

Л. М. ЕВСЕЕВА

ДВЕ СИМВОЛИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ В РОСПИСИ XIV В. МОНАСТЫРЯ ЗАРЗМА

Среди фресковых ансамблей Юго-Западной Грузии (земли княжества Самцхе — Саатабаго) стенопись Преображенского собора монастыря Зарзма выделяется по своему иконографическому составу и стилю близостью памятникам византийского круга. Собор возведен в начале XIV в.¹ Датировка его росписи колеблется от начала до конца XIV в.² Автор настоящей работы присоединяется к Л. А. Мацулевичу, относившему исполнение фресок Зарзмы к середине XIV столетия³.

Фрески реставрировались петербургским художником А. С. Славцевым с помощниками в начале нашего столетия по понятиям того времени, т. е. с дописями и прописями, но весьма тщательно, с применением калек, копий и фотографий. Весь этот документальный материал по окончании реставрационных работ был помещен в музей Александра III в Петербурге. В архиве ЛОИА АН СССР удалось обнаружить фотографии⁴, переданные туда Русским музеем. Кальки и копии пока не найдены. Фрески, по сообщению реставратора, «были сохранены на $\frac{9}{10}$ общей поверхности, и, хотя было много выпадов и потребностей, не приходилось писать заново совершенно новых фигур, за исключением трех картин, для которых воспользовались соответствующими изображениями в Гелатском монастыре»⁵. Иконографическая программа росписей, таким образом, не нарушена и почти полностью сохранена. Реставрация фресковых грузинских надписей проводилась под руководством Е. С. Такайшвили, издавшего эти надписи вместе с иконографическим описанием фресок⁶. Особая ценность описания Такайшвили состоит в том, что оно сделано во время реставрационных работ, до записи.

Темой настоящей работы являются две композиции, расположенные на южном своде вимы: «Премудрость созда себе дом. . .» (надпись на грузинском языке, видимо, имевшая продолжение, — «Премудрость»⁷) и «Литургия Христа в скинии» (название композиции дано нами условно, на фреске сохранилось грузинское слово «скиния»⁸, видимо составляющее только начало надписи).

Живопись на своде вимы сильно пострадала от течи в кровле и, как и вся алтарная часть храма, особенно тщательно поновлена и дописана. Композиции можно сразу назвать уникальными по своей иконографии. Однако большинство авторов, которые писали о зарзмских фресках, этих композиций не исследуют. Е. С. Такайшвили описывает фрески, воздерживаясь от каких-либо комментариев⁹, Д. Гордеев их определяет как «мистические и евхаристические» (подробно не разбирая)¹⁰. Только Н. П. Сычев ищет им объяснение — к его мнению мы обратимся ниже. В грузинском искусстве как XIV в., так и более раннем аналогий названных композиций нами не найдено. Косвенно это подтверждает и Гордеев: выявляя в зарзмских стенописях местные кавказские черты иконографии, он не затрагивает интересующие нас сюжеты¹¹.

Рассмотрим композицию «Премудрость созда себе дом. . .». Новая живопись, как доказывает фотография, сделанная во время реставрационных работ, до записи¹², повторяет древнюю. Левая часть композиции была довольно сохранна — храм с колоннами, стол со свитками, две

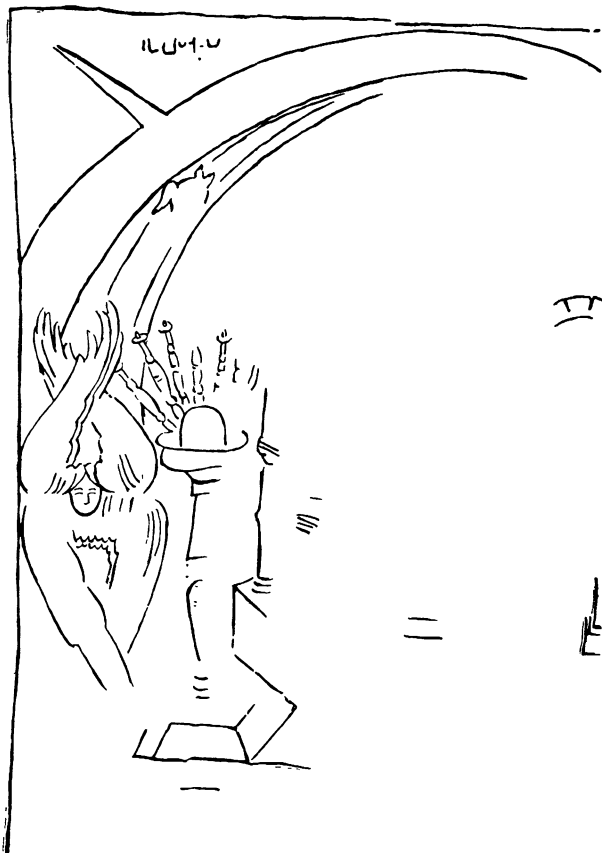


Рис. 3. «Литургия Христа в скинии». Прорись с фотографии 1900-х годов.

фигуры слева от стола. Живопись фигур, стоящих за столом, имеет выпад и потертости, но тем не менее четко прослеживается. Правая часть композиции смыта, так что остался только рисунок, однако хорошо различима сидящая фигура с тремя лицами, окруженными одним ромбическим нимбом. Лики юные, с пышными прическами, стянутыми повязками;

¹ Беридзе В. В. Архитектурные памятники Самцхе. Тбилиси, 1970, с. 236.

² Мацулевич Л. О росписи церкви в селении Зарзма. — Труды Всероссийского съезда художников, декабрь 1911—январь 1912 г. СПб., 1912, т. I, с. 100—101 (датировка фресок серединой XIV в.); Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Пг., 1915, т. II, с. 83—84 (кон. XIV в.); Айналов Д. В. Византийская живопись XIV века. Пг., 1917, с. 147—148 (кон. XIV в.); Сычев Н. П. Подготовительные материалы к Зарзме. — Архив ЛОИА АН СССР, № 20 (кон. XIV в.); Гордеев Д. П. Отчет о поездке в Ахалцхский уезд в 1917 г. Росписи в Чуле, Сафаре и Зарзме. — Известия КИАИ, 1923, т. 1, с. 59; Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. Тбилиси, 1962, с. 284—285 (нач. XIV в.); Беридзе В. В. Указ. соч., с. 236 (нач. XIV в.).

³ Евсеева Л. М. Роспись XIV века в соборе монастыря Зарзма: Доклад на конференции Института истории искусств Министерства культуры СССР, ноябрь 1973 г.

⁴ Фотоархив ЛОИА АН СССР, ф. А. С. Славцева, Q 800—801.

⁵ Славцев А. С. О реставрации древнегрузинского храма в местечке Зарзма. — Труды Всероссийского съезда художников, декабрь 1911—январь 1912 г. СПб., 1912, т. I, с. 99—100.

⁶ Такайшвили Е. С. Археологические экскурсии, разыскания, заметки. Тифлис, 1905. Вып. I.

⁷ Там же, с. 54.

⁸ Там же, с. 52.

⁹ Там же, с. 52—54.

¹⁰ Гордеев Д. Указ. соч., с. 65.

¹¹ Там же, с. 56—68.

¹² Фотоархив ЛОИА АН СССР, ф. А. С. Славцева, Q 800, 27.



Рис. 5. «Св. Троица». Фреска монастыря Матейча. 1355 г. Прорись.

они принадлежат ангелу, хотя крыльев за спиной сидящей фигуры не видно. Возможно, они были: на фотографии видна плотная линия, пересекающая крайнюю к ангелу колонну храма, которую можно принять за очерк ангельского крыла. Описание фресок Е. С. Такайшвили, сделанное во время реставрационных работ, не уточняет этой детали. Ангельскую фигуру с тремя лицами Такайшвили называет «Бог в трех лицах»¹³.

Иконография Премудрости осложнена иконографией Троицы, причем довольно редкого извода. Объяснение этой иконографической сложности находим в тех новых представлениях о божественной премудрости, которые сформировались в Византии в XIV столетии. И. Ф. Мейендорф пишет следующее: «В XIV в., в ту самую эпоху, когда мы имеем большое число символических изображений Премудрости, византийская церковь стала театром знаменитого спора о божественных энергиях. Был затронут вопрос о Софии: ее рассматривали не только как ипостась воплощенного слова, но и как атрибут самого существа Бога. Именно в таком смысле Григорий Палама говорит о Премудрости, свойственной Отцу, Сыну и Св. Духу, которой и в которой Бог создал вселенную. Именно эта Премудрость-Энергия благодаря воплощению Премудрости-Ипостаси действует в совокупности членов церкви. Следовательно, здесь идет речь о проявлении энергии всей Троицы целиком, что не исключает того, что один Сын был воплощенной Премудростью. . . Этот спор дал повод патриарху Филофею уточнить различия, которые из него следовали: «Премудрость — это энергия, свойственная Троице, единосущной и неделимой, данной в Святом Духе тому, кто ее достоин»¹⁴. Представляя это новое толкование Премудрости, Мейендорф не указывает и не рассматривает изображение Премудрости под видом Троицы, как это мы имеем в композиции Зарзмы.

Текст «Трех речей патриарха Филофея к епископу Игнатию с изъяснением смысла девятой притчи Соломона «Премудрость созда себе дом. . .»¹⁵, особенно последовательно соотносится с композицией Зарзмы. В центре композиции изображен стол, на котором лежит развернутый свиток с начертанными на нем первыми словами девятой притчи «Премудрость созда себе дом». На свиток указывает рука трехликого ангела. Гости Премудрости, средовек и юноша апостольского типа, экстатически вслушиваются в слова Премудрости и записывают их на свои хартии, также лежащие на столе. Премудрость питает гостей своим словом. Текст патриарха Филофея сообщает: «Жертвою Премудрости Божией и вином, которое она растворила для гостей в чаше, названы, говорят, живые слова писаний божественных, по разумению смысла разделяемые на догматическую речь и нравственную, и примешиванием божественного смысла к истории или даже присоединением человеческого низменного и как бы водянистого слова человеческой мудрости к слову божественному, высокому и таинственному, и через то очищением его подающая питательную и возрастающую силу и действие пищу и веселящее сердце питье участникам трапезы, уготованной Премудростью»¹⁶.

Вся девятая притча Соломона истолкована Филофеем как некий символический образ отношений между богом и человеком в его земной жизни, как некое попечительство божественного промысла о человеке, что при совершенстве жизни последнего есть уже образ будущего века, явленный в настоящем. «. . . Каждая добродетель есть благоугодная и приятная жертва, порознь разумно священнодействуемая божественной премудростью в душе каждого. А если некоторые и будущие блага и обещанное праведникам веселие и наслаждение и брачный пир, которым великий жених приветствует стекающиеся к нему души, называли жертвами и трапезою Премудрости, то и они наиболее зависят от сих приносимых Богу жертв теперь, и теперешние жертвы служат для них, можно сказать, предначертательною причиною, некими дверьми и входами. Так что никто не примет участия в тамошнем брачном пире и трапезе, если здесь не насыщается жертвами, хлебом и вином Премудрости»¹⁷. При таком толковании дом Премудрости есть Церковь, а слуги Премудрости, «возвышенным проповедованием созывающие гостей, очевидно, суть. . . все проповедники слова Божия в церкви»¹⁸.

В композиции Зарзмы два юноши, слуги Премудрости, изображены стоящими за ее столом и торжественно возносящими потир и дискос. Десницы их сложены в жесте благословения, что обозначает их принадлежность к определенному чину церковной иерархии, не ниже иерея¹⁹. Их фигуры вторят колоннам храма, они пространственно и ритмически слиты с его архитектурными формами. Нам представляется, что и в этой части композиция следует тексту Филофея. Характерно, что и гости и слуги Премудрости изображены на фоне храма, сама же она, сидящая на возвышении, изображена на абстрактном синем фоне, на котором четко выделяется ее ромбический нимб, символизирующий вечность²⁰. Она не есть церковь, объединяющая людей, она есть некая сила, энергия, животворящая человека и церковь. В более традиционных композициях «Премудрость созда себе дом. . .», где акцентируется тема воплощения

¹³ *Такайшвили Е. С.* Указ. соч., с. 52.

¹⁴ *Meuendorff J.* L'Iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine. — Cahiers archéologiques, 1959, X.

¹⁵ *Еп. Арсений.* Филофея патриарха константинопольского три речи к епископу Игнатию с изъяснением изречения «Премудрость созда себе дом. . .». Новгород, 1898.

¹⁶ *Еп. Арсений.* Указ. соч., с. 50.

¹⁷ Там же, с. 56.

¹⁸ Там же, с. 64.

¹⁹ *Дмитриевский И.* Историческое, догматическое и таинственное изъяснение на литургию. М., 1856, с. 366.

²⁰ *Grabar A.* L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. P., 1968, vol. 1, p. 54.

второго лица Троицы, фигура Премудрости представлялась на фоне храма, композиционно объединенной с ним.

Таким образом, композицию Зарзмы «Премудрость созда себе дом. . .» можно раскрыть как символический образ божественного попечения о человеке и его земной жизни, что в свою очередь есть прообраз Будущего века. Это своеобразное решение темы Премудрости не исключает традиционного ее толкования как пророчества о воплощении второго лица Троицы, только эта мысль не акцентрируется, проходит как бы подтемой, вторым планом. Во фреске Зарзмы храм имеет медальоны с изображением богоматери, что ставит его в ряд прообразов богоматери и воплощения. Подобное же неакцентированное толкование Премудрости как второго лица Троицы отметим и в третьей речи патриарха Филофея, который отдает должное традиции и видит вполне естественным «многомысленное» толкование девятой притчи.

Интерпретация девятой притчи Соломона как прообраза царствия небесного имеет древнюю традицию. Ее содержит широко известный вдохновенный текст канона на Великий четверг Космы Маюмского, созданный в VIII столетии. Сам текст канона инспирирован девятой притчей Соломона, а основная его тема — причащение Логосом — Премудростью в Будущем веке ²¹. В ирмосе девятой песни славится будущее угощение праведников божественным словом.

Ἐνίας δεσποτικῆς, καὶ ἀθανάτου τραπέζης,
ἐν ὑπερώῳ τόπῳ, ταῖς ὑψηλαῖς φρεσί,
πιστοὶ δεῦτε ἀπολαύσωμεν, ἐπαναβεβη-
κότα λόγον, ἐκ τοῦ λόγου μαθόντες,
ὄν μεγαλύνομεν.

Оу̀чреждѣніе вѣчнее, и вѣсмѣртїиѡ
на гóрничномъ · мѣстѣ, вѣсòкими
кѣрнїи, прїидїте насладимса оумїи,
кошедша слòба,
ѡ слòба на̀чїкшега, егò же
величїемъ.

Описанное Филофеем и изображенное в Зарзме угощение Премудрости словом имеет, видимо, своим источником ирмос девятой песни канона Космы Маюмского. Именно текст Космы вспоминает, как нам представляется, Филофей в приведенном выше рассуждении об «обещанном праведникам веселии», которое «называли. . . трапезою Премудрости». Однако Премудрость понята Космой только ипостасно, как обозначение второго лица Троицы. Филофей в своем толковании следует за Космой, но существенно дополняет его представлением о Премудрости как энергии всей Троицы.

Таким образом, композиция Зарзмы не может быть исчерпана содержанием канона Космы Маюмского на Великий четверг, но наиболее полное объяснение получает именно в тексте «Трех речей» патриарха Филофея. Однако, как и текст Филофея, композиция Зарзмы соотносится с каноном Космы, являясь как бы указанием на службу Великого четверга, важнейшую службу литургического года, когда празднуется установление евхаристии. Время написания «Трех речей» патриарха Филофея точно не установлено. По мнению Г. М. Прохорова ²², это могут быть и 50-е, и 60-е годы XIV в., но поскольку под соборным томосом 1351 г. имеется подпись некоего епископа Игнатия, то в нем можно видеть человека, вопрошавшего патриарха, и тогда появление этого сочинения Филофея, по всей вероятности, имело место вскоре после собора против Григоры. Видимо, время написания «Трех речей» можно ограничить 1353—1354 гг., периодом первого патриаршества Филофея. Таким образом, композиция Зарзмы связана с литературным памятником середины XIX в., написанным в Константинополе и проникнутым исихастской проблематикой Афона.

В живописи конца XIII—первой половины XIV в. текст девятой притчи интерпретировался как пророчество о воплощении и благой жертве, что

прослеживает И. Ф. Мейендорф²³ по памятникам указанного времени: церковь Перивлепты (св. Климента) в Охриде (1295 г.), Грачаница (1321 г.), Дечаны (1348 г.), где представлен Христос под видом ангела Великого Совета, изображаемый чаще всего на фоне храма. Рукой он указывает на стол с чашей, хлебом и книгой, открытой на тексте девятой притчи. Тот же евхаристический смысл устанавливает Т. А. Сидорова²⁴ для соответствующей композиции в церкви на Волотовом поле 60-х годов XIV в., где София представлена в виде женской фигуры в короне.

Однако в середине XIV в. в Македонии намечается новое решение темы Премудрости в монументальном искусстве, которая получила свое классическое завершение по мнению С. Радойчича, в сербском Марковом монастыре²⁵. Премудрость представлена здесь под видом Христа, трапеза Премудрости понята как трапеза в палате Сиона Небесного Иерусалима. Эта композиция, расположенная в слепом куполе притвора, объединена с композицией Небесной литургии в апсиде храма и изображением в нижней зоне стен Христа-царя и богородицы-царицы с предстоящими святыми в царских и придворных одеждах в некую единую иконографическую систему, объемлющую весь храм и выражающую идею Будущего века. Основанием для этого цикла, по мнению С. Радойчича, послужил текст жития Василия Нового, его видения Небесного Иерусалима. Однако «текст жития послужил только поводом, вокруг которого оформилась сложная идея. Воспитательный и нарративный характер апокрифа не допускал детального развития темы Христа-Логоса. Видение Христа во фреске значительно отличается от текста жития. В него внесена ученая символика позднего времени в определении Христа, которая была типична для XIV в. Житие Василия Нового, однако, имело в Марковом монастыре решительное влияние на общую концепцию большой цельности, оно развило и объединило две ранее отдельные образительные темы: тему Небесной литургии и тему Премудрости»²⁶.

Эту интересную концепцию Радойчича оспаривает Л. Миркович²⁷, который считает композицию в слепом куполе Маркова монастыря иллюстрацией ирмоса девятой песни канона в Великий четверг Космы Мажумского, где художник буквально следует тексту ирмоса и изображает Христа-Логоса и праведников на бессмертной трапезе. Мнение Мирковича относительно связи канона Космы и девятой притчи Соломона мы уже сообщали. Таким образом, Миркович дает убедительное подтверждение той мысли, что в Марковом монастыре тема Софии интерпретирована как прообраз Царствия Небесного. Однако трудно согласиться с автором, когда он утверждает, что изображение Небесной литургии в апсиде собора Маркова монастыря представляет образ только Земной литургии²⁸. Эта композиция, по мнению большинства ее исследователей²⁹, есть именно Небесная литургия, вечно совершаемая на небесах, и потому может быть истолкована как образ будущего века. Трижды повторенное изображение Христа в храме как царя, иерея и Премудрость-Логос небесного пира вполне соответствует тому трехчастному представлению о Небесном Иерусалиме, которое содержится в житии Василия Нового.

Для нас чрезвычайно важно уточнение Мирковича об иллюстрации

²¹ Миркович Л. Дали се фреске Маркова монастыря могу тумачити житием Св. Василия Нового. — Старинар, 1961, XII, с. 87.

²² Приношу глубокую благодарность Г. М. Прохорову за сообщение мне своего мнения по поводу датировки «Трех речей» патриарха Филофея.

²³ Meyendorff J. Op. cit., p. 266—268.

²⁴ Сидорова Т. А. Волотовская фреска «Премудрость созда себе дом» и ее отношение к новгородской ереси стригольников в XIV веке. — ТОДРЛ, 1971, т. XXVI.

²⁵ Радойчич С. Фреске Маркова монастыря и житие св. Василия Нового. — Сборник радова Сербской Академии наук, 1956, кн. 49, с. 215—225.

²⁶ Там же, с. 225.

²⁷ Миркович Л. Указ. соч., с. 88.

²⁸ Там же, с. 86.

²⁹ См.: Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. 285.

композицией «Премудрость. . .» Маркова монастыря Ирмоса девятой песни канона на Великий четверг, так как в этом случае композиция Зарзмы получает близкую аналогию в монументальной живописи второй половины XIV в.

Таким образом, композиция Зарзмы «Премудрость созда себе дом. . .» имеет аналогии в литературных и живописных памятниках середины и второй половины XIV столетия, связанных с Константинополем, Македонией и Сербией. Несомненно, эти идеи пришли в зарзмский монастырь через Афон, который был на протяжении многих веков местом идейного общения и центром монашества стран византийского ареала. В XIV в. Афон был средоточием напряженной работы богословской мысли, где создавалась теория исихазма, а возможно, и местом, где возникали, корректировались, утверждались новые иконографические изводы, что являлось прямым следствием богословских исканий.

На Афоне находим и изображение Софии в виде трехликой ангельской фигуры в стенописи Хиландарского монастыря³⁰, которая датируется 1318—1321 гг.³¹ и в настоящее время находится под записью 1806 г. Это тоже иллюстрация девятой притчи, где трехликая ангельская фигура изображена сидящей слева от стола; за столом дважды повторено изображение Христа, на которого указывает ангел. Фигуры расположены под навесом о семи столбах, слева от навеса представлена фигура молодого царя, видимо Соломона. Эта композиция, столь редкая и столь важная для исследования зарзмской фрески, во многом, однако, неясна: во-первых, нам известна реставрационная работа, которая удостоверяла бы, что данная композиция принадлежит в своей основе древнему времени; во-вторых, даже если предположить ее тождество с древней основой, датировка первоначальной фресковой росписи в Хиландаре еще гипотетична; наконец, если признать, что эта композиция создана между 1318—1321 гг., она может свидетельствовать о том, что представление о Софии как энергии всей Троицы уже существовало на Афоне, не достигнув еще той полноты трактовки, которую она обретет в соответствующих сочинениях Григория Паламы и патриарха Филофея. Так, уже в XIII в. на Афоне существовала исихастская практика и появлялись духовные трактаты, закладывавшие основы собственно исихастских воззрений: трактат Никифора Исихаста, патриарха Афанасия I, митрополита Филадельфии Феоплипта, анонимный трактат³². Общий же смысл хиландарской композиции — пророчество о воплощении второго лица Троицы — как раз характерен для решения темы Премудрости в памятниках конца XIII—первой половины XIV в.

Хиландарская композиция, естественно, могла послужить основой для сложения иконографического извода типа зарзмского. В свою очередь иконографический источник хиландарской фрески можно считать известным. Это изображение на фреске 1295 г. в церкви Перивлешты в Охриде трехликого ангела, который явился во сне вавилонскому царю Навуходоносору³³. В тексте пророка Даниила (Даниил, 2, 1—49) нет упоминания об ангельском явлении царю во сне, но толкование Даниилом царского сна заканчивается словами: «Великий бог дал знать царю, что будет после сего». Видимо, это место пророчества иллюстрировалось во фреске Охрида изображением трехликого ангела — посланца, символически представляющего великого бога, но уже согласно догмату христианства. Перед нами — изображение Троицы, как его определил исследователь трикефалов в сербском искусстве Р. Груич³⁴, древнейшее изображение подобного типа в византийском искусстве из известных сейчас науке. Всего же от древнего времени до нас дошли четыре изображения подобного типа: три указаны выше, четвертое — изображение Троицы во фреске монастыря Матейча 1355 г. Изображение Троицы в виде трехглавой фигуры Груич объясняет влиянием трехглавого божества политеизма типа индусского Тримурти, какие имелись и у древних славян³⁵. Западные исследователи иконографии Троицы считают, что подобное изображение безусловно западного происхождения, в свою очередь объясняя его возникновение влиянием кельтских и германских трехглавых божеств³⁶. Автор настоящей

работы склонен принять положение западных исследователей, но нельзя не признать справедливость наблюдения Груича — в западном искусстве мы видим изображение трехликого средневека типа Христа, в византийском — изображение трехликого ангела³⁷. Видимо, можно говорить не о прямом заимствовании иконографической формулы, а о сложении собственного извода под влиянием обычая, принципов изображения, принесенных с Запада. Тем более, что согласно исследованиям М. Дидрона и А. Хакеля³⁸, в древнее время на Западе изображения св. Троицы в виде трехликой фигуры очень редки: известно лишь одно изображение XIII в. в испанской хронике Исидора Севильского, и пять — в миниатюрах XIV столетия. Однако трехликие и двуликие изображения были широко известны западноевропейскому средневековому искусству начиная с XI в.: это



Рис. 6. «Хроника» Исидора Севильского. XIII в.

в основном декоративные фигуры и персонификации, как, например, персонификация времени, которое представлялось трехликим. Трехглавым было принято изображать дьявола, что действительно непосредственно связано с трехглавыми божествами язычников и опирается на весьма древние тексты: в Протоевангелии Никодима дьявол назван трехглавым драконом, у Евсевия Александрийского в его проповеди на тему «Сошествия Христа во ад» упомянут трехглавый Вельзевул. Этот образ есть и у Данте в XXXIV песни «Божественной комедии»³⁹.

Что касается изображений св. Троицы в виде трехликого человека типа Христа, то они появляются на Западе под влиянием иконографии, согласно которой трижды повторяется абсолютно тождественное изображение Христа (миниатюра рукописи Херрады «Hortus deliciarum», XII в.)⁴⁰. Аналогичный ход, но уже под западным влиянием можно представить и в сложении типа трехликой Троицы на Востоке, тем более что мы знаем, как широко было распространено изображение ветхозаветной

³⁰ *Stefǎnescu J.* L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. Bruxelles, 1936, pl. CL.

³¹ *Милковић-Пенек П.* Дело на зографите Михаило и Еутихиј. Скопје, 1967, с. 231.

³² *Mejendorff J.* St. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe. Bourges, 1959, p. 57—71.

³³ *Милковић-Пенек П.* Указ. соч., с. 21.

³⁴ *Grujić R. M.* Ikonografsky motiv sličan induskom Trimurtiu u staroj srpskoj likovnoj umetnosti. — *Tkalčićev zbornik*, 1955, p. 96—107.

³⁵ *Ibid.*, p. 102.

³⁶ *Hackel A.* Die Trinität in der Kunst: Eine ikonographische Untersuchung. B., 1931, S. 105.

³⁷ *Grujić R. M.* *Op. cit.*, p. 103.

³⁸ *Didron M.* Iconographie chrétienne. P., 1843, p. 567; *Hackel A.* *Op. cit.*, p. 115.

³⁹ *Hackel A.* *Op. cit.*, p. 115.

⁴⁰ *Didron M.* *Op. cit.*, p. 563.



Рис. 7. «Рождество Христово». Миниатюра. XIV в.

Троицы с тремя ангелами. Опираясь на ангельскую тему, византийский художник имел некоторое право на эту вольность, потому что была традиция изображать ангелов, «существ мысленных», самым фантастическим образом, правда согласно пророческим видениям.

Но все же если были приняты изображения живых колес с глазами и крыльями, ликов с шестью парами крыл и, наконец, ангельских существ с четырьмя ликами, то художественное сознание могло допустить изображение ангела о трех ликах. Характерно, что Троица в Матеече изображается как трехликий ангел, окруженный ангелами и серафимами и опирающийся ногами на крылатые колеса; перед нами — Троица запредельного видения, воссозданного по схеме видения Исайи. Собственно, изображение трехликого ангела не было в византийском искусстве только умствованием и западничеством, оно опиралось, хотя и не непосредственно, на древнюю литературную традицию, на описание видений, пусть и не столь авторитетных, как пророческие, — мы имеем в виду сказания о явлении младенца Христа в евхаристии⁴¹. В одном из вариантов сказаний, известном по греческой рукописи X в., говорится о монахе, которому во время литургии было видение множества ангелов, а «среди них иные два чудные лица. . . и среди двух лиц малое дитя»⁴². По окончании службы инок опять видит «дитя среди двух животных». Лица здесь представляют как бы особый ангельский чин и названы словом «животные», как в видении Иезекииля. Их неразрывное соединение с младенцем, представляющим Христа, символизирует св. Троицу.

В интересующих нас композициях место Христа-младенца занял Ангел Великого Совета, под видом которого было широко принято в конце XIII и в XIV в. изображать в символических композициях Христа. «Чудные лица» масштабно сравнивались с ликом ангела, стали его двумя дополнительными ликами. Весь этот процесс происходил под влиянием форм за-

падного искусства, о котором говорилось выше. Что касается самих сказаний, то их древность, авторитетность и распространенность доказывают изображение Христа-жертвы, иконографии, возникшей, как считает Туницкий⁴³, под их влиянием и широко принятой в росписях алтарной части храма с XII в.

Восточный «ангельский» тип трехглавой Троицы отличается также от западного самой композицией трехглавия. На Западе изображаются три головы на одной шее, развернутые в три стороны, прообразом изображения является, несомненно, скульптура, возможно именно языческие триглавы. На Востоке видим другую схему: три лика последовательно выступают одни из-за другого — здесь использована композиция античных рельефов, применяемая в парных портретах, весьма органично переводимая на язык живописи. Остается назвать авторов данной иконографии — это знаменитые Михаил и Евтихий, расписавшие церковь Перивлепты в Охриде и сообщившие на ее стенах свои имена. Большинство исследователей средневековой живописи на Балканах высоко оценивает как высокий творческий характер их искусства, создавшего целую эпоху в живописи, так и богословскую эрудицию этих мастеров, с именами которых связано образование новых иконографических канонов⁴⁴. Отмечается также и наличие западных черт в иконографии охридской стенописи⁴⁵.

В настоящее время можно считать доказанным, что мастера Михаил и Евтихий работали на Афоне и были там широко признаны⁴⁶. Ими были расписаны Протат, соборная церковь Кареи (первое десятилетие XIV в.), собор Лавры св. Афанасия (первое десятилетие XIV в.) и, возможно, собор Ватопедского монастыря (1312 г.). Они сами или артель, к которой они принадлежали, исполнили роспись Хиландарского собора. Именно с ними пришла на Афон новая иконография Троицы, переосмысленная в Хиландаре как Премудрость.

Композиция «Премудрость созда себе дом. . .» в Зарзме объединена своим местонахождением на южном своде вимы с композицией «Литургия Христа в скинии», расположенной ниже. Е. С. Такайшвили⁴⁷ описывает ее следующим образом: «. . .представлена Евхаристия — Христос как первосвященник совершает литургию. Виден престол под сенями: на престоле — чаша, хлеб и крест, около престола — семисвечник, по сторонам сверху — серафимы, направо стоит Христос». Далее Такайшвили указывает особо и на нимб с перекрестием, и на омофор, возложенный на плечи Христа. Все соответствует изображению на стене, во многом реконструированному на основе древнего рисунка, с которого была снята А. С. Славцевым калька. Калька нами не обнаружена, но она неоднократно упоминается Н. П. Сычевым в его подготовительных материалах по исследованию Зарзмы. Сычева эта композиция смущала своей необычностью, он склонен был видеть в изображенной фигуре первосвященника Аарона⁴⁸. Однако изображение Аарона расположено на южном своде предалтарной арки, в непосредственной близости от занимающей нас композиции.

На фотографии, сделанной до реставрации, где композиция вошла в кадр только на две трети, общего рисунка фигуры не видно, но тем

⁴¹ Приношу благодарность А. И. Рогову за указание на эти древние тексты и исследование о них.

⁴² Туницкий И. Древние сказания о чудесных явлениях младенца Христа в Евхаристии. — Богословский вестник, 1907, май, с. 205—210.

⁴³ Туницкий И. Указ. соч., с. 226.

⁴⁴ См.: Милковий-Пепек П. Указ. соч., с. 11—14, 238.

⁴⁵ Радојчић С. Мајстори старог српског сликарства. Београд, 1955, с. 23.

⁴⁶ Милковий-Пепек П. Указ. соч., с. 203, 224.

⁴⁷ Такайшвили Е. С. Указ. соч., с. 52.

⁴⁸ См. выше примеч. 2.

не менее здесь различима основная деталь — часть нимба с перекрестием ⁴⁹. Рисунок фигуры сохранился, видимо, крайне плохо, так как одеяние Христа в композиции на стене лишь отдаленно напоминает саккос, но это все же свободное одеяние с рукавами, а не препоясанный подир Аарона или плащ Моисея. Кроме того, само изображение скинии, левая половина которой хорошо сохранилась, необычно для этого времени: ее чистая полусфера окружена сиянием, чего мы не встречаем ни на одном изображении скинии завета ⁵⁰. Херувимы в распространенных изображениях скинии парят над престолом, что отмечает его святость. В композиции Зарзмы херувимы, почти равняющиеся по величине фигуре предстоящего престолу, стоят по его сторонам, как бы занимая место дьяконов при совершении литургии. Все это убеждает нас в том, что перед нами — редкая символическая композиция XIV в. — «Литургия Христа в скинии». Смысл ее ясен: она соответствует тому знаменитому образу — откровению о Христе-первосвященнике, который представлен в Послании апостола Павла к евреям: он «есть священнодействователь святилища и скинии истинной, которую воздвиг Господь. . .» (Евр. 8, 2); «Христос вошел не в рукотворное святилище . . . но в самое небо, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие» (Евр., 9, 4).

Однако текст и его иконографическое переложение во фреске Зарзмы отделяют друг от друга более чем тысячелетие и почти вся история византийского искусства. В самый ранний период византийского искусства получают иллюстрацию слова псалма 109, которые и послужили основанием для образа Христа-первосвященника в Послании к евреям: «Ты еси иерей по чину Мельхиседекову». Наиболее точная из них принадлежит Хлудовской псалтири IX в. ⁵¹, где в сцене причащения апостолов вместе с Христом изображен Мельхиседек. Начиная с XIV в. тема Христа-первосвященника предстает под видом «Скинии Завета». Образ Мельхиседека сменяется образом первосвященника Аарона ⁵². Эта новая композиция более наглядна в литургическом плане, в чем сказался вкус эпохи, отмеченной литургическим творчеством (Симеон Солунский, Николай Кавасила). В ряде памятников XIV в. композиция «Скиния Завета» изображается в алтаре, непосредственно рядом с Евхаристией ⁵³, чем более наглядно утверждается мысль о служении Христа по чину ветхозаветных иереев, по чину Мельхиседекову. Это уже несколько подводит нас к необычной композиции Зарзмы.

Штефанеску считает, что изображение скинии с Аароном и Моисеем перед престолом есть иллюстрация тайной молитвы литургии Василия Великого, которую читает отправляющий службу при положении даров на престол ⁵⁴. В молитве вспоминаются «Моисея и Аароново священства», которые были приняты богом и подобно которым Христос умоляется принять дары совершаемой литургии. Автор литургии предлагает отправляющему службу при сотворении тайных молитв стоять перед алтарем, преклонив голову. Именно в такой позе, с начальными словами молитвы приношения на свитке в его руках изображен сам автор литургии Василий Великий на фреске XI в. в охридском соборе св. Софии ⁵⁵. На престоле перед Василием — дискос, потир и евангелие. Это конкретная, не символическая иллюстрация молитвы приношения из литургии Василия Великого (к сожалению, Штефанеску не упоминает об охридской композиции). Подобное изображение Василия Великого, как и Иоанна Златоуста, распространено на литургических свитках XI—XIV вв. ⁵⁶

В композиции Зарзмы как бы слиты две иконографические темы, две иллюстрации, символическая и конкретная, молитвы приношения. Христос в одеяниях христианского епископа изображен в той же позе, что и Василий Великий в охридской фреске, перед Христом на престоле — хлеб, чаша и крест, что соответствует христианской литургии. Изображен момент, предшествующий освящению даров. Образ скинии уточняет нам этот момент, напоминая о тайной молитве приношения. Одновременно скиния, как место служения Христа, утверждает мысль о священстве

⁴⁹ Фотоархив ЛОИА АН СССР, фонд А. С. Славцева, Q 800, 26.

Христа по чину ветхозаветных иереев. И вся композиция имеет еще один смысл, самый глубокий и тайный. Христос совершает литургию, обращает свою молитву к богу, дары на престоле освящаются в его тело и кровь. Перед нами — образ того, кто назван в другой литургической молитве «принося и приносимый». Собственно, здесь — один из вариантов темы «Небесной литургии», и широкое распространение этой темы в монументальном искусстве XIV в., без сомнения, оказало свое влияние на сложение иконографического извода Зарзмы. Тема Небесной литургии была чрезвычайно распространена на Афоне в XIV столетии, но в Грузии мы находим ее только в соборе Гелатского монастыря, в росписи XVI в.

Весь ход рассуждений в объяснении иконографии типа зарзмской представляется вполне возможным, так как он подтверждается текстом, широко известным и, видимо, имевшим определяющее значение в сложении данной иконографии. Мы имеем в виду Трипеснец Андрея Критского на Великий четверг, где в девятой песне развивается образ Скинии Небесной на основе соответствующего образа Послания к евреям апостола Павла.

Σκηνή ἐπουράνιος, ἐδείχθη τὸ ἀνώγειον,
 ἔνθα τὸ πάσχα, Χριστὸς ἐπετέλεσε, τὸ
 δεῖπνον ἀναίμακτον, καὶ λογικὴ λατρεία.
 ἢ τράπεζα δὲ τῶν ἐκεῖ, τελεσθέντων
 μυστηρίων, νοητὸν θυσιαστήριον.

СѢНА НЕБАА ГАРІСА ГОРНИЦА,
 идѣже пѣсхъ
 Хрѣтосъ соверши: кѣчера
 безкрѣвнаа и словѣ
 снаа елѣжба, трапѣза же
 тѣмо совершѣнныхъ
 тѣинъ, мѣсленный жертвенникъ.

Славянский перевод греческого «σκηνή» словом «сень» снимает тот ряд значений и ассоциаций, который стоит за словом «скиния» в греческом тексте.

Таким образом, иконографию Зарзмы можно считать иллюстрацией девятой песни Трипеснца Андрея Критского на Великий четверг. Литургия этого дня совершается по чину Василия Великого, что подтверждает нашу мысль об изображении в композиции Зарзмы определенного момента этой литургии, а именно молитвы приношения.

Образ Небесной скинии как образ будущего века был распространен в исихастской литературе в связи с характерными для нее видениями и пророчествами. Так, один из самых авторитетных на Афоне авторов, Григорий Синаит, в своем «Трактате об умной молитве, написанной для ученика Луки», в главе 43 описывает царствие небесное, которое ему представляется «подобно скинии, сооруженной богом как моисеева,

⁵⁰ См. изображения Скинии Завета на фресках Лыхны (сер. XIV в.; *Шервашидзе Л. А.* Некоторые средневековые стенные росписи на территории Абхазии. Тбилиси, 1971, табл. XIII), Лесново (1349 г.; *Stefanesku J.* Op. cit., pl. V), св. Апостолов в Фессалониках (первая пол. XIV в.; *Art et société à Byzance sous les Paléologes.* Venise, 1971, fig. 22). В последней композиции шатровая форма скинии и форма семисвечника наиболее близки Зарзме.

⁵¹ *Кондаков Н.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, с. 114.

⁵² Возможность таких соответствий дают некоторые святоотеческие тексты и тексты древних литургий, см.: *Кондаков Н. П.* Указ. соч., с. 114; *Покровский Н.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890, с. 80.

⁵³ *Stefanesku J.* Op. cit., p. 138.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁵ *Grabar A.* La peinture byzantine. Genève, 1953, p. 140. Греческий текст на свитке *καὶ ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ κτίσας ἡμᾶς* соответствует славянскому «Господи боже наш создательный ны»; см.: *Орлов М.* Литургия Василия Великого. СПб., 1909, с. 102.

⁵⁶ *Grabar A.* L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age, p. 469—496.

в двух завесах имеющей образ будущего века. В первую скинию войдут все священники благодати, во вторую же как умственную войдут только те, которые здесь во мраке богословия, как священники, в совершенстве троично служили, имея Иисуса священноначальником в Троице и перво-священником в этой сооруженной скинии, и светозарнее освящались его сиянием»⁵⁷. Весьма вероятно, что этот текст современника и обратил мысль художника Зарзмы к освященному древностью тексту Трипеснца Андрея Критского, созданного в VIII столетии.

Итак, мы установили, что уникальные композиции Зарзмы на южном своде вимы вдохновлены текстами афонских авторов XIV в. и являются иллюстрациями, хотя и не буквальными, а осложненными богословскими концепциями своего времени, двух песнопений на Великий четверг. Обе композиции выражают идею будущего века. Темы «Небесной литургии» и «Премудрости» объединяются в единый цикл, выражающий идею будущего века, в монументальных ансамблях Сербии и Македонии второй половины XIV в., где они также связаны с текстами службы на Великий четверг. Нам представляется возможным видеть в зарзмских композициях один из ранних иконографических вариантов этого цикла, еще не развившегося в целую систему, объемлющую весь храм.

⁵⁷ Сырку П. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке. СПб., 1890, вып. 2, с. 234.