

Т. Н. Михельсон



Три сцены «духовных пиров» в системе росписей коробовых сводов собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря

Во всей росписи Дионисия в Ферапонтовом монастыре звучит тема «соборности», единения людей. Она присутствует в композициях на лбах коробовых сводов — «Собор трех святителей», в росписях люнет — «Покров», «Собор Богородицы», «О тебе радуется», в семи сценах «Вселенские соборы». Идея соборности вложена в ряд сцен Акафиста и, конечно, в композиции евангельского цикла, написанного согласно древней традиции на коробовых сводах. В данной статье речь пойдет о трех сценах этого цикла, о «Чуде в Кане Галилейской» (о «Брачном пире в Кане»), о «Притче о неимущем одеяния брачна» («Притча о брачном пире») и о «Вечери у Симона Прокаженного». В этих трех композициях мы видим изображение пиров, но пиров духовных. О духовных пирах и пойдет речь.

Следует отметить, что пиры всегда имели и имеют большое значение в политической и общественной жизни. На пирах решаются важные вопросы, укрепляются старые и завязываются новые дружеские связи. Пир знаменует единение участников, поэтому на пирах обносили общую чашу, индейцы курили трубку мира, у нас на Руси пиры назывались братчинами.

В древности все народы считали пищу сакральной, а еду — священнодействием. Пища и трапеза ассоциировались с жертвой, поскольку животное или растение должно погибнуть, чтобы насытить человека. Стол воспринимали как престол. В античные времена и в языческое варварство пир начинался с жертвоприношения богам. Первые христиане устраивали агапы — «вечери любви». Греческое слово «агапа» имеет значение не просто «любовь», но «любовь жертвенная». Во время таких вечерей совершалась евхаристия, т. е. «благодарение» за жертву Христа ради спасения людей. Обычай начинать трапезу с благословения пищи и заканчивать благодарственной молитвой сохранился в быту и впоследствии.

Слова «еда», «пища», «пир» употребляются и в буквальном, и в иносказательном смысле: мы говорим о «духовной пище», о «духовной жажде».

В искусстве слова значение пира как пиршества духа восходит к двум литературным традициям — античной и библейской. Античная связана со знаменитым философским диалогом Платона «Пир», а библейская с «Притчами Соломона». «Пир» Платона — это и реальный пир, устроенный по поводу определенного события, и философский — пир мысли, беседы о высоких и глубоких вопросах.

В начале IX главы «Притчей Соломона» говорится, что «Премудрость поставила себе дом, вытесала семь столбов его, заколола жертву и приготовила у себя трапезу; послала слуг своих провозглашать с возвышенностей городских: „Идите, ешьте хлеб мой и пейте вино мною растворенное; оставьте неразумие и живите, и ходите путем разума“». За этим следует концовка: «Дай наставление мудрому, и он будет еще мудрее; научи правдивого, и он приумножит знание». Из текста ясно, что «трапеза Премудрости» — это трапеза или пир в символическом значении слова.

В живописи изображение духовных пиров также имеет глубокие корни. Сцены «Пира блаженных в раю» можно видеть на фресках римских катакомб IV—V вв. Восходят они к античному искусству и передают радость и единение праведных в раю.

Перейдем к рассмотрению трех сцен «духовных пиров» на коробовых сводах. Следует прежде всего заметить, что эти сцены занимают всю поверхность верхнего ряда росписи сводов, тогда как все остальные сцены евангельского цикла (кроме «Притчи о десяти девах») делят соответственную поверхность с другой сценой и занимают не только верхний, но и нижний ряд росписей свода.

Первая сцена евангельского цикла и первая сцена пира — это «Чудо в Кане Галилейской». Она написана на восточном склоне южного свода. Согласно Евангелию, в Кане Иисус совершил первое чудо: когда у жениха не хватило вина, он по ходатайству Богородицы претворил воду в вино. Этот сюжет в древности очень любили: Христос пришел к простым, небогатым людям, чтобы с ними разделить их радость, благословить брак и жизнь на земле.

Еще стоики и неоплатоники видели в античной мифологии таинственный внутренних смысл и давали ей аллегорически-символическое толкование¹. Естественно, что христианские мыслители также считали, что события, описанные в Евангелии, помимо прямого смысла раскрывают глубины духовных истин. Чудо в Кане христианские экзегеты толковали как прообраз будущей жертвы Христа и, следовательно, как прообраз евхаристии, установленной в память об этой жертве. Они сравнивали чудесное претворение воды в вино с евхаристическим претворением вина в кровь². Подобная иносказательная связь заложена в самом рассказе и развита в церковных песнопениях.

В Ферапонтове на связь сцены с идеей жертвы и евхаристии указывает ее место на своде над алтарем придела св. Николы. Слева свод примыкает к главному алтарю храма.

По христианским верованиям, крестная смерть Христа и его воскре-

сение даровали людям воскресение и вечную жизнь. В связи с идеей воскресения эта сцена с древнейших времен изображалась вместе с одной из сцен воскрешений, считавшихся залогом будущего воскресения мертвых. Это мы видим и в Ферапонтове, где под «Чудом в Кане» находится «Воскрешение дочери Иаира», причем обе сцены композиционно неразрывно связаны.

Фреска Дионисия «Чудо в Кане Галилейской» поражает завершенностью, радостной просветленностью и покоем. Она полна душевной теплоты и самой высокой духовностью. Ритм изысканных линий, гармония нежных и глубоких тонов передают духовное единение погруженных в раздумье людей, собравшихся за общей трапезой. Линии плавно поднимаются от трех сосудов перед столом через абрис фигур отроков-слуг к Христу и Богоматери и идут далее вокруг стола, объединяя всех сидящих.

Христос и Богоматерь изображены слева за столом, на месте, которое с античных времен считалось почетным³. Они выделены чуть большим масштабом, нимбами и традиционным цветом одежд. Они ведут беседу. Дионисий мастер передавать беседу небольшим поворотом фигур, легким наклоном головы, жестом рук. Глядя на руки персонажей, изображенных на фресках, вспоминаешь слова С. Волконского: «Рука служит для выражения всего тонкого, умственного и изящного... Все, что есть в человеке неуловимого, невыразимого, все то, что не находит слов, ищет выразиться через руку»⁴.

В самом центре композиции находятся жених и невеста. Светлая стена за ними словно стена райского сада. Над ними, как покров, перекинут розовый велум. Иконографически они напоминают мученика и мученицу, любимых героев древней литературы и искусства. Они олицетворение чистоты и духовности и отражают представление о человеке, как о существе «по природе возвышенном ... и стремящемся к прекрасному» — такое понимание человеческой природы высказано еще Климентом Александрийским и было живо на протяжении всего средневековья⁵.

Богатое одеяние молодых обычно для сцены на этот сюжет. «Одежды жениха и невесты,— пишет Н. Покровский,— говорят о высоком понятии древних о браке». С «понятием древних о браке» мы можем познакомиться по чину венчания, о котором пишет Н. Одинцов применительно к XV в.⁶ Это «единение и союз любви». Одновременно это взаимное служение супругов, поэтому с представлением о браке неразрывна идея самоотречения, жертвенности. Символика всегда многозначна: венцы ассоциировались и с венцами «добропобедных мучеников» и с царскими венцами. Они должны были свидетельствовать об исконном царственном достоинстве человека, поставленного, согласно Библии, владычествовать над животным миром (Бытие, 2, 19—20).

На столе стоят голубые сосуды. Они обозначают, что стол накрыт, однако сам пир представлен как торжественное сакральное действо. Это пир в метафорическом значении слова — пир духовный, в нем подчеркивается единение людей и воплощены те идеи, которые всегда волновали человечество,— идеи жизни, жертвы и смерти.

Напротив «Чуда в Кане Галилейской» написана «Притча о немуму-

щем одеяния брачна» («Притча о царском браке»). Эта сцена продолжает и развивает тему «Брак в Кане». В «Кане» изображен брак на земле, земная радость, соединенные «в союз любви» двух людей, и как иносказание звучит мотив жертвы и воскресения. В «Притче» — брак «на небе», «преображение» и единение людей с божеством, «обожение» как писали ранние христианские и византийские мыслители, т. е. «освящение и возвышение до бога человеческого естества, богоподобие», разъясняет С. С. Аверинцев ⁷.

Смысл притчи, как его понимали во времена Дионисия, раскрывается в толковом Евангелии Феофилакта, архиепископа болгарского IX—XII вв., где написано, что притча эта «веселение брака, сиречь воскресение являет». Именно такое понимание сюжета передано на фреске собора Рождества Богородицы. Даже при сравнении со светлой и радостной композицией «Брака в Кане» эта сцена поражает особой торжественностью, снятием белого цвета столешниц, и подножий, и головных уборов. Она горит золотистой охрой палат и нежным розовым оттенком горок. Известно, что белый цвет, помимо других символических значений, обозначал «царство небесное и божественное осияние». Известно также, что золото, в данном случае золотистая охра, — цвет царственный, цвет вечности и бессмертия.

В притче отражен восточный обычай: когда царь или вельможа устраивал брачный пир для своего сына, он звал к себе и бедных и богатых и давал всем воду умыться и новую одежду переодеться ⁸. В притче рассказывается о царе, который приготовил брачный пир для своего сына и послал рабов звать «на исходищах путей» всех, «злых же и добрых», но войти в «чертог украшенный» надо было в «брачной одежде», т. е. в одежде «нетления», дарованной царем. Не по своим достоинствам вошли гости на брачный пир, пояснят экзегеты, а по милосердию царя, который «просветил и очистил» их. Только один гость пренебрег щедрым даром и сел за стол как был, «во всей скверне своей». На пир вошел царь. Увидев гостя в небрачной одежде, он спросил: «Друже, како вошел еси семо, не имей одеяния брачна». Тот же ничего не мог промолвить в ответ. Тогда царь велел связать ему руки и ноги и ввергнуть «во тьму кромешную».

У Дионисия действие разворачивается на фоне палат и горок. Палаты — символ домостроительства царя, вместе с горками они обозначают горний мир. Слева из врат к пирующим выходит царь. Вокруг его головы нет нимба, но густой лилово-багряный цвет его одежды, благословляющий жест и свиток, символ учительства, ассоциируются с Христом. С Христом ассоциируется и лиловый цвет, который, согласно христианской символике, «усвоен воспоминанию о кресте ... и означает, что Христос победил смерть, так как соединение концов спектра не оставляет места черноте, символу смерти». Этим объясняется и лиловый цвет архиерейской мантии, знаменующей, что епископ «весь в крестном подвиге небесного архиерея» (Христа) ⁹.

Царь, «небесный жених», благословляет юношу, который сидит впереди других гостей на престоле за отдельным столом. Подобно царю, юноша в венце и царских лорах, лилово-розовый цвет его одежд как отсвет одеяния царя. Он весь пронизан светом. Он обрел

«брачную одежду» в противовес «неключимому», неподходящему к месту, неподобающему рабу, который ее попрал. Одной рукой юноша принимает благословение, другую положил на колено. Покой, свершение. Перед ним на столе круглый хлебец, и сосуд с вином, и евхаристическая чаша... Знаменательно, что на этой фреске, в «горнем мире», сосуды — золотые.

Гости за столом-сигмой подняли свои сосуды. На их столе также стоит жертвенная чаша. Их трое — старец, юноша и «средовец», т. е. все три возраста, иначе — «все человецы», которых царь притчи призвал в свои чертоги на брачный пир. Богатство их одежд показывает, что они сидят уже «преображенные», «воскресшие к вечной жизни». Еще трое юношей сидят в другом пространстве и ведут тихую беседу за четырехугольным столом. Они как бы вечно юные обитатели «горнего мира».

В правой части композиции двое слуг ввергают «неключимого раба» во тьму крошечную, однако у Дионисия она не напоминает «геенны огненной», а походит на светлый водоем очищения. Сцена изгнания с пира занимает незначительное место во всей композиции и приглушена по цвету. Выделен в ней именно пир, как духовное единение людей с устроителем пира.

Последняя сцена «пира» — «Вечеря у Симона Прокаженного». Она написана на восточном склоне северного свода, т. е. симметрично «Браку в Кане».

По своему драматизму сюжет «Вечери у Симона Прокаженного» может сравниться лишь с «Тайной вечерью». Драматизм евангельского рассказа передан всей композицией. Сцена полна напряжения. Ученики в смятении. Негодующий Иуда размахивает рукой (столь экспрессивного жеста нет больше ни на одной композиции). Только две фигуры правой части фрески покойны — Христос и женщина за ним. Контур его фигуры четко очерчен текучей линией, словно проведенной одним решительным движением руки художника. Он сидит, всем корпусом обернувшись к алтарной части собора, а тонкая, как античная колонна, женщина возливает миро на его главу. По восточным обычаям благовониями умащивали тела покойников. Здесь, на вечери, Христос сказал, что эта женщина приготовила тело его «на погребение», т. е., как поясняет синоксарий, «таинственно явил свое заступление». Сам он сидит величавый, готовый исполнить свою миссию. За ним знак «явления тайны» — приоткрытая завеса.

На столе стоят голубые сосуды, ближе к Христу потир, и лежат треугольные кусочки хлеба. В Древнем Риме хлеб формовали так, что его легко можно было разломить на сегменты.

В интерьере храма сцена закономерно занимает место на своде над жертвенником, поскольку в ней основная мысль — приготовление к крестной жертве.

Христос в этой композиции написан не слева, как обычно для восточнохристианского искусства, а справа за столом. Это место, по утверждению ученых, является исключением и отклонением от нормы. Следует думать поэтому, что оно не случайно, а вызвано определенными соображениями. Соображения эти связаны

с композиционными вопросами — расположением данной сцены в интерьере храма — и со смыслом самого сюжета.

Композиционно фреска «Пир у Симона Прокаженного», как указывалось, расположена симметрично фреске «Брак в Кане Галилейской». Соответственно фигура Христа в обеих сценах расположена симметрично внутреннему пространству собора. Когда мы стоим лицом к восточно-алтарной части здания, мы видим изображение Христа в обеих композициях в стороне, обращенной к центральному алтарю храма. В первой композиции Христос благословляет чашу, которую ему протягивает отрок-слуга, во второй выразительным жестом указывает на алтарь, уже готовый испить свою чашу.

Андервуд считает, что циклы миссионерской деятельности Иисуса, начинавшиеся обычно сценой «Проповедь юного Христа во храме», могли заканчиваться «Пиром у Симона Прокаженного»¹⁰. В Ферапонтове цикл начинается, как указывалось, с «Брака в Кане Галилейской», где Христос сказал, что «час» его еще не пришел. Цикл заканчивается сценой, смысл которой в том, что «час настал». Так круг замыкается. Г. К. Вагнер пишет, что в легендарно-историческом жанре антиномия исторического времени и вечности «находила интересное воплощение в замыкании исторически построенных циклов»¹¹.

В Ферапонтове нет «исторически построенного цикла». Все сцены основаны не на «историческом» принципе, а на принципе развития определенных идей, т. е. на логическом основании. Противопоставление обеих сцен делает цикл логически завершенным.

В заключение хочется сказать, что тема «духовных пиров», т. е. тема единения, взаимопонимания, братства, относится к тем темам, которые волновали человечество во все времена. Она особенно созвучна переломным этапам истории, что ярко выразил А. Блок, призывая народы на «светлый братский пир». Тема эта и для нас современна.

¹ Бычков В. В. Эстетика поздней античности. М., 1983. С. 12 и 14.

² Лазарев В. Н. Мозаика Софии Киевской. М., 1946. С. 46; Покровский Н. Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских // Труды Восьмого археологического съезда в Москве, 1890. СПб., 1892. С. 223.

³ Лихачева В. Д. Византийская миниатюра. М., 1977. С. 8.

⁴ Волконский С. Выразительный человек. СПб., 1913. С. 34.

⁵ Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 73.

⁶ Одицков Н. Порядок общественного и частного богослужения в Древней Руси до XVI в. СПб., 1884. С. 279.

⁷ Аверинцев С. С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 26.

⁸ Reau L. Iconographie de l'art chrétien. V. 11, p. 2. P. 344.

⁹ Настольная книга священнослужителя. М.: изд. Московской патриархии. 1983. Т. 4. С. 77.

¹⁰ Underwood P. The Kariye Djami. N. Y., 1966. V. 4.

¹¹ Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1979.