

А. Семоглу

**ВОСКРЕСАЮЩИЙ МОИСЕЙ.
О РЕДКОЙ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ОСОБЕННОСТИ
СЦЕНЫ “ПРЕОБРАЖЕНИЯ”
В НАСТЕННОЙ МОНАСТЫРСКОЙ ЖИВОПИСИ
СЕВЕРО-ЗАПАДНОЙ ГРЕЦИИ XVI ВЕКА
ИССЛЕДОВАНИЕ РУССКОГО ВЛИЯНИЯ¹**

Поводом для написания этой работы послужила одна иконографическая деталь, обнаруженная в сцене “Преображения” ряда памятников, в основном XVI в., найденных на территории Северо-Западной Греции (Эпир и Македония), деталь, придающая сцене “Преображения” особое значение и раскрывающая ее смысловое и догматическое содержание. Речь идет о дополнительном, но отнюдь не второстепенном эпизоде перенесения ангела на облаке двух сопровождающих Мессию² пророков – Моисея и Ильи на гору Фавор, где происходит сцена “Преображения”. Упомянутый эпизод не содержится в евангельском повествовании (Мф. 17, 1–9; Мк. 9, 2–13; Лк. 9, 28–36), но встречается, насколько мне известно, в одном песнопении великой вечерни на “Преображение”: “И пророков верховных, Моисея и Илию, привел еси, непрекословне свидетельствующия Его божество”³.

Особого внимания заслуживает то, что пророк Моисей изображается держащим дощечки с заповедями в саркофаге, что свидетельствует о его воскресении из Ада⁴. Эта иконографическая деталь, хотя и была отмечена некоторыми исследователями⁵, тем не менее изучена недостаточно. Мы постараемся показать, что эта деталь является не просто иллюстрацией некоторых церковных текстов, а придает изображению завершенный характер, подтверждая уже установленную в богословии связь между Преображением и Воскресением.

Как отмечает С. Дюфрен⁶, в литургических текстах просматривается тема Воскресения в Преображении. Отцы церкви в своих комментариях также видят в празднике Преображения приход воскресшего Мессии и возвращение Адама в первич-

¹ Настоящая статья написана на основе материала моей докторской диссертации: *Semoglou A. Le décor mural de la capelle athonite de Saint Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos. Lille, 1998.* Хочу выразить особую благодарность проф. А. Ангеллопулосу, который одобрил мое участие в научном симпозиуме, организованном во дворце Карпио в Салониках Центром по изучению национальных и религиозных проблем с темой “Мир православия на Балканах и в Закавказье в прошлом и в настоящем. Роль Салоник”.

² Об этом определении см.: *Riesenfeld J. Jésus Transfiguré. Copenhagen, 1947. P. 245.*

³ Минея. Август. Ч. 1. М., 1989. С. 160.

⁴ См.: *Première Encyclopédie Théologique (ou première série de dictionnaires sur toutes les parties de la science religieuse). Изд.: PG 4. Col. 845.*

⁵ *Покровский Н.* Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1882. С. 201; *Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles. P., 1916 (réimpression 1960). P. 680; Ξυγγούπουλος Α. Σχεδίασμα Ιστορίας τής θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση. Αθήναι, 1957. Σ. 120; Αχεΐααστού-Ποταμιανού Μ. Η μοιή των Φιλανθρωπικών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Αθήνα, 1983. Σ. 71; *Garidis M. Le peinture murale dans le mond Orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère. Athènes, 1989. P. 192.**

⁶ *Dufrenne S. La manifestation divine de l'iconographie Byzantine de la Transfiguration // Actes du Colloque International: Nicée II, 787–1987. Douze siècles d'imageries religieuses, 2–4 octobre 1986. P., 1987. P. 189. N 31.*

ный Рай⁷. Обратим внимание и на то, что Иоанн Златоуст, говоря о Преображении, обращает внимание на Воскресение⁸. Следовательно, Церковь считает Преображение предвидением Воскресения. На основании вышеизложенного возникает закономерный вопрос: каким образом отражены в сцене “Преображения” комментарии Отцов церкви и явные ссылки на Воскресение.

Мы полагаем, что с введением вышеуказанного эпизода, изображение приобретает наконец тот особый характер, который ему уже был придан в церковной литературе. Так, если пророк Илья является символом живых по той причине, что он никогда не умирал, но “понесся... в вихре на небо” (4 Царств. 2, 11), то Моисей явно связан с умершими; согласно Второзаконию, “и умер там Моисей, раб Господень, в земле Моавитской по слову Господню... и никто не знает места погребения его до сего дне” (34, 5–6). Разграничение природы двух пророков наглядно показано и в стихотворении Христофора Митилнского, где говорится следующее “οἱ δὲ προφήται τὰς φύσεις διτὰς ἄμα, θητήν ὁ Μωυσῆς, ζῶσαν ὁ ζῶν Ἠλίας”⁹.

Это разграничение повторяется и в некоторых гимнах праздника, подчеркивающих различия в природе двух пророков: “ὡς ἐξ οὐρανοῦ δὲ ὁ Θεοβίτης Ἠλίας, Μωυσῆς δὲ ἐκ ψεκᾶδων”. Стало быть, изображение факта воскрешения пророка Моисея в сцене “Преображения” есть реализация Божественного обещания перед пророком (Исх. 33, 19–23) и символически перед всеми верующими во время Воскресения.

Таким образом, воскрешение пророка Моисея является одновременно пророческим для Воскресения Христа. Сам факт Преображения считается исследователями повторением Крещения, где Иисус был объявлен новым Моисеем и Мессией, а сияние его лица подобно сиянию, исходившему от Моисея, когда тот спускался с Синайской горы¹⁰.

Следовательно, логично предположить, что сцена “Преображения”, изображенная в новой софистической иконографической форме приобретает еще более описательное и одновременно символическое содержание, которое позволяет ей прямо и непосредственно соединиться с пророческим значением Воскресения, обосновывая тем самым роль Воскресения в великом празднике. Символическое и редчайшее для иконографии присутствие пророка Моисея, держащего дощечки с заповедями в сцене “Сшествия в Ад”, в целом ряде памятников XV в. и в основном XVI в., подтверждает предположение о взаимосвязи между воскрешением Моисея и Воскресением Господа¹¹.

Этот эпизод, который обогащает в изобразительном плане сцену и открывает скрытый в текстах символизм, не является, по нашему мнению, находкой итальянской живописи, как утверждали в прошлом профессора Г. Милле и А. Ксингопулос¹², несмотря на то что в изображении летящего ангела легко узнается итальянский стиль¹³.

Одно из первых изображений, основанное, вероятно, на не дошедшем до нас тексте, находим в армянском рукописном Тетраевангелии (1035 г., Ф. бг), где Моисей

⁷ Mathews Th.F., *Sanjan Av.K. Armenian Gospel. Iconography. The Tradition of the Glajor Gospel.* Washington, 1991. P. 96.

⁸ PG 58. Col. 554.

⁹ Цит. по: *Dufrenne S. Op. cit. P. 206.*

¹⁰ О вышеизложенной точке зрения см.: *Müller H.P. Die Verklärung Jesu. Eine motivgeschichtliche Studie // Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde des Älteren Christentums.* 1960. 51. S. 56–64.

¹¹ Отметим, что Дионисий Фурнаграфийот в “Ерминии” не упоминает о присутствии пророка Моисея в сцене “Сшествия в Ад”. Наоборот, упоминает о нем в сцене “Второго Пришествия”, держащем илитарий с текстом из Второзакония (8, 15–16), см.: Ерминия. М., 1993. С. 143–145. О присутствии Моисея в сцене “Сшествия в Ад” в настенной живописи см.: *Αρχεπιστοῦ Πотаμιανοῦ Μ. Op. cit. Σ. 92.*

¹² Оба исследователя поддержали точку зрения, что этот эпизод заимствован у Рафаэля (*Millet G. Op. cit. P. 660; Συγγρόπουλος Α. Op. cit. Σ. 120.*) Также и М. Гаридис придерживался точки зрения, что этот эпизод сформировался под итальянским влиянием (*Garidis M. Op. cit. P. 92.*)

¹³ См.: *Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. P., 1928. T. 1. P. 276.*

изображен в рост, закутанным в белое полотно, что свидетельствует о его воскресении¹⁴. Этот эпизод мы встречаем на иконе, приписываемой Феофану Греку и датируемой началом XV в.¹⁵ (рис. 1). Эту тему повторит художник при росписи старого кафоликона в Преображенском монастыре в Метеорах (1483)¹⁶. В XVI в. этот эпизод встречается только в небольшой группе памятников Северо-Западной Греции, например, в монастыре Моливдоскепастис в Эпире (вторая четверть XVI в.)¹⁷, в кафоликоне монастыря прп. Никанора в Заворда в Гревене¹⁸ (после 1542 г., по нашему мнению), в кафоликоне монастыря Варлаама в Метеорах (1548 г.)¹⁹ и в часовне св. Николая в монастыре Великой Лавры на Афоне (1560)²⁰ (рис. 2). Три последних упомянутых памятника были расписаны великим фиванским художником Франко Кателлано.

Из всех известных на сегодняшний день примеров можно установить, что в течение XVI в. преимущественно монастырское искусство Центральной Македонии и Эпира принимает эту особую и оригинальную форму, которую игнорирует большая часть греческих мастеров той эпохи, в том числе и представители Критской школы. Насколько мне известно, на территории Греции еще не найдена икона с изображением сцены перенесения ангелами пророков на облаке и сценой воскресения пророка Моисея.

Напротив, в России этот эпизод встречается намного чаще, в иконографии большинства икон XVI в.²¹, а в течение XVII в. примеров становится еще больше, как на иконах, так и в иллюстрированных рукописях из Киева, Новгорода и Пскова²².

На основании всего вышеизложенного приходим к выводу, что уже начиная с XV в. и в основном в XVI в., монастырская живопись Центральной Македонии и Эпира, идя по пути поиска, выбирает оригинальную завершенную иконографическую форму Преображения с введением сцены воскресения Моисея из саркофага. Эту сложную иконографию отвергают мастера Критской школы.

Я думаю, что эта иконографическая деталь вписывается в рамки общих тенденций расширения и углубления содержания некоторых композиций: “Преображения”, “Распятия”, “Сошествия в Ад”. В тоже время она объясняет усилия греческой церкви защитить православную веру от опасности ее исламизации. Эту роль берут

¹⁴ *Stichel R.* Una rappresentazione armena della Transfigurazione di Christo // *Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena. Venezia, 1975. S. Lazaro, 1978. P. 669–673.* Благодарю проф. К. Лепаж за то, что обратил мое внимание на значимость вышеприведенного эпизода.

¹⁵ Принадлежность иконы Феофану Греку доказана К. Онаш (*Onash K.* Иконы. В., 1961. С. 387. III. 91), а также М. Алпатовым (*Алпатов М.* Феофан Грек. М., 1979. С. 134, 138, Ил. 110). Наоборот В.Н. Лазарев считает, что художником этой иконы является не сам Феофан Грек, а его ученик родом из Москвы, а не из Новгорода (*Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 245; 1948. Т. 2. Ил. 347).

¹⁶ *Georgitsouanni E.* Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483). Athènes, 1993. P. 120–123. III. 39–41. Автор не разъясняет новый элемент в вышеуказанной сцене.

¹⁷ Данные о памятнике еще не опубликованы и информация о нем – мои личные заметки и М. Ахимасту-Потамиану (*Ахѣцѣстѣй-Пѣтѣцѣнѣй М.* *Op. cit.* С. 71).

¹⁸ Личные заметки.

¹⁹ *Ахѣцѣстѣй-Пѣтѣцѣнѣй М.* *Op. cit.* С. 71.

²⁰ *Semoglou A.* Le décor mural de la capelle athonite de Saint Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos. Lille, 1998. III. 24b.

²¹ См. в качестве примера икону Моисея из Новгорода (*Onash K.* Иконы. III. 58) (рис. 3), икону из церкви св. Николая в Пскове, датируемую первой половиной XVI в. (*Alpatov M., Rodnikova I.* Les Icoñes de Pscov du XIIIe au XVIe siècle. Leningrad, 1991. III. 108) (рис. 4). И наконец, икону церкви Спаса на Нередице, которая датируется концом XVI в. (*Покровский Н.* Указ. соч. С. 200).

²² См. славянское Евангелие из Антониева Сийского монастыря (второй половины XVIII в.), как и петропавловское Евангелие. Отмечаем также среди других и иконы в музеях городов (*Onash K.* *Op. cit.*), Киева (*Покровский Н.* Указ. соч. С. 200), а также икону, которая была выставлена в New Grecian Gallery в Лондоне в 1973–1974 гг. (*Catalogue. Feast Day Icons 14th–17th Century (New Grecian Gallery). November 1973–January 1974. L. III. 24* (рис. 5).

на себя, как известно, на протяжении XVI в. греческое монашество, и поэтому мы обнаруживаем новое художественное выражение лишь в некоторых монастырских кругах континентальной Греции (Центральная Македония и Эпир)²³.

Наконец, если мы согласимся с тем, что иконографическая формула воскрешения Моисея в композиции “Преображения” находит благодатную почву в России и не является чем-то редкостным для русских икон и рукописей XVI и XVII вв., то должны объяснить ее появление на территории Греции и вообще на Балканах проникновением сюда русского искусства в указанный период²⁴.

Следуя этому предположению, мы принимаем автоматически к обсуждению и “традиционное” мнение, которое выражает проф. Д. Триандафиллопулос. Согласно этому мнению, русское искусство и иконография являются чуждыми искусствоведческой традиции Балкан и по этой причине не имеют достаточного влияния на формирование нового иконографического типа на этой территории²⁵. Считаю, что пример сцены “Преображения”, наряду с другими примерами в настенной живописи целого ряда памятников Северо-Западной Греции XVI в., ставит это мнение под сомнение и требует его пересмотра.

²³ Эта точка зрения обосновывается в моей докторской диссертации – с. 105–106.

²⁴ Не верю, что армянский прототип оказывает влияние на развитие греческой иконографии. Значительные иконографические отклонения, которые отмечаются в рукописи и несомненно объясняются его архаичностью, исключают возможность такого влияния. Поэтому представляет интерес изучение происхождения и развитие этого прототипа до XV в., когда его встречаем в иконе, которая приписывается Феофану.

²⁵ Вышеизложенное положение принимается Д. Триандафиллопулосом на основании возникшей с его точки зрения сложной иконографической формы изображения “Сошествия во Ад” в ряде памятников в основном XVI в., которые приписываются мастерам школы Северо-Западной Греции. См.: *Triantafyllopoulos D. Die Nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendländischer Kunst (15–18 Jahrhundert).* München, 1985. Bd. 1. S. 105.