

О возможных истоках образа дракона в иконографии Медного змия эпохи Высокого Средневековья

Наталья В. Михайлова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, nvtikh89@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о возможном еврейском влиянии на формирование образа Медного змия в художественной культуре Западной Европы XI–XII вв. На протяжении многих столетий как текстовое упоминание, так и изображение сцены воздвижения Медного змия было негласно табуированным ввиду сложности объяснения создания Моисеем изваяния после получения запрета от Господа на сотворение идолов. Активное обращение к данному сюжету стало возможным только во времена крестовых походов в контексте христианской типологической экзегезы, где Медный змий понимается как прототип Распятия. Становление иконографии сюжета Чис. 21:6–9 на западном и восточном берегах Рейна происходило независимо друг от друга, в результате чего сформировались два различных изобразительных типа. При этом на западном берегу, особенно на территориях северной Франции и современной Бельгии, получил широкое распространение образ крылатого дракона, сидящего на колонне. По мнению автора, в данном типе изображений осуществляется попытка онтологизировать сложный образ божественного посланника, через которого народу Израиля было даровано спасение от смерти. В данной иконографии под образом Христа понимается сам змей, отчего его изображения в виде обычной змеи, являющейся в большинстве случаев символом греха и смерти, становится невозможным. С большой долей вероятности авторы первых иконографических программ данного типа обращаются к еврейскому первоисточнику в поиске возможных путей изображения, подкрепленных ближневосточным и непосредственно еврейским искусством. Следуя данной гипотезе, дракон в изображении Медного змия – это Сараф или Серафим, т. е. зримое человеку воплощение ангельского чина.

Ключевые слова: аббат Сугерий, базилика Святого Амвросия, базилика Сен-Дени, дракон, Маасская школа, Медный змий, Сараф

Для цитирования: Михайлова Н.В. О возможных истоках образа дракона в иконографии Медного змия эпохи Высокого Средневековья // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 77–93. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-77-93

About the possible origins of the dragon image in iconography of the Copper Serpent in High Middle Ages

Natalia V. Mikhailova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
nvmikh89@mail.ru*

Abstract. The article considers the issue of possible Jewish influence on the formation of the image of the Copper Serpent in the artistic culture of Western Europe in the 11th – 12th centuries. For many centuries, textual mention and pictorial image of the scene of the exaltation of the Copper Serpent was tacitly taboo due to the difficulty of explaining the creation of the statue by Moses after receiving a ban from the Lord on the creation of idols. Active reference to the subject became possible only during the Crusades in the context of Christian typological exegesis, where the Copper Serpent is understood as a prototype of the Crucifixion. The development of the iconography of Num. 21:6–9 on the western and eastern banks of the Rhine occurred independently of each other, resulting in the formation of two distinct pictorial types. Herewith, on the west bank, especially in the territories of northern France and modern Belgium, the image of a winged dragon sitting on a column became widespread. According to the author, such a type attempts to ontologize the complicated image of the divine messenger, through whom the people of Israel were granted salvation from death. In that iconography the serpent itself is understood as Christ, which makes it impossible to depict him in the form of an ordinary snake, which in most cases is a symbol of sin and death. Most probably, the authors of the first iconographic programs of the type turn to the Jewish original source in search of possible ways of depiction, supported by Middle Eastern and directly Jewish art. Following such hypothesis, the dragon in the image of the Copper Serpent is Saraf or Seraphim, i.e. the embodiment of the angelic rank visible to humans.

Keywords: Abbot Suger, Basilica of Sant’Ambrogio, Basilica of Saint-Denis, dragon, Meuse school, Copper Serpent, Seraph

For citation: Mikhailova, N.V. (2024), “About the possible origins of the dragon image in iconography of the Copper Serpent in High Middle Ages”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural studies” Series*, no. 2, pp. 77–93, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-77-93

Введение

Фрагмент книги Чисел 21:6–9 во все времена являлся «сложным местом» для изображения ввиду описательной скупости текста и опасности обвинения сначала иудеев, а позже и христиан в поощрении идолопоклонства. В христианской культуре до XII в., за редким исключением, отсутствует систематическое изображение данного сюжета, даже в контексте типологических сопоставлений Ветхого и Нового Заветов. С развитием схоластической богословской мысли и, в том числе, типологической экзегезы, а также под влиянием начала крестовых походов в христианской культуре все больше возрастает роль Распятия как главного символа христианства и его ветхозаветных прототипов, включая Медного змия. Однако если в большинстве памятников как Священной Римской империи, так и Византии изображение Медного змия дано максимально просто и следует тексту переводов Вульгаты и Септуагинты, а также Отцов Церкви IV–V вв., то на сравнительно небольшой территории, охватывающей север Франции и регион Маас, возникает сложный и неочевидный из текстов образ дракона, восседающего на капители колонны. Чтобы разобраться, что именно могло послужить причиной возникновения такого типа изображения, необходимо проследить путь развития данной иконографии, проанализировав известные памятники, особенно наиболее ранние, а также изучить текстовые источники и иные объекты культуры, использовавшие похожий образ в описании или изображении сюжета Чис. 21:6–9, для чего необходим междисциплинарный подход.

Основные памятники

Большинство европейских¹ памятников художественной культуры периода Высокого Средневековья, содержащих сюжет воздвижения Медного змия Моисеем, можно условно разделить на две укрупненные группы изображений: западную, активно распространявшуюся на территории Франции, и восточную – немецкую. Урсула Диль в 1956 г. определяет границу использования двух данных иконографических типов по р. Рейн [Diehl 1956, с. 2] – что в целом до сих пор соответствует атрибуции большинства известных на сегодняшний день памятников, за исключением произведений из Кёльна, где встречаются образцы обеих иконографий – и опре-

¹В данной типологии рассматриваются только памятники с территорий Священной Римской империи.

деляет их как «тип западного берега» и «тип восточного берега» соответственно. За небольшим исключением, дальнейшее развитие иконографии вплоть до XVI в. будет происходить внутри этих групп. Восточная иконография изображает обычную змею, пассивно висящую на деревянной опоре – раздвоенном наверху дереве или подобии креста (тау-форма). Западный же тип изображений представляет Медного змия в более сложном для однозначного понимания образе: как дракона с лапами и крыльями, сидящего на колонне.

Приблизительно в одно время, в XII–XIII вв., памятники данного типа распространяются во Франции и регионе Маас. Невозможно точно сказать, где именно возникло самое первое изображение, однако одним из наиболее ранних и однозначно оказавшим огромное влияние на западноевропейскую художественную культуру памятников является витраж из собора Сен-Дени в Париже, созданный до 1144 г. (ил. 1).



Ил. 1. Воздвижение Медного змия.

Деталь витража окна, посвященного сценам из жизни пророка Моисея.

Кафедральный собор Сен-Дени (Париж, Франция), XII в.

URL: <https://www.flickr.com/photos/fotodaniel/2813647892/in/photostream/>

На одном из окон хора представлен цикл из пяти медальонов в центре и восемь полукругов по бокам со сценами из жизни Моисея (боковые панно были добавлены во время реконструкции после революционных событий [Хрипкова 2013, с. 81]). Программа изображений окна полностью построена на типологической экзегезе, это подтверждается в работе “*Liber rebus in Administratione sua gestis*” или “*De Administratione*” Сугерия² – аббата и идейного реформатора аббатства Сен-Дени, а также некоторыми надписями непосредственно на самих витражах, включая надпись на медальоне соседнего окна, где с лица Моисея снимается покров: “*Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat, Denudant legem qui spoliant Moysen*”. Завершает окно со сценами из жизни Моисея медальон с изображением Медного змия, и его расположение на самом верху композиции обусловлено не только хронологическим порядком изображенных событий (дочь фараона находит младенца Моисея – Моисей и Неопалимая Купина – переход через Красное море – получение Скрижалей Завета – воздвижение Медного змия), но и иконографией: из спины дракона, между его крыльев возвышается Распятие, являясь как бы продолжением колонны. Таким образом, венчает окно распятый Христос, и взгляды страждущих устремлены на Него, а не на дракона.

После собора Сен-Дени иконографический тип дракона на колонне встречается в витражах соборов Ле-Мана, Лиона, Шартра, Руана, Тура и др.

Кроме программ витражей, данный образ в XII–XIII вв. получает широкое распространение в ювелирном искусстве (накладки на реликварии и книги), в первую очередь в регионе Рейн-Маас³, а также в книжной миниатюре. Изображение Медного змия-дракона встречается в иллюминированных рукописях по всей Франции, в районе Гааги и в Англии⁴.

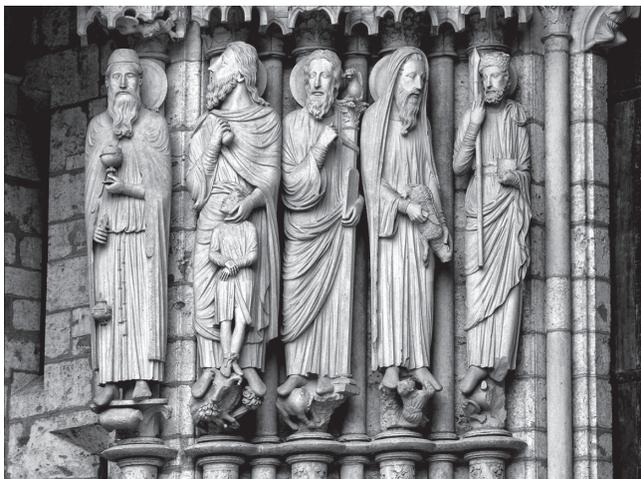
В монументально-декоративной скульптуре изображение дракона на колонне стало не только иллюстрацией к сюжету Чис. 21:6–9, но также проявилось и в образе Моисея как его атрибут (ил. 2). Приме-

²Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures. 2nd ed. / Transl. and annotated by E. Panofsky. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979. P. 74–77.

³Например: часть Реликвария святого Мавра, Флорен, 1190–1210 гг. (Местонахождение: Владиславовский зал Пражского Града, Прага); Накладка реликвария, Кёльн, XII в. (Собрание Метрополитен-Музей, Нью-Йорк).

⁴Пример влияния в Англии: Винчестерская Библия, Мастер инициала Бытия, Винчестер, 1150–1175 гг. (Местонахождение: библиотека Винчестерского кафедрального собора).

чательно, что в украшении экстерьера Сен-Дени Моисей изображен только со скрижалями, однако иконография его витража будет перенесена в пластику соборов, вдохновленных образами аббата Сугерия.



*Ил. 2. Скульптурная группа экстерьера
центрального портала северного транспта.*

Нотр-Дам, Шартр (Франция), XII в.

URL: <https://studfile.net/preview/5433408/page:3/>

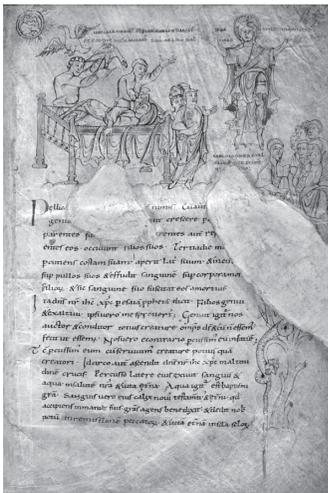
Сохранились скульптуры Моисея, держащего колонну с драконом, на фасадах соборов в Шартре, Реймсе, Маастрихте и Мон-Деван-Сассе. Позднее, в XIII в., аналогичные скульптурные композиции появляются и в Леоне и Бурго-де-Осма (Испания).

Судя по всему, наиболее ранним изображением Моисея с колонной в украшении экстерьера является скульптура западного портала Кафедрального собора Санлиса (Франция). Она не сохранилась в первоначальном виде до наших дней, однако, судя по до реставрационному слепку, изображение колонны в данном случае полностью соответствовало скульптуре из Шартра, а значит, наверху колонны, скорее всего, также находился дракон.

Прототипы в книжной миниатюре

Говоря о возможных истоках иконографии змея-дракона из Сен-Дени, стоит обратиться к немногочисленным изображениям Медного змия X–XI вв. из книжной миниатюры.

Самое раннее изображение, которое можно здесь упомянуть, находится в рукописи брюссельского «Физиолога» (ил. 3). Это иллюстрация к латинскому тексту описания каладрия – птицы из позднеантичной естественной истории. По преданию, каладрий мог определять ход течения болезни: если птица отворачивалась от больного, его ждала неминуемая гибель, если же, напротив, обращала к нему свой взгляд, то за этим следовало исцеление. Помимо этого, каладрий интерпретировался «Физиологом» и Отцами Церкви как Христос в Его отношении к иудеям и язычникам [Kessler 2009, p. 119].



Ил. 3. Иллюстрация к статье «Каладрий». Физиолог. Льеж (Бельгия), X в. С. 143.

© *Bibliothèque Royale de Belgique, Brussel*

В данном разделе «Физиолога» на одной странице изображены сцены исцеления каладрием больного и воздвижение Моисеем Медного змия как семантические образы Христа. На предыдущей странице автор дает объяснение такому соседству: “*Sed forsitan dicis quia Caladrius immundus est secundum legem: certum est; sed et serpens immundus est, et Iohannes tentatur de eo dicens quoniam: Sicut Moyses exaltavit...*”⁵, т. е. объясняет, что «нечистый» каладрий может быть образом Христа так же, как им являлся «нечистый» змей в пустыне.

Однако в данной иллюстрации есть еще один любопытный мотив, который не упомянут в тексте напрямую, но, очевидно, объединяет два образа: исцеление от взгляда. Только в случае с каладрием активное действие исходит от Христа или от птицы как

⁵ Физиолог, Льеж (?), X в., с. 142в. (Собрание Королевской Библиотеки Бельгии).

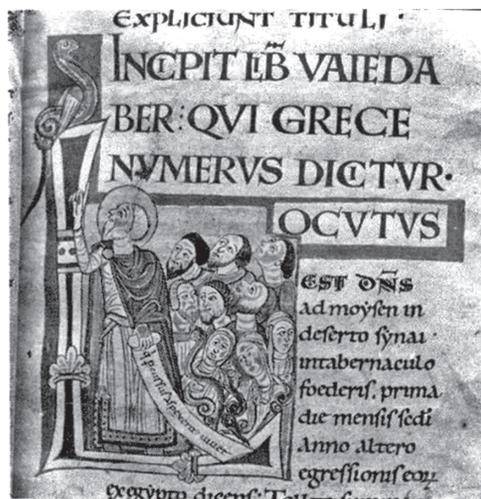
Его прообраза, а в случае со змеем – со стороны человека. В дальнейшем оба образа будут использоваться как аллегории Страшного Суда, где в первом случае суд вершит Господь, а во втором исход определяет сам человек посредством своей веры или ее отсутствия.

Изображение самого змея в «Физиологе» частично утрачено, и на сегодняшний день невозможно сказать, каким именно он был, за исключением того, что его хвост свисал с деревянной опоры. Интересно, что изваяние змея находится в нижней правой части страницы, чтобы было возможным уместить все три образа (исцеление каладрием, Христос, воздвижение Медного змия) вокруг текста, и Моисей, указывая народу на змея, направляет руку вниз. Однако взгляды мужчин направлены вверх, туда, где изображен Христос.

Герберт Л. Кесслер в своей статье “Christ the Magic Dragon” 2009 г. предпринимает попытку объяснить облик дракона в изображении Медного змия на основе вышеупомянутой иллюстрации. В иконографии витража Сен-Дени он усматривает возможное объединение в одном образе змея и птицы каладриа как раз в связи с достигаемым эффектом от взаимодействия с ними – исцелением от смертельной болезни [Kessler 2009]. Данную версию нельзя однозначно ни подтвердить, ни опровергнуть, однако в дальнейшем в известных памятниках или в текстах описаний к ним не встречается намек на действие Медного змия как каладриа. Если оба изображения и встречаются в одном произведении, то отдельно друг от друга и упоминаются как разные образы.

Единственным точно датированным изображением Медного змия XI в. является иллюминированный инициал L (*ocutus est Dominus ad Moysen*) в начале книги Чисел из Библии Лоббса 1084 г. (ил. 4). Инициал выполнен в виде колонны, на вершине которой сидит змей с крыльями. За спиной Моисея расположены 9 фигур людей, изображающие народ Израиля. Любопытно, что в нижнем ряду данной группы находятся женщины, которых обычно не изображали в сцене воздвижения змея до XV в., при этом все они отвернулись от изваяния, т. е. их ждет смерть.

Это изображение могло служить формальным прототипом иконографии западного берега Рейна, однако именно изобразительная программа Сугерия и витраж из Сен-Дени, очевидно, стали вдохновением для последующих изображений Медного змия на данной территории как образец искусства «королевского аббатства» [Пановский 1992, с. 82]. Дракон на колонне становится обязательным типом французского изображения Медного змия более чем на два столетия. Хотя ни в одном из последующих витражей программа Сугерия не повторится полностью: нигде не будет выражено сочетание Распятия и змеи на одном изображении.



Ил. 4. Инициал L (книга Чисел). Библия Лоббса.
 Мастер Годеран, Турне (Бельгия), 1084 г.
 (Собрание Библиотеки семинарии города Турне). С. 59.
Revue Belge d'archeologie et d'histoire de l'art. 2e fasc. Bruxelles:
Imprimerie R. Louis, 1977. P. 12.

Образ дракона. Еврейское влияние

У. Диль предполагала, что использование облика дракона говорит лишь о восприятии Медного змия в данном регионе как устрашающего мистического существа, воинственного победителя врагов, коими могли являться еретики и сам Сатана как их предводитель, ссылаясь на комментарий Сугерия: “sicut serpentes serpens neecat aeneus omnes, sic exaltatus hostes neecat in cruce Christus” [Diehl 1956, с. 33]. Эрвин Пановский в своих комментариях к работам Сугерия предполагает, что речь может идти об акте экзорцизма, совершаемом с помощью Святого Креста, об исцелении от одержимости грехом или злым духом, как это будет позже в Морализованной Библии⁶. Это представляется более верным: в остальной композиции нет ничего, что могло бы указывать на борьбу, устрашение

⁶Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its art treasures. P. 215.

и воинственность. В большинстве случаев изображения данного типа построены на указании пути спасения или исцеления, а не на борьбе с грехом: центральной фигурой является Моисей, указывающий на изваяние, народ же, к которому он обращается, следует взглядом за его рукой. В иконографии с драконом практически не встречается изображений людей, борющихся со змеями или умирающих от их укусов – акцент сделан на исцелении. Исцеление людей от греха никак не объясняет выбор формы дракона для Медного змия, поэтому истоки данной художественной интерпретации следует искать скорее в тексте первоисточника и/или во влиянии еврейской культуры.

Чтобы иметь представление о том, что же может быть изображено при иллюстрировании этих событий, в первую очередь необходимо обратиться к первоисточнику на языке оригинала. В Чис. 21:6 Господь послал на народ «הַשָּׂרָפִים הַנְּחָשִׁים» (ha-nkhashim ha-srafiim) – змей жгучих или змей сарафов, где “srafiim” – девербатив от глагола «сжигать» или «жечь», употребленный с определенным артиклем «הַ» (ha). В 21:7 народ просит Моисея помолиться Господу, чтобы Тот удалил от них «הַנְּחָשִׁים» (ha-nakhash) – змей, где, как и в предыдущем стихе “nakhash” обозначает змею вообще, как разновидность пресмыкающегося. В 21:8 Господь повелел Моисею сделать в качестве знамени «שָׂרָף» (saraf) – неперебиваемое существительное, однокоренное с “srafiim”, но употребленное без артикля, как имя нарицательное или имя собственное. В видении пророка в 6:2 впервые описаны Серафимы как небесные Силы: они имеют по шесть крыльев, лица, руки и могут стоять. В Ис. 6:2–7 в отношении ангельского чина употребляется множественное число “srafiim” без артикля, что приближает его лингвистически к тому, что повелел Господь сделать Моисею. Исходя из этого, можно предположить, что под сарафом понималось не просто некое мифическое животное, а именно Небесные Силы, принимающие для человека облик змееподобного крылатого существа. Позже та же форма слова “saraf”, что и в Чис. 21:8, будет дана в Пасхальной Агаде для обозначения именно ангельского чина.

Что касается христианских переводов Ветхого Завета, во всех стихах фрагмента Чис. 21:4–9 Вульгата использует только слово “serpent”, а кодексы, основанные на Септуагинте, только «ὄφις», т. е. обычная змея в общем смысле. При этом в Чис. 21:6 Вульгата добавляет характеристику “ignites” (жгучие), что в большей степени соответствует оригиналу текста на иврите, а Септуагинта – «θανατοῦντας» (умервляющие), что лучше передает общий смысл произошедших событий. Какие-либо другие описательные детали

напавших на евреев змей и сотворенного Моисеем Медного змия отсутствуют. Это может говорить о том, что первоисточники иконографии западного типа созданы авторами с явным знанием нюансов оригинального текста книги Чисел на иврите и текста параллельных мест из Ветхого Завета с использованием слова «сараф».

В витраже собора Сен-Дени и на напольной плитке собора Сен-Реми с крыльями и лапами также изображены и те змеи, которые нападали на народ Израиля. Это подтверждает версию о том, что авторы данных изобразительных программ знали об использовании слова «сараф» во фрагменте Чис. 21:6–9 на иврите, но не придавали значения различиям в использовании артикля.

Косвенным подтверждением знакомства автора иконографической программы с ближневосточными первоисточниками может служить то, что на ряде египтизирующих памятников из Иудеи встречаются изображения крылатых уреев на колонне⁷, представления о которых могли сохраниться в еврейской среде или быть получены во время крестового похода. Влияние еврейской культуры на формирование данного иконографического типа сложно однозначно подтвердить, но и нельзя полностью исключать, поскольку в XI–XII вв. во Франции наблюдается расцвет иудейской экзегетической мысли, именно на этот период приходится деятельность Раши (рабби Шломо бен Ицхак), открываются еврейские иешивы. В 1097 г. специальным указом император Генрих IV позволил всем евреям, принявшим христианство в период погромов так называемого Крестьянского крестового похода, вернуться в иудаизм⁸. Также известны изображения из махзоров и сборников литургических текстов, где ангельские чины изображаются в виде драконов. Ярким примером такой иллюстрации служит сцена связывания Ицхака из ашкеназского Махзора (ил. 5): ангел, останавливающий руку Авраама, изображен в виде фантастического существа с птичьей головой в короне, четырьмя крыльями, змеиным хвостом и человеческими руками.

⁷ Например, печати и чаши из Иудылеи IX–VII вв. до н. э., обнаруженные при раскопках в Калахе (Нимруд) в середине XX в.

⁸ Крестовые походы // Краткая еврейская энциклопедия. URL: <https://eleven.co.il/jewish-history/crusades-and-expulsions/12237/> (дата обращения 07.10.2023).



Ил. 5. Связывание Ицхака.

Малый ашкеназский махзор, Южная Германия, кон. XIII – начало XIV в. (Собрание Библиотеки Еврейской теологической семинарии Америки).
© *The Jewish Theological Seminary Library, New York*

Колонна как опора для изваяния

Определенное влияние на художественную культуру Западной Европы имела бронзовая скульптура змея из базилики св. Амвросия Медиоланского в Милане (ил. 6). Епископ Арнульф Миланский получил изваяние из сокровищницы византийского императора Василия II Болгаробойцы во время свадебного посольства от имени императора Священной Римской империи Оттона III в Константинополь в 1001–1002 гг.⁹ Бронзовая скульптура представляет собой змея, свернутого в кольцо, установленного на изолированную каменную колонну, увенчанную коринфской капителью. В паре к змею на колонне в аркаде нефа напротив расположен крест-распятие, иллюстрирующий упомянутое выше семантическое тождество сюжетов Ветхого и Нового Заветов.

⁹ *Martigne J.A. Dictionnaire des antiquites chretiennes. P.: Typographie Lahure, 1877. P. 737.*



Ил. 6. Скульптура змея из бронзы.

Базилика св. Амвросия Медиоланского (Милан).
URL: <https://filaretuos.livejournal.com/578876.html?view=comments>

По преданию, Арнульф в качестве дара стороне Оттона III выбрал Медного змия, чудом сохранившегося после реформы царя Езекии. Однако ни в византийских текстовых источниках, ни в искусстве не сохранилось упоминаний о подобной реликвии. Соответственно, идентификация скульптуры со змеем Моисея принадлежит или самому епископу Арнульфу, или, что более вероятно, простым жителям Милана, хотя в дальнейшем А. Висконти будет указано, что византийцы сделали такой подарок «из своего коварства», солгав об истинном происхождении скульптуры [Visconti 1952, p. 154]. Легенда о библейском происхождении скульптуры привела к широкому народному поклонению змею среди местных жителей, и в 1566 г. архиепископу Карло Борромео особым указом пришлось запретить подношения изваянию, которому молились об исцелении от глистов¹⁰. Однако до этого момента известность памятника распространялась далеко за пределы Ломбардии.

¹⁰ Ibid. P. 737. См. также: *Lozzi B.* Il Serpente di bronzo di Sant' Ambrogio // Milano free: Milano, Passione senza confini. URL: <https://www.milanofree.it/milano/monumenti/il-serpente-di-bronzo-di-sant-ambrogio.html> (дата обращения 07.10.2023).

Змей на колонне и парное ему Распятие стали общепринятыми символами миланской базилики. Так, в XIV в. Ановело да Имбонате на миниатюре коронации Императором Вацлавом Джана Галеаццо Висконти в качестве герцога миланского¹¹ использует змея и крест для обозначения конкретного места коронации, а именно базилики св. Амвросия Медиоланского.

Существуют произведения искусства маасской школы XII в., в частности книжные миниатюры и металлические пластинки-накладки на реликварии, повторяющие в сюжете Медного змия скульптуру из базилики св. Амвросия. Известные памятники происходят из князь-епископства Льежского¹², при этом аналогичные изображения родом из других областей Священной Римской империи на сегодняшний день не выявлены. Связь между Льежем и Миланом не очевидна, кроме того, что обе территории управлялись епископами и не поддерживали власть императора Священной Римской империи. Также в XI в. основной торговый путь из Англии пролегал через район Мааса в Ломбардию, где в соседней с Миланом Павии дважды в год проводились крупные ярмарки, в основном по продаже руд и драгоценных металлов [Diehl 1956, S. 27], что могло привлекать мастеров-ювелиров из Льежа. Так или иначе, нет сомнений, что данные работы выполнены авторами под впечатлением от скульптуры змея из Милана.

Говоря об использовании колонны в качестве опоры для Медного змия, подпись к льежской миниатюре, повторяющей образ миланского змея, гласит: “*Vivicans Christi forme crux congruit isti*” (ил. 7), т. е. не было противоречия между изображением колонны и креста. У. Диль усматривает возможное заимствование колонны французской иконографией у миланского змея через ювелирных мастеров региона Мааса. В таком случае льежские изображения змея, свернутого в кольцо на колонне, первичны по отношению к образу Сен-Дени. Выдвигалось предположение, что маасский мастер Годфруа де Клер мог работать в Сен-Дени над созданием золотого семиметрового креста, который не сохранился до наших дней [Diehl 1956, S. 77]. Однако достоверно установить подобную связь не представляется возможным. К тому же, учитывая годы деятельности мастера Годфруа, изображение инициала из Библии Лоббса выпадает из данного варианта становления иконографии.

¹¹ Коронационный миссал, Ановело да Имбонате, Милан, ок. 1395 г. (Базилика св. Амвросия).

¹² Например: Накладка на реликварий, Льеж 1160 г. (Лондон. Собрание Музея Виктории и Альберта); Евангелие, Льеж, 1170–1180 гг. (Собрание Университетской библиотеки Авербода).



Ил. 7. Жертвоприношение Авраама/
Воздвижение Медного змия.
Евангелие Авербода. Льеж, ок. 1170 г.
(Собрание Университетской
библиотеки Авербода).
© *Bibliothèque de l'Université, Liège*

Более вероятным представляется, что использование колонны в качестве опоры для Медного змия является общим местом для Льежа и Франции и восходит к греческим и ближневосточным образцам. В христианской художественной культуре с IX по XVI в. в книжной миниатюре, а ранее в погребальной пластике саркофагов, колонна использовалась как постамент для фигур идолов, таких как золотой телец или золотой истукан Навуходоносора¹³.

Самый ранний известный византийский памятник с изображением Медного змия – греческое Четвероевангелие XI в. из собрания Национальной библиотеки Франции. Данное изображение является буквальной иллюстрацией к Ин. 3:14. При очевидном его влиянии на будущую иконографию восточного берега Рейна оно также могло стать одной из причин формирования западного типа: на иллюстрации изображена простая вертикальная опора, из которой позднее мог сформироваться тип колонны. Позднее такие же опоры будут воссозданы в византийских октатевхах¹⁴.

¹³ Например: Хлудовская псалтирь, Константинополь, 840–850 гг. (Собрание Государственного исторического музея, Москва); Метрический парафраз книг Бытие и Исход, Георгиос Гумнос, Греция, XVI в. (Собрание Британской Библиотеки, Лондон); саркофаг Адельфии, Сиракузы, IV в. (Собрание Регионального археологического музея «Паоло Орси»).

¹⁴ Например: Октатевх, Византия, XIII в. (Местонахождение: Ватопедский монастырь, Афон).

* * *

Период крестовых походов, и особенно его начало, стал временем не только гонений на евреев, но и, парадоксально, глубокого взаимного влияния иудейской и христианской культур. Помимо тесного взаимодействия с еврейскими общинами, большую роль в этом могли сыграть и массовые крещения иудеев в христиан на рубеже XI–XII вв. В дальнейшем, в XIII–XIV вв., станут известны имена видных христианских богословов, таких как, например, Николай де Лира – хорошо знавших иврит и произведения еврейской литературы.

Подводя итоги, можно сказать, что при формировании образа дракона в изображении Медного змия, скорее всего, большое влияние сыграло знание автором/авторами первых изобразительных программ этого типа иудейской культуры и, в частности, понимание текста данного фрагмента и параллельных ему мест Ветхого Завета на иврите, а также восточных памятников художественной культуры. Возникновение изображения дракона на колонне не было внезапным, как может показаться на первый взгляд, а стало закономерным развитием восточных образов и изобразительных традиций и может восприниматься как попытка придания бытийности проводнику божественной воли, который должен был быть овеществлен в Ветхом Завете, до воплощения Христа.

Несмотря на свою популярность и широкое распространение на западе Европы в XII–XIII вв., уже в XIV–XV вв. наблюдается сильный спад в частоте использования данной иконографии – ее вытесняет более простой и понятный тип восточного берега Рейна. С XVI в. образ дракона вовсе перестает использоваться, за исключением росписи потолка центральной залы скуолы святого Роха, выполненной Тинторетто. В целом можно сказать, что постепенно восточные мотивы вытесняются чисто европейской трактовкой ветхозаветных событий, где акцент сделан не на указании пути спасения и исцелении при помощи «божественного» посредника, а на борьбе с грехом. Медный змий же перестает быть мистическим существом и становится более близкой тексту Вульгаты распятой змеей – образом умерщвленной плоти Богочеловека, через гибель которой стала возможной вечная жизнь для человеческих душ.

Литература

Панофский 1992 – Панофский Э. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре Средневековья / Пер. А.Н. Панасев. Киев: Путь к истине, 1992. С. 79–118.

- Хрипкова 2013 – Хрипкова Е.А. “Saphiorum Materia”, типологические витражи аббата Сугерия и его труд “De Administracione” // АРТИКУЛЬТ. 2013. № 2 (10). С. 75–90. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_20368932_29674813.pdf (дата обращения 23.12.2023).
- Diehl 1956 – Diehl U. Die Darstellung der ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilian-Universität zu München. Ilbesheim, 1956. III, 200 S.
- Kessler 2009 – Kessler H.L. Christ the magic dragon // Gesta. 2009. Vol. 48. No. 2. P. 119–134.
- Visconti 1952 – Visconti A. Storia di Milano. Milano: Ceschina, 1952. 744 p.

References

- Diehl, U. (1956), *Die Darstellung der ehernen Schlange von ihren Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilian-Universität zu München, Ilbesheim, Germany.
- Kessler, H.L. (2009), “Christ the magic dragon”, *Gesta*, vol. 48, no. 2, pp. 119–134.
- Khripkova, E.A. (2013), “ ‘Saphiorum Materia’, typological stained-glass windows of Abbot Suger and his work “De Administracione”, *ARTIKUL'T*, no. 10, pp. 75–90, available at: https://elibrary.ru/download/elibrary_20368932_29674813.pdf (Accessed 23 Dec. 2023).
- Panofskii, E. (1992), “Abbot Suger and the Abbey of Saint-Denis”, in *Bogoslovie v kul'ture Srednevekov'ya* [Theology in the culture of the Middle Ages], Put' k istine, Kiev, Ukraine, pp. 79–118.
- Visconti, A. (1952), *Storia di Milano*, Ceschina, Milano, Italia.

Информация об авторе

Наталья В. Михайлова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; nvmikh89@mail.ru

Information about the author

Natalia V. Mikhailova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125047; nvmikh89@mail.ru