

На правах рукописи

Воробьева Татьяна Юрьевна

**ТЕМА ТРАПЕЗЫ В ЖИВОПИСИ РАННЕХРИСТИАНСКИХ
КАТАКОМБ.
СЕМАНТИКА. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ**

Специальность 17. 00. 04 –
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва
2009

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусства
Исторического факультета Московского государственного
университета им. М. В. Ломоносова

Научный руководитель

доктор искусствоведения
Акимова Людмила Ивановна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения
Соколов Михаил Николаевич

кандидат искусствоведения
Чегодаев Михаил Андреевич

Ведущая организация:

**Московский государственный
художественно-промышленный университет
им. С. Г. Строганова**

Защита состоится 2009 г. в час. мин. на заседании диссертационного совета
Д. 501. 001. 81 по искусствоведению в Московском государственном
Университете им. М. В. Ломоносова по адресу: 119991 Ломоносовский
проспект, 27, кор. 4, Исторический факультет, аудитория

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале фундаментальной библиотеки
МГУ им. М. В. Ломоносова

Автореферат разослан

2009.

Ученый секретарь

Диссертационного совета

Доктор искусствоведения, доцент

С. С. Ваняян

Предмет исследования. В настоящей работе исследуется тема трапезы в живописи раннехристианских катакомб III-IV века. Эта тема, как правило, не встречается изолированно – она включена в обширные фресковые программы и занимает в них свое, строго определенное место. Поэтому в работе выясняется роль таких сцен в общей системе декора и в архитектурном пространстве гробниц. Основную группу памятников, изучаемых в диссертации, составляют фрески семи катакомб: св. Каллиста ("Капелла таинств", "Крипта овец"); Прискиллы (Греческая капелла); Домитиллы (надгробие Януария, сцены трапез, росписи крипты пекарей (*cripta pistores*)); свв. Петра и Маркеллина (сцены пиров Ирены и Агапе); ипогея Аврелия на виале Манцони; мавзолея Клодия Гермеса (катакомбы св. Себастьяна); гробницы Вибии из ипогея Вибии на *via Appia antica*.

Актуальность исследования определяется тем, что, несмотря на значимость темы ритуального пира для искусства ранних христиан, ей еще не уделялось в науке должного внимания, она не была предметом специального рассмотрения: не ясен смысл как каждой отдельной композиции, так и в целом их роль в сложных архитектурно-живописных комплексах. Кроме того, не прослежен генезис темы от древней языческой иконографии, где она играла главнейшую роль: ритуальный пир принадлежит к фундаментальным темам искусства древней Месопотамии, Египта, Греции, Этрурии и Рима, но в чем состоят существенные отличия старых трактовок от раннехристианской, не выяснено. Не ясен и ответ на вопрос, осталась ли катакомбная тема трапеза последним, заключительным словом древнего искусства, или же она вошла в арсенал Средневековья и Нового времени. Решение этих вопросов представляется необходимым для углубленного понимания катакомбного искусства, которое считалось и до сих пор иногда считается завершением всего художественного этапа Древности, а с первой трети прошлого века все чаще стало выступать начальным периодом Средневековья. Его часто квалифицируют как "переходное", но в чем именно заключается "переходность" - не установлено.

Источники изобразительные и литературные.

Изобразительный материал. Исходя из того, что фрески катакомб уже в прошлом и позапрошлом веке являлись произведениями, труднодоступными для ученых, и даже будучи доступными, представляли большую сложность для описания и анализа (плохая сохранность, невнятность изображений при их беглом, "скорописном" почерке, неопределенность элементов композиции), большое значение имеют изобразительные источники. В качестве таковых в работе выступают копии катакомбных росписей русского художника Ф. П. Реймана (1842-1920), выполненные с натуры на рубеже XIX-XX веков по заказу профессора московского университета И. В. Цветаева (1847-1913). Цветаевым был разработан особый метод копирования, с применением фотографии, позволявший избегать ошибок в передаче иконографии и стиля росписей. Среди 117 акварельных копий Ф. П. Реймана, хранящихся ныне в ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве, 6 посвящены сюжету трапезы.

В 2007 году автору посчастливилось побывать в интересующих его гробницах – ипогее Вибии, катакомбах св. Себастьяна, Домитиллы, Прискиллы, св. Каллиста, свв. Петра и Маркеллина, благодаря содействию секретаря Папской Комиссии Священной Археологии Фабрицио Бисконти и инспектора катакомб Рафаэллы Джулиани, и убедиться в том, что, к сожалению, состояние сохранности целого ряда памятников продолжает ухудшаться, судя по сопоставлению их с более ранними копиями и фотографиями. Тем не менее, посещение катакомб дало чрезвычайно много для понимания пространственных масштабов, соотношений элементов архитектуры и росписи внутри гробниц и, кроме того, общего духа памятников, которые, в отличие от большинства древних гробниц, долго оставались открытыми для ритуалов, совершаемых общинами верующих.

Письменные источники. Кроме основных, изобразительных, памятников к анализу привлечены и литературные. В раннем христианстве, возводившем слово на уровень второй ипостаси Бога, уже с первых столетий его существования формируется корпус апологетической, учительной,

экзегетической, богослужебной, агиографической, гимнографической литературы, прямо или опосредованно содержащей сведения по интересующей нас теме. В качестве письменных источников привлекаются сочинения конца II-IV вв., в том числе: "Мученичество св. Поликарпа Смирнского", "Отрывок о воскресении" приписываемый св. Иустину Философу; "Педагог" Климента Александрийского; "О Крещении" Тертуллиана, "Пир десяти дев, или О девстве" Мефодия Олимпийского; "Апостольское Предание" св. Ипполита Римского; "Слова тайноводственные" св. Кирилла Иерусалимского; "Похвальная песнь Божией Матери", "О Рае" преп. Ефрема Сирина; "Изъяснение Таин" Илария Пиктавийского; апокрифические Евангелия (от евреев, от Петра, от Филиппа) и др.

Хронологические рамки.

Материал диссертации охватывает III-IV вв., ранний этап формирования христианского искусства, хронологически совпадающий с периодом поздней античности. Самые поздние из росписей, о которых говорится в диссертации, датируются второй половиной IV в. Благодаря углубленным археологическим исследованиям, проводившимся в 20-30-х годах прошлого века (Styger, 1933) живопись катакомб "омолодилась": памятники, которые во времена Й. Вильперта и М. И. Ростовцева датировали I-II вв., в настоящее время относят к III-IV столетиям. Росписи в христианских катакомбах появляются в начале III века (Bisconti 2002, p. 77); первые сцены трапез появляются в первой половине того же века (Mazzei 2000, p. 134; Bisconti 2002, p. 109). В целом период III-IV веков считают временем наивысшего расцвета этого искусства, «золотой век» которого относят ко времени правления папы Дамаза (366-384) (Fioschi Nicolai, 2002, p. 49). В это время, совпадающее с правлением императора Феодосия (346-395), катакомбы становятся местами паломничества, культа мучеников и святых. Новые функции преобразили архитектуру подземного Рима, оказали влияние на круг образов, тем и сюжетов катакомбного искусства (Bisconti, 2002, p. 141). Но поскольку в работе прослеживается и генезис иконографии

пира в древности, и наследие темы в позднейшем искусстве, хронологические границы общей "рамы" диссертации расширяются: от III тыс. до н.э. до XX в.

Степень изученности проблемы вытекает из историографического анализа научной литературы. Интерес к теме трапезы в живописи катакомб возник одновременно с их открытием для науки в конце XVI века. Первые исследователи, которых принято именовать "церковными" или "христианскими археологами" - заложенная ими традиция существует и в наши дни - видели в изображениях подземного Рима в основном только более или менее точные иллюстрации христианских сюжетов и текстов. Так, один из наиболее влиятельных ранних знатоков, А. Бозио, автор первого крупного исследования "Roma sotterranea cristiana" (1632), при истолковании трапез наделял их евхаристическим и литургическим смыслом. Если же погребение не идентифицировалось как раннехристианское, сцена квалифицировалась как "загробный пир". Эта линия нашла свое завершение в трудах двух крупнейших специалистов второй половины XIX - начала XX в., Дж. Б. де Росси (de Rossi, 1864-1877) и Й. Вильперта (Wilpert, 1903), где трапезы связывались с кругом символических и литургических тем – Тайной вечерей, Трапезой на Тивериадском озере, Чудом умножения хлебов, Чудом в Кане, Евхаристией и др. При объяснении смысла застолий ученые опирались на авторитет библейской и святоотеческой письменности, переживавшей период расцвета в первые века новой эры. Сформулированных де Росси и Вильпертом положений в той или иной степени придерживались многие из их современников. Среди них были как церковные, так и светские ученые, включая отечественных исследователей (см. Roller, [1881], Marucchi, 1900; 1933; фон Фрикен, 1872-1885; Покровский, 1879; 1910; Голубцов, 1917 (1995)).

Другое направление исследований представляют труды современников де Росси и Вильперта, которые толковали сцены трапез как изображения реальных христианских *аган* («трапез любви») или поминок (Schultze, 1880; 1892; 1895).

Обе точки зрения, но уже в контексте современной науки, продолжают бытовать и ныне (De Bruyne, 1953; Testini, 1970; Du Bourge, 1972, Mancinelli, 1983; Stevenson 1987, Fasola, 2002).

До последних десятилетий прошлого века исследования в изучении катакомбных росписей с трапезами велись несистемно, от случая к случаю, но сейчас намечается интерес к системному подходу (Jastrzebowska, 1979; Chalkia, 1991; Bisconti, 2000; 2002), причем не только в рамках раннехристианской эпохи, но и в разных аспектах культуры древности; здесь можно назвать ряд трудов по древневосточному пиру (Milano ed., 1994) и греческому симпозию (Lissarague, 1990; Shafer, 1997; Murray ed., 1998), равно как и по римским конвивиям (Murray-Tecusan, 1995; Dunbabin, 2003), рефригериям (Schneider, 1928; Stüber, 1957). Как объект исследования ритуальный пир обнаруживает смысловой полисемантизм (Mazzei, 2000), и к изучению его начинают привлекаться разные методы, от старого культурно-исторического до современного герменевтического (Jastrzebowska, 1979). Но эти опыты не всегда бывают вполне удачными, так как в них чаще всего компилируются старые находки, приводятся разные, в том числе и взаимоисключающие друг друга мнения, отсутствует база для самостоятельного анализа.

На этом пути особую значимость для работы представляют труды авторов, придерживающихся структурно-семантического и мифоритуального методов анализа. К их числу принадлежат А. ван Геннеп (Genner, 1909; Геннеп, 2002), К. Леви-Строс (Леви-Строс, 1964-1971); О. М. Фрейденберг (Фрейденберг 1936; 1978); В. Н. Топоров; (статьи в энциклопедии "Мифы народов мира", 1987-1988; его же труды по мифопоэтике (Топоров, 1987; Топоров, 1995); авторы отдельных статей, оказавшихся для нас чрезвычайно полезными (Ерофеева 1990); Л. И. Акимова, чей анализ памятников в мифоритуальном ключе, с гендерной дифференциацией был усвоен нами (Акимова, 2007а, б). Не был оставлен без внимания интересный опыт компаративно-семантического исследования трапезы в одной из новейших

работ, где прослеживается путь христианской трапезы от древнеегипетского загробного пира (Бобрик, 2000).

Методология. В работе используются разные методы. Во-первых, *культурно-исторический*, благодаря которому выстроена общая линия развития темы (от шумерского Штандарта из Ура, середины III тыс. до н. э., до "Тайной вечери" Сальвадора Дали, 1955), с усиленным вниманием к ее раннехристианской специфике. Во-вторых, *иконографический*; этот метод позволил выяснить сходства и отличия в кругу разнородных погребальных (и не погребальных) памятников, где благодаря ритуальным предписаниям очень долго держатся традиционные формы. В-третьих, *стилистический*, важный не только для датировки тех или иных памятников (эта тема, однако, не была предметом нашего специального внимания), но и понимания образно-поэтической ткани произведений, от III к IV столетию становившихся все более знаковыми, дематериализованными и спиритуализированными. В-четвертых, *структурно-семантический метод*, благодаря которому, выявив основной структурный стержень композиции, можно понять его смысл (раннехристианская трапеза – коллективная, всегда с большим количеством вещей – корзин, столов, ритуальной посуды; представляющая сидящих за столом-сигмой с минимальным набором еды; у трапезантов обычно скрыта нижняя часть фигуры и показана только верхняя, возвышающаяся над плоскостью столешницы; а сами они изображены в образе детей и т. д.). И, наконец, *мифоритуальный метод*, необходимый для понимания памятников, имеющих дело с мифами, а таковы практически все анализируемые в работе художественные объекты. Такие сцены, как, например, история Ионы, не являются прямыми иллюстрациями библейского источника (ветхозаветной Книги пророка Ионы); в них нет еще того "исторического" смысла", которым она будет наделена в эпоху средневековья: это миф, иконография которого имеет долгую традицию (она развивается от новогодних ассирийских праздников, на которых Тиамат проглатывала Мардука, а затем он, юный и совершенно лысый, исторгался из чрева – см. Fontenrose, 1959). Но мифы

подвижны, текучи, имеют свойство ветвиться, наслаиваться друг на друга, дифференцироваться, и потому, чтобы понять их, нужно знать ритуалы, для объяснения которых они были созданы. Все мифы возникают и существуют только при ритуалах, и нет обществ, в которых не существует ритуалов, тогда как социумы без мифов известны (Буркерт 2000, с. 424). В истории Ионы такой ритуал представляет собой *двойной переход* - от жизни к смерти (заглатывание китом) и от смерти к новой жизни (исторжение из чрева китова).

Учитывая ритуальные истоки погребальных и поминальных обрядов, совершавшихся в катакомбах (рефригерии, поминальные агапы), тесную связь архитектуры и фрескового декора, художественной программы раннехристианских комплексов с погребально-поминальной и обрядовой символикой, в диссертации сделан акцент именно на мифоритуальном контексте памятников, воплощающем в художественных формах и образах переход от смерти к жизни, от хаоса к космосу. В контексте раннехристианской культуры – это мистериальное действо, где путь Христа выступает парадигмой смерти-воскресения.

Цель и задачи исследования. Основная цель диссертации – выявление специфического смысла трапезы как основополагающей темы раннехристианского искусства, ее древнего генезиса и ее переживания в позднейшем искусстве.

В связи с этим поставлены следующие задачи:

1) Определить основные структурные, иконографические и смысловые константы темы трапезы в предшествующей культуре, с тем, чтобы лучше понять своеобразие раннехристианской концепции;

2) Выяснить место и роль темы трапезы в раннехристианском архитектурно-живописном ансамбле, на примере одного из хорошо сохранившихся памятников - росписи Камеры А 3 Капеллы Таинств в катакомбах святого Каллиста (III в.).

3) Определить смысловые и формальные аспекты, характерные для раннехристианской трапезы – тип иконографии; особенности композиционного построения; характер изображенного пространства-времени; образы участников застолья; состав и характер еды и питья; поведенческие модели.

4) Проследить, на отдельных избранных примерах, продолжение традиции раннехристианской темы трапезы в искусстве последующих периодов, - от сюжетов мозаик Равенны через "Диспуту" Рафаэля и "Чудо св. Гуго Гренобльского" Сурбарана до "Тайной вечери" Дали.

Научная новизна работы заключается в следующем: 1) тема раннехристианской трапезы впервые является предметом специального исследования; 2) выявляется ее смысл – как в видимых, запечатленных иконографией формах, так и невидимых (что и почему могло в действительности служить предметом еды и питья; как проходил процесс застолья; новые ноты в раннехристианских пирах по отношению к древним загробным пирам, греческим симпозиам и римским конвивиям); 3) тема трапезы включается в широкий историко-культурных контекст - прослеживаются как ее глубинные истоки, так и ее воздействие на позднейшее искусство. Автор решает задачи новым способом, комбинируя вышеприведенные *методы*.

Практическое значение результатов исследования. Материал диссертации может быть использован в исследовательской и музейной работе по изучению раннехристианского искусства, при подготовке лекционных, семинарских занятий для студентов искусствоведческих и исторических вузов, составлении учебно-методических пособий, организации выставок.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, двух Приложений (Экскурсов), Списка литературы, Списка иллюстраций и Альбома иллюстраций.

Во **Введении** обоснованы актуальность темы исследования, охарактеризована степень ее изученности, обозначены основные проблемы, методология исследования, цель и задачи работы.

В главе I «Тема трапезы в искусстве древнего мира» рассматриваются основные типы изображения трапезы, созданные в искусстве древности. Не ставя целью построить системный анализ памятников (не только разнородных, но и чрезвычайно многочисленных), в работе выделены лишь те из них, от которых тянутся нити преемственности к раннехристианской эпохе. Одной из главных целей здесь было выявление истоков иконографии коллективного пира как дальнейшего развития "пира мертвеца" или "пира супружеской четы" - двух доминантных тем древности.

Из древнейших *месопотамских* памятников обращает на себя внимание знаменитый Урский штандарт (ок. 2600-2500 г. до н. э. Британский музей, Лондон). Для него (вещь имеет неясное назначение, в профиль трапециевидная; читается, как и все в древности, снизу вверх) характерно антитетическое сопоставление тем: одна сторона посвящена «войне» (мчатся боевые колесницы, топчут убитых и раненых, вяжут и гонят пленных, докладывая о результатах царю); другая изображает «мир»: гонят людей и добычу, несут отобранное у пораженных противников добро, и, наконец пируют (в верхнем из трех регистров, где сидит с кубком царь и военачальники, в присутствии арфистки). Элемент "священного брака", заметный в сцене трапезы (царь – арфистка), имеет развитие на т.н. "новогодних рельефах", среди которых особенно интересен рельеф из Хафадже (2700-2600 гг. до н. э. Иракский музей, Багдад). Сцены битвы на нем отсутствуют, представлен триумф царя, совершающего восхождение для интронизации и брачного пира (верхний регистр композиции), главных ритуалов годового цикла шумеров. В искусстве шумеров пир показан в образах ритуальной еды (финиковые грозди) и винопития, как знака восстановления плоти и крови (души) умершего. Размещение сцены пира в верхних регистрах призвано указать на приближение к небесной сфере и обретение царственного достоинства; эти идеи впоследствии будут актуальны и для христианской культуры.

В произведениях искусства *Древнего Египта* сцена трапезы помещались как в нижних частях композиций гробниц, так и в верхних; они всегда были

связаны с «ложной дверью», к алтарю-столу перед которой выходил умерший (ср. гробницу Атети из Саккара в Каирском музее, эпохи Древнего Царства). Ранний тип одиночного «пира мертвеца» очень скоро сменился «пиром супружеской четы». Такой пир представлен, в частности, на происходящих из Фив погребальных стелах Тии и Птах-меса (XVIII династия. Археологический музей, Одесса). В нем отражена ритуальная роль участников поминального обряда, призванных помочь восстановлению телесно-духовной субстанции усопших, своего рода древневосточный рефрижерий. Верхние зоны стел изображают брачный пир супругов, или двух пар (стела Птах-меса), символизирующий восстановленный образ 4-частного космического пространства. В памятниках отражена характерная для Египта тема брака-трапезы в образах еды (а не винопития, как то будет у греков). В гробнице Нахт (Фивы, XVIII династия) встречаем уже сформировавшуюся идею коллективного пира, которая найдет широкое развитие только в поздней античности. Первичный космогонический акт - разделение мужского и женского начал, верха и низа - представлен через сюжеты охоты вельможи и его сына (нижняя зона), и подготовкой к пиру при участии дам и музыкантов (верхняя зона). В них раскрываются оппозиции природы (война, охота) и культуры (пир, музыка, творчество). Сцены умощения благовониями, сопоставление фигур юных девушек, полуобнаженных и одетых в полупрозрачные одеяния, с музыкальными инструментами (лютни, арфы), вводят в атмосферу восстановления жизни тела и жизни души.

Среди многочисленных сцен греческих симпосиев, получивших популярность под восточным влиянием начиная с VII в. до н. э., выделяется только один стоящий особняком великогреческий (*южноиталийский*) памятник, созданный под перекрестным воздействием Востока, Этрурии, Греции и значимый для формирования последующей традиции античного пира - это Гробница Нырлящика в Пестуме (ок. 470 г. до н. э. Археологический музей, Неаполь), представляющая собой нечто вроде саркофага, у которого расписаны внутри стенки и крышка. В нем проявляются черты, свойственные

италийской (обычай есть и пить одновременно), этрусской (эсхатологические мотивы) и греческой культуре (мужской пир-симпосий). Представлены увенчанные мужчины-симпосиасты на ложах: пир-винопитие символизирует возрождение души, с присущей греческой культуре хорегической, мусической доминантой. Связь пира с образами смерти-возрождения раскрывается в символике числа участников; семантике винопития, ритуальных игр (коттаб) и ритуальной еды (вино, яйцо). Представленный на крышке «Ныряльщик», уходящий для смерти-возрождения в первомир, выступает предтечей раннехристианского Ионы (но там «воды» уже будут олицетворены «китом»).

Особый вариант ритуального пира представляет роспись замечательной *этрусской* гробницы Голини I в Орвьето (IV в. до н. э.). Традиционное изображение симпосиастов, возлежащих на ложах по этрусскому образцу (на каждом – супружеская чета, у греков матронам симпосии посещать не полагалось), предваряется развернутой в левой половине гробницы грандиозной картиной жертвоприношения животных и подготовки ритуальной еды. Погребальная камера делится надвое перегородкой, поперечно выступающей из задней стены. С одной стороны, на ней показана печь, в которой жарится-варится еда, с другой – боги мертвых, Аита и Персефнаи, невидимо руководящие пиром. Воссоздание мира показано через жертву, «разделение хаоса» и рождение нового мира, через «космические» союзы мужчин со своими брачными партнершами. И здесь возрождение совершается под музыку (букцины, духовой трубы – над входом), которая в раннехристианских фресках не встречается; зато встречается *отдельный умерший*, который включается в этот возрождающий круг. Здесь это мужчина при входе, вступающий на колесницу, – аналог «ранней христианки» Вибии, которая через триумфальную арку входит на праздничный пир (ипогей Вибии, IV в. н. э.). Как едины в гробнице Голини I боги и люди, так едины будут на раннехристианских пирах IV в. умершие-причащающиеся и Христос.

Хронологически наиболее близкие *римские пиры* внешне очень далеки от раннехристианских. Уже в Греции специальный зал для пиров, триклиний (в

нем ставились три ложа–клине, на которых могли возлежать до 9 человек), стал восприниматься как место смерти-возрождения. Почти все монументальные гробницы Александрии использовали образ триклиния для своей погребальной идеи (Venit, 2002).

В росписях гробницы из Кайвано (1-я пол. II в. Национальный музей, Неаполь) трапеза включена в состоящую из разрозненных эпизодов картину возрождения. Сцена, как это будет в раннехристианских композициях, располагается в аркосолии, в верхней зоне главной стены, семантически связанной с небом. Пустое пространство стола-сигмы объединяет сидящих вокруг него людей, смещает смысловой акцент с еды на разговор и общение. Среди "ночных", показанных темным силуэтом персонажей застолья, обращает на себя внимание фигура женщины, значительно выше остальных, напоминающая мудрую Диотиму из "Пира" Платона. В росписи присутствуют Рыбак, стол-треножник, оживающее дерево – персонажи и детали, которые чуть позднее войдут в картину раннехристианских росписей.

Один из наиболее замечательных римских памятников со сценой пират-конвивия – роспись Дома Триклиния из Помпей (I в. н. э. Национальный археологический музей, Неаполь). На трех его стенах изображены три взаимосвязанных сюжета – «Прибытие на пир», «Песня» и «Танец» – совершенно «светские» на первый взгляд, но внутри очень архаичные. Они развивают «двухъярусную» концепцию мира, с трапезантами в верхнем и «обслуживающей» в нижнем; эта концепция сохранится в раннехристианских сценах, где передний (нижний) план обычно занят корзинами с хлебом, столом и т.д. Всегда присутствуют женщины, которые появятся и в катакомбных сценах III–IV вв. В них сохраняют значение древние ритуальные символы – угол, дверь, завеса, неотъемлемые атрибуты древнего ритуального обряда смерти-погребения. Здесь находит воплощение отмеченная О. М. Фрейденберг основная семантическая триада: пир как выход из нижнего мира, брак и восхождение. Но в римских конвивиях развивается «жанровая» линия (появление пьяной матроны, вход в залу *новоприбывшего трапезанта*;

омовение ног участников пира и т.д.), которая красочно запечатлена в "Сатириконе" Петрония (I в.). Образные и поэтические принципы росписей Дома Триклиния отражают характерные для римской, и шире, италийской культуры сатирические бурлескные черты, свойственные не только произведениям изобразительного искусства, но и литературы.

Поскольку "Пир Трималхиона" - не только литературный шедевр, но и богатейший римский источник по теме трапезы, обратим специальное внимание на некоторые, особо важные для нашей темы аспекты. В нем все насквозь метафорично: повсюду "жизнь" встречается со "смертью», в конце концов побеждая ее. Так, появление на пире хозяина дома Трималхиона напоминает о похоронной процессии. Его выносят на носилках, в сопровождении четырех скороходов и флейтиста (XXVIII). Нарисованный на стене при входе в дом пес и надпись "Берегись собаки" вызывает ассоциацию с образами подземного мира, фигурой Кербера (XXIX). Поющий раб, переодевающий приглашенных гостей, – инверсия плакальщицы (XXXI). Ночной пир и ночной разговор присутствующих, как говорилось, должны побеждать немоту ночи-смерти¹. Присутствие смерти ощутимо в разговорах и рассуждениях собравшихся: "Увы, увы нам! Так значит, вино живет дольше, чем людишки. Посему давайте пить, ибо в вине жизнь", - говорит хозяин при подаче на стол вина. Брошенный на стол серебряный скелет, принимающий различные позы, - "живой" в противоположность неподвижно возлежащим участникам, похожим на мертвецов (XXXIV). "Мертвые" блюда на столе оживают: из туши кабана вылетают дрозды, птицы-души (XL). Среди гостей на пиру появляется мастер надгробий Габина (LXV-LXVI). Сам Трималхион отдает распоряжения о своем погребении, и гости оплакивают его, как реально умершего (LXXII). Переполох, вызванный звуком трубы, возвещающим о пожаре, - напоминает едва ли не конец света; мечущиеся в поисках выхода гости блуждают по дому, как по загробному лабиринту (LXXIII).

¹ Рассказ спасает от смерти, он начинается ночью, при искусственном свете, а заканчивается при восходе солнца (О. М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. С. 124). Ср: "В похоронном обряде спасительная семантика рассказа всего ярче" (Фрейденберг, С. 128).

Совсем особое место не только в истории «трапез», но и в истории искусства вообще занимает хорошо известный рельефный фриз гробницы Еврисака в Риме (I в. до н.э.), сделанной в виде монументальной печи с отверстиями-жерлами. Фриз посвящен «технологическому» мифу о «переходе» от зерна к хлебу через своего рода жертву/умерщвление. Это иносказательный вариант смерти/воскресения человека, со страстным путем-лабиринтом (доставка и помол зерна, приготовление теста), загробным судом (взвешивание) и новым рождением (выпекание в печи и раскладка в корзины). Все эти моменты косвенно будут отражены в катакомбных сценах (и в святоотеческих текстах).

И в заключение упомянем сцену семейного пира из экседры сирийского ипогея Ярхаи (II в.). Этот памятник, принадлежащий римской периферии, трактует старую идею триклиния в новом ключе, близком интересующей нас культуре. На пиру объединяются не только члены семьи жреца, но и близкие и дальние родственники, чьи портретные бюсты метафорически представляют ожившее человечество. Этот памятник вплотную приближает нас к христианской атмосфере с ее нивелированием пола, возраста, статуса людей; объединением в пространстве поминального зала усопших и живых участников ритуала.

В итоге можно заключить, что тема пира, возникшая на Древнем Востоке как «социально-престижная» (изображается в верхнем ярусе космоса), очень рано стала развиваться как «пир супружеской четы» и представляла собой главнейший иконографический тип «перехода» - что найдет трансформированное отражение и в катакомбных сценах. С египтянами христиан роднит самая идея коллективного пира, с месопотамцами - его высокий статус, с греками - мужской состав участников (но без гетер и музыкантш), с итальянскими греками - идея возрождения в первичных водах «хаоса», с этрусками - сильный жертвенный аспект и идея обожествления, с римлянами - архаическое понимание среды и культ «значимых вещей». Все это

наследие, тщательно профильтрованное, и привело к созданию того типа «мужской трапезы», что был создан в III в.

Глава II "Трапеза в системе росписей Камеры А 3 Капеллы Таинств"

посвящена исследованию сцены трапезы в контексте целостного архитектурно-художественного ансамбля помещения, с целью реконструкции значимости таких композиций в общей программе гробниц. Материалом для восстановления послужили акварельные копии Ф. П. Реймана, подробно скопировавшего фрески стен и их детали; а также иллюстрации из альбома ко второму тому книги де Росси (de Rossi, 1864-1877 - интерьер Камеры) и из книги Роллера (Roller, [1881] - роспись потолка).

Выяснению смысла живописных сцен предшествует анализ архитектурного пространства Капеллы Таинств и Камеры А 3 в катакомбах св. Каллиста, которые являлись древнейшей официальной усыпальницей общины римских христиан. Ее планировка, архитектурные детали и особенности рассматриваются с точки зрения сакральной топографии, и это представляется важным для изучения гробницы, потому что обычно росписи изучаются сами по себе, вне связи с архитектурой. Между тем, сакральное пространство, как сжатая космограмма, включает в себя семантически значимые геометрические и объемные, условные и образные формы, раскрывающиеся в монументальной росписи.

Решение внутреннего пространства Камеры связано с представлением о переходе от смерти к воскресению, в контексте общего представления о катакомбе как пути и о камере как «материнском лоне», в котором формируется из старой новая жизнь. Архитектурный образ камеры отличается смысловой многоплановостью и сложностью всех форм, при их явной художественной "незавершенности", своеобразном non-finito. Потустороннее пространство катакомб формируется в "пограничных" зонах бытия-небытия, "верха"- "низа", и в целом в «маргинальных» зонах: на гранях, стыках, переходах. Графический план комплекса, получивший у ученых название "рыбьего скелета" или "сети",

связан с древними образами жизни и миропорядка; в раннем христианстве он дополняется сотериологическим смыслом, восходящим к текстам евангелий.

Символика внутреннего пространства погребальной камеры связана с представлением о взаимосвязи макро- и микрокосмоса, с традиционными образами обитания и выхода-входа (саркофаг, дом, ложная дверь) и новыми (спасительный ковчег, община, храм как образ воскресающего тела). Новизна архитектуры катакомб, погребальные камеры которых были открыты навстречу входящему, обусловила образ трансформирующегося в процессе поминальной обрядности пространства, представляющего не только гробницу, но и триклиний, не только погребальную нишу, но и стол, жертвенник, алтарь, – напоминающих о *трапезе* как ритуале, способном переводить из смерти в жизнь и объединять живых с умершими.

Что касается общей программы росписи, ее структура основана на соединении оппозиционных начал – особо акцентированного христианством "отцовского" (выражающегося в плоских, «мужских» геометризованных формах) и скрывающегося "материнского" (которому свойственны телесность, объемность, материальность), внешнего и внутреннего, замкнутого и открытого, верхнего и нижнего, небесного и земного, статического и динамического, светлого и темного. Важнейший для ритуала акт - воскресение человека - уподобляется акту *миротворения*, выражается в жертвоприношении, в христианстве - *самопожертвовании* Бога, совершающего в процессе творчества кенозис - самоумаление, самоограничение.

Фрески Камеры, на первый взгляд, кажутся разобщенными, не связанными друг с другом, роспись носит составной, характер, в ней ветхозаветные сцены (Моисей, источающий воду из скалы, Жертвоприношение Авраама, История Ионы) соседствуют с новозаветными (Христос и самарянка, Расслабленный, Воскрешение Лазаря). Однако, анализ структуры и иконографии каждой композиции и всего живописного ансамбля показывает, что отдельные сцены объединены идеей жертвоприношения, связанного с разрушением прежней целостности и воссоздания новой, через акт реституции-

воскресения. (о чем см. Буркерт, 2000, с. 406-411, 444). Об этом ясно свидетельствует, например, цикл, посвященный Истории Ионы, представляющий в трех эпизодах смерть-разделение-воскресение (Падение в пучину, Извержение Ионы, Отдых Ионы). Жертвоприношение лежит в основе как погребальных, так и поминальных обрядов (Буркерт 2000, с. 432). Для их совершения и собирались в катакомбах ранние христиане. Во фресковом цикле идея жертвоприношения "излагается" в истории жертвы, точнее - множества жертв, переживающих телесно-духовное преображение. Единый "миф" komponуется из разных отдельных эпизодов, объединяющихся вокруг фигуры Христа, выступающего в различных метафорических образах, как зооморфных, так и антропоморфных (агнец, голубь, Иона, Авраам, Моисей). Каждый мужской персонаж воспринимается как "смысловое эхо" Христа, по образу и подобию которого они возрождаются.

Все основные элементы сюжетной основы росписи – жертвоприношение, смерть, переход к воскресению и самый акт воскресения показаны не только в христианской трактовке; в них нашли воплощение древние ритуальные формы и образы, характерные для Востока и античности: например, в сцене Воскрешения Лазаря Христос показан с жезлом, подобным тем, что использовались в ритуале отверзания уст и очей; метафорой жертвоприношения-спасения выступает Рыбак, вылавливающий рыбу, – один из наиболее архаичных образов «спасения», восходящих еще к культуре неолита. Жертвоприношение и переход связаны с образами еды, вкушения, приготовления еды (Рыбак; Сцена, символизирующая Евхаристию, Христос и самарянка, Моисей, источающий воду из скалы).

"Переходность" - не внешний момент, а субстанциальная черта раннехристианского искусства. Призванные к жизни из небытия-смерти фигуры рождаются в непосредственной близости от захоронений. Живопись отличается «умалением» всего материального - подчеркнутой плоскостностью, указывающей на примат духовного начала. При этом явная неопределенность внешних черт, нечеткие границы и размытые контуры – отнюдь не случайны;

они выражают "промежуточность" фазы воскресения, сложный процесс формирования новых тел в акте сотворения мира – их переход из неорганического в органическое, из воды в мир земли, из зооморфного в антропоморфное, из символов-знаков в живые существа, из мыслимых образов в видимые. Фигуры показаны в «переходных» хиастических позах, при которых положение рук, ног, голов имеет разнонаправленный, противоречивый, визуально неоднозначный характер. Издалека они кажутся движущимися вправо или влево от зрителя, навстречу ему, или в противоположном направлении; вблизи впечатление меняется. Контур предварительного рисунка, нанесенного кистью, не совпадает с окончательным. Изображенные на узкой зеленой полосе персонажи то ли стоят на краю бездны, находясь на грани исчезновения, то ли, напротив, стремятся обрести материальную оболочку. Они то вырастают на глазах зрителя, почти упираясь головами в обрамления, то умяляются, словно только что явившись на свет. Персонажи фресок одеты в укороченные широкие одежды, стирающие грань между мужчинами и женщинами; их лица переданы схематично.

Выяснив структуру и характер всей живописной программы Камеры А 3, обратимся к пристальному рассмотрению собственно сцены *трапезы*. Она помещена на главной (т. н. задней) стене, пространство которой в концентрированной форме выражает общую идею росписи. Роспись раскрывает "ритуал перехода" в форме жертвоприношения. По А. ван Геннепу (Геннеп, 2002), начальный акт ритуала связан с «отделением» субъекта перехода от прошлых связей (в данном контексте – умершего от среды живых, где он пребывал); срединный – это сам переход, а конечный – интеграция субъекта в новую среду (у нас – умерших предков). Жертвенная трапеза, соответствующая "остановке в пути", служила в этом процессе наиважнейшим звеном. Так, сцена Жертвоприношения Авраама может быть понята именно как встреча с предками; в ней подчеркнут пасхальный аспект, воскресение: все персонажи изображены живыми, стоящими, а патриарх и его сын - с поднятыми руками, в жесте "жизни".

Исходное *жертвенное разделение* представлено на главной стене двумя композициями, расположенными антитетически (Жертвоприношение Авраама – справа, Сцена, символизирующая Евхаристию, - слева). На ней, как и в общем ансамбле, соседствуют ветхозаветные и новозаветные эпизоды. Общий абрис фресок обоих регистров образует "треугольник-фронтон", ассоциирующийся с верхней частью храма; взгляды трапезантов - сидящих в центре и полулежащего над ними, как бы смотрящего вниз Ионы - образуют канал разделения/связи между низом и верхом, что метафорически соотносится с разделение/связью тела и души.

Левая часть росписи главной стены Камеры, где помещена Сцена, символизирующая Евхаристию, связана с литургическими сакраментальными мотивами. Иконография и образно-поэтические приемы трактовки сюжета отмечены чертами близости к культуре древнего мира (включение фигуры Оранты, наследницы "рожениц-кариатид" - Маразов 1982), стол-треножник, жест возложения рук, обнажение правого плеча у мужской фигуры). Образно-смысловая ткань сформирована из сложных напластований, в которых присутствуют античные, иудейские и собственно христианские элементы. Обе части композиции, правая и левая, скоординированы по смыслу через включение в одну и другую стоящего на переднем плане агнца и его метафоры - надломленного хлеба, напоминающего о литургическом хлебе. Предметно-образный ряд росписи главной стены соотнесен с развернутым образом *Бога-жертвы*, метафорически представленного в разных формах: аниконической (хворост), растительной (дерево), зооморфной (агнец); кенозис божества очевиден в его «умалении» - он становится едой-жертвой, лежащей на столешнице триподия.

Поминальный цикл христианского календаря связан с двойным периодом, лунным "женским" (3-й и 9-й дни) и солнечным "мужским" (20-й, 40-й дни). Первый из них, ассоциировавшийся с младенчеством и детством возродившихся за гробом, нашел отражение в продуктах ритуального стола (молоко, сметана), метафорами "страстей" исходных продуктов в процессе их

приготовления, а также "мягкой пищей" младенцев. Символизм материнства и детства раскрывается в образах трапезантов, "отделившихся" от "матери"-Оранты, но тесно связанных с "материнской" сигмой; их юный облик напоминает новорожденных в колыбели, а белые одежды символизируют крещенские. О поминальной обрядности 9-го дня, дня воссоединения умерших в потустороннем мире (Mazzei, 2000; Bisconti, 2000; 2002), напоминают 9 мест за столом-сигмой, из которых часть пока свободна. Метафорическими образами годичной поминальной обрядности служат семеричная символика, воплощающая полноту и совершенство космического творения: 7 измерений космоса (4 части света и 3 вертикальных зоны) и 7 трапезантов, сидящих за столом. В античности это "мужское" число (Аполлона), знак мудрости (7 греческих мудрецов). Близкую параллель библейской Премудрости из Книги Притчей составляет фигура Оранты на фреске слева.

Трапеза семерых, изображенная в центре стены, на середине пути между низом и верхом, выступает в контексте поминального обряда метафорой эсхатологического пира умерших и живых, не знакомого древнему миру. Умершие, победители смерти, пребывают в центре сакрального пространства, здесь происходит их встреча с живыми в форме ритуальной трапезы-причастия. Победный преобразующий символизм приоткрывает мистериальную суть поминального обряда, в ходе которого преобразуются и усопшие, и его живые участники.

В заключительном разделе главы рассматриваются образы и метафоры еды в росписи Камеры А 3, анализируется роль в картине космогенеза кулинарно-пищевого кода. Кроме видимых, вошедших в иконографию "продуктов" (хлеб, рыба, вино), рассматриваются и невидимые, долженствующие реально присутствовать в таких трапезах, но в иконографию не вошедшие (соль, яйца, выпечка, молоко, мед, жидкости и напитки). Божественное сотворение мира, влекущее за собой и "пересоздание" из праха новой человеческой сущности, воспринималось архаическим сознанием в категориях "перехода от "сырого к вареному" (Леви-Строс, 2000) -

приготовления из природных материалов культурной пищи, при участии воды и огня. Процесс приготовления еды и ее потребления – аналог жертвоприношения и тех перемен, которые переживает живое существо в процессе посмертного преображения. Реальный и умоглядный ряд продуктов ритуального стола указывает на "страстные" перемены, напоминает о праздниках (Пасхе и Рождестве); выступает как метафорическое "зеркало" ритуала. Этот материал представляется особенно важным, поскольку в применении к анализу раннехристианских трапез такая постановка вопроса еще не имела места. Сцены трапезы анализировались только "в общем", разглядеть же отдельные детали, научно описать картину и понять ее смысл совсем непросто, поскольку большую проблему представляет собой идентификация изображенных на фресках объектов. То же касается и многих древних сцен ритуального пира, где необходимые для понимания сюжета детали остаются неописанными.

Итак, в результате анализа сцены трапезы в контексте архитектурно-живописного ансамбля можно констатировать, что она всегда представляет собой жертвенный акт перехода и так или иначе – мифами и метафорическими ассоциациями – связывается со всеми другими сценами Камеры, составляя их архаическую торжественную кульминацию.

В Главе III "*Смысловые и формальные аспекты темы трапезы в раннехристианском искусстве*" рассматриваются типология, иконография и структура раннехристианских пиров, что позволяет выявить специфику раннехристианской трапезы как особого феномена в искусстве. Глава состоит из четырех разделов, один из которых посвящен архаическим образам еды, второй характеристике мужского застолья, третий и четвертый – сценам пира при участии женщины, одной или двух.

К наиболее древним образам питания, несомненно, принадлежит *сыроядение*, в том числе вкушение древесных плодов (Адам и Ева из катакомбы Домитиллы, IV в.) или питание растительной пищей (надгробие Януария III в., там же); млекопитание как образ кормления-напоения (Богоматерь и Валаам из

катакомбы Прискиллы, 1-я пол. III в.). Добавим сюда и переходное состояние от "сырой" пищи к "культурной" (Крипта пекарей из катакомбы Домитиллы, IV в.; Крипта овец из катакомбы св. Каллиста, середины IV в.).

Фреска "Адам и Ева" воссоздает картину гибели-возрождения космоса и первых людей, нарушивших пищевую заповедь и вновь оказавшихся у дверей потерянного Рая. В ее структуре, содержании, символике отражены не только библейские аспекты, но и те, что имеют связь с ритуалами древности, а также гностическими идеями. Отсутствие яблока, запретного плода (срывание которого на языке ритуала означало гибель дерева), указывает на преодоление прошлого, победу над смертью, воскресение. Образ змея, обвинившегося вокруг дерева, намекает на провиденциальный смысл прошедших событий и предвещение будущего, евхаристического питания.

Иной аспект сыроядения, связанного с питанием травой пасущихся на лугу животных, раскрывается в надгробии Януария. Семантика образов овец, символизирующих воскресающих усопших, связана с древними и созвучными христианству представлениями о выходе из нижнего мира, преодолении смерти посредством питания травой (образ, изоморфный мировому дереву); "причастия", исцеляющего от смерти, дарующем воскресение и власть над космосом.

Что касается млекопитания, символизирующего одновременно кормление и напоение (возрождение тела и души), его представляют сцены типа женщины с ребенком и мужчиной на фреске "Богородица и Валаам" в катакомбах Прискиллы. Они воплощают обретение умершим нового статуса, новой семьи и в целом начало нового жизненного цикла, а кроме того – вхождение в небесный мир, в священное пространство града Христа-Агнца, описанного в Откровении.

"Технологический миф" о превращении "сырого в вареное", о чем шла выше речь, представлен в росписи Крипты пекарей в катакомбах Домитиллы и Крипты овец в Катакомбах св. Каллиста (IV в.). Заметим сразу, что процесс претворения природных материалов в "культурные" представлялся для христиан гораздо более значимым, чем создание готового "продукта", ибо

последний приравнен к сотворенному миру, что может быть только деянием Бога.

В Крипте пекарей, корпоративном погребении представителей этой профессии, соседствующем с захоронением членов другой "гильдии", мукомолов, космогонический акт обновления мира метафорически представляют композиции с Добрым Пастырем. Аналогичный образ у древних (в частности, у египтян) ассоциировался не только с пастухом, но, прежде всего, с пахарем-сеятелем (Савельева, 1973), а эта ритуальная фигура отмечена особо в евангелиях (Ин. 10) и у Климента Александрийского ("Гимн Христу"): пастырь есть Бог. В роли его помощников выступают животные, утаптывающие и "прикрывающие" зерно, гибель которого символизирует смерть, чреватую воскресением. Изображенные здесь же корабли и люди, несущие на плечах мешки с зерном, поднятые из трюма, метафорически представляют "выход из смерти". Эта часть росписи связана с идеей обновления телесной основы мироздания. На противоположной стене, в верхнем регистре, показан Христос с апостолами, представляющий «духовное делание». *Carpa* у подножия трона Христа представляет и хлебную корзину, и вместилище для хранения книг, и судную книгу.

В Крипте овец общая программа росписи строится на паратестаментарных противопоставлениях и связях; воплощается как история заветов, заключенных между Богом и человечеством, в реально-метафорических образах напоения (Моисей, на правой стене) и кормления (Умножение хлебов - небесного хлеба жизни, на левой); как жертвенное соединение того и другого (Добрый Пастырь и овцы на главной стене).

Таким образом, архаические образы еды и ее приготовления органично включены в картину миротворения, раскрывают события священной истории в образах, близких поэтике фольклора и народного искусства.

Переходя к сценам *мужских застолий*, сразу отметим, что эта тема для нас – доминантная. Мужской ритуальный мир главенствует в искусстве катакомб. Ритуальное мужское застолье, действительно имевшее место в

поминальной практике ранних христиан, выступает образом смерти-воскресения. Число участников на фресках (от 7 до 12) связано с образом полноты и совершенства космического бытия.

В других камерах Капеллы Таинств из катакомб св. Каллиста (камеры А 2, А 5, А 6), помимо уже рассмотренной Камеры А 3, трапезанты показаны не в центральной, а в нижней части росписи; здесь воплощается начальный момент становления жизни, связанный с телесным воскресением и выходом из нижнего мира, выходом из ночного мира в дневной.

Так, в камере А 2 трапеза, показанная в угловом поле левой стены, представляет выход из водного прамира (символ телесного воскресения); она соотнесена с верхней зоной росписи - люнетой главной стены, в которой изображен накрытый стол-триподий, рисующий промежуточный этап странствования воскресших на пути в небесный мир.

На начало космической жизни указывает также "продуктовый ряд", показанный в камере А 5: это рыба, поднимающаяся из глубин прамира, и метафорическое молоко – символ утреннего питания и символ детства; о первой ступени бытия нового мира говорит и молчание участников (трапеза семерых из камеры А. 6). Добавим к этому, что трапезанты камеры А 6 похожи на детей, и это не иконографическая случайность, а преднамеренное сходство: известны александрийские гробницы, где участников пира называют *t'raides* – "дети" (Venit, 2002). Эти древние метафоры обретают здесь христианскую окраску, соотносясь с евангельскими текстами и экзегезой (например, у Климента Александрийского Логос-Христос выступает воспитателем, наставником верующих - Педагог. I. 3, 5, 7). Образно-метафорический ряд развивает темы, сложившиеся в искусстве неолита (ср. плывущую ладью) и трансформированные ранним христианством в изображения рыбы, ковчега, общины. Символика числа пирующих связана, как отмечалось, с совершенством акта космотворения, отчасти отразившимся и в поминальной обрядности иудаизма (ср. 7-дневную Шиву по умершим).

В более системном виде представляют тему росписи мавзолея Клодия Гермеса в катакомбах св. Себастьяна, конца II в., замечательные тем, что в этом памятнике расписаны и внутреннее пространство, и наружный фасад (был украшен позднее интерьера). Интерьер по своей программе близок античным росписям, с горгонейоном на потолке, шахматными зонами и формульными изображениями птиц, пьющих из чаши и клюющих плоды. Все это символы "перехода", посмертного восстановления жизни. Геральдика композиции, мажорный тон колорита указывают на завершение процесса телесного возрождения. Если в интерьере был акцентирован вертикализм пути в небеса, то фрески наружного аттика представляют горизонтальную ось мироздания. Размытые и неясные контуры, очертания невесомых фигур, теневое воплощение небесного мира говорят о приоритете духовного, изображают странствие одушевленного тела. Как знак спасения предстают сидящие за столами трапезанты; на восхождение указывают и образы пасущихся на лугу овец, одну из которых поднимает над головой пастырь.

Смысловые и формальные особенности памятников IV века в сравнении с искусством предшествующего столетия свидетельствуют о постепенном смещении акцентов с первоначальной идеи *телесного воскресения* на идею воскресения *духовного*. Об этом свидетельствуют фрески аркосолия близ крипты Амплиата и апсида Крипты пекарей в катакомбах Домитиллы. Очевидно важное новшество: акцент на фигуре одного из персонажей, обычно помещенного в центре; здесь формируется ядро будущей Тайной вечери, а также Брака в Кане и других евангельских пиров. Этот центральный персонаж выступает в роли порождающей силы, учителя мудрости, объединяющего начала (аркосолий близ крипты Амплиата); литурга и судии (апсида Крипты пекарей). В обеих композициях трапеза выступает метафорой порога, преддверия на пути к небу.

Но мужские застолья не были единственной темой раннехристианских трапез. В том же III столетии появляются, а в IV в. встречаются особенно часто *пиры при участии женщин*, возрождающие древнюю тему "пира супружеской

четы", где ведущая ритуальная роль принадлежала женщине. Конечно, эти женщины из катакомб не имеют ничего общего с древними супругами, они скорее аллегории и символы, но все же появление их на зрелом этапе искусства симптоматично. Один из первых примеров такого рода дает композиция из ипогея Аврелия на виале Манцони (1-я пол. III в.): включенная в мужской пир матрона предстает, как богиня, но ее роль еще незначительна – она показана сидящей в глубине на втором плане.

Развитую структуру сюжета можно видеть в "Пире Ирены" из катакомб свв. Петра и Маркеллина (IV в.), где в композицию буквально врывается женская фигура, имя которой Ирена означает "Мир"; она напоминает Победительницу-Викторию и предстает как вестница одержанной над смертью победы. Пир Ирены связан с эсхатологической темой вступления в небесный город-дом, который в архаическом сознании считался "женским" символом. Ажурная архитектурная конструкция, сидящие за столом трое участников застолья выступают образами тридневного воскресения, обожествленного храма-тела воскресших.

Еще более активно выступает женщина в росписи аркосолия Сабина в тех же катакомбах свв. Петра и Маркеллина (IV в.). Ее фигура отделяет мир смерти (воплощаемый сосудом с «хаотической» жидкостью, стоит на треножнике) от просторного мира жизни, в котором пребывают трапезанты. Сабина, совершающая обряд возрождения (она смешивает вино с водой, необходимое для космогенеза), - явный репрезентант невидимого Бога. Она несет в руках сосуды, напоминающие богослужебную утварь вроде сосудов причастия, выступает в роли дарительницы жизни, спасительницы участников пира. Они обращаются к ней с просьбой подать живительный напиток, о чем свидетельствует надпись: SABINA MISCE - "Сабина, смешай".

В уникальной кубикуле "двойного пира" (катакомбы свв. Петра и Маркеллина, IV в.), на двух смежных стенах показаны две сцены пира, возглавляемых один Иреной, другой Агапе. Их условные, почти аллегорические имена, "Мир" и "Любовь", говорят, что здесь речь не идет о

телесных союзах, но тем не менее руководящая роль этих фигур несомненна, как несомненно и наделение их божественной функцией. В "Пире Ирены" обращает на себя внимание облик женщины, в котором сочетаются мужские и женские черты, указывающие на то, что пред нами персонификация Бога; а также рыба в центре стола, которая служит центром композиции. "Всплывшая" рыба – метафора воскресения, выхода из смерти. В "Пире Агапе" (IV в.) фигура крайнего персонажа, опускающего вниз ноги (нарушая границы пространства), подчеркивает присущее участникам обеих композиций стремление выйти за пределы старой формы. Скоропись и беглость письма, свидетельствующие о быстроте ритуальных перемен, сочетаются с застылостью фигур, словно пребывающих в состоянии медитации. Золотисто-оливковые и красноватые тона напоминают о крови-душе, белом и красном вине, "играющем" в обновленной плоти трапезантов. Аскетизм ритуального стола подчеркивает этикетные и поведенческие модели его участников. Учителя Церкви подчеркивали, что "сущность вечера любви не в салатах, а в любви, какая должна проникать собою пиршество" (Климент Александрийский. Педагог. II. 1.) Эротизм и чувственность языческих пиршеств были чужды христианству; в раннехристианской трапезе акцент смещается на выражение дружеского единения и общности: "Эти люди... питают друг к другу любовь, даже не будучи между собою знакомы", "везде между ними создается как бы любовная связь, они называют друг друга... братьями и сестрами" (Минуций Феликс. Октавий. 9).

Примечательно, что в это же время всплывает и древняя тема трапезы как брака, конечно, в ее раннехристианском контексте – ее представляют Брак в Кане из катакомб свв. Петра и Маркеллина (1-я пол. III в.) и росписи аркосолия Вибии (IV в.) из одноименного ипогея на виа Аппиа антика. Символизм брачного чертога приходит в искусство христиан через образы евангелий, а также гностических сочинений. Брачный чертог связывался с сакральным пространством, в котором совершается посмертный суд и достигается загробное блаженство.

Брак в Кане включает фигуру Оранты-Марии, обособленную в верхней зоне потолка. Она - город будущего, город Агнца, Его невеста. Водным эпизодам (Источение воды Моисеем, Крещение), фланкирующим главную композицию, принадлежит важная роль: они представляют небесную "отцовскую" и подземную "материнскую" воду, символический брак которых ведет к обновлению жизни. Сцена претворения воды в вино, вынесенная в центр переднего плана, – знак "перехода" от земного к сакральному, от сырого к культурному, от холодного к горячему; а также метафора брака - соединения души и тела, небесного и земного. Изображенные на переднем плане водоносы - хрупкие, прозрачные; они представляют обновленные тела, из простой глины преобразившиеся в драгоценное стекло. Первостепенной важностью обладает их содержимое, а не внешность, – идея, важная для формирующейся христианской культуры, с ее культом сокровенного.

Росписи замечательного ипогея Вибии, некогда обратившего на себя внимание М. И. Ростовцева (Ростовцев, 1914), примечательны во многих отношениях. Прежде всего, неясна конфессиональная принадлежность погребенных. Вибия - супруга жреца Сабазия, языческого синкретического божества, но в то же время фрески близки по духу раннехристианским памятникам. Во-вторых, посмертные судьбы Вибии и ее супруга Винсента разворачиваются параллельно, не пересекаясь – они представлены на двух соседних сценах, справа – мужской пир с участием Винсента, близкий по типологии трапезам III в., слева – прибытие на пир Вибии, проходящей сквозь триумфальную арку (в чем косвенно отражаются апокрифические предания о нисхождении во ад Спасителя). Спасение Винсента – результат супружеского подвига Вибии, спустившейся в преисподнюю, для того, чтобы вывести оттуда супруга, как то некогда сделала Алкеста для своего Адмета. Затем они поднялись в небесный мир, на совместный пир единоверцев, но это, как говорилось, - два разных пира. Хлеб, мясо, вино, которые подают слуги в центральном аркосолии, и те, что находятся на столе, символизируют обновление плоти и крови. Включение в натюрморт ритуального стола зайца

(или кролика) в аркосолии Винсента указывает на присутствие бодрствующей души. Вибия – спасительница, в отличие от Евы, погубившей своего супруга. Тема брака-спасения близка раннехристианской культуре, раскрывается в I Послании к Коринфянам апостола Павла. Древний сюжет ритуального священного брака преломляется в ипогее Вибии в духовном значении и смысле: Вибия и Винсент объединены временем ритуальных перемен, но пространственно удалены друг от друга. Тема трапезы - мужской и мужской-женской - сосуществуют в этом ансамбле, но женская духовно доминирует.

Своеобразное "равенство" прав мужчины и женщины на право "спасать", раскрывается в композиции *Fractio panis* из Греческой капеллы в катакомбах Домитиллы (1-я пол. III в). В ней два композиционных центра, один из которых представляют сидящие в центре женщины, открытое лицо одной из них соотносится с "жизнью". Однако этот центр не совпадает со смысловым, который составляет персонаж, сидящий слева, на краю стола-сигмы; он совершает обряд преломления хлеба (*fractio panis*). Этот жертвенный акт выступает метафорой сотворения творения; явное усилие, с которым совершается это действие, говорит о жертвенной самоотдаче в акте любви. Как и многие другие сцены раннехристианских застолий, эта композиция обладает множеством смысловых нюансов, представляя одновременно и поминальную, и евхаристическую, и эсхатологическую райскую трапезу (Utro, 2000; Бобрик, 2000).

В дальнейшем, с усилением "феминизации" трапезы, появляется пир при участии сразу двух женщин, в которых можно видеть две расщепленные ипостаси прежде единой "матери-спасительницы"; теперь она выступает как "дева" и "мать". Примеры такого рода можно видеть в других сценах пиров с Иреной и Агапе в катакомбах свв. Петра и Маркеллина IV в., запечатленных на копиях Ф. Реймана. Фигуры женщин выделены композиционно, превосходят по масштабу других; они или совершают ритуальную либацию, или, сидя на троне, "порождают жизнь"; именно к ним обращаются мужчины с просьбой смешать воду и вино, подать теплый напиток жизни: IRENE MISCE MI;

AGAPE DA CALDA. Брачный символизм, столь характерный для памятников древнего искусства, в живописи катакомб звучит приглушенно; соседство женских и мужских фигур, а также детей представляет мир *общины-семьи*, не утратившей единства за порогом смерти.

Анализ памятников, рассмотренных в третьей главе, показывает, что тема трапезы проходит красной нитью через все фресковые циклы катакомбного искусства. Она предстает как общинное застолье, а также в иных формах – сыроядение, млекопитание, напоение водой, молоком или вином. Трапеза выступает мистериальным и жертвенным актом, объединяющим тело и душу, мужчину и женщину, Бога и человека. Везде она – как демонстрация победы жизни над смертью, как путь от материального в небесный мир.

В **Заключении**, озаглавленном *"От раннего христианства к Новому времени"*, рассматриваются некоторые важнейшие аспекты раннехристианской трапезы, которые продолжали жить и далее. Было важно показать, что раннехристианское искусство не было только "переходным", что сформированная им программа, пусть она просуществовала только двести лет, была самостоятельной и имела некие внутренние константы, которые и в позднейшем искусстве продолжали ощущаться именно как "раннехристианские". Протягивая нить от этой далекой эпохи к нашей ближайшей современности, мы избрали ряд памятников, в которых так или иначе ощущается "раннехристианская линия". В качестве примеров выбраны произведения - от мозаик Равенны до полотен С. Дали, созданных в середине прошлого века.

Представление о единстве храмового и погребального сооружения, специфическое для эпохи III-IV столетий, продолжает ощущаться в структуре архитектурного пространства *ранневизантийских и средневековых храмов* (церковь Сан Аполлинаре Нуово, Сан Витале в Равенне, собор в Наумбурге). Значительная протяженность горизонтальной оси ранневизантийского храма близка образам длинных коридоров подземелий (Сан Аполлинаре Нуово, Равенна, начало VI века) Примечательно, что во всех случаях сцены пира

помещаются рядом с алтарем, символизирующим место жертвенной смерти, могилу, гроб Господень и одновременно – место воскресения. Как и в живописи катакомб, сюжеты трапезы занимают верхнюю, приближенную к небу, позицию - располагаются в верхнем ярусе стен (мозаики церкви Сан Аполлинаре Нуово), в тимпанах (церковь Сан Витале, середина VI в.), венчают капители (Сен Пьер в Ключни, начало XII в; Сен Поль в Иссуре середина XII в.) или предалтарное пространство (леттнер собора в Наумбурге, 1250-1260).

В мозаике «Тайная вечеря» из Сан Аполлинаре Нуово сохраняют свое значение характерные для более ранних росписей катакомб структурные и иконографические особенности: объединение персонажей вокруг стола. Христос показан на почетном месте слева; он готов продолжить путь к алтарю, подобно одному из трапезантов в Кубикуле двойного пира. Мозаичный декор ранневизантийского храма имеет составной характер, "собирается" из разновременных эпизодов-частей, но пронизан единой идеей победы жизни над смертью.

Скульптурные капители *романских и готических соборов* Франции и Германии развивают символическую идею о связи смерти/воскресения с деревом. Капитель колонны со сценой Адама и Евы (церковь Сен Пьер в Ключни, нач. XII в.) продолжает архаическую тему вкушения плода (сырорядение) и сюжетную линию катакомбного искусства; композиции также свойственны фольклорные. В "Тайной вечере" другой капители (сер. XII в., церковь Сен-Поль в Иссуре) ученики Христа представлены в "переходном" состоянии - как бы сидят за столом и в то же время поднимаются, готовые последовать вверх или вниз, по указанию Бога. Атмосфера напряженного ожидания встречи с неизвестным раскрывает эсхатологическую тему с присущей ранней готике взволнованной интонацией. Развернутые страстные циклы зрелой готики – наследники кратких формульных композиций раннего христианства. Так, предалтарное пространство собора в Наумбурге символизирует порог жизни и смерти. В "Тайной вечере", одном из шести рельефов страстного цикла (женское, "мертвое" число), Христос сидит в

центре. Он возвещает о предательстве и предстоящей смерти, как бы обращаясь к Иуде со словами: "что делаешь, делай скорее" (Ин. 13:27). Метафорой смерти выступает и разломанный на куски хлеб на столе, в то же время означающий будущее «космическое» разделение. Ход событий ведет Христа к *молчанию*, а затем к *безмолвию* небытия, которое преодолевается словом, звучащим с кафедры.

Горизонтальный формат *византийской* иконы "Троица" (XIV в. Гос. Эрмитаж) напоминает о земных пространстве-времени; сходен с обращенной в сторону зрителя столешницей-мензой. Четкая геометрическая структура предметов и мебели воссоздает мир, созданный «отцовской» энергией Бога; а круглящиеся контуры одеяний участников сцены, как и в аркосолии Сабины, отмечены присутствием духовного начала. Золотой сияющий фон – метафора света, изображавшегося в ранних ансамблях белым цветом. Трапеzia показана как место обмена смерти на жизнь, встречи Бога и человека (Авраам и Сарра).

Живопись *Возрождения* логически продолжает тему "космического" пира-воскресения в старом варианте. Сама архитектура парадных станц Ватиканского дворца, находящегося рядом с собором св. Петра и его гробницей, внешне напоминает небольшие раннехристианские кубиккулы с исодомной росписью, аркосолиями и кессонированными плафонами. Дуга арки, под которой разворачивается "Диспута" Рафаэля (Станца делла Сеньятура, 1509), символизирует "горизонт", разделяющий два мира, и символическое вхождение в город Агнца, Его невесту (Откр. 21: 9-10). Грандиозный совет Отцов и Учителей Церкви, дискутирующих о таинстве причастия, символически представляет ожившие камни, на которых строится невидимый храм, описанный Иоанном (Откр. 21:22). Центром композиции является престол-алтарь с гостией в золотом сосуде, на которую устремлены взоры умудренных богословов. Созерцание ее метафорически указывает на акт духовного питания и духовного насыщения, родственные тем, что совершали трапезанты, изображенные на ранних фресках.

Под влиянием раннего христианства в европейском искусстве утверждается тема мужского пира, отмеченная рядом древних черт. Так, "Брак в Кане" П. Веронезе (1562-1566, Лувр, Париж) располагался на главной, задней стене трапезной, с изображением лестниц, связующих миры. Божественный разворачивается в верхней зоне. Многочисленные сосуды с водой и вином заставляют вспомнить этрусскую гробницу Голини I, равно как и присутствие собак и кошек – "животных образов" бога, "подземных" участников трапезы; большое число ножей, необходимых для разрезания пищи, намекает на усиленный процесс "разделения". Христос и играющие на струнных инструментах музыканты олицетворяют мир жизни и возрождения.

В созданной *древнерусским художником* Дионисием росписи Ферапонтова монастыря (1502) женское начало мироздания выступает не только в символическом виде, но и непосредственно. В храме два смысловых сакральных центра: в куполе Христос-Пантократор, в главной апсиде – Богородица с младенцем: божественное и человеческое образуют единый круг, следуют друг за другом. В «Браке в Кане» Христос и Мария сидят слева, на почетных местах полукруглого стола. Важную роль играют троичные, шестеричные, восьмеричные элементы в расположении фигур, жестах, деталях; они умозрительно представляют двойной путь, тела и души. Золотистый свет, освещающий бесплотный мир, нематериальные непортретные фигуры персонажей Дионисия создают подвижные и изменчивые формы, словно где-то на лету, в божественном эфире, проходящих важнейшее в их судьбе преобразование.

Пространство интерьера даже в станковых произведениях *эпохи барокко* сохраняет семантику подземного мира, с присущим ему тeneвым освещением. В "Чуде св. Гуго Гренобльского" работы Ф. Сурбарана (1635, Музей изящных искусств, Севилья) мастер изображает историю, связанную с установлением строгой вегетарианской диеты в монастыре, положившем начало новому этапу в жизни монашеской общины. Чудо с мясом, совершенное св. Гуго, выступает метафорой обновления жизни в образах смены пищевого кода - приготовления

горячей пищи, перехода «от холода к теплу». Святой показан как пришелец из другого мира, спустившийся в царство смерти (ср. Вибью из одноименного ипогея), он касается рукой холодного ("сырого", "мертвого") мяса, пристально всматривается в него испепеляющим взором. От созерцания ароматного теплого хлеба "согреваются" и "тепеют" и лица проснувшихся монахов. Как и в ранних росписях, чудо показано без экзальтации и внешних эффектов, с простонародной искренностью.

Произведения *русской литературы* также продолжают идею раннехристианской трапезы. В повести Гоголя "Старосветские помещики" ритуал миротворения увиден и воссоздан через жизнь частную и камерную. Пульхерия Ивановна выступает в роли домашнего божества, домоправительницы-иконома, совершающего служение у домашнего очага. Перечисленные Гоголем предметы кухонной утвари необходимы для приготовления большого количества еды, приема гостей: "Эти добрые люди, можно сказать, жили для гостей". Появление на столе еды описано как чудо: "И на столе вдруг появлялась скатерть с пирожками или рыжики". У Гоголя еда связана с *памятью*, поминальной трапезой: поданные на стол мнишки вызывают у Афанасия Ивановича воспоминание об умершей жене. Жизненный цикл старика заканчивается летом, в сезон созревания фруктов и овощей и их перехода в новую стадию жизни ("культурной еды"); он завершается призывным голосом невидимой супруги - вестью о воскресении, с надеждой на встречу.

Совсем другой, но тоже очень значимый смысл ритуальной трапезы передан Ф. М. Достоевским в романе "Братья Карамазовы" (в главе "Кана Галилейская"). Это – духовная трапеза, сон-видение Алеши, во время молитвы перемещающегося из земного пространства на небесный райский пир, из тьмы к свету. Он описан в образах, приоткрывающих мир космического бытия. Алеша узнает своего дорогого старца, Доброго Пастыря по *голосу*: "Голос его, голос старца Зосимы". *Сухонький* старичок приглашает его на пир, на котором гости *пьют* "вино новое, вино радости новой, великой". Встреча с Богом

вызывает в его душе благоговейный страх: "Боюсь, не смею глядеть... - прошептал Алеша" Сон-видение переживается как мистерия: "И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты". "Кто-то посетил мою душу в тот час", - говорил он потом с твердою верою в слова свои".

Сюжет трапезы продолжает бытовать в произведениях *мастеров импрессионизма*, культивировавших, как принято считать, "непрограммные" жанры. Полотно Э. Мане "Завтрак на траве" (1866, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва) представляет «космогоническую» картину весеннего возрождения в виде совместного пира женщин и мужчин. Узкая полоса травы обозначена разноцветными пятнами теплых и холодных оттенков, образующих на поверхности ковра подобие шахматного узора, передающего двуединство тьмы и света – "смерти" и "жизни". Слияние неба и земли символизирует их космический союз-брак. Двенадцать персонажей, мужчин и женщин, образующих пары и троичные группы, "возрождаются" вокруг стола-скатерти в центре холста. Белоснежная скатерть положена ромбом; ромб с точками внутри – древнейший символом зачатия «засеянного поля». Сидящие и стоящие вокруг «стола» образуют разомкнутый круг, как в ипогее Вибии IV в. Дамы в белых невесомых платьях – образы души, искрящейся и пенящейся, "переливающейся" одухотворенной телесной формы-оболочки, колеблемой легким дуновением ветерка. Ускользящие, непортретные герои Моне родственны персонажам раннехристианских фресок, находящимся в движении, потоке жизни. Подобно мозаикам Равенны, композиции Моне застывают, навсегда останавливая быстротекущее мгновение (замечание Л. Вентури - Вентури, 1958, с. 33).

В *искусстве XX века* архаическая тема трапезы нашла новые формы выражения. Мужское застолье широко представлено в искусстве «примитивов», в частности, у Н. Пиросмани (ср. "Кутеж с шарманщиком Датико Земель", 1906; Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси). Эти пиры серьезны, они и поминальные, и праздничные; они строятся по

трехчастной схеме, развивающейся снизу вверх и по горизонтали. На переднем плане внизу обычны атрибуты жертвоприношения-смерти: упавший на бок пустой сосуд, винный бурдюк в форме обезглавленного жертвенного животного без ног. В них воплощена *горестная* память о жертве. Архетипична и еда – рыба, курица, вино, виноград.

В оригинальном "Пире королей" Павла Филонова (1913, ГРМ, Санкт-Петербург) мир смерти показан как увиденное сверху темное пространство гробницы, внутри которой начинает пульсировать жизнь. Длинный низкий стол разделяет мужской мир, возглавляемый королем, от женского, представляемого полунагой участницей трапезы в центре. Сидящие вокруг стола показаны как *оживающие мертвецы*: на их руках словно нарастает плоть, скрывающая костные и суставные сочленения (персонаж справа); крайний герой слева в углу находится в "переходе" от сна к бодрствованию; скорчившийся человек возле стола приподнимается, чтобы встать. *Воскресение* показано как анатомический акт – персонажи, представленные в голубовато-красной гамме, словно начинают обретать кожный покров. Оживание происходит при участии Бога – его символ, огромная красная *рыба*, лежит "во главе" стола, а крестообразно сложенные на груди руки двоих королей в левой части картины соотносятся с жестом причастника, умирающего и возрождающегося вместе с Христом. Сидящий на переднем плане король поднимает в руке чашу причастия - чашу воскресения. *Вегетарианская* трапеза присутствующих – груши, яблоки, виноград – напоминает о божественной заповеди питаться растительной пищей.

Еще один аспект трапезы – метафоризация брака-смерти – показана в «Прогулке» Марка Шагала (1917-1918, ГРМ, Санкт-Петербург). Композиция развивается из левого нижнего угла по диагонали (прием, отмеченный в одной из сцен из ипогея Вибии). Слева внизу изображена ярко-красная смятая скатерть-ложе, усеянная сорванными крупными цветами – знак смерти-брака неба и земли. Стоящие рядом, но с интервалом, графин и рюмка – "мужчина" и "женщина" – вещные образы возлюбленного и возлюбленной. Закрытый

графин – образ жизни, заключенной внутри, как в запечатанной гробнице. Округлое пространство земли, показанное с птичьего полета, "изрезано", "вспахано" острыми ломаными линиями архитектурного пейзажа. Обновление жизни передано в невесомых, легких геометризованных формах; в лицах-масках, утрачивающих прежние черты. Смертный человек – на это намекает черный костюм мужчины - изображен лицом к зрителю. Он как бы прощается с землей, на которой для него уже нет путей и дорог. В правой руке его душа-птица, сливающаяся по цвету с одеждой. Он накрепко связан с "богиней" в пурпурном платье: их соединенные руки (брачный жест) смотрятся как продолжение одной в другой: "Ибо крепка, как смерть, любовь" (Песн. 8:6).

Исключительный смысл для нашей темы имеют две работы Сальвадора Дали (1904-1989), "Евангельский натюрморт" и "Тайная вечеря". В "Евангельском натюрморте" (1952, Собрание Э. и А. Рейнолдс Морз; Музей Сальвадора Дали, Сант-Питерсберг, Флорида) образ еды-трапезы строится на контрастах света и тьмы, живого и мертвого, хаотического и упорядоченного; на парадоксальных сопоставлениях мягкого и твердого, фактурных и текстурных "антагонизмах", на сочетаниях осязаемого и умоглядного. Центром является "плавающая" посередине столешница, разделенная светом на две половины. Ее горизонталь, символ необозримого пространства/времени, прерывается вертикально расположенными фигурами рыб, из которых левая (от зрителя) обращена головой вниз (смерть), другая – вверх (жизнь). "Жизнь" овеяна серебристо-золотистой, лунно-солнечной дымкой, "смерть" охвачена сумеречной тенью. Между рыбами видно плоское блюдо, форма которого также ассоциируется с рыбой. Тело рыбы (**какой?**) разрезается/соединяется лежащей на ней тенью. Это и есть жертвенная основа мира. Антитеза правого-левого как смерти-жизни осмыслена не только в категориях света-тьмы, но и холодного-теплого. "Правые" рыба и хлеб - "холодные" образы с фактурой металла, "левые" – теплые, солнечные. Обращенная головою вверх "правая" рыба словно восстает из нижнего мира с помощью хвоста, плавников-"рук" и плавников-"крыльев". Хлеб на столе – образ умирающего и воскресающего

бога - вся картина, несомненно, передает ритуал новогоднего праздника. Только на Новый год засвидетельствовано печение в народе ритуального хлеба с "глазами", причем у некоторых народов, как, например, австрийцев, в процессе его изготовления все члены семьи должны на него смотреть, посылать ему – для поддержки в "восстании из мертвых" - силу своего "живого" взгляда.

"Тайная вечеря" С. Дали (1955, Нац. Галерея искусств, Вашингтон) представляет собой монументальное произведение с открытой, даже прокламационной программой. В отличие от большинства мастеров, изображавших ссюжет в интерьере, в земном пространстве, С. Дали, как и раннехристианские фрескисты, переносит действие в околородную первичную среду. Картина отличается очень строгим архитектурным "костяком" - она будто построена на металлическом каркасе. Геометрическая конструкция в виде многогранника подобна рамам-сетям раннехристианских росписей; горизонтальный "повествовательный" формат дополняется ажурной вертикалью архитектурной конструкции. Акцентируется идея разделения/соединения всех уровней бытия, прозрачных и проницаемых друг для друга. Открывающийся сквозь них пейзаж с широкой водной поверхностью, горами и холмами на горизонте вводит в атмосферу *водного плавания* - метафоры ночных страстей божества-солнца (ср. историю Ионы), но первозданная чистота пейзажа ясно говорит о том, что там, вдали, - уже обитель воскрешенных. Многогранник и престол-менза в центре картины соотносятся с образами дома-храма, горницы-триклиния, стола-гробницы – традиционных мест смерти/воскресения. "Раздвинутый" с помощью света, составленный из множества отдельных блоков стол представляет трансформирующееся, разворачивающееся/сворачивающееся пространство космоса, из глубин которого поднимаются, в котором живут и действуют участники евхаристической драмы.

В картине Дали акцент перенесен с еды и общения на *дело*, - жизнетворящую мистерию космического воскресения. Коленопреклоненные апостолы склонились над развершимися гробницами, из которых поднялись

сами. Их тела пересекаются, "режутся" в области груди тенью. Ученики вокруг Христа "переходят" от сна к бодрствованию, от смерти к оживанию, причем они маркируют *углы* (порождающее начало в архаическом сознании), воплощая собой столпы мироздания и Церкви. Сидящий Христос в белом одеянии, с частично открытой грудью и левым плечом (как в катакомбах св. Каллиста) выделен сильным светом, его тело освещено снаружи и изнутри, благодаря чему оно кажется нематериальным, призрачным и невидимым; апостолы же – в полутьме-полусвете. Его правая рука поднята в жесте жизни. Возле него стоит стакан, до половины наполненный красным вином; здесь же – разломленный *надвое* хлеб причастия. Мистическое тело Христа, обозначенное воспаряющим вверх огромным торсом с распростертыми в стороны руками и ладонями с кровавыми стигмами, образует большой, висящий в воздухе крест (уникальная черта иконографии). Оно служит зримым знаком присутствия Бога в космосе.

Материал **Заключения** позволяет сделать выводы о том, что раннехристианская тема трапезы не осталась единичным и частным явлением в истории искусства. Благодаря ей в европейской культуре утвердилась иконография коллективного мужского пира, или пира с одной или несколькими женщинами, руководительницами ритуала возрождения. Эта трапеза, как правило, застольная, с жертвенным и жреческим подтекстом, с присущим христианству приматом духовного над телесным и жизнеутверждающим концом, знаменующим победу жизни над смертью.

Приложение I (Экскурс I) "*Трапеза и жертвоприношение в христианстве*" является дополнением к материалу второй и третьей глав диссертации. В нем показаны отличия раннехристианского жертвоприношения от языческого (самопожертвование, отказ от кровавой жертвы). Неразрывная связь жертвоприношения и трапезы, как мистериального ритуального действия, раскрывается в композиции надгробной плиты четырехлетней Кристины из катакомбы Домитиллы, отец которой, совершая рефригерий в ее память, становится свидетелем воскресения ребенка (Воробьева, в печати).

Но наиболее ярким примером этой связи служит евангельский рассказ о последней трапезе Христа с учениками - Тайной вечере. Жертвенный смысл трапезы очевиден в том, что Учитель возлег, подобно жертве на алтаре; совершил жертвенный акт, заменив ритуальную еду своими Телом и Кровью. Беседа Христа с учениками, описанная в евангелии от Иоанна (Ин. 13-16), звучит как предсмертное завещание умирающего, вокруг которого собрались его родные и друзья. В христианстве универсальная идея трапезы, объединяющая человечество без различий возраста, пола, национальной принадлежности легла в основу христианской обрядности, которую О. М. Фрейденберг определила как процесс еды, от приготовления до собирания посуды (Фрейденберг 1997, с. 53). В христианской культуре еда и есть жизнь; поэтому Христос называет себя "хлебом жизни" (Ин. 6: 24-66). В акте еды раскрывается двуединство жизни и смерти: Христианская трапеза, всегда коллективная, имеет мемориальный характер, она призвана напомнить о прошлом: Христос просит учеников повторять вечерю в воспоминание о себе. В ней также актуализированы открытость к переменам, предварение будущего.

Приложение II *"Зеркальные эффекты в росписях Камеры А 3 в катакомбах св. Каллиста"* посвящено изучению специфической образности живописи катакомб. Несмотря на беглость и схематичность письма, оно оперирует иконографическими блоками, построенными на геральдическом (или антитетическом) принципе, который однако не выдержан до конца и оставляет простор фантазии. Если поставить зеркало по центру таких сцен, чтобы "правильно" дополнить вторую половину, выходят причудливые образы, несомненно, имевшиеся ввиду мастерами (Воробьева, 2007 (4)).

Зеркало выступает способом обозначить происходящие в процессе перехода от смерти к воскресению пространственно-временные изменения: При взгляде на роспись центральной стены, где изображены фоссоры, при совмещении зеркала с фигурой слева, образ удваивается, пространство стены и все, что на ней изображено, максимально сжимается, все композиции, расположенные по правую сторону исчезают, и появляется *дом-гробница с*

закрытыми дверями (ил. 99). Фоссоры превращаются в *стражей*, охраняющих покой усопших (их называли *martyrarii*). При перемещении зеркала вправо разворачивается картина, напоминающая описание пустой гробницы, увиденной женами-мироносицами и учениками Спасителя, свидетелями воскресения (Лк. 24:4-6). Одновременно вверху появляется летящая птица, а ниже, отделенная от нее пустой нишей, фигура мужчины, возлагающего руки на стол-триподий, - они создают образ Евхаристии: бывшего умершего встречает Спаситель, приглашающий воскресшего на трапезу (ил. 100).

Преображаются не только пространство и время, но и облик персонажей: лик одного из фоссоров в зеркальном отражении становится юным, он превращается в служителя алтаря, с метафорическими орудиями жертвоприношения (ил. 101). Подобные метаморфозы происходят и с другими персонажами фресок, например, с Авраамом, показанным на переходе от ужаса и страдания (ил. 103) к просветлению и радости (ил. 104).

В зеркальных отражениях и поворотах проявляется роль архаических, связанных с миром ритуала, бинарных оппозиций - правого и левого, верха и низа, видоизменяющихся и преобразующихся на пространственно-временном и образном уровнях; воссоздающих через смену зрительного ряда новую умозрительную реальность; картины жертвоприношения, страстных перемен, сопровождающих переходы от смерти к жизни, завершающихся победой жизни, воплощенный в лице улыбающегося овна, который возвышается над всеми персонажами росписи нижнего регистра главной стены (ил. 106).

Публикации по теме диссертации:

1. Под сводами римских катакомб // Мир музея. - 2000. - №3. - С. 38-[45].
2. Греческий симпозиум и раннехристианская трапеза. Некоторые параллели // В поисках западного на Балканах (Балканские чтения - 8. Предварительные материалы). - М., 2005. С. 49-54.
3. И. В. Цветаев и Ф. П. Рейман: из истории копирования римских катакомб // Искусство христианского мира. Вып. 10. - М., 2007. - С. 525-531.
4. **Зеркальный мир в росписи камеры А 3** // Вестник МГУКИ, 2007. № 6. - С. 197-200.
5. **Раннехристианские катакомбы. Смысловые и образные аспекты архитектурного пространства** // Пространство культуры (Дом Бурганова), 2008. - № 2. - С. 116-132.
6. **Ритуал и трапеза в египетском искусстве** // Пространство культуры (Дом Бурганова), 2009. - №1. - С. 71-86.
7. Изображение и надпись в росписях римских катакомб. Символика и семантика // Изображение и слово в античной культуре (Материалы научной конференции в честь 160-летия со дня рождения И. В. Цветаева. ГМИИ им. А.С. Пушкина, РГГУ; 15 декабря 2008 г.). М., в печати.