

О.Е. Этингоф

СТВОРКА ТРИПТИХА ИЗ КОЛЛЕКЦИИ В.С. ГОЛЕНИЩЕВА

В Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве хранится небольшая икона с изображением двух евангельских сцен "Рождества" и "Крещения"¹. Она происходит из собрания знаменитого русского египтолога В.С. Голенищева и была привезена им из Египта. Более детальных сведений об обстоятельствах приобретения памятника до нас не дошло. В соответствии с происхождением икона почти единодушно считалась исследователями коптской. Так полагали Д.В. Айналов, Й. Стржиговский, Н.П. Лихачев, О. Вульф, М. Алпатов, А. Стрелков, А.Я. Каковкин и др.² Лишь В.Н. Лазарев высказался в пользу ее сирийского происхождения³. Датировали икону различно: от VI—VII до X—XI вв. Общепринятой в литературе стала датировка В.Н. Лазарева VI—VII вв.⁴

Нам представляется, что эта датировка может быть пересмотрена и уточнена, икону следует отнести к искусству эпохи иконоборчества и датировать VIII — началом IX в. Кроме того, иконография, стиль и структура памятника несут на себе отпечаток палестинской художественной традиции, что ставит под сомнение его связь с египетским искусством. И, наконец, форма и иконография иконы дают пищу для литургической интерпретации и предположительной реконструкции всего памятника.

¹ ГМИИ им. А.С.Пушкина. № 1, 1а 5975. Темпера, позолота, левкас, дерево, размер: 27х6, 8х0,9. Утраты дерева, красочного слоя, восполнение воском, потертость, трещины, загрязнение. Поступила в Музей в 1911 г. из петербургского собрания В.С.Голенищева.

² Айналов Д.В. Пластина от коптского триптиха из собрания В.С.Голенищева // ВВ 1898. Т. V, № 2 С. 181-186, табл. II; Bauer A., Strzygowski J. Eine Alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev. Wien, 1905. S. 199, Fig. 36; Лихачев Н.П. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон СПб., 1911. Табл. 436; Wulff O., Alpatoff M. Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge. Dresden, 1925. S. 32-33, 259, Abb. 13; Стрелков А. Фаюмский портрет. М., 1936. С. 82, 88, 91 (датировка X—XI вв.); Каковкин А.Я. Поздний памятник коптской живописи из собрания Эрмитажа // Кавказ и Византия. Ереван, 1984. Вып. 4. С. 218.

³ Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947/48. Т. 1/2. С. 61; Lazarev V. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. P. 93; Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1-2. С. 52.

⁴ Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М., 1977. Т. 1 С. 87, № 112.

Икона представляет собой левую створку, происходящую от трипиха с циклом евангельских сцен. Композиции расположены в два яруса по вертикали — сверху "Рождество", внизу — "Крещение". Иконография "Рождества" дана в сокращенном варианте: она включает Марию на ложе, сидящего Иосифа и младенца с нагнувшимися над ним ослом и быком. Младенец при этом изображен лежащим на плоском возвышении. По-видимому, это изображение кубического каменного алтаря, заменившего ясли, деревянную кормушку, где лежал Христос (в соответствии с евангельским текстом). Подобная замена в ранней палестинской иконографии "Рождества" проанализирована К. Вейцманом⁵. На многих памятниках доиконоборческой эпохи и периода иконоборчества встречается изображение алтаря — святыни из крипты Рождественской церкви в Вифлееме. Это массивный каменный куб с нишей для реликвий в центре⁶. Кроме того, на московской иконе сохранились и очертания пещеры, в которую помещено изображение алтаря. Пещера также связана с указанием на Святое место⁷. Подобная иконография, воспроизводящая Святые места Рождественской базилики в Вифлееме, особенно широко распространена именно в палестинских памятниках, ее иерусалимское происхождение несомненно. Однако она встречается и за пределами Палестины, в константинопольских, коптских, нубийских произведениях⁸.

Подобным образом алтарь (внутри пещеры и вне) изображен на крышке реликвария VI в. из капеллы Святого Санкторум (ныне в Ватикане), который происходит из Иерусалима, в Евангелии Равуллы VI в., на двух палестинских иконах VIII—IX вв. из монастыря Св. Екатерины на Синае, пластинках слоновой кости VI в. из Манчестера и Равенны (с кресла Максимиана), и VII—VIII вв. из соборной капеллы Дамбартон Оукс, на сирийской ткани VIII—IX вв. из капеллы Святого Санкторум (ныне в Ватикане) и других⁹.

Особенно близка "Рождеству" на московской иконе общая схема этой сцены, изображенной на крышке реликвария из капеллы Святого Санкторум¹⁰. Совпадает расположение основных элементов, включающих очертания сферической пещеры, высокого алтаря с младенцем, ложа Марии слева и сидящего Иосифа справа. В обеих иконах выделены три крупных золотых нимба всех персонажей. Однако композиция московской створки, вписанная в узкое поле клейма, сокращена настолько, что ложе Марии, расположенное по диагонали, ориентировано почти вертикально, а фигура Иосифа оказывается позади него. Сама поза Марии, почти сидящей на ложе с благословляющим жестом правой руки перед грудью и левой рукой, перекинутой вправо, сходна с изображением на миниатюре Евангелия Равуллы¹¹.

Сцена "Крещения" также дана в сокращенном иконографическом изводе. Она включает трех персонажей: Христа, Иоанна Крестителя и лишь одного ангела. При этом фигура Христа погружена в воды Иордана, так что он изображен погрудно, стоящий на берегу Иоанн склоняется, положив правую

⁵ Weitzmann K. *Loca Sancta and Representational Arts of Palestine* // DOP. 1974. 28. P. 36-39, ill. 5-16. = repr. in: Weitzmann K. *Studies in the Arts at Sinai*. Princeton, 1982. N. 11. P. 22-65, ill. 5-16.

⁶ Ibid. Ill. 7.

⁷ Ibid. P. 36-39.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid. Ill. 6, 9-16; Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d' arte e Cultura Bisantina nelle chiese d'Italia. Milano, 1990. P. 152-153, N 57.

¹⁰ Ibid. P. 140-141, N 52.

¹¹ Weitzmann K. *Loca Sancta...* Ill. 9.

руку ему на голову. Другой рукой Иоанн, опираясь на левое колено, придерживает свой плащ. Ангел стоит с поднятыми руками, покровенными тканью, в которую он должен принять Христа из Иордана. Вверху схематически представлен голубь — символ Св. Духа. Этот тип иконографии с тремя фигурами и образом Христа, глубоко погруженного в реку, встречается именно в палестинской иконографии. Таким же образом изображена эта сцена на ампуле из Святой земли VI в., хранящейся в Монце¹². Еще более краткий вариант сцены без ангела представлен на миниатюре сирийского Евангелия Равуллы¹³. Близкая, хотя и более развернутая схема (с двумя ангелами и двумя персонажами, стоящими за спиной Иоанна), использована на крышке реликвария из капеллы Санкта Санкторум¹⁴. Аналогичная иконография распространилась в ранневизантийском искусстве и за пределы сиро-палестинского круга. Она встречается с некоторыми дополнительными деталями на пластинках слоновой кости из Египта (Британский музей), Восточной Галии (Лион, Городской музей), на кресле Максимиана, предположительно, константинопольской работы (Равенна)¹⁵. Но особенно близок лаконичной композиции на московской створке медальон на ампуле из Святой земли, хранящейся в Монце¹⁶. Аналогичны симметричная композиция, позы фигур Иоанна и ангела, отчетливо склонившиеся к голове Христа в центре, расположение нимбов всех трех персонажей. Иконография известных коптских изображений этой сцены отличается от палестинской. Иоанн и ангел обычно представлены стоящими в рост прямо,



Рис. 1. Створка триптиха из коллекции В.С. Голенищева

¹² Grabar A. Ampoules de terre sainte. P., 1958. Pl. V.

¹³ Schiller G. Iconography of Christian Art. L., 1971. Vol. 1. Pl. 356.

¹⁴ Splendori di Bisanzio. P. 140-141, N 52.

¹⁵ Schiller G. Op. cit. Pl. 358-360.

¹⁶ Grabar A. Op. cit. Pl. V.

например, как на браслете из коллекции Фуке в Каире VI—VII вв., в росписях XVII капеллы монастыря в Бауите, на фрагменте завесы X—XI вв. из Гос. Эрмитажа¹⁷.

Иконографический извод "Рождества" на московской створке столь лаконичен, что детали трактовки кубического алтаря, на котором лежит младенец, не конкретизированы. Помещение Христа на алтарь вместо яслей, по-видимому, связано не только с воспроизведением Святого места, но и с евхаристической символикой. Это особенно наглядно проявляется благодаря тому, что не только голова Христа окружена золотым нимбом, но и пелены его написаны золотом. Вероятно, это образ, предшествующий *amnos* или *melismos* позднейшего периода¹⁸. Изображение алтаря уже могло быть достаточным для указания на евхаристический смысл в сцене "Рождества". Так, по толкованию отцов церкви, символизировал одновременно ясли, в которых лежал младенец Христос, и одр, на котором покоилось Его Тело, снятое с креста. Приготовление святого хлеба в проскомидии символизировало зачатие и рождение Иисуса Христа.

Литургические акценты в иконографии московской створки можно усмотреть и в других деталях. В той же сцене Богоматерь выдвинута на передний план, занимая основное поле композиции. По-видимому, это связано с уподоблением самой персоны Богоматери жертвеннику, трапезе и даже просфоре, известными по святоотеческим текстам. Символическое отождествление Девы и просфоры наглядно осуществлялось в проскомидическом акте извлечения агнца копьем из просфоры, т.е. плоти Христа из плоти Богоматери. Литургический смысл подобной ранней иконографии "Рождества" особенно подчеркнут на пластинках из слоновой кости VI в. Так, на фрагменте диптиха из Манчестера "Рождество" с младенцем на алтаре расположено на фризе в нижнем регистре, а в верхнем— волхвы подносят Богоматери на убрусах свои дары как святые дары в литургии на алтарных покровах¹⁹. На фрагменте палестинского диптиха из Британского музея не только представлен вариант той же иконографии, но ложе Марии изображено в виде круглой розетты, которая, по-видимому, связана с формой просфоры²⁰. Подобная аллюзия очевидна и в палестинских иконах VIII—IX вв. с изображением "Рождества", где ложе Богоматери покрыто тканью, словно имитирующей алтарный покров²¹.

Крещение рассматривалось в православной традиции как второе рождение Христа в Св. Духе. Иоанн Предтеча, как и Богоматерь, приготовил Христу пути земного служения через проповедь и крещение. Поэтому в святоотеческой традиции образ Иоанна Крестителя мог уподобляться дьякону или даже священнику, начинающему литургию, который совершал на проскомидии акт приношения вещества. Это символическое отождествление основывалось на связи слов проповеди Иоанна "Вот Агнец Божий, который берет на себя

¹⁷ *Vikan G.* Art, Medicine and Magic in Early Byzantium // *DOP.* 1984. 38. P. 74 ff.; *Clédat J.* Le monastère et la nécropole de Baouit. Le Caire, 1904. Pl. XLX; *Каковкин А.Я.* Указ. соч. С. 218-223, рис

¹⁸ *Weitzmann K.* *Loca Sancta...* P. 37.

¹⁹ *Ibid.* Pl. 13.

²⁰ *Kitzinger E.* *Early Medieval Art in the British Museum and British Library: The Trustees of the British Museum.* 1987. Fig. 13. P. 38.

²¹ *Weitzmann K.* *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons.* Princeton, 1976. Vol. I. P. 68-69, 73-76, pl. XXVII, XXX, XCV, XCIX, C. CI; B. 41, 45.

грех мира" (Ин, гл. I, ст. 29) и извлечении агнца из просфоры²². В лаконичной композиции "Крещение" на московской створке можно усмотреть уподобление образа Иоанна, готовящего Тело Господне, и ангела с тканью, словно готового принять Святые дары на алтарный покров, — двум дьяконам.

Расположение двух сцен на иконе из Пушкинского музея точно соответствует порядку размещения сцен в нижнем регистре крышки реликвария из капеллы Санта Санкторум²³. Центр ее занят "Распятием", а верхний регистр — сценами "Жены у гроба" и "Вознесение". Состав композиций этой крышки в пяти частях охватывает всю историю спасения. Вместе с тем, этот цикл с отчетливо выделенным в центре "Распятием" есть некая литургическая последовательность образов, поскольку обряды литургии также видимо представляли историю земной жизни Спасителя. Этот цикл на крышке реликвария развивается от приготовления святого хлеба в проскомидии и извлечения агнца из просфоры. Затем второй этап цикла — страдания Христа на кресте ("Распятие"), т.е. прободение агнца копьем и вливание растворения в потир, а также и приобщение жертве в литургии. И, наконец, воскресение и переход на небеса ("Жены у гроба" и "Вознесение") — в литургии воскресению Христа соответствует соединение хлеба и вина, а вознесению — возвращение Святых даров в жертвенник. Малый вход в Святая Святых также мог интерпретироваться как вознесение. Подобный литургический смысл не случаен в этом палестинском памятнике. Во-первых, иконография почти всех его сцен связана с воспоминанием о Святых местах Палестины. Это касается всех сцен кроме "Крещения"²⁴. Во-вторых, это не просто икона, но крышка реликвария, в котором хранились реликвии из Святой земли, что уже могло ассоциироваться с храмовым престолом, в который вкладывали кусочки мощей мучеников. Данный обычай восходит к традиции мартириев — ранних храмов-усыпальниц, где в качестве алтаря использовались гробницы мучеников. Тем самым функция этой иконы (покрова реликвий и реликвии, фиксирующей Святые места) есть постоянное воспоминание об искупительной жертве. Литургическая программа ее иконографического цикла — совершенно естественное следствие подобной функции.

Такая пятичастная композиция вызывает ассоциации с пятичастной структурой триптиха, включающего "Распятие" в центре и четыре евангельские сцены на створках. Есть основания полагать, что крышка реликвария со сценой "Распятия" вдвое большей по размеру, чем остальные композиции, воспроизводила какой-то чтимый палестинский триптих. К сожалению, до нас не дошли живописные триптихи подобного состава. Однако известно несколько триптихов слоновой кости X в. с "Распятием" в среднике, на сохра-

²² В такой интерпретации есть доля условности, поскольку подробно это изложено в более позднем литургическом толковании — Протерии Николая Андидского середины XI в. (*Bornert R. Les commentaires byzantins de la liturgie du VII^e au XV^e siècle / AOCh.P., 1966. Vol. 9, P. 191–196*), в русском переводе приписываемом Федору Андидскому и датированном XII в. См. *Красносельцев Н.Ф. Объяснение литургии, составленной Феодором, епископом Андидским (Памятник византийской духовной литературы XII в.). // Православный собеседник. 1884. Т. I, март–апрель С. 370–415; P.C. T. 140. P. 413, 425, 429, 432.*

²³ *Splendori di Bisanzio. P. 140–141, N 52.*

²⁴ *Weitzmann K. Loca Sancta... P. 33–55.*

нившихся створках изображены различные святые²⁵. Кроме того, в Синайском монастыре известны две створки триптиха с образами Богоматери и Иоанна Богослова, предстоящих распятому Спасителю. Средник этого триптиха и заключал утраченное изображение "Распятия"²⁶. А на одной из створок VI—VII вв. того же собрания сохранилось изображение молящегося монаха и пастухов из "Рождества"²⁷. Средником такого триптиха также могло быть "Распятие". Подобные портативные триптихи, служившие для частного поклонения как бы являли собой храмовые святилища в миниатюре, поэтому их программа включала в себя основные элементы иконографической и литургической программы храмов. К.Вейцман сравнивает открытие створок триптиха с открытием царских врат иконостаса²⁸. Это не просто образное сравнение: среди палестинских триптихов Синайского монастыря сохранились две створки с изображением Архангела Гавриила и Марии, составлявших "Благовещение", как на царских вратах церковного иконостаса²⁹. На створках палестинских складней изображались также отцы церкви и апостолы, как и в храмовой декорации³⁰.

Мы не случайно акцентировали литургические ассоциации в иконографии московской створки. Можно предположить, что триптих, частью которого является эта иконка, и составляет цикл, аналогичный крышке из капеллы Санкта Санкторум с "Распятием" в среднике и четырьмя евангельскими сценами на створках: "Рождеством", "Крещением", "Женами у гроба" и "Вознесением"³¹.

Предположительная реконструкция триптиха

"Рождество"	"Распятие"	"Жены у гроба"
"Крещение"		"Вознесение"

²⁵ Goldschmidt A., Weitzmann K. Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XII Jahrhunderts. B., 1934. Bd. II. Taf. II, 6; VIII, 25-27; IX, 28a; XV, 38a; XVI, 39; XVII, 40; XXXIII, 83; XXXIX, 101-102; XL, 103-108; LIV, 155a, 156; LVIII, 172; LXIV, 194.

²⁶ Weitzmann K. The Monastery... P. 60-61, pl. LXXXVIII, B. 34, 35.

²⁷ Ibid. P. 47, pl. LXX-LXXI, B. 22.

²⁸ Ibid. P. 8-9.

²⁹ Ibid. P. 44-45, pl. LXVI-LXVIII, B. 19-20.

³⁰ Ibid. P. 48-49, 58-59, pl. XX, LXXII-LXXIII, XXIV, LXXXV-LXXXVII, B. 24, 33.

³¹ Речь предположительно идет о пятичастном цикле, в его составе возможны и другие варианты. О составе праздничных сцен в более обширных циклах на паломнических реликвиях Святой земли и других предметах (крестах, ампулах Монцы и Боббио, браслетах, кольцах и проч.) см.: Kitzinger E. Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art // Cah. Arch. 1988, Vol. 36, P. 51-73.

Тип створки из собрания В.С. Голенищева, ее форма, размеры и пропорции также находят близкие аналогии среди палестинских икон собрания Синайского монастыря, где хранятся многочисленные складни прямоугольной формы с двумя узкими вертикальными створками и их фрагментами VII—X вв.³² На некоторых из них хорошо сохранились шипы для крепления в пазы складня, совершенно аналогичные московской иконе³³. Близка также толщина дощечек створок подобного формата, которая колеблется от 0,5 до 1,2 см. Одна из створок VII в. имеет толщину 0,9 см, идентичную московской иконе³⁴: известный с древности способ монтировки и крепления этой группы палестинских триптихов использовался также в креплении складней слоновой кости X в.³⁵ В среднике сверху и снизу просверливались отверстия, на которых укреплялась рама. К раме же крепились обрамления для боковых створок, в пазы которых вставлялись их шипы. Не только форма, размеры створок и характер их крепления в палестинских триптихах VI—IX вв. сходны с московской иконой, аналогичны также тип членения и обрамления композиций красной лентой, орнамент, пропорция сцен, вписанных в узкое поле доски³⁶.

И, наконец, стиль московского памятника также имеет отчетливое сходство с произведениями палестинской художественной традиции. Прежде всего в этой маленькой иконке обращает на себя внимание широкое использование золота. Крупные золотые нимбы персонажей занимают значительное место. Но кроме нимбов все тело младенца Христа написана золотом так, что оно сливается с нимбом. Позднеантичная традиция применения золота была унаследована доиконоборческим искусством. Интенсивное использование золота — прием стиля, создающего спиритуалистические эффекты и подчеркивающего святость персонажа, это не стилистический провинциализм. Но драпировки и одежды, написанные золотом, известны именно по памятникам сиро-палестинского круга. Золотые одежды Христа встречаются в рукописях VI в.: Россанском Евангелии и Синопском фрагменте³⁷. Золотой терновый венец на голове Христа и золотые ромбы на его хитоне изображены на иконе "Распятие" VIII в. из Синайского монастыря³⁸. Особенно широко золото использовано в рукописи Сакра Параллела, созданной в Палестине в первой половине IX в. Таким образом, применение золота в Палестине было, по-видимому, не эпизодическим, но традиционным с VI по IX вв.³⁹ В коптских памятниках такие приемы не встречаются.

Типы ликов в московской иконе подчинены единообразной системе. Все лики изображены с огромными бровями и ресницами, срезанными носами. Прически Иоанна Крестителя и Христа с симметрично разделенными надвое волосами трактованы почти одинаково как и острые бороды Иоанна и Иосифа. Подобная типизация и сходная трактовка ликов встречается в палестинских произведениях VIII — начала IX в. — в иконах "Св. Павел, Петр, Николай,

³² Ibid. B. 13, 17-20, 22, 26, 33-35, 37, 43-44, 46-47.

³³ Ibid. P. 42-43, 48, pl. XIX, LIXIV, LXX, B. 17, 23.

³⁴ Ibid. P. 50, pl. LXXIV, B. 26.

³⁵ Goldschmidt A., Weitzmann K. Op. cit. Taf. XIII, 33; XXVIII, 72a-b; LIV, 155a; LXIV, 195; Weitzmann K. The Monastery... P. 9.

³⁶ Ibid. P. 48-49, 64-65, pl. XX, XXVI, LXXII-LXXIII, XCI, B. 24, 37.

³⁷ Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela Parisinus Graecus 923. / Studies in Manuscript Illumination. Princeton, Vol. 8. 1979. P. 17.

³⁸ Weitzmann K. The Monastery... P. 61, pl. XXV, LXXXIX, XC.

³⁹ Weitzmann K. The Miniatures... P. 17.

Иоанн Златоуст", "Распятие", "Свв. Харитон и Феодосий" и в миниатюрах Сакра Параллела⁴⁰.

Существенной чертой стиля является отчетливая тенденция к линейной трактовке. Фигуры написаны плоскостно, живопись лишь местами сохраняет полутона, притенения и градаций цветов. В целом же преобладает обобщенная комбинация локальных пятен. Подобная тенденция также очевидна в упомянутых палестинских иконах. Так, трактовка абриса лика, волос и бороды Иосифа на московской створке близка иконе "Св. Харитон и Феодосий" VIII — начала IX в.⁴¹ В иконе из собрания В.С. Голенищева используются двойные линии не только для обозначения бровей и ресниц вокруг глаз, но и для других деталей, в частности для складок на драпировках. Этот прием известен в искусстве VIII—IX вв., и он является одной из основных характеристик стиля палестинских икон второй половины VIII — раннего IX в. и миниатюр Сакра Параллела⁴². Колорит иконы, сумрачный и сдержанный, построен на сочетании золотых акцентов с различными оттенками охры, коричневых и красноватых, зеленого санкиря и черного, особенно в контурах. Подобное колористическое сочетание обычно для палестинских памятников, начиная с VI и кончая IX в. Оно встречается на крышке реликвария из капеллы Санта Санкторум, в "Распятии" VIII в. из Синайского монастыря, в миниатюрах Сакра Параллела⁴³. Вместе с тем в московской иконе сохраняется экспрессия образов, гибкость поз, живость ликов, волнообразность контуров, унаследованные от эллинистической традиции доиконоборческого искусства. Эти качества сохранились именно в палестинском кругу памятников в отличие от коптской живописи той же эпохи, гораздо более отвлеченного и абстрактного характера. Все это позволяет отнести памятник из Пушкинского музея к палестинской традиции.

Если попытаться определить дату московской иконы, то, к сожалению, в Палестине этой эпохи нет в нашем распоряжении точно датированных произведений живописи. Их относительная хронология основана преимущественно на представлении о постепенной эволюции от стиля классически живописного к более линейному и схематичному. Однако памятники, либо имеющие точные даты, либо связанные с определенными историческими событиями, сохранились за пределами Палестины. Речь идет о фрагменте росписи капеллы Феодотуса с "Распятием" в церкви Санта Мария Антиква в Риме середины VIII в. времени Папы Захария I, написанной под значительным палестинским влиянием, римских мозаиках раннего IX в. в церкви Санта Мария Доменика времени Папы Паскаля I (817—824 гг.) и капеллы Св. Зенона в Санта Прасседа первой четверти IX в., а также в рельефе слоновой кости из Берлина с изображением коронации Льва V, который К.Вейцман датировал 813 г.⁴⁴ При различиях в местных традициях в московской иконе видятся

⁴⁰ Weitzmann K. The Monastery... P. 58-59, 61, 64-65, pl. XXIV-XXVI, LXXXIV-LXXXVII, XC-XCI, B. 33, 36-37; Weitzmann K. The Miniatures...

⁴¹ Weitzmann K. The Monastery...P. 64-65, pl. XXV, XCI, B. 37.

⁴² Weitzmann K. The Ivories of the So-called Grado Chair. // DOP. 1972. 26. P. 74-77, ill. 1-62 = repr. in: Weitzmann K. Studies in the Arts at Sinai. N VI. P. 148-151, ill. 1-62; Weitzmann K. The Miniatures.. P. 17 ff.

⁴³ Splendori di Bisanzio. P. 140-141. N 52; Weitzmann K. The Monastery...P. 61, pl. XXV; Weitzmann K. The Miniatures... Color pl.

⁴⁴ Wilpert J. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhunderts. Freiburg, 1916. Bd. II. S. 679, Bd. IV. P. 163; Weitzmann K. The Ivories... P. 65-73, ill. 45-48, 55; Weitzmann K. The Miniatures... P. 23-25; Oakeshott W. Mozaici Rima. Beograd, 1977. P. 190-200; pl. 114-125, XX-XII.

параллели со многими деталями в этих памятниках. Так, тип Иоанна Крестителя сходен с образом Предтечи в мозаиках Санта Мария Доменика, вытянутый лик Богоматери, срезанные носы всех персонажей и трактовка жестов благословляющих рук — с рельефом из Берлина, на котором изображена коронация Льва V⁴⁵. Но особенно много общего у створки из собрания В.С. Голенищева с иконами "Распятие" и "Свв. Харитон и Феодосий", а также миниатюрами Сакра Параллела — палестинскими памятниками второй половины VIII — раннего IX в.⁴⁶ По-видимому, ее можно датировать именно в этом интервале — от середины VIII до начала IX в.

В Палестине под мусульманским владычеством в период иконоборчества художественная традиция не была прервана. Константинопольские декреты иконоборцев на этих территориях не имели силы. Под покровительством халифов процветала как мусульманская, так и христианская культура. Иоанн Дамаскин мог быть логофетом при дворе Омейядов в Дамаске, прежде чем он уединился в монастыре Саввы близ Иерусалима: Именно в этом монастыре, предположительно, и была создана роскошно иллюстрированная рукопись Сакра Параллела, текст которой был составлен самим отцом Иоанном⁴⁷. Можно допустить, что столь отчетливая литургическая символика иконографии московской створки обусловлена полемическим пафосом иконофильской православной среды эпохи иконоборчества. В таком случае это может служить еще одним доводом в пользу предложенной нами датировки.

⁴⁵ *Oakeschott W.* Op. cit. Pl 119; *Weitzmann K.* The Ivories... P. 48, 55.

⁴⁶ *Weitzmann K.* The Monastery...P. 61, 64-65, pl. XXV-XXVI, LXXXIX, XC-XCI; *Weitzmann K.* The Miniatures... pl. VI, 13; VII, 23; LXXVI, 338, 340; LXXXIX, 411.

⁴⁷ *Ibid.* P. 8-11, 20-23.