

Е.А. Хрипкова

## ЛИТУРГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ КОМПОЗИЦИИ «ГОСПОДЬ ВО СЛАВЕ» ИЛИ «MAJESTAS DOMINI» В МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ПРОГРАММАХ РОМАНСКОЙ ЭПОХИ

В настоящей работе на основе анализа различных монументальных композиций «Господь во славе» VIII–XII вв. и сопоставления их с иллюминациями современных им литургических манускриптов, а также с текстами молитв евхаристического канона римской мессы обосновывается гипотеза о доминировании литургического смысла в этой иконографической схеме, широко используемой в XI–XII вв. для декорации порталов и апсид романских церквей, интерпретация программ которых не может быть полноценной без учета евхаристического значения этого образа.

*Ключевые слова:* образ, Маэста, иконографическая программа, портал, евхаристическая молитва, литургический контекст.

С эпохи императора Константина, положившего начало массовому строительству христианских храмов, христианское искусство приобретает триумфальный характер, решая задачу визуализации догматических концепций церкви и прославления образа Христа. Это был период необыкновенного творческого подъема и поиска в христианском искусстве, время его становления. Создаются различные иконографические схемы, многие из которых никогда больше не повторялись. Одновременно появляются композиции, которые потом проходят через века, постепенно оформляясь и наполняясь многоуровневой смысловой символикой.

Довольно часто на первый взгляд одинаковые иконографические схемы обретают или теряют какие-то смыслы, в зависимости от назначения рассматриваемого объекта, его функций, места, которое ему отведено в пространстве храма и исторического контекста.

Так, в раннехристианских апсидальных программах IV–VI вв. Христос часто изображается восседающим, подобно императору, на роскошном троне (Санта-Пуденциана, Рим, IV в.), либо на сфере, символизирующей сотворенный мир, в окружении апостолов Петра и Павла, к которым с различных сторон подходят святые и благотворители, участвовавшие в финансовом обеспечении строительства храма (Сан-Лоренцо фуори ле Мура, Рим, VI в., Сан-Витале, Равенна, VI в., и др.).

При этом Христос представлен без мандорлы, а символические животные евангелистов или евангелий располагаются, как правило, в верхнем регистре композиции, образуя отдельный ряд (капелла Сан-Венанцио (VII в.) в баптистерии Сан-Джованни ин Латерано, Сан-Апполинаре ин Классе (VI в.) и т. д.), или на некотором отдалении от фигуры Христа, являясь частью единой сцены (Санта-Пуденциана, Рим, IV в.).

Одна из самых распространенных в христианском искусстве композиций «Господь во славе» (Маэста, *Majestas Domini*) представляет Господа в сиянии славы, изображенной в виде мандорлы в окружении символических животных, смысловая интерпретация которых также достаточно насыщена<sup>1</sup>. Считается, что самое раннее из дошедших до нас изображений Маэсты, составляющее часть сцены Вознесения, представлено на одном из деревянных панно резных дверей римской базилики Санта-Сабина на Авентине и датируется 422–432 гг.<sup>2</sup> Это панно вовсе не занимает доминирующего или центрального положения в композиции дверей, не выделено масштабом или еще каким-либо способом. Поэтому вряд ли можно предположить какое-то особое внимание автора программы к этому сюжету. Скорее всего, это просто иллюстрация новозаветного текста (Деян. 1, 9–11, Мк. 16, 19–20, Лк. 24, 50–53) вне всякого литургического контекста.

Когда и в каких случаях евхаристический смысл входит в эту иконографическую схему, наиболее часто воспринимаемую как иллюстрация текстов Священного Писания (Откр. 4, 2–9, Ис. 6, 1–3, Иез. 1, 4–28)? Можно ли усматривать его во всякой репрезентации Маэсты, напр., в таких памятниках, как саркофаг Ажилльбера в крипте Жуарре (Франция, VII в.), или в бронзовой пряжке VIII века, изображающей Христа в мандорле, образованной из тела двухголового дракона (Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin)? Почему именно эта тема обрела такое огромное значение в монументальной храмовой декорации романской Франции?

В настоящей работе на основе анализа различных монументальных композиций «Господь во славе» VIII–XII вв. и их сопо-

ставления с иллюминациями современных им литургических манускриптов и текстами молитв евхаристического канона римской мессы обосновывается гипотеза о доминировании литургического смысла в этой иконографической схеме, широко используемой в XI–XII вв. для декорации порталов и апсид романских церквей, интерпретация программ которых не может быть полноценной без учета евхаристического значения этого образа.

Один из ранних примеров визуализации видения Исайи (Ис. 6, 1–3) в западном средневековом искусстве, в котором смело можно усмотреть литургический контекст, можно видеть в мраморной декорации алтаря церкви Сан-Мартино в Чивидале, являющейся даром лангобардского короля Рахиса (744–749) (Национальный археологический музей Чивидале дель Фриуле, Италия). Рельеф лицевой стороны представляет изображение Господа, окруженного сиянием славы, который восседает на невидимом троне. Мандорлу несут четыре ангела, внутри мандорлы два херувима поддерживают Христа. Учитывая литургическое назначение носителя этого изображения, можно вполне предположить его непосредственную связь с репрезентацией текста *Sanctus* – древнего христианского литургического гимна, входящего в состав большинства древних литургий, как западных, так и восточных, и начинающегося с текста Ис. 6, 3. Св. Климент Римский упоминает *Sanctus* уже в начале II века<sup>3</sup>.

Евхаристическая молитва, основные типы которой сформировались во второй половине IV века, не имела в ранней церкви четко определенной формы<sup>4</sup>. Во второй половине IV века «в западной церкви была введена единственная и постоянная евхаристическая молитва, впоследствии названная Римским канонам, ее форма окончательно определилась в конце VI в.»<sup>5</sup>. Структура евхаристической молитвы включает определенные смысловые части, следующие друг за другом в определенном порядке, на некоторых из которых следует остановиться отдельно. Она «начинается с префации, за которой следует возгласение *Sanctus* и эпиклезис (призывание Св. Духа на дары), во время которого происходит пресуществление хлеба и вина в Тело и Кровь Иисуса Христа»<sup>6</sup>.

В молитве *Praefatio* приносится благодарение Господу и вспоминается небесная иерархия, окружающая престол Господа (ангелы, силы, Господства, Серафимы и др.): «*Воистину достойно и справедливо, должно и спасительно нам всегда и везде благодарить Тебя, Святой Отче, вечный всемогущий Господь, через Христа Господа нашего, чрез Которого величество Твое хвалят ангелы, почитают Господства, трепещут Власти, небеса и силы небесные, и*

блаженные Серафимы прославляют общим ликованием. С ними и наши голоса благоволи принять»<sup>7</sup>.

Следующее за этим возгласие *Sanctus* составляет не что иное, как соединенные в единое целое фрагменты из текстов Ис. (6, 3) и Мф. (21, 9), следующие друг за другом<sup>8</sup>: «Свят, свят, свят Господь Бог Саваоф; полны небо и земля славой Твоей. Осанна в вышних, Благословен Грядущий во имя Господне. Осанна в вышних».

Практически сразу после возгласия *Sanctus* следует молитва *Te igitur*, которая начинает эпиклезис: «Итак Тебя, милостивый Отче, через Иисуса Христа, Сына Твоего Господа нашего, усердно молим и просим: прими (букв.: “*accepta habens*”) и благослови сии Дары, сии приношения, сии святые жертвы непорочные (I. *Intercessio*), которые мы приносим Тебе во-первых за Церковь Твою святую, католическую, вместе со служителем Твоим папою нашим N и предстоятелем нашим N».

Совершенно очевидный литургический контекст композиция «Господь во славе» приобретает в каролингское время. В Евангелии Лотаря (849–851), происходящем из Турского скриптория (BNF, ms. Lat. 266, f.2v.)<sup>9</sup>, Господь восседает на сфере, держа в одной руке раскрытую книгу, а другую подняв в жесте благословения. При этом в благословляющей деснице Он держит маленькую гостию. Все изображение заключено в полную мандорлу, трижды повторенную синим, золотым и красным цветом, по углам листа расположены символические животные евангелистов.

Изображение Христа, держащего гостию, содержится также в Вивьенской библии (BNF, ms. lat. 1, f. 329v<sup>o</sup>). Это был подарок аббата Вивиена (843–851) и монахов Турского монастыря Св. Мартина Карлу Лысому<sup>10</sup>. Господь здесь также восседает на сфере, держа в одной руке книгу, а другую поднимает в благословляющем жесте. Одновременно он демонстрирует гостию, которую держит двумя пальцами благословляющей руки. Изображение представляет сложную композицию, изображающую Господа не только в окружении четырех символических животных Тетраморфа, но также четырех евангелистов и четырех пророков, тексты которых составляют типологические параллели соответствующим евангелиям. Мандорла, окружающая Христа, имеет форму восьмерки, вписанной в ромб, на вершинах которого в отдельных окружностях размещены изображения пророков.

Изображение Господа, окруженного сиянием славы, нередко используется в это время в миссалах и сакраментариях для иллюстрации ангельского гимна *Sanctus*. Развернутые листы Сакрамен-

тария Карла Лысого (869–870 гг., BNF, ms. lat. 114, f. 5v–6) изображают единую сцену: на одном листе (f. 5v), разделенном на пять ярусов, представлены небесные силы, восхваляющие всемогущего Бога, как сказано в молитве *Praefatio*, на другом листе (f. 6) Господь восседает на сфере с книгой в левой руке, правой демонстрируя гостию. Мандорлу с двух сторон вверху фланкируют серафимы, а внизу размещаются два персонажа, которые обычно интерпретируются как персонификации Земли и Океана. Под ними находится заключенный в рамочку текст ангельского гимна *Sanctus*. На оборотной стороне листа 6 размещено изображение Распятия, иллюстрирующее молитву *Te igitur*.

В храмовой декорации каролингской эпохи, несмотря на очень ограниченное количество дошедших до нас памятников, можно найти пример изображения композиции «Господь во славе», явно наделенной литургическим смыслом. Это роспись конхи центральной апсиды аббатской церкви бенедиктинского монастыря Св. Иоанна Крестителя в Мюстаире, основанного в 775 г. Карлом Великим<sup>11</sup>. Церковь сохранила уникальный ансамбль каролингских фресок, датированных IX в. В трех апсидах этого храма трижды репрезентируется образ Христа. В левой апсиде Христос, восседающий на роскошном троне, но без мандорлы, вручает ключи Петру и свиток Павлу. В правой апсиде представлен крест, в центре которого размещен медальон с образом Христа. В других медальонах, завершающих концы креста, представлены образы евангелистов, вокруг нижнего из них, в полукруг, повторяющий форму апсидальной конхи, выстроены еще четыре медальона, включающие образы животных Тетраморфа. Фреска конхи центральной апсиды руинирована; но совершенно очевидно, что перед нами вновь ангельский хор, воспевающий всемогущего Бога «Свят, свят, свят Господь Саваоф...». В центре композиции в огромной двойной мандорле представлен восседающий на сфере Творец, держащий раскрытую книгу, в окружении символических животных евангелистов. Ангельский хор заполняет всю оставшуюся поверхность центральной конхи.

Следует отметить, что композиция «Маэста» вовсе не являлась обязательным украшением апсид каролингских церквей. Ораторий Жерминьи де Пре аббата Флери Теодульфа демонстрирует нам аутентичную каролингскую мозаику начала IX в. с изображением Святой Святых ветхозаветного храма Соломона с ковчегом Завета<sup>12</sup>, которая оказывается сложной «синтетической» композицией, где ветхозаветные образы символически представляют главные сакральные смыслы и образы Нового Завета<sup>13</sup>. Подобная репрезентация находится в полном согласии с определением библейской

типологии, данным святым Августином: «В ветхом Завете скрывается новый, в новом Завете проявляется ветхий» (*Quapropter in veteri Testamento est occultatio novi, in novo Testamento est manifestatio veteris*)<sup>14</sup>. Слава Господа только незримо присутствует здесь в окружении херувимов, согласно тексту Писания (Исх. 25, 22). Таким способом Теодульф, изложивший свои теологические убеждения в *Libri Carolini*<sup>15</sup>, изобразил невидимого и неизобразимого Бога.

В каролингской росписи стен хора церкви Saint-Pierre-les-Églises, расположенной недалеко от Шовиньи, вообще нет изображения никаких теофанических сцен. Согласно интерпретации П. Дешампа, фресковый ансамбль представляет Марию, Иакова, царя Ирода, последовательно идущие сцены Распятия, Встречи Марии и Елизаветы, Поклонения волхвов, Рождества, Купания младенца и битву архангела Михаила с Драконом, а также ряд неидентифицированных персонажей<sup>16</sup>.

В Бургундии в период XI–XII вв. вокруг аббатства Ключни и под его влиянием возникло множество храмов, в порталах и апсидах которых очень часто встречается композиция «Господь во славе», которая становится чрезвычайно востребованной при создании храмовых программ в романскую эпоху. К. Конант считает, что появление ее в апсидах и порталах французских церквей – заслуга Гуго Семюрского (1024–29.4.1109), великого аббата Ключни, посетившего аббатство Монте-Кассино и увидевшего мозаику порталов аббатской церкви, заказанную Дезидерием. В центральном портале этого храма приглашенными из Византии мастерами был выполнен прекрасный образ Христа в овальной мандорле, занимавший все поле тимпана<sup>17</sup>. Вернувшись во Францию, Гуго заказал аналогичную порталную композицию для аббатской церкви в Шарлье, а несколько позднее и росписи капеллы монахов Ключни в Берзеля-Виль, законченные уже после его смерти.

В регионе Брионнэ, недалеко от аббатства Ключни, многократно встречается изображение Христа во славе в тимпанах и апсидах романских церквей. Среди них отмечен ряд порталов, которые обнаруживают довольно близкое сходство: в Шарлье (Charlieu), Флери-ля-Монтань (Fleury-la-Montagne), Сент-Жюльен-де-Жонзи (Saint-Julien-de-Jonzy), Семюр (Semur), Анзи-ле-Дюк (Anzy-le-Duc) и Монтсо-л'Этуаль (Montceaux-l'Étoile). К этой группе можно отнести несколько более отдаленные Перреси-ле-Форж (Perrecy-les-Forges) и Нейли-ан-Донжон (Neuilly-en-Donjon)<sup>18</sup>. Каждая из этих тимпанных композиций заслуживает отдельного рассмотрения. В этом же регионе в приходской церкви Варенн-л'Арконс (Varenne l'Arconce) тимпан портала южного фасада церкви пред-

ставляет любопытный пример иконографической темы пасхального Агнца. «Под элегантным карнизом, заканчивающимся двумя спиралями, полукругом изогнут фриз из пяти розеток с четырьмя, пятью или шестью лепестками, он окружает этот удивительный образ... Его Тело наполовину изогнуто спереди, вытянуто и свернуто «наподобие геральдического леопарда»<sup>19</sup>; он рисует арабеск в форме буквы S. Голова Агнца, обернувшись, созерцает крест, «который вписан в круглый нимб»<sup>20</sup>. Крест вписан в круг, так же как изогнутый S-образно Агнец вписан в поле тимпана. Евхаристическая символика жертвенного Агнца очевидна. При этом крест, вписанный в круг, не только механически, но и символически соединен с созерцающим его Агнцем, представляя нераздельное единство божественной и человеческой природы Христа. Крест в нимбе, возвышаясь над Агнцем, символизирует его божественную природу, «не пережившую смерть», подобно ветхозаветному Исааку, сыну Авраама. Пронзенный Агнец, взирающий на него, символизирует человеческую природу Христа и уподоблен жертвенному животному, заменившему Исаака. Однако, с другой стороны, крест, вписанный в круг, может быть истолкован также как «гостия» (центральный образ евхаристической литургии), лежащая на патене, евхаристическом блюде, половину которого достаточно наглядно представляет сам тимпан, окаймленный цветочными розетками, совершенно аналогично тому, как это можно видеть на упомянутом предмете литургического обихода. Таким образом, визуальное подобие направляет нашу мысль к восприятию литургической символики, совершенно аналогичной репрезентации жертвенного Агнца на дискосе в православной традиции восточной церкви.

Параллельно с рассмотрением монументальных композиций обратимся к литургическим манускриптам, используемым в этот период при служении канона мессы. Особый интерес представляет репрезентация «Маэсты» и «Распятия», иллюстрирующих возгласие *Sanctus* и молитву *Te igitur*. Здесь существует по крайней мере два возможных варианта: последовательная репрезентация по ходу евхаристической молитвы и соединение этих композиций в одну.

Примером в одного варианта может служить рукопись sacramентария XI века (*Sacramentaire de Saint-Denis, Paris, BN, ms. lat. 9436*), которая находилась в употреблении в аббатстве Сен-Дени<sup>21</sup>. Она содержит следующие друг за другом листы, первый из которых (лист 15) представляет композицию «Господь во славе» (*Sacramentaire de Saint-Denis, Paris, BN, ms. lat. 9436, f. 15v°*). Иконографическая схема, иллюстрирующая *Sanctus* на листе 15 манускрипта, в этом случае

буквально визуализирует текст Исаи (6, 3). Слава Господа парит над треугольной горой, два огромных херувима окружают ее с двух сторон. На горе стоят поющие гимн ангелы. Господь восседает на сфере внутри мандорлы, правой рукой благословляя, а левой придерживая книгу. Строго по центральной оси композиции под славой Господа на земле изображен храм и алтарь внутри него. Второй (f. 16) представляет изображение Распятия (*Sacramentaire de Saint-Denis*, Paris, BN, ms. lat. 9436, f. 16), которое иллюстрирует молитву *Te igitur*.

Такого рода следующих друг за другом композиций Маэсты и Распятия, иллюстрирующих последовательность евхаристической молитвы в литургических манускриптах, довольно много. Евхаристическая символика выбранных для иллюстрации молитв канона образов бесспорна в силу их функционального назначения.

Обращаясь к монументальному искусству, следует отметить тимпан южного портала базилики Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране (XII в.), представляющий видение Исаи, причем общая геометрическая схема композиции тимпана довольно необычна и очень похожа на описанную выше миниатюру из sacramентария аббатства Сен-Дени. Композиция разделена на два яруса, вверху Господь восседает на небесном троне в окружении четырех символических животных. С двух сторон Его фланкируют два огромных херувима. Голубой фон подчеркивает, что созерцаемое видение имеет небесную локализацию. Композиция занимает полукруглую форму тимпана, сразу под ней находится треугольное ланто, очень напоминающее по форме гору из вышеописанной миниатюры sacramентария Сен-Дени. На центральной оси внизу под славой Господа также расположен храм, с одной стороны которого представлена сцена Поклонения волхвов, с другой – Сретение и Крещение Христа – сцены земной жизни Спасителя. Волхвы, несущие дары, вводят аллюзию на Св. Дары, которые верующие получают во время Евхаристии. Таким образом, представлены важнейшие христианские таинства, соединяющие человека с Богом, земля и Небеса.

Недалеко от Монтуар-сюр-Луар, в Тро, небольшая кладбищенская церковь Сен-Жак де Гере (*Saint-Jacques-des-Guerets*, Troo) сохранила росписи первой половины XII в. Ее храмовая декорация наглядно демонстрирует буквальное перенесение образов литургического манускрипта на стены восточного окончания храма. Композиции Маэсты и Распятия представлены вместе и расположены в прямоугольных рамках в верхнем регистре апсиды вокруг окна, напротив друг друга, подобно раскрытой литургической книге. В нижнем ярусе представлены «Воскресение мертвых» и «Тайная вечеря».

Примеры второго варианта, а именно соединения композиций Господь во славе и Распятия в единый образ, также можно найти в литургических манускриптах.

Одну из ранних попыток визуально соединить в едином образе Отца (Ветхого Деньми) и Распятого Сына можно видеть в миниатюре Евангелия из библиотеки собора Дурхема (Durham Cathedral: MS. A. ii. 17 f. 38(3)v) VII века. Миниатюра представляет распятого на кресте Христа в образе старца с длинными седыми волосами и бородой. Поле страницы разделено на две части горизонтально креста. В верхней половине листа над рукавами креста два херувима занимают угловые компартименты, в нижних компартиментах две фигуры предстоящих усиливают тему Распятия.

Сакраментарий собора Св. Мартина в Туре, находящийся ныне в муниципальной библиотеке Тура, содержит иллюминацию, изображающую инициал Тау (*T*) из канона мессы (Tours – BM – ms. 0193 f. 071v, ок. 1170–1180), в который вписан образ благословляющего Христа в круглой мандорле.

Особенно интересный пример соединения иконографических схем, иллюстрирующих *Sanctus* и *Te igitur*, демонстрирует Сакраментарий из Совиньи XII века (Sacramentaire de Souvigny, Bibl. mun. de Moulins, ms. 14, f. 33). Иллюминация также представляет инициал Тау, начинающий текст *Te igitur*, в верхнюю половину которого вписана композиция Господа во славе, в виде полной мандорлы с фигурой восседающего и благословляющего Господа, держащего книгу в руке. В нижней части инициала изображен шестикрылый серафим, поддерживающий мандорлу, а в четырех медальонах, расположенных сверху и снизу в рукавах креста, размещены фигуры, символизирующие четырех евангелистов.

Кроме того, как отмечают Ф. Боэспflug и И. Залуска, существуют примеры (хотя они немногочисленны), когда представления тринитарного иконографического типа «Престол Благодати» соединяются с инициалом Тау, начинающим молитву евхаристического канона *Te igitur*<sup>22</sup>. К таким примерам относятся изображение из миссала Камбрэ (Cambrai, BM, ms. 234, f. 2) и иллюминация из манускрипта, хранящегося в Вене (Альбертина, Cod. Vind. 755, f. 1v).

Несколько ранее в нашей работе, посвященной иконографии центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени аббата Сугерия, было показано, что понимание иконографической схемы центрального портала западного фасада возможно только с учетом литургической символики использованных Сугерием образов<sup>23</sup>. Предложенная им схема представляет не просто композицию «Страшного суда», как считалось ранее, а сложную синтетическую

композицию, которая, прежде всего, демонстрирует попытку визуализации литургического процесса, а именно последовательных этапов евхаристической молитвы *Sanctus* и *Te igitur*, соединенных в единый образ<sup>24</sup>.

В апсиде небольшой приходской церкви Св. Николая в Таване (Saint-Nicolas de Tavant, Indre-et-Loire) есть еще один любопытный пример репрезентации в апсиде композиции Маэста в тесной связи с текстом евхаристического канона. Здесь мы видим теофаническое видение, которое одновременно иллюстрирует возглашение *Sanctus* и текст молитвы второго епиклезиса *Supplices Te rogamus*: «Усердно просим Тебя, Всемогущий Боже, повели: да будет принесено сие руками Ангела Твоего на горный жертвенник Твой пред лице Божественного величества Твоего, дабы всякий раз, когда мы будем принимать от сего жертвенного причастия святейшее тело и кровь Сына Твоего, мы исполнялись всякого небесного благословения и благодати через Христа Господа нашего»<sup>25</sup>. В данном случае в композицию включен ангел, стоящий с гостией в руках у престола Господа.

Следует отметить, что распространенный в романской иконографии сюжет Вознесения, видимо, также связан с соответствующим текстом молитвы евхаристического канона. После *Qui pridie* (повествования об установлении Евхаристии) следует пресуществление, за которым читается молитва *Unde et memores* – констатация воспоминания Страстей, Воскресения и *Вознесения* Иисуса Христа<sup>26</sup>.

Таким образом, на базе вышеприведенного анализа можно констатировать явную взаимосвязь образов, декорирующих порталы и апсиды романских церквей, с образами литургических манускриптов. В большинстве случаев эти изображения имеют прямую связь с репрезентацией евхаристической литургии и напоминают о ее текстах. Из чего следует, что репрезентации композиций «Господь во славе», украшающих порталы и апсиды французских храмов XI–XII вв., следует рассматривать прежде всего в литургическом контексте как возможную иллюстрацию одного или нескольких наиболее известных текстов евхаристического канона (*Sanctus*, *Te igitur*, *Unde et memores*). Это в полной мере относится как к композиции центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени<sup>27</sup>, так и к другим монументальным храмовым программам XI–XII вв.

Безусловно, Евхаристия, как главное таинство Церкви, является темой наиболее достойной для репрезентации в апсидах и порталах христианских церквей, где это таинство проводится. Апсида – это место, где находится алтарь – место проведения евхаристии. Пор-

тал романского храма, в свою очередь, есть Дверь<sup>28</sup>, символически представляющая Христа<sup>29</sup>.

Однако этому явлению есть также другое, особое объяснение, связанное с исторической ситуацией. Во Франции в период XI–XII вв. эта тема довольно часто возникает в романских храмах, находящихся под патронажем или влиянием аббатства Клюни. Это особенно хорошо заметно на территории Бургундии, недалеко от самого аббатства. В период создания этих многочисленных программ аббатством Клюни велась активная борьба с различными сектами, а также с отдельными еретиками и их последователями, которая требовала проповеди в защиту Евхаристии и церкви. Борьба с ересью Беренгария, многочисленные споры о святых Дарах, о «пресуществлении» – преобразовании их в Тело и Кровь Господа, делали тему Евхаристии особенно актуальной. Известно немало теологических сочинений X–XII веков, посвященных этим вопросам<sup>30</sup>. Наряду с этим в этот период в Европе, и в частности во Франции, нередко получали распространение учения различных еретических течений, которые вообще отвергали церковные таинства, в частности таинство Евхаристии. Одним из таких «учителей» был Пьер де Брюи, отвергавший доктрину о пресуществлении, поклонение кресту, и саму мессу<sup>31</sup>.

Аббатом Клюни Петром Достопочтенным – знаменитым современником аббата Сугерия, неоднократно инспектировавшим наряду с другими и аббатство Сен-Дени, был написан специальный трактат, направленный против ереси Петра де Брюи («Tractatus adversus Petrobruisianos») <sup>32</sup>, в начале которого Петр Достопочтенный излагает пять основных заблуждений петробрузианцев, «ложность и греховность которых он старается доказать.

1) Крещение людей до того, как они достигнут зрелого возраста, недействительно. Петробрузианцы основанием крещения верующих считали Мк. 16, 16 и перекрещивали детей, когда они вырастали. 2) Церковные здания и освященные алтари никому не нужны. 3) Кресты следует ломать и сжечь. 4) Месса – ничто в этом мире. 5) Молитвы, милостыня и другие добрые дела бесполезны для тех, кто уже умер. Эти ереси правоверный аббат Клюни называл пятью отравленными кустами (*quinque vigulta venenata*), насажденными Петром де Брюи... Учение о пресуществлении решительно отвергалось, а возможно, и сама вечеря Господня тоже на том основании, что Христос отдал Свое тело раз и навсегда в ту ночь, когда был предан»<sup>33</sup>.

Утверждение, распространение и разъяснение идей о необходимости Евхаристии последовательно проводилось церковью не

только в вербальной форме, но также в апсидиальных и порталных композициях храмов, создаваемых под влиянием или патронажем аббатства Клюни<sup>34</sup>. В этом случае основное поле тимпанов, как правило, занимает композиция «Господь во славе» (Маэста), традиционно иллюстрирующая в сакраментариях, как уже было показано, литургический гимн Sanctus. В ланто литургическая символика часто дополняется изображением Тайной вечери, Поклонения волхвов или Чуда в Кане Галилейской, сюжетов, прямо связанных с установлением таинства Евхаристии.

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> Подосинов А.В. Символы четырех евангелистов. Их происхождение и значение. М.: Языки русской культуры, 2000; *Fromaget M.* Majestas Domini. Les quatre vivants de l'Apocalypse dans l'art. Turnhout: Brepols, 2003.
- <sup>2</sup> *Poilpré A.-O.* Majestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V<sup>e</sup>–IX<sup>e</sup> siècle). P., 2005. P. 105.
- <sup>3</sup> *Fortescue A.* Sanctus [Электронный ресурс] // New Advent. The Catholic Encyclopedia. Vol. 13. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/13432a.htm> (дата обращения: 15.01.2015).
- <sup>4</sup> *Лупандин И., Шишова Т.* Евхаристическая молитва // Католическая энциклопедия. Т. 1. М.: Изд-во францисканцев, 2002. С. 1771–1773.
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> Там же. С. 1771–1772.
- <sup>7</sup> Перевод текста сакраментария Геласия (Sacram. L. III, n. 16 «Canon actionig») здесь и далее дается по «Собранию древних литургий», вып. 5, с. 59–63. См.: *Альмов В.А.* Лекции по исторической литургии [Электронный ресурс] // Библиотека Якова Кротова. URL: [http://krotov.info/history/04/alymov/alyum\\_14.html](http://krotov.info/history/04/alymov/alyum_14.html) (дата обращения: 15.01.2015).
- <sup>8</sup> *Fortescue A.* Op. cit.
- <sup>9</sup> *Laffite M.-P., Denoël Ch., Besseyre M.* Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve. P.: Bibliothèque nationale de France, 2007. P. 102–103.
- <sup>10</sup> Ibid. P. 103–105.
- <sup>11</sup> *Sennhauser H.R., Courvoisier H.R.* Zur Klosteranlage // Mustair Kloster st. Johann. Zurich, 1996. S. 53–65.
- <sup>12</sup> *Poilpré A.-O.* Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés: l'authentique et le restauré // Cahier de civilisation médiévale. 1998. T. 41. P. 281–297.
- <sup>13</sup> *Freeman A., Meyvaert P.* The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Pré // Gesta. 2001. Vol. 40. № 2. P. 125–139.
- <sup>14</sup> Augustinus De Catechizandis Rudibus // PL. T. 40. Col. 309–348.

- <sup>15</sup> *Freeman A., Meyvaert P.* Op. cit.
- <sup>16</sup> *Deschamps P.* Les peintures du chœur de Saint-Pierre-les-Églises (Vienne) (Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1950. Vol. 94. № 1. P. 33–44) [Электронный ресурс] // Persée: Portail de revues en sciences humaines et sociales. URL: [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai\\_0065-0536\\_1950\\_num\\_94\\_1\\_78487](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1950_num_94_1_78487) (дата обращения: 15.01.2015).
- <sup>17</sup> *Conant K.J.* The Theophany in the History of Church Portal Design // *Gesta*. 1976. Vol. 15. P. 127–134.
- <sup>18</sup> *Oursel R.* Bourgogne romane. 8-ème ed. P: Zodiaque, 1986. P. 287.
- <sup>19</sup> Ibid.
- <sup>20</sup> Ibid.
- <sup>21</sup> *Stabl H.* The problem of Manuscript Painting at Saint-Denis During the Abbacy of Suger // *A Symposium / Ed. by P.L. Gerson*. 1987. P. 163–180.
- <sup>22</sup> *Boespflug F., Zaluska Y.* Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concile du Latran (1215) // *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 1996. Т. 37. № 3. P. 204.
- <sup>23</sup> *Хрупкова Е.А.* Визуализация темы евхаристии в иконографической программе западного фасада базилики Сен-Дени XII века // *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2013. Т. 51. № 1. С. 66–73.  
Там же.
- <sup>25</sup> *Dulau R., Albers G.* Peintures murales en France XII–XVI siècle. P: Ed. Citadelles&Mazenod, 2013. P. 151–165.
- <sup>26</sup> *Лупандин И., Шишова Т.* Указ. соч.
- <sup>27</sup> *Хрупкова Е.А.* Указ. соч.
- <sup>28</sup> Ин. 10, 9: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет».
- <sup>29</sup> *Kendall C.B.* The Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions. Toronto: University of Toronto Press, 1997. P. 51.
- <sup>30</sup> *Ткаченко А.А.* Евхаристия на Западе во II тысячелетии // *Православная энциклопедия*. Т. 17. С. 615–696 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravenc.ru/text/351651.html> (дата обращения: 15.01.2015).
- <sup>31</sup> *Шафф Ф.* История христианской церкви. Т. 5. Средневековое христианство. От Григория VII до Бонифация VIII. СПб.: Библия для всех, 2008. С. 281–311 [Электронный ресурс] // Библиотека учебной и научной литературы. URL: [http://sbiblio.com/BIBLIO/archive/shaf\\_5/05.aspx](http://sbiblio.com/BIBLIO/archive/shaf_5/05.aspx) (дата обращения: 15.01.2015).
- <sup>32</sup> *Petrus Venerabilis Cluniacensis Abbas Tractatus adversus Petrobruisianos // Patrologiae cursus completus. Series Latina: In 217 t. / Ed. by J.P. Migne. P., 1844–1864. Т. 189. Col. 719–850D.*
- <sup>33</sup> *Шафф Ф.* Указ. соч.
- <sup>34</sup> *Vloberg M.* L'Eucharistie dans l'art. Grenoble; P: B. Arthaud, 1946. Т. 1. P. 99.