

## МУЗЕЙНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ

---

*В. Г. Бондарчук, М. Ш. Доминов, А. В. Квятковский.*

### **ВЕТХИЙ ЗАВЕТ В ЖИВОПИСИ ИСААКИЕВСКОГО СОБОРА: НА ПРИМЕРЕ «СИНАЙСКОГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА» Ф. С. ЗАВЬЯЛОВА**

С 1931 г. Исаакиевский собор является государственным музеем. За это время были изданы несколько работ, в которых отражена история его создания и дан анализ его художественно-декоративного убранства, в том числе, и украшающей его монументальной живописи; собран обширный материал по истории создания росписей, их сохранения и реставрации<sup>1</sup>. Однако вопросы взаимосвязи образно-стилистических особенностей монументальной живописи собора и социальных аспектов его истории долгое время рассматривались не совсем объективно, в свете господствовавших вплоть до 1990-х гг. атеистических установок.

В последние годы подход к изучению художественного убранства собора становится более взвешенным (см. например, материалы по живописи на интернет-сайте государственного музея «Исаакиевский собор»<sup>2</sup>), но живопись рассматривается несколько обобщенно, особенно та ее часть, которая посвящена событиям из Ветхого Завета, представленным в западной половине собора. До сих пор нет публикаций, посвященных скрупулезному искусствоведческому анализу росписей Исаакиевского собора на ветхозаветные сюжеты.

Предполагая в перспективе подобные исследования, мы ставим целью способствовать выработке новых подходов к изучению художественного убранства собора. В этой связи особый интерес представляет изучение особенностей восприятия монументальной живописи собора, и, в частности,

---

<sup>1</sup> *Никитин Н. Н.* Огюст Монферран. Проектирование и строительство Исаакиевского собора и Александровской колонны. Л., 1939. С. 154-169; *Бутиков Г. П.* Музей «Исаакиевский собор». Л., 1991. С. 55-63; *Шуйский В. К.* Огюст Монферран. История жизни и творчества. М.; СПб., 2005. С. 165-173. См. также соответствующие главы в ряде альбомов по Исаакиевскому собору, выпущенных в последние годы.

<sup>2</sup> См. на сайте: <http://www.cathedral.ru/givopis> (ссылка последний раз проверялась 02.04.2010 г.).

различий в восприятии времени событий, представляемых в живописи собора.

Задача данной статьи – на примере одной из росписей рассмотреть, как может преломляться в культовом искусстве событие, которое, согласно библейскому повествованию, имело место более трех тысячелетий назад, уяснить, как восприятие времени изображаемого действия может зависеть от мастерства художника и от декоративного оформления самого храма, и как все это может влиять на смысл самого произведения искусства.

Но прежде, чем анализировать конкретную роспись, изображающую ветхозаветный сюжет, следует кратко описать, как вообще представлен в соборе Ветхий Завет.

Событиям, описанным в Ветхом Завете, посвящены двадцать две росписи, выполненных в аттике и на сводах собора. Все ветхозаветные сюжеты представлены в аттике и на сводах в западной части здания.

Шесть росписей выполнены Ф. А. Бруни в центральном нефе. Три из них представляют первые дни творения и находятся над большими западными дверями, – в аттике, люнете и на своде. В широком центральном нефе они видны почти с любого места, и особенно хорошо смотрятся с расстояния в пятнадцать-двадцать метров.

Еще две росписи, связанные со всемирным потопом, размещены друг напротив друга в аттике, т.е. на высоте более пятнадцати метров, на боковых стенах центрального нефа, и малодоступны для взгляда зрителя, находящегося в самом нефе, но их можно хорошо рассмотреть с небольших (несколько квадратных метров) участков под арками, находящимися напротив каждой из них. Последняя из ветхозаветных росписей, размещенных в центральном нефе, «Видение пророка Иезекииля», находится на большом западном своде собора, на высоте около двадцати восьми метров; эта огромная, около 250 кв.м, роспись прекрасно видна из центральной и восточной частей здания.

Остальные шестнадцать сюжетов из Ветхого завета представлены в росписях аттика, в южной и северной частях западного трансепта. Сюжеты эти разделены на две группы. В южной части трансепта хронологические рамки изображенных сюжетов очень широки; в основном представлены события, описанные в книге Бытия, но есть и сюжет из книги Судей. Восемь аттиковых росписей северной части трансепта последовательно отражают события из жизни пророка Моисея. Росписи эти заполняют пространства, одинаковые по высоте (чуть мене трех метров), но различные по ширине. Их авторами являются три разных художника: Э. Плюшар – «Моисей в Ниле», «Неопалимая купина», «Моисей и Аарон перед фараоном»; Н. М. Алексеев – «Ангел избивает первенцев египетских» и «Переход израильтян через Чермное море»; Ф. С. Завьялов – «Мариам, воспевающая песнь Богу», «Синайское законодательство», «Предсмертное завещание Моисея».

Прежде чем рассматривать сами росписи в этой части здания, следует остановиться еще на одном обстоятельстве, которому до сих пор не уделялось особого внимания в литературе, но которое значительно влияет на их восприятие и которое важно для нашего дальнейшего анализа.

При создании живописных произведений в соборе художники сталкивались с целым рядом проблем. В работах по истории собора подробно описываются те проблемы, которые можно условно назвать техническими: неудобства, связанные с работой на большой высоте, без возможности взглянуть на создаваемую роспись издали; непрочность грунта из-за сырости и холода в только что построенном громадном каменном здании и т.д.

Однако возникали не менее серьезные трудности чисто художественного плана, значительно осложнявшие творческую задачу художника. Их значение было особенно велико при создании произведений в аттике западного трансепта, как раз там, где размещено большинство сюжетов Ветхого Завета. На примере восьми росписей, посвященных Моисею, перечислим основные из этих проблем:

1. Расположение большинства росписей затрудняет их подробное рассматривание. Все они расположены на высоте более пятнадцати метров, в достаточно узком трансепте, украшая невысокую полосу аттика. Чтобы увидеть роспись полностью и фронтально, зритель вынужден подойти вплотную к противоположной стене и высоко поднять голову. Это может позволить себе заинтересовавшийся именно этими росписями посетитель музея, но в храме во время богослужения, когда верующий сосредотачивается на молитве, эти росписи мало доступны взгляду, причем даже в наше время, при хорошем освещении; в XIX в. эту живопись, которую собор хранил «под своими вечно темными сводами»<sup>3</sup>, трудно было рассмотреть даже специально для этого пришедшему посетителю.

2. Две росписи, выполненные на северной стене Н. М. Алексеевым, – «Ангел избивает первенцев египетских» и «Переход израильтян через Чермное море» – более удобны для обозрения, но тоже только для посетителей, которые имеют возможность спокойно осматривать собор и находить те небольшие места, с которых можно видеть росписи, не будучи ослепленными большой люстрой, висящей возле них, но чуть ниже. Из этих росписей лишь «Переход ...» выполнен в аттике; вторая роспись заполняет небольшое квадратное пространство в люнете прямо над аттиком, между двумя световыми окнами, небольшими, но дающими яркое освещение. В XIX в. свет поступал к этим окнам через отверстие в крыше, находящееся в стороне от них и почти на десять метров выше, по системе зеркал, помещенных в сложнейший по конструкции световой колодец. Тогда это было великолепным решением труднейшей технической задачи – хоть немного увеличить освещенность тонувших во мраке угловых и боковых частей внутреннего пространства. Но находящаяся в простенке между двумя такими окнами роспись освещается совершенно неестественным образом: мощные потоки света идут из-за нее, при встречном свете висящей неподалеку люстры.

3. Восприятию некоторых росписей мешает «принудительное» и очень близкое соседство между собой. Так, уже названные выше росписи «Ангел из-

---

<sup>3</sup> *Никитин Н. Н.* Огюст Монферран. С. 154. Там же упоминается о первом опыте «освещения их сильными электрическими лампами, размещенными за карнизами и на люстрах (с рефлекторами)», который был проделан в 1930-х гг.

бывает ...» и «Переход ...» расположены друг над другом и разделены лишь тонкой лентой карниза. Росписи эти, посвященные совершенно различным сюжетам, плохо сочетаются между собой в композиционном и колористическом плане, но обе являются сложными многофигурными и очень яркими по цвету композициями. При первом беглом взгляде они почти сливаются в одно сплошное цветое пятно, хотя при более внимательном рассмотрении зритель уже может оценить их высокий художественный уровень.

4. Влияют на восприятие росписей и особенности окружающего архитектурного пространства. Контрастным фоном выступает белоснежный мрамор стен и сводов, особенно мраморные плоскости, непосредственно обрамляющие росписи. Широкая полоса яркой позолоты на лепнине карниза, украшающего верхнюю часть стены, дополнительно отделяет роспись от зрителя, как бы еще более удаляя ее. Боковые своды щедро украшены золоченой лепниной и крупными золочеными статуями пророков. Нависая над росписями, это обилие позолоты как бы скрадывает краски, затмевает живопись.

5. Наконец, не облегчают композиционных задач жестко заданные формы живописных пространств в тех частях аттика, которые находятся друг против друга и вмещают – каждая – по три сюжета: крайние росписи – прямоугольники, расположенные вертикально, средние росписи – прямоугольники горизонтальные, хотя сюжеты, вписанные в них, и предполагают передачу движения по вертикали. В северной части трансепта это, соответственно, уже описанные выше группы из трех росписей, выполненные Э. Плюшаром и Ф. С. Завьяловым.

В обобщенном виде все перечисленные затруднения можно охарактеризовать как противоречие между требованиями архитектурной среды и требованиями, условно говоря, заказчика. Архитектурное членение этой части здания и ее художественное оформление диктовали необходимость росписей очень простых по композиции, с четким рисунком, с лаконичным цветовым решением. Однако сложность сюжетов и общий высокий уровень требований к их изображению предполагали сложное композиционное решение, множественность мелких деталей, тонкие цветовые переходы. К этому можно добавить проблему двойственности в восприятии религиозной живописи в тех храмах XIX в., которые оформлялись под влиянием европейской академической живописи. Проблема заключалась в двояком назначении росписей: они должны были воплощать определенные религиозные образы и, одновременно, служить выразительным декоративным элементом архитектурной среды.

Учитывая все описанные обстоятельства, рассмотрим теперь подробнее одну из росписей, которая, по мнению авторов, является одним из важнейших в смысловом отношении живописных произведений в соборе: «Синайское законодательство». Автор ее, Федор Семенович Завьялов (1810 – 1856 гг.), был признанным мастером религиозной живописи, участвовал в оформлении ряда храмов Санкт-Петербурга и пригородов, в т.ч. церкви Академии художеств, а также в оформлении «Святых сеней» в Большом Кремлевском дворце (после реконструкции его в 1847 г. К. Тоном). Три своих росписи в Исаакиевском соборе он выполнил в 1848 – 1850 гг.

Роспись «Синайское законодательство» представляет один из сюжетов Ветхого завета: пророк Моисей получает от Бога скрижали с десятью заповедями. Отметим, что в этой статье употребляется название росписи, ставшее привычным в современной литературе о соборе и, по нашему мнению, наиболее точно отражающее смысл росписи в целом; но в первом, самом подробном описании собора, вышедшем в свет в 1865 г., роспись названа «Принятие Моисеем скрижалей»<sup>4</sup>. Это название более точно указывало на то, какой именно эпизод всего повествования, связанного со скрижалями Завета, выбран для изображения: второе восхождение пророка на Синай и получение из рук Божьих скрижалей, заповеди на которых были выжжены самим Богом. Сюжет этот достаточно широко представлен в мировом изобразительном искусстве<sup>5</sup>, но есть и ряд изображений, представляющих Моисея, в отчаянии разбивающего скрижали при виде народа своего, который за сорок дней пребывания пророка на горе забыл о нем и воздает почести золотому тельцу-Ваалу (среди них одно из наиболее известных – картина Рембрандта), есть также ряд изображений Моисея, представляющего скрижали народу (в петербургских музеях одно из наиболее впечатляющих полотен с этим сюжетом – небольшая картина Ф. де Шампenea (ок. 1650 г.), из собрания Государственного Эрмитажа).

Композиция росписи «Синайское законодательство» проста. Справа от центра и чуть вверху изображен Бог, спокойное лицо его обращено к Моисею, правая рука простерта над головой пророка в благословении, левая свободна и слегка опущена – только что она выпустила скрижали, которые уже принял Моисей. Пророк изображен слева и чуть внизу; опустившийся на одно колено и склонившийся в почтительном поклоне, он обеими руками крепко держит скрижали. Голова его опущена, видна лишь верхняя часть лица – благородный профиль и обращенный долу взор. Две основных фигуры расположены по диагонали, в спокойном и уверенном движении. У левого края, на втором плане, изображены два ангела: один из них, с лицом, обращенным к Богу, и с трубою в руках, виден по пояс из-за фигуры пророка, лицо второго ангела обращено

<sup>4</sup> *Серафимов В., Фомин М.* Описание Исаакиевского собора в С.-Петербурге, составленное по официальным документам. СПб., 1865. Ч. 1. С. 73; Ч. 2. С. 72.

<sup>5</sup> Мы не затрагиваем здесь интереснейшую тему разнообразия самих сюжетов, связанных со скрижалями (Моисей спускается со скрижалями с горы, разбивает их, получает повторно, представляет их народу). Среди наиболее известных произведений, на которых представлено именно получение Моисеем скрижалей из рук Бога, можно назвать мозаики в церкви Сан-Витали (Равенна), в баптистерии Неаполя, в монастыре св. Екатерины (Синай), византийскую икону XII в. из базилики монастыря Св.Екатерины (Синай), бронзовый рельеф работы Лоренцо Гиберти на дверях флорентийской церкви Санта Мария дель Фьоре, белокаменный рельеф в тимпане северной башни Регенсбургского собора, фреску К. Росселли в Сикстинской капелле Ватикана, роспись XIX в. на северной стене церкви Сен-Мишель в Лилле, многочисленные иллюстрации к различным изданиям Библии, картины Рафаэля, Дизиани, Даниэле да Вольтерра, рисунки Якопо Понтормо и Якопо Тинторетто, гравюры Гольбейна-младшего и Ланфранко, акварель А. А. Иванова (Государственная Третьяковская галерея), картины Марка Шагала.

вдаль, за рамки росписи. Фоном для обеих центральных, значимых фигур служат облака, они же служат для них и опорой. Пейзажа почти нет, и только если хорошо приглядеться, то в левом верхнем углу, за фигурами ангелов угадываются в дымке скупые очертания находящихся вдали и ниже соседних гор.

Несмотря на горизонтальный формат изображения, композиция производит впечатление почти вертикальной, нет ощущения стесненности, но, напротив, чувствуется свобода пространства.

Роспись «Синайское законодательство», несмотря на крайнюю лаконичность композиции и минимум изображенных деталей, представляется не менее интересной, чем картины и рельефы на тот же сюжет со сложными многоплановыми композициями и обилием деталей и атрибутов. Интересно, что композиционно роспись «перекликается» с росписью Э. Плюшара «Неопалимая купина», находящейся точно напротив. Важнейшие отличия касаются самих фигур: пророк отшатывается в страхе, прикрывая лицо рукою, а Бог нависает над ним, лицо его строго, правая рука простерта над Моисеем в указующем, направляющем движении, и энергия этого жеста усиливает динамизм изображения. В отличие от этого жеста, настойчиво повелительного, побуждающего, диктующего немедленное действие, в «Синайском законодательстве» жест иной: простертая над пророком десница Божия поднята не в повелении, но в благословении, – уже нет сомнений в том, что Моисей хочет и сумеет выполнить все, что предписано ему, и Бог не повелевает, но лишь придает уверенность, напутствует. Жест этот становится одним из ключевых моментов во всем символическом строе произведения, расширяя как временные рамки предстоящего действия, так и его значение.

Несмотря на подробно прописанный в «Неопалимой купине» горящий куст, заботливо прорисованный слева на заднем плане пейзаж, тщательную проработку планов, остается впечатление некоторой сдавленности, «сплюсненности» изображения. Сравнение этих двух росписей помогает уяснить основное достоинство композиции «Синайского законодательства»: она максимально четко выражает главное в изображении двух персонажей – их отношения между собой. При взгляде на эту композицию сразу воспринимается и доверительный характер общения (ни в позе, ни в жесте Моисея уже нет страха и замешательства, как в «Неопалимой купине»), и полное подчинение пророка Богу (или, если угодно, полная власть Бога над пророком). Отчетливо воспринимается и эмоциональная специфика этих отношений подчинения-власти, т.е. глубокое почтение и готовность действовать – со стороны пророка и поощрение, благословение на дальнейшее действие – со стороны Бога. Композиция эта прекрасно передает сюжетную основу росписи – непосредственное действие, сам процесс передачи скрижалей Завета от Бога к Моисею. Но смысловое значение росписи гораздо шире сюжетных рамок, и его пониманию способствует не только композиция, но и целый ряд важных особенностей изображения. Обратим внимание на особенности росписи, помогающие понять и ее подлинный смысл, и ее сложные временные аспекты.

Прежде всего, не фронтальное, но профильное изображение фигур: и фигуры в целом, и даже лица не обращены к зрителю. Такая замкнутость персонажей друг на друге и на совершаемом действии усиливает значимость происхо-

дящего, подчеркивает, что изображаемое действие важно само по себе, независимо от того, видит ли его кто-нибудь или нет; зрителю не предлагается, но, скорее, позволяется увидеть то, что некогда было сокрыто от взора народа Моисеева.

Одна из существенных деталей изображения: пророк представлен темноволосым. В этой связи можно отметить некоторую несогласованность изображений пророка в росписях этого цикла, соседствующих друг с другом, но выполненных разными художниками. За исключением первой и последней росписей цикла, разделенных, по Библии 120 годами, все остальные росписи представляют сюжеты, непосредственно связанные с Исходом и разделенные лишь небольшими временными интервалами. В росписи Э. Плюшара, представляющей Моисея и Аарона перед фараоном, пророк молод и темноволос. В «Неопалимой купине» того же художника пророк уже представлен почтенным седобородым старцем, смиренным и несколько растерянным. В «Переходе через Чермное море», написанном Н. М. Алексеевым, пророк сед, но величав и энергичен. В «Синайском законодательстве» целый ряд особенностей изображения пророка – темные волосы, мускулистые руки, угадываемая сквозь складки гиматия энергичная фигура, в которой, несмотря на неудобную позу, не чувствуется напряжения и усилий, – свидетельствуют о том, что, если он и не очень молод, то, по крайней мере, у него много сил и энергии, которые будут столь необходимы ему в дальнейшем, когда законы, данные Богом, он должен будет ввести в жизнь своего народа.

Вряд ли можно видеть в этом отсутствии единого подхода к изображению пророка недостаточно заинтересованное отношение художников к проработке сюжета. Еще менее вероятно, что это – следствие недостатка внимания к деталям композиций со стороны целого ряда представителей Синода и Академии художеств, просматривавших как эскизы и подготовительные картоны, так и сами росписи<sup>6</sup>. Хронологическая последовательность событий, точно соответствующая Библии, была скрупулезно соблюдена в топографической последовательности сюжетов этого цикла. Однако в рамках композиции каждой из росписей задача изображения пророка подчинялась, в свою очередь, другой, более

---

<sup>6</sup> «Вся живопись, как стенная, так и иконная, избрана и размещена по усмотрению Св. Синода. Для сего все художники должны были представить ему все эскизы и картоны религиозных изображений, которые были им заказаны. Святейший Синод сам лично свидетельствовал эти эскизы и картоны, делал указания к точнейшему соблюдению художниками исторической истины, преданий и обычаев Православной Церкви, требовал от них исполнения по своим замечаниям, и тогда только одобрял эскизы и картоны, когда видел, что в них не заключается ничего противного правилам Православной Церкви. По рассмотрении эскизов и картонов Св. Синодом в смысле религиозном, они рассматриваемы были Советом Академии Художеств в отношении искусства, и потом уже представлялись на Высочайшее утверждение. По исполнении живописи на стенах или иконах, она вторично была свидетельствуема Св. Синодом и Академиею Художеств». См.: *Серафимов В., Фомин М.* Описание Исаакиевского собора в С.-Петербурге ... Ч. 1. С. 71.

важной задаче – наиболее полному представлению сюжета и раскрытию идеи картины.

Еще одна существенная деталь: лицо Моисея видно лишь в верхней его части, да и то затененным, так что благородный профиль и опущенный долу взор скорее угадываются, чем отчетливо читаются. По нашему мнению, эта особенность изображения тщательно продумана, что становится ясным при сравнении росписи с другими многофигурными композициями Ф. С. Завьялова на религиозные темы, написанными им примерно в эти же годы.

Так, в картине 1847 г. «Выбор веры князем Владимиром» легендарное событие диктует «официальный портрет» князя: он изображен сидящим на троне, в княжеском облачении, лицо его, представленное в профиль, не выказывает сильных чувств, но прописано четко и тщательно. В картине 1843 г. «Аббадона и ангелы» у стремительно летящего вниз заглавного персонажа весьма обобщенно изображена вся фигура, но очень тщательно прописаны только две важные для сюжета части образа – мощные темные крылья и обращенное ввысь лицо, полное ужаса и страха. В картине 1836 г. «Самсон разрушает храм филистимлян» лица героя не видно вообще, да оно и не нужно. Художник не ставит целью подробно показать переживания ослепленного и униженного Самсона, не отвлекает внимание зрителя на его обезображенное лицо; схватившийся за колонны в храме Дагона, Самсон показан со спины, его лицо, как и вся опущенная голова, скрыты левым плечом, но его поза, его до мельчайших деталей прописанная спина, его напрягшееся в последнем отчаянном порыве мощное тело прекрасно передают страшное физическое напряжение и воплощают его предсмертное торжество над своими врагами.

В «Синайском законодательстве» лицо пророка интересно художнику лишь отчасти, как средство его общей, весьма условной характеристики и возможность акцентировать почтительность позы. Учитывая, что зритель видит роспись издали и, по большей части, не имея возможности спокойно ее рассматривать, художник сокращает все детали, которые не являются необходимыми. Детальное изображение лица, его выражение важны для тонкой психологической характеристики каждого отдельного персонажа, а в этой росписи нюансы индивидуальной психологии не играют первостепенной роли, и художник жертвует ими ради упрощения картины и усиления главного впечатления, ради психологической характеристики основного действия.

Не заостряя внимание на лице пророка, художник, напротив, тщательно прописывает его густые, стянутые узкой повязкой волосы. Отблески на них, так же как игра света и тени на его одеянии, подчеркивают необычность освещения: источник света – лик Божий. Исходящий от него свет озаряет и обе фигуры, и клубящиеся облака, которые, отвлекая внимания зрителя на разглядывание пейзажа, прекрасно передают глубину пространства, подчеркивая его неземной, нереальный характер. Художник пытается создать образ пространства откровения, представить то, что было недоступно взорам соплеменников Моисея, видевших лишь огненное облако на вершине Синая.

Наконец, среди важнейших особенностей росписи отметим ее не совсем обычный для живописи собора колорит. Белый нимб вокруг головы Бога,



узкие белые полосы рукавов хитона на пророке, привлекающие внимание к его рукам, держащим скрижали, его темные волосы и красный гиматий, – вот и все цветовые акценты. Все остальное – богатейшая гамма оттенков серого цвета: серый с оттенком желтовато-соломенного (волосы и борода Бога), голубовато-серый (нижняя часть его облачения, одежды ангелов), розовато-серый (облако за фигурой Бога), коричневатые тона облаков под ногами изображенных фигур.

Светлая роспись, ее теплый и мягкий колорит, тончайшие цветовые переходы, нежные переливы оттенков как нельзя более способствуют впечатлению необычного, неземного пространства, пространства вне времени. На это впечатление работают и другие, рассмотренные выше особенности росписи.

Рассмотрев подробно эту роспись в контексте окружающего ее художественного убранства и общественного значения собора, создававшегося как главный храм в столице империи, предложим основные выводы:

1. Благодаря опыту и мастерству художника успешно преодолены трудности, связанные с местоположением росписи. Лаконичность композиции, ясный рисунок, удачное цветовое решение способствуют тому, что она видна с достаточно обширного пространства, отчетливо воспринимается среди яркого и разнообразного по цветовой гамме окружающего декора; она легко читается даже при непродолжительном взгляде на нее, что очень важно для человека, пришедшего в храм не на экскурсию, но на богослужение, и для которого окружающие его художественные произведения важны в первую очередь как средства, способствующие особому душевному настрою. По нашему мнению, роспись является одним из очень интересных произведений русской монументальной живописи XIX в.

2. В трактовке сюжета все художественные средства направлены не на усиление исторической достоверности происходящего и не на анализ психологических характеристик, но на выявление главного в изображаемом событии: кем дается закон и кому он дается. В отличие от многих других (но не всех) произведений изобразительного искусства, трактующих этот сюжет, в данной росписи художник полностью сосредоточивает внимание зрителя на главном – на источнике власти: законы, по которым предстоит жить народу, даны Богом, и даны им главе народа. *Внеисторическое* время становится в изобразительном изложении этого сюжета образной, смысловой формой, в которой раскрывается общее для всех минувших исторических эпох представление о божественном происхождении власти. Изображение не просто иллюстрирует сюжет, но становится почти символом для Богом данной власти вождя над народом, символом роли вождя как посредника между Богом и народом.