росписей третьей четверти XI века — Богородица была покровительницей его династии, ибо еще в 965 году его предки Давид и Мария посвятили Ей храм, возможно, первый после возвращения Алании к христианству. Андрей Боголюбский и его наследники конструируют богородичный культ как знак новой идентичности Владимирской земли. Василий горячо свидетельствует от первого лица, что только в Богоматери видит возможность очиститься от своих грехов, а анонимный заказчик рукописи из Великой Лавры даже конструирует посвященную ему речь Богородицы. Наконец, патрикий Лев, который преподносит Библию, согласно вышеприведенным текстам, вроде бы Христу и Богородице, в надписи над своим портретом — короткой, ибо она должна вписаться в узкий промежуток, — делает важное уточнение: «Патрикий Лев, препозит и сакелларий, преподносит шестидесятикнижие Пресвятой Богородице».

Если же взглянуть на функцию рассмотренных нами ктиторских композиций с образом Богородицы-Заступницы, то среди них не обнаружится ни одной надгробной (если не считать Ее фигуры в надмогильных Деисусах без изображения ктитора). Пять композиций формально связаны с дарением рукописи, но только в двух из них сама рукопись задействована в сюжете сцены. Функцию других изображений определить затруднительно: даже мозаика Льва VI рассматривается исследователями не только как покаянная, но и как назидательная; миниатюра Василия тоже предстает одновременно как покаянная и вотивная. Эта ускользающая функциональность говорит о том, что главной причиной создания таких композиций было стремление заказчика выразить свое личное почитание Богородицы, присутствие которой в сцене было не необходимо, но желанно ктитору. Здесь очень показательна подпись к иконе Богоматери-Агиосоритиссы, хранящейся во Фрайзинге: «ἡ ἐλπίς τῶν ἀλελλιομένων» («Надежда отчаявшихся»).

На самой фрайзингской иконе изображена только Богородица [Vassilaki 2005; Rhoby 2010: 64–68], однако здесь мы видим иной, невизуальный способ присутствия заказчика. В обрамлении образа эмалевые медальоны с Этимасией, архангелами Михаилом и Гавриилом, апостолами Петром и Павлом, святыми воинами Георгием и Димитрием и целителями Космой, Дамианом (пропал) и Пантелеимоном чередуются с текстом додекасиллабической эпиграммы:

Души желанье, золото и серебро
Тебе, о Дева Чистая, приносится.
Но серебра и золота природа все ж
Тускнеет, ибо тленны в сущности они.
А вот желание души — бессмертна ведь —
Не знает ни урона, ни конца:

Коль даже тело это пропадет в аду,
 Но стон души останется Тебя молить.
 Канстрисий, это поднося Тебе, речет,
 Левит по чину, Мануил сей Дисипат.
 Прими, о Дева, то с сочувствием,
 Взамен же дай текучей жизни сей
 Пройти без бед по заступленью Твоему,
 Покуда дню и свету не явишь конец!

Мануил Дисипат, митрополит Фессалоников (до 1256—1260/1), обращается здесь только к Богородице, которая оказывается единственной — Христос даже не упомянут — спасительницей и управительницей его жизни. Глубину личного почитания Богоматери заказчиком показывает даже рентгенограмма, ведь, как оказалось, Мануил — добавив, вероятно, надпись «Надежда отчаянных», — обновил древний образ Агиосоритиссы XI—XII веков, на что, возможно, и намекает в своей эпиграмме: все материальное, даже самое драгоценное, тускнеет, и только любовь души к Богородице остается непреходящей.

Библиография / References

- [Белецкий, Виноградов 2019] — *Белецкий Д.В., Виноградов А.Ю.* История и искусство христианской Алании. М.: Таус, 2019.
- (*Beletskiy D.V., Vinogradov A.Yu.* Istoriya i iskusstvo khristianskoy Alanii. Moscow, 2019.)
- [Кондаков 1915] — *Кондаков Н.П.* Иконография Богоматери. Т. 2. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1915.
- (*Kondakov N.P.* Ikonografiya Bogomateri. Vol. 2. Saint Petersburg, 1915.)
- [Овчарова 2004] — *Овчарова О.В.* Изобразительное искусство и монастырское богослужение в Византии середины XI — начала XIII веков // Искусство христианского мира. 2004. Вып. VIII. С. 26—46.
- (*Ovcharova O.V.* Izobrazitel'noye iskusstvo i monastyrskoye bogoslužheniye v Vizantii serediny XI — nachala XIII vekov // Iskusstvo khristianskogo mira. 2004. Vol. VIII. P. 26—46.)
- [Осташенко 2012] — *Осташенко Е.Я.* Икона Богоматерь Агиосоритисса («Халкопратийская») // Византийские древности. Произведения искусства IV—XV веков в собрании Музеев Московского Кремля: Каталог / Отв. ред.-сост. И.А. Стерлигова. М.: Пинакотека, 2013. С. 426—429.
- (*Ostashenko Ye.Ya.* Ikona Bogomater' Agiosoritissa («Khalkopratiyskaya») // Vizantiyskiye drevnosti. Proizvedeniya iskusstva IV—XV vekov v so-
- branii Muzejev Moskovskogo Kremlya: Katalog / Ed. by I.A. Sterligova. Moscow, 2013. P. 426—429.)
- [Преображенский 2010] — *Преображенский А.С.* Ктиторские портреты средневековой Руси. XI — начало XVI века. М.: Северный паломник, 2012.
- (*Preobrazhenskiy A.S.* Ktitorskiye portrety srednevekovoy Rusi. XI — nachalo XVI veka. Moscow, 2012.)
- [Степаненко 2000] — *Степаненко В.П.* Военный аспект культа Богоматери в Византии (IX—XII вв.) // Античная древность и Средние века. 2000. Вып. 31. С. 198—221.
- (*Stepanenko V.P.* Voennyy aspekt kul'ta Bogomateri v Vizantii (IX—XII vv.) // Antichnaya drevnost' i sredniye veka. 2000. Vol. 31. P. 198—221.)
- [Татић-Ђурић 1986] — *Татић-Ђурић М.* Стратитска иконица из Крушумлије // Зборник на ликовне уметности. Т. 2. Нови Сад, 1986. С. 65—85.
- (*Tatiћ-Ђuriћ M.* Steatitska ikonitsa iz Krushumlije // Zbornik na likovne umetnosti. T. 2. Novi Sad, 1986. S. 65—85.)
- [Шандровская 1996] — *Шандровская В.С.* Печати и монеты византийских императоров с изображением Богоматери // Византийский временник. Т. 58. С. 194—211.

- (*Shandrovskaya V.S.* Pechati i monety vizantiyskikh imperatorov s izobrazheniyem Bogomateri // *Vizantiyskiy vremennik*. Vol. 58. P. 194—211.)
- [Этингоф 2000] — *Этингоф О.Е.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI—XIII вв. М.: Прогресс-Традиция, 2000.
- (*Etingof O.E.* *Obraz Bogomateri. Ocherki vizantiyskoy ikonografii XI—XIII vv.* Moscow, 2000.)
- [Этингоф 2005] — *Этингоф О.Е.* Византийские иконы VI — первой половины XIII века в России. М.: Индрик, 2005.
- (*Etingof O.Ye.* *Vizantiyskiye ikony VI — pervoy poloviny XIII veka v Rossii.* Moscow, 2005.)
- [Baltoyanni 2000] — *Baltoyanni C.* The Mother of God in portable icons // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* / Ed. by M. Vassilaki. Milan: Skira, 2000. P. 139—153.
- [Bertelé 1956] — *Bertelé T.* La Vergine Aghiosoritissa nella numismatica bizantina // *Revue des études byzantines*. 1958. Vol. 16. P. 233—234.
- [Bryer 1970] — *Bryer A.* A Byzantine family: the Gabrades, c. 979—c. 1653 // *University of Birmingham Historical Journal*. 1970. Vol. 12. P. 164—187.
- [Cormack 1969] — *Cormack R.* The Mosaic Decoration of S. Demetrios, Thessaloniki: a re-examination in the light of the drawings of W.S. George // *The Annual of the British School at Athens*. 1969. Vol. 64. P. 17—52.
- [Cormack 1981] — *Cormack R.* Interpreting the mosaics of S. Sophia in Istanbul // *Art history*. 1981. Vol. 4.2. P. 131—149.
- [Cutler, Weyl Carr 1976] — *Cutler A., Weyl Carr A.* The Psalter Benaki 34.3. An unpublished illuminated manuscript from the family 2400 // *Revue des études byzantines*. 1976. Vol. 34. P. 281—323.
- [Donati, Gentili 2001] — *Deomene.* L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente / A cura di A. Donati e G. Gentili. Milano: Electa, 2001.
- [Eastmond 1988] — *Eastmond A.* Royal imagery in Medieval Georgia. University Park (PA): Pennsylvania State University Press, 1988.
- [Franses 1992] — *Franses H.* Symbol, Meaning, Relief: Donor Portraits in Byzantine art. Diss. London: University of London, 1992.
- [Janin 1969] — *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, 1: Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique. Vol. 3: Les églises et les monastères. Paris: Institut français d'études byzantines, 1969.
- [Jugie 1913] — *Jugie M.* L'église de Chalcopratia et le culte de la Ceinture de la Vierge — Constantinople // *Echos d'Orient*. 1913. Vol. 16. P. 308—312.
- [Kitzinger 1990] — *Kitzinger E.* The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.
- [Nikolaros 2017] — *Nikolaros S.* Die Taronitai. Eine prosopographisch-sigillographische Studie // *Millenium*. 2017. Vol. 14. S. 229—291.
- [Patterson Ševčenko 1991] — *Patterson Ševčenko N.* Virgin Hagiosoritissa // *Oxford dictionary of Byzantium*. Vol. 3. New York; Oxford, 1991. P. 2171.
- [Penna 2000] — *Penna V.* The Mother of God on coins and lead seals // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art* / Ed. by M. Vassilaki. Milan: Skira, 2000. P. 209—218.
- [Rhoby 2010] — *Rhoby A.* Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst. Wien; Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010.
- [Seibt 1991] — *Seibt W.* Die Darstellung der Theotokos auf byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11 Jahrhundert // *Studies in Byzantine Sigillography*. 1991. Vol. 1. S. 35—56.
- [Spatharakis 1976] — *Spatharakis I.* The portrait in Byzantine illuminated manuscripts. Diss. Leiden: Rijksuniversiteit te Leiden, 1976.
- [Vassilaki 2005] — *Vassilaki M.* Praying for the salvation of the empire? // *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium* / Ed. by M. Vassilaki. Oxford; New York: Routledge, 2005. P. 263—276.
- [Walter 1968] — *Walter C.* Two notes on the Deesis // *Revue des études byzantines*. 1968. Vol. 26. P. 311—336.
- [Zervou Tognazzi 1984] — *Zervou Tognazzi I.* L'iconografia e la 'vita' delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria // *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*. 1986. Vol. 46. P. 215—287.