

Е.А. Луковникова

## ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА ДЕКОРАЦИИ НАРТЕКСА И ПРИТВОРОВ ЦЕРКВИ СОФИИ В ТРАПЕЗУНДЕ<sup>1</sup>

Во второй половине XIII в. система монументальной декорации византийских церквей претерпевает значительные изменения, своеобразный перелом. Отдельные пространства храма, такие как нартекс и широко распространяющиеся со второй половины этого столетия галереи, начинают отводиться под сложные композиции символического содержания, основанные на ветхозаветных текстах. Характерно, что из ветхозаветных сцен прообразовательного характера составляются теперь циклы, которые и занимают место не в самом храме, а в дополнительных его пространствах. В это время нарастает также тенденция непосредственного иллюстрирования богослужебных текстов, как ветхозаветных, так и гимнографических и гомилетических, а также обрядов. Анализу новой тематики в искусстве палеологовского времени, главным образом начала – первой половины XIV в., посвящены работы Г. Бабич<sup>2</sup>, С. Дюфрени<sup>3</sup>, С. Дер Нерсессян<sup>4</sup>, в которых освещается литературная основа и иконография большей части новых сюжетов, ставших весьма популярными в 90-х годах XIII – первой половине XIV в. В статьях Г. Бабич и З. Гаврилович<sup>5</sup> можно найти также сопоставления живописного убранства притворов с некоторыми из их литургических функций.

София Трапезундская – первый памятник в этом ряду, знаменующий собой новую тенденцию в интерпретации системы декорации византийского храма, начальный этап живописного воплощения новых веяний. Фрески Софии датируются около 1260 г.<sup>6</sup> или около 1270 г.<sup>7</sup>, вероятнее всего, они были созданы после 1263 г. – года смерти строителя церкви трапезундского императора Мануила I Комнина (1238–1263).

В архитектуре и скульптуре этого храма переплелись византийские, селджукские и кавказские черты<sup>8</sup>. Как и в памятниках Закавказья скульптурный декор и живопись Софии составляют единое смысловое целое.

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке Института “Открытое общество” (Фонд Дж. Сороса), проект RSS № 2000/1117.

<sup>2</sup> *Бабич Г.* Иконографски програм живописа у припратама црква краља Милутина // Византијска уметност почетком XIV века: Научни скуп у Грачаници. Београд, 1978. С. 105–126.

<sup>3</sup> *Dufrenne S.* Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIV siècle // Византијска уметност почетком XIV века: Научни скуп у Грачаници. Београд, 1978. С. 29–39.

<sup>4</sup> *Der Nersessian S.* Program and Iconography of the Frescoes of the Paraclesion // Kariye Djami. New Jersey, 1975. Vol. 4. P. 303–349.

<sup>5</sup> *Gavrilović Z.* Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in the Medieval Serbia Nartex Programmes of Lesnovo and Sopocani // Зорграф. 1980. № 11. P. 48.

<sup>6</sup> *Rice D.T.* The Church of Hagia Sophia at Trebizond. Edinburgh, 1968. P. 146–149, 244.

<sup>7</sup> *Бабич Г.* Иконографски програм... С. 112.

<sup>8</sup> *Rice D.T.* Op. cit. P. 55–82; *Карнов С.П.* Культура Трапезундской империи // Культура Византии. Т. 3. М., 1991. С. 90.

Цель настоящей работы – анализ иконографической программы росписей и сюжетного скульптурного декора дополнительных пространств Софии Трапезундской – ее нартекса и притворов. Уникальное значение этой программы состоит, во-первых, в расположении здесь одного из первых известных в византийской монументальной живописи циклов ветхозаветных сюжетов (в северном притворе), а во-вторых, во включении в общий замысел скульптурного цикла, расположенного на внешней стене храма.

В наши задачи также входит сопоставление сюжетов росписи с функциями и символикой тех пространств храма, где они расположены.

Церковь Софии в Трапезунде представляет собой купольную базилику с нартексом и тремя открытыми портиками-притворами (рис. 1). Все части храма были заполнены фресками, тогда как богатый скульптурный декор покрывает лишь внешний фасад южного притвора. По-видимому, именно этот южный вход в храм был самым главным и торжественным, можно предположить, что именно он был предназначен для входа императора.

До нашего времени почти совсем не дошли фрески южного притвора, в западном сохранились лишь небольшие фрагменты, декорация северного притвора пострадала меньше, хотя и здесь есть утраты. Однако и на основе сохранившихся изображений мы можем судить о программе дополнительных пространств Софии Трапезундской. Ветхозаветные сюжеты были расположены здесь со всех трех сторон, больше всего их сохранилось в северном притворе.

В нартексе над входом в храм расположен плохо сохранившийся образ Христа Пантократора с двумя поклоняющимися Ему ангелами. Выше представлено Благовещение (рис. 2). Изображение столь важного сюжета как Благовещение в нартексе над входом в наос может быть связано с темой Воплощения Премудрости. Образ Христа находится как раз между ангелом-благовестником и Богородицей, наглядно демонстрируя идею восприятия человеческой плоти Тем, Кому поклоняются ангелы.

Вход в храм фланкирован фресковыми образами Христа Филантропоса (Человеколюбца) и Богородицы Параклисис (Заступницы, Ходатаицы) в рост. Напротив, над выходом из храма изображен Мандилион (чтимая святыня, утраченная при завоевании латинянами Константинополя), другие сцены на этой части стены не сохранились (рис. 3). Расположение Мандилиона напротив образа Христа Пантократора с ангелами и Благовещения еще раз подчеркивает идею реальности Боговоплощения, одним из важнейших доказательств чего всегда служил образ Спаса Нерукотворного. Сопоставление двух образов Христа – Нерукотворного и Пантократора вызывает в памяти фреску нартекса Софии Охридской середины XI в., находящуюся также над входом в наос, где эти два образа расположены один над другим, изображены также и поклоняющиеся ангелы. В Софии Трапезундской, как и в Софии Охридской и некогда в Софии Константинопольской, образ Пантократора, расположенный над входом в храм, посвященный Премудрости, выражал идею того, что Христос и есть Премудрость<sup>9</sup>.

В крестовом своде центрального компартимента представлена уникальная композиция: в зените – благословляющая десница Господня, вокруг нее четыре

<sup>9</sup> П. Милькович-Пепек вслед за А. Грабаром повторяет мысль о том, что расположение образа Пантократора на этом месте связано с посвящением храма. См.: *Милькович-Пепек П. Иконографские претставы на Софија-Премудроста Божја во охридскиот катедрален храм "Света София" // Пелагонитиса. Битола, 2000. С. 101–102; Grabar A. Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochrid // Cahier archéologiques. P., 1965. № XV. P. 258.*

символа евангелистов (рис. 4). Создав столь оригинальную теофаническую композицию, художники Софии Трапезундской показали незаурядную художественную фантазию. Подобное символическое изображение присутствия Бога-Отца представляется вполне уместным рядом с композицией Благовещения – десница Господня как будто властно объявляет благовествующего архангела. Таким образом, можно заключить, что основная тема центрального компартикета нартекса – Боговоплощение.

В северном и южном полуциркульных сводах и в люнете северной стены представлены чудеса Христа: «Умножение хлебов и рыб на двух стенах», «Пир в Кане Галилейской» (рис. 5); «Исцеления расслабленного, слепого у Силоамской купели, кровоточивой жены, тещи Петра, дочери Иаира(?)», «Изгнание беса из дочери хананейки», «Хождение Христа по водам». По-видимому, расположение здесь сцен чудес и исцелений связано с посвящением храма Софии Премудрости Божией – в чудесах воплотившегося Сына Божия проявилось Его божественное достоинство.

Сцены чудес и исцелений Христа становятся широко распространенными в декорации храмов со второй половины XIII в., причем именно в нартексах – например, в чуть более поздних циклах: Оморфи Экклесии 1290-х годов, в нартексах монастыря Хора (Кахрие Джами) в Константинополе 1316–1321 гг. и церкви Богородицы (Афендикю) в Мистре первой четверти XIV в. Возможно, это связано также с аллегорическим пониманием сцен исцелений – исцеления духовной слепоты, расслабленности и других недугов, темы, актуальной для символики нартекста, о которой речь ниже. Такие сюжеты как “Пир в Кане”, “Чудо с хлебами и двумя рыбами” издревле осмысливались как новозаветные прообразы Евхаристии, поэтому нередко именно эти чудеса Христа размещались в трапезных монастырей<sup>10</sup>. София Трапезундская никогда не была монастырским храмом, вряд ли ее нартекс мог использоваться как рефлекторий, однако расположение именно в этом предваряющем пространстве храма сцен, являющихся аллюзиями на главнейшее таинство Церкви, совершающееся в наосе, представляется вполне уместным.

Тематика фрагментарно сохранившихся фресок на стенах северной ячейки нартекса связана с погребальной идеей. На восточной стене здесь расположен Деисис – композиция, издревле осмысляемая в связи с этой темой. Расположение Деисиса в нартексе Софии Трапезундской, по-видимому, обусловлено, во-первых, особенностями заказа – это моление о душе почившего императора Мануила, а во-вторых, вполне отвечает утвердившейся еще в средневизантийский период традиции совершать в нартексе поминовение усопших (панихиды) в урочные дни, о чем свидетельствуют византийские типиконы<sup>11</sup>.

На западной и северной стенах нартекса имеются остатки композиций “Три отрока в печи” и “Даниил во рву львином” – характерно, что именно эти две сцены прообразовательного характера, иллюстрирующие книгу пророка Даниила, размещаются здесь в нартексе, а не в цикле прообразов в северной галерее (рис. 6). Оба сюжета являются прообразами Боговоплощения, “Три отрока” – еще и Троицы, а пророк Даниил известен как провидец Второго Пришествия

<sup>10</sup> Пенкова Б. За модела на стенописната декорация на манастирските трапезарии от византийски и поствизантийски художествен кръг // Древнерусское искусство. Балканы. Русь. СПб., 1995. С. 212.

<sup>11</sup> В Византии существовала традиция служить панихиду по мирянам в нартексе, а по монахам – в наосе. В сербских церквях после 1319 г. панихида стала совершаться и по монахам в нартексе по уставу архиепископа Никодима. См.: *Бабих Г.* Иконографски програм... С. 112, 124.

Господня<sup>12</sup>. Образцы праведности – пророк Даниил и халдейские отроки – прославляются также и как постники<sup>13</sup>: первый постом одолел львов, к которым был брошен<sup>14</sup>, вторые же из-за воздержания от идоложертвенной пищи были ввержены в огонь печи<sup>15</sup>, и тем приобрели душевную красоту. Три отрока и Даниил во рву – это образы, выражающие также идею победы над смертью благодаря божественной помощи и силе веры. Эти две сцены сопоставлены здесь с расположенным напротив Деисисом, напоминая о Втором Пришествии и путях стяжания достойной участи на Страшном суде, а также о Воскресении.

В западной части храма, на западной стене “Три отрока в печи” представлены также в монастыре Кинцвиси в Грузии начала XIII в., в северной части нартекса (как и в Софии Трапезундской) “Три отрока” представлены в монастыре Влатад в Фессалонике 1360–1380 гг.; в северо-западном углу храма (почти как в Трапезунде) эти две сцены из книги пророка Даниила изображены в церкви монастыря Зарзма в Грузии около середины – третьей четверти XIV в.<sup>16</sup> и в западной части храма, соответствующей нартексу, – в монастыре Дечани в Косово 1335–1350 гг.

Интересно, что по крайней мере с XI в. существует традиция размещать “Трех отроков” и “Даниила во рву львином” в наиболее сакрально значимом пространстве храма – в алтаре, что связано, по-видимому, с поминовением этих святых среди пророков в чине проскомидии. Так, оба сюжета представлены в диаконнике кафоликона Осиос Лукас в Фокиде 1030–1040-х годов; в виме Софии Охридской середины XI в. – только “Три отрока в печи”. В XIV в. эта традиция продолжится: “Три отрока” изображены в алтаре церкви Богородицы Одититрии в Печке Патриаршей до 1337 г. и в диаконнике церкви Благовещения в Грачанице 1315–1321 гг.

Расположение ветхозаветных сцен в нартексе обусловлено символикой нартекса как пространства, предвещающего вход в храм. Богословское осмысление символики этого пространства с раннехристианского времени связано с темой приуготовления ветхозаветного человечества и вообще всякого человека к принятию Христа и, следовательно, с темой теофании, Богоявления. Эта тема нередко конкретизируется, как и в Софии Трапезундской. Так, в южной части нартекса на восточной стене представлена сцена “Крещения” (рис. 7). Расположение этой сцены или символически связанных с ней сцен в нартексе нередко встречается в византийском искусстве, что отвечает литургическим функциям этого пространства храма.

Изначальное предназначение нартекса, притвора – служить местом молитвы “оглашенных” (*κατηχούμενοι, ἐνεργούμενοι*) и “просвещенных” (*φωτισόμενοι*) – готовящихся ко Крещению<sup>17</sup>, а также кающихся (*οἱ ἐν μετανοίᾳ*)<sup>18</sup>. Соглас-

<sup>12</sup> Ср. 3-ю и 4-ю стихиры на “Господи воззвах” на вечерне в Неделю праотец, 3-ю стихирю на “Господи воззвах” на вечерне 17 декабря – в день памяти пророка Даниила и трех отроков.

<sup>13</sup> Ср. 2-ю и 4-ю стихиры на “Господи воззвах” на вечерне 17 декабря.

<sup>14</sup> “Предукрепив тело твое постом неослабным, львов уста заткнул еси...”, да еще и “...научил еси преславно... постится лвы...” – стихира на “Господи воззвах” на вечерне и ин седален 8 гласа на утрне 17 декабря.

<sup>15</sup> “Мерзостными не осквернитесь пищамя, но нетленну душевную доброту сохранше...” – стихира на “Господи воззвах” на вечерне 17 декабря.

<sup>16</sup> О датировке фресок церкви существуют разные мнения. См.: *Евсеева Л.М.* Две символические композиции в росписи XIV века монастыря Зарзма // ВВ. 1982. Т. 43. С. 134–146.

<sup>17</sup> *Lemerle P.* *Philippe et la Macédoine Orientale à l'époque chrétienne et byzantine.* P., 1945. Vol. 1. P. 330–331.

<sup>18</sup> *Φωτεινάνης Σ.* *Ο νόρθηκας των εκκλησιών της μεσαβυζαντινής και παλαιολογείας περιόδου. Λειτουργική χρήση και εικονογραφικό πρόγραμμα.* Αθήνα, 1988. Σ. 10. Νοτ. 49.

но типиконам средне- и поздневизантийского времени приготавливающиеся ко Крещению люди и кающиеся должны были находиться в нартексе храма во время Литургии<sup>19</sup>. По свидетельству византийских типиконов именно здесь совершалось таинство Крещения. Доныне сохранились купели, расположенные именно в юго-восточном углу нартекса, например, в храме Христа Вседержителя в Дечанах, экзонартексах монастырей Грачаница и Печка Патриаршая<sup>20</sup> в Косово, в церкви Богородицы в Студенице.

В нартексе совершалось также, начиная со средневизантийского периода, Великое Освящение воды на Богоявление, при котором использовался особый фиал (чаша), который также находился в нартексе<sup>21</sup>, вероятно, один и тот же сосуд мог использоваться как для освящения воды, так и как купель. Именно благодаря такой функции нартекса здесь появляется ряд соответствующих сюжетов, таких как “Крещение”<sup>22</sup>, “Проповедь Иоанна Предтечи”, “Сорок мучеников Севастийских” – также образ мученического Крещения в водах озера.

Точно на том же месте, что и в Софии Трапезундской, “Крещение” изображено на фреске конца XII в. в нартексе церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье и в нартексе кафоликона монастыря Хиландар 1318–1321 гг. на Афоне, а также в нише в нартексе монастыря Влатад в Фессалонике второй половины XIV в., где “Крещение” сопоставлено с “Тремя отроками в печи” – вероятно, сюжет, понимаемый здесь так же как образ огненного мученического Крещения. Вместо “Крещения” в нартексах нередко появляется композиция “Сорок мучеников Севастийских”, например, во фресках нартекса пещерной церкви Вардзии в Грузии начала XIII в., церкви св. Апостолов в Фессалонике 1328–1341 гг.<sup>23</sup>, и также на восточной стене нартекса в церкви архангела Михаила в Лесново 1349 г.

Помимо отражения крещальной функции нартекса сцена “Крещения” в Софии Трапезундской связывается и с погребальной тематикой нартекса. Крещение как залог рождения в новую жизнь должно было олицетворять собой надежду на достойную участь по всеобщем воскресении и указывать путь. Поэтому сцены на стенах нартекса отвечали и погребальной, и крещальной функциям этого пространства храма. Также, олицетворяя собой переход от ветхости к обновлению, эта сцена изображает и исторический момент перехода от Ветхого Завета к Новому. Поэтому нередко эта сцена появляется в едином контексте с ветхозаветными сценами.

“Крещение Господне”, событие, в котором было явлено Божественное достоинство Сына Божия, по-видимому, не случайно расположено неподалеку от “Преполовения”, которое находится чуть выше, в своде той же восточной стены (рис. 8). В этой сцене масштабно выделен образ Христа, изображено неболь-

<sup>19</sup> К оглашенным и кающимся в эту эпоху причислялись все верные в период Великого Поста; см.: Скабеланович М. Толковый Типикон. Киев, 1910 (репринт – М., 1995). С. 389, 276.

<sup>20</sup> Gavrilović Z. Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in the Medieval Serbia Nartex Programmes of Lesnovo and Sopocani // Зограф. 1980. № 11. Р. 52. Известно, что в церкви Богородицы Левишки и в Жиче именно в нартексе совершалось Крещение (Бабић Г. Иконографски програм.. С. 112–112).

<sup>21</sup> Φατερινάκης Σ. Ο νόρθηρας τών εκκλησιών... Σ. 8–9. Автор ссылается на устав монастыря Кехаритомени в Константинополе и евхологий 1027 г., изданный В.А. Дмитриевским.

<sup>22</sup> Г. Бабић отмечает интерес к этой теме в начале XIV в., представляемой в развернутых, детализированных сценах, и приводит примеры (Бабић Г. Иконографски програм. С. 113, 124).

<sup>23</sup> Датировка росписи дается по: Кисас С.К. О времени настанка фресака у церкви Светих апостола у Солуну // Зограф. 1977. № 7. С. 56.

шое число слушателей, что, по мысли Д. Талбот-Райса, должно было подчеркнуть божественное достоинство Христа. Действительно, поучение двенадцатилетнего отрока Иисуса в храме Иерусалимском есть одно из первых проявлений Божественности Воплотившейся Премудрости – Христа. Этой сценой привносится в декорацию нартекса тема проповеди Христа, которая звучит и во фресках алтаря в сценах “Призвание апостолов на Тивериадском озере” и “Отослание апостолов на проповедь”, и в уникальной аналогичной композиции в северном притворе. Христос, будучи Воплощенной Премудростью, есть источник всякой премудрости. В Иерусалимском храме юный Христос изъяснял евреям Писание – Ветхий Завет, подготавливая их к принятию Нового. Этот сюжет как бы связывает в образе Богочеловека Христа расположенные в нартексе и галереях сцены из Ветхого и Нового Заветов.

Уникальность росписей северного притвора заключается в расположении здесь целого ряда ветхозаветных сцен: на южной стене здесь находится единственное сохранившееся изображение – “Гостеприимство Авраама”; на северной стене, в простенках между арками портика – “Сон и борьба Иакова с ангелом”, “Моисей перед купиной”, “Иов на гноище”, “Гедеон с руном” (рис. 9), на восточном склоне свода – частично сохранившееся “Древо Иессея”<sup>24</sup>. Все эти сюжеты известны в византийской монументальной живописи, некоторые – издревле: “Сон Иакова” – начиная с V в. (например, на мозаике церкви Санта Мария Маджоре эта сцена была среди других изображений из Ветхого Завета, ныне утрачена<sup>25</sup>), “Моисей перед купиной” – с VI в. (например, в алтаре базилики монастыря св. Екатерины на Синае<sup>26</sup>), “Гедеон с руном” – лишь с начала XIII в.<sup>27</sup> Важно, что в Софии Трапезундской лишь во второй раз в истории византийского искусства эти сюжеты составляют в единый цикл, связанный не последовательностью повествования книг Священного Писания, а определенными символическими идеями. Новизна и большое значение этого цикла состоит в изображении здесь впервые целых композиций, иллюстрирующих видения пророков, а не отдельных фигур с символами своих пророчеств, каковые известны уже во второй четверти XII в. в иконописи и миниатюре<sup>28</sup>, а в начале XIII в. и в монументальной живописи – во фресках церкви Вознесения в Бетании в Грузии (первом известном в монументальной живописи цикле изображений пророков с символами их пророчеств). Впоследствии, начиная с 90-х годов XIII в. такие композиции будут наделяться символикой Богородицы, поскольку большая их часть связана с темой прообраования Боговоплощения, и широко распространятся в храмовой декорации конца XIII – первой половины XIV в. Таковы циклы нартекса церкви Богородицы Перивленты в Охриде 1295 г., паракклесионов церкви монастыря Хора в Константинополе 1316–1321 гг. и церкви св. Апостолов в Фессалонике 1328–1341 гг., нартекса собора Введения во храм в Хиландаре

<sup>24</sup> В своей монографии Д. Талбот-Райс приводит небольшое число довольно случайных аналогий этому уникальному ветхозаветному циклу. Большинство аналогий относится к более позднему времени: автор сравнивает сюжеты с наружной декорацией храмов Румынии.

<sup>25</sup> Rice D.T. Op. cit. P. 183.

<sup>26</sup> Treasures of the Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Athens, 1990. Pl. 8.

<sup>27</sup> По-видимому, впервые в монументальной живописи “Гедеон с руном” изображен в церкви Вознесения в Бетании в Грузии начала XIII в.

<sup>28</sup> В частности, на иконах Богоматери с пророками второй четверти XII в. с Синая (монастырь св. Екатерины на Синае и Государственный Эрмитаж), на миниатюрах рукописей Омиллий Иакова Коккиновафского (Paris. gr. 1208 и Vat. gr. 1162) того же времени. См.: Этингоф О.Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М., 2000.

1318–1321 гг. и церкви архангела Михаила в Лесново в Македонии 1349 г.<sup>29</sup> и некоторые другие.

Цикл включает три прообраза Богородицы (лествица, купина и руно) и композицию “Древо Иессея”, однако символика Богородицы в нем пока еще не ясно выражена: в отличие от более поздних циклов в сценах отсутствует Ее изображение. Лишь в последней композиции вверху представлена Богородица (с Младенцем или нет, неясно<sup>30</sup>) как плод этого древа ветхозаветных праведников. Именно наличие “Древа Иессеева” с Богородицей – венцом древа придает прообразовательным сюжетом соответствующий оттенок. Расположение “Древа Иессея” в боковом притворе или нартексе традиционно для византийской живописи XIII–XIV вв.; таковы фрески церквей св. Апостолов в Фессалонике (южная галерея), св. Ахиллия в Арилье в Сербии 1296 г. (нартекс), Богородицы Левишки в Призрене 1308 г. (нартекс) и др.

В ветхозаветный цикл прообразов Богородицы включен также не имеющий отношения к теме Боговоплощения, но связанный с идеей праведности образ Иова – прообраз Страстей Христа (книга Иова читается в первые три дня Страстной недели) и пример покаяния. “Иов на гноище” – сюжет редкий в византийской монументальной живописи, как правило, помещается также в нартексах, например, во фресках Николо-Дворищенского собора в Новгороде первой четверти XII в. или на фреске церкви Благовещения монастыря Грачаница в Косово 1315–1321 гг.

На западном склоне свода притвора расположена фрагментарно сохранившаяся уникальная сцена “Отослание апостолов на проповедь и крещение ими народов” (рис. 10). Таким образом, здесь ясно прослеживается крещальная тематика, связывающая это пространство храма как с алтарем, где на южной стене вимы имеется сцена “Отослание апостолов на проповедь” в своем традиционном варианте, а на северной стене вимы – сцена “Призвание апостолов на проповедь на Тивериадском озере”, так и с нартексом. Здесь присутствует также тема премудрости, преподанной Христом через рукоположение апостолам и разносимой последними по всему миру.

Обратимся к декорации южного притвора, от фресок которого не сохранилось почти ничего, но имеющего в отличие от других притворов богатую скульптурную декорацию на своем внешнем фасаде (рис. 11)<sup>31</sup>. В тимпане фасада южного притвора представлены справа налево сцены из Бытия – история Адама и Евы: “Рай”, “Создание Евы”, “Соблазнение Евы змием”, “Ева дает яблоко Адаму”, “Два древа” – символы рая, “Ангел-страж у врат рая”, “Раскаяние Евы”, “Изгнание Евы из рая”, “Жизнь Адама и Евы по изгнании из рая”: Адам копает, Ева прядет, “Размышление о грехе”: оба сидят. К последней из перечисленных сцене имеется подпись сверху – текст из Постной Триоди “Седе Адам прямо рая” (стихира-славник на “Господи воззвах” в Неделю сыропустную). Основной мотив, звучащий здесь – это покаяние. Последняя сцена цикла – “Убийство Авеля Каином”.

Этот цикл почти не имеет аналогий в византийском искусстве: в скульптурном декоре и фресках X в. история Адама и Евы представлена в армянском хра-

<sup>29</sup> Габелић С. Манастир Лесново. Београд, 1998. С. 155–189, особенно 172–181.

<sup>30</sup> Milanović V. The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the Research of the Theme // Зограф. 1989. № 20. P. 53. Not. 36.

<sup>31</sup> Оценивая скульптурный декор храма, Д. Талбот-Райс соглашается с А. Грабаром, предложившим в свое время параллели ему в скульптуре Кавказа и романского мира (Rice D.T. Op. cit. P. 182. Not. 144).

ме Св. Креста на острове Ахтамар на оз. Ван (современная Турция)<sup>32</sup> (рис. 12), в искусстве итало-византийского круга – на мозаиках Палатинской капеллы 1150–1160-х годов и собора в Монреале конца XII в. на Сицилии, а также на мозаиках XIII в. в соборе Сан-Марко в Венеции, на пластинах слоновой кости из Солерно 1084 г.<sup>33</sup> История Адама и Евы изображена также на Суздальских вратах (южных) с золотой наводкой первой половины XIII в.

Итак, если здесь, на внешней стене южного притвора представлена история создания человека и его первых грехопадений, изгнания из рая, то еще более выпукло становится значение образов из северной галереи – образов покаяния (Иов) и ветхозаветных праведников (“Древо Иессеево”). Заключенный между двумя этими притворами наос может тогда восприниматься как пространство встречи избранного народа и всякого человека с Богом, а также как образ Рая (из которого изгнан Адам, не случайно его история помещена вне храма, на его внешней стене). Противопоставление грешников и праведников Ветхого Завета в южном и северном притворах Софии Трапезундской разрешается в тематике нартекса, где изображено благовествование Боговоплощения ради спасения всякого человека и Крещение как путь к этому спасению.

В западном притворе (эксонартексе) на его восточной стене и в своде представлен традиционный для западной части храма “Страшный суд”, располагаемый обычно в нартексе или на западной стене храма. Изображения на стенах не сохранились. В Софии Трапезундской “Страшный суд” оказался вытесненным в западный притвор, что, вероятно, объясняется отсутствием в нартексе больших простенков, где могла бы поместиться такая значительная композиция – это пространство храма имеет довольно низкие своды и небольшие простенки, достаточные для размещения одной–двух композиций. Однако тематически росписи нартекса и западного притвора оказались тесно связаны: в их иконографических программах, по-видимому, отразилось изначальное предназначение этой церкви как надгробного памятника<sup>34</sup> императору Мануилу I, умершему в 1263 г.

Оценивая росписи нартекса и притворов собора Св. Софии в Трапезунде, можно сказать, что здесь представлена как бы энциклопедия сюжетов, характерных для декорации нартекса и других второстепенных пространств храма, в которой нашлось место и для традиционных (“Страшный суд”), и для новых сюжетов (таких, как ветхозаветные сцены в северном притворе). Интересен подбор ветхозаветных прообразов в нартексе и северном притворе: здесь присутствуют почти все основные темы – Воплощения (“Сон Иакова”, “Моисей перед купиной”, “Гедеон с руном”, “Три отрока в печи”, “Даниил во рву львином”), Страстей Христа и покаяния (“Иов на гноище), Троицы (“Три отрока в печи”, “Гостеприимство Авраама”), Евхаристии (“Гостеприимство Авраама”); отсутствуют только прообразы священства Христа.

Важной чертой программы декорации Софии Трапезундской является тематическое единство росписей наоса и притворов, в которых звучат общие темы Премудрости, проповеди, а также тема единства Ветхого и Нового Заветов. В тематике росписей северного и южного притворов и нартекса, обрамляющих наос подобно венцу капелл, ясно выразилась тема входа в Церковь, приготовления к принятию Христа в лице ветхозаветных праведников (среди которых

<sup>32</sup> Впервые некоторое сходство между рельефами Софии Трапезундской и церкви на острове Ахтамар отмечено в очерке С.П. Карпова (Культура Трапезундской империи. С. 90).

<sup>33</sup> Bergman R. The Solerno Ivories: Ars Sacra from Medieval Amalfi. Cambridge; London, 1980.

<sup>34</sup> Rice D.T. Op. cit. P. 184. Автор отмечает, что выбор сюжетов в храме отвечает идее такого предназначения храма.

особенно выделены как примеры для подражания связанные с идеями поста – пророк Даниил, молитвы – три отрока, и покаяния – праведный Иов) и в композиции “Крещение”. Сюжеты из Ветхого Завета здесь составляют как бы раму для новозаветной истории, представленной в наосе.

В целом в росписях дополнительных пространств Софии Трапезундской представлена история домостроительства Божественной Премудрости от создания мира (представленного композицией “Гостеприимство Авраама” – образа Предвечного совета) и создания человека (в истории Адама и Евы), первых грехопадений (в лице тех же и Каина) и взлетов (в образах праведников: Иова, Даниила, трех отроков, праотцев в композиции “Древо Иессеево”). Боговоплощение осмысливается как центральный момент человеческой истории, а Страшный суд как ее конец.

Обширная программа росписи притворов храма, выбор тем, отражающих энциклопедическую образованность художников, наполненность композиций толпами людей (и ангелов во фресках наоса) характерны для искусства именно второй половины XIII в.

Уникальной чертой иконографической программы дополнительных пространств Софии Трапезундской является наличие особого ветхозаветного цикла прообразов Богородицы в северной галерее. Подобная тематика получила обширное распространение в дальнейшем, ее развитие явилось характерной чертой искусства раннепалеологовского периода, времени Палеологовского ренессанса и эпохи церковных споров – вплоть до середины XIV в. Пока нет точного ответа на вопрос, где прообразовательные сюжеты, организованные в цикл, впервые возникли в монументальную живопись. Уже в ансамбле начала XIII в. церкви Вознесения в Бетании в Грузии были изображены пророки с символами их пророчеств, подобранные по новому символическому принципу прославления Богородицы, однако только в Трапезунде впервые были созданы развернутые композиции на эти темы. История создания росписей Софии Трапезундской могла бы пролить свет на пока не разрешенную проблему происхождения таких развернутых циклов с усложненной символикой.

По мнению исследовавшего фрески Св. Софии Д. Талбот-Райса они были созданы, вероятно, константинопольскими мастерами, следовавшими каким-то важным, “главнейшим” из столичных образцов<sup>35</sup>. Д. Талбот-Райс отмечал столичный, а не провинциальный стиль живописи и предполагал, что византийские художники могли прибыть сюда вместе с двумя юными сыновьями Мануила I Комнина (1143–1180) Алексием и Давидом при образовании Трапезундской империи из Грузии, так как последние жили там при дворе царицы Тамары<sup>36</sup>. Однако с момента основания Трапезундской империи в 1204 г. до середины века, когда была построена церковь Св. Софии, могло смениться несколько поколений мастеров. Действительно, стилистически живопись Софии Трапезундской соотносится с современными ей ансамблями в Сербии (Сопочаны до 1272 г.) и на Афоне (капелла Преображения в скиту Св. Троицы на Спасовой воде при Хиландаре около 1260 г.), что отмечал и Д. Талбот-Райс<sup>37</sup>. В первой половине XIII в. Трапезундская империя была отрезана от занятого крестоносцами Кон-

<sup>35</sup> Этот вывод делается на основе анализа иконографии и, в большой степени, стиля. *Rice D.T.* Op. cit. P. 241.

<sup>36</sup> *Rice D.T.* Op. cit. P. 241, Not. 25. Царица Тамара, как известно, помогла братьям Комнинам захватить Трапезунд; см.: *Карпов С.П.* Образование Трапезундской империи (1204–1215) // ВВ. 2001. Т. 60 (85). С. 6–13.

<sup>37</sup> *Rice D.T.* Op. cit. P. 241–244.

стантинополя и Балкан враждебной ей Никейской империей, союзы между Трапезундом и латинянами были краткосрочными<sup>38</sup>. Перемещение византийских художников с Балкан в Трапезунд в этот период представляется мало вероятным.

В эпоху правления Мануила I Трапезундская империя достигла наибольшего подъема своей экономической и культурной жизни, что оказалось возможным при внешнеполитических успехах этого императора<sup>39</sup>. Тогда и развернулось широкое строительство в Трапезунде. Вероятно, именно в 60-х годах XIII в. сюда прибыли художники, расписавшие собор Св. Софии. Можно предположить, что они приехали из освобожденного в 1261 г. Константинополя и принесли с собой тот стиль, что сложился в это время на Балканах, и иконографические образцы, бытовавшие в столице<sup>40</sup>.

Какими же были эти “главнейшие” столичные модели художников Св. Софии – созданными до взятия Константинополя в 1204 г., при латинянах, или сразу после 1261 г.? Образцами могли послужить какие-то не дошедшие до нас росписи конца XII – самого начала XIII в. в столице. Если допустить, что церковь была расписана сразу после 1263 г. (года смерти Мануила), то непосредственное восприятие константинопольских образцов – фресок, созданных перед завоеванием крестоносцами или сразу после победы над ними, – представляется наиболее вероятным.

---

<sup>38</sup> Карпов С.П. Образование Трапезундской империи (1204–1215). С. 15–25.

<sup>39</sup> Ibid. С. 29; Шукуров Р.М. Великие Комнины и Восток (1204–1461). СПб., 2001. С. 163–164.

<sup>40</sup> Д. Талбот-Райс замечает также, что со столицей связи были в это время больше, и распространяется она ближе, чем, например, Каппадокия, из которой, казалось бы, также могли проникать иконографические образцы (Rice D.T. Op. cit. P. 184). Однако в исследованиях по истории Трапезундской империи указывается, что постоянными связями с Константинополем становятся лишь с 80-х годов XIII в., что, впрочем, не исключает возможности проникновения отсюда в Трапезунд неких художественных сил в 1260-х годах. См.: Карпов С.П. Трапезунд и Константинополь в XIV веке // ВВ. 1974. Т. 36. С. 84. Нельзя также исключить возможность того, что художники прибыли с Афона, так как Великие Комнины имели дружественные связи с Афоном, по-видимому, уже с начала XIII в. См.: Шукуров Р.М. Указ. соч. С. 88; Карпов С.П. Трапезундская империя и Афон // ВВ. 1984. Т. 45. С. 95–101. Наконец, еще одна версия – это возможность приезда каких-то мастеров, знакомых с новыми веяниями в искусстве из Грузии, с которой были теснейшие связи на протяжении всего существования Трапезундской империи и в которой уже существовали образцы новой иконографии (вспомним ансамбль образов во фресках Бетании начала XIII в. в Грузии).