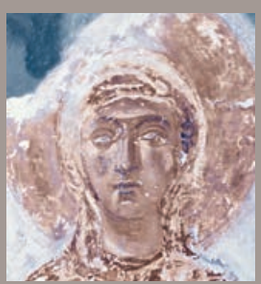
О.С. Попова
В.Д. Сарабьянов

ЖИВОПИСЬ КОНЦА X — СЕРЕДИНЫ XI ВЕКА

Росписи Десятинной церкви в Киеве (конец X в.), известные лишь по археологическим фрагментам, явились первым крупным ансамблем, ознаменовавшим приобщение Руси к традициям византийской храмовой декорации.

В мозаиках и фресках Софии Киевской (1040-е гг.) отразились принципиальные изменения в системе росписи византийского храма, происходившие в первой половине XI столетия. Такие сюжеты, как «Евхаристия» в алтарной апсиде, впервые дошли до нас именно в Софийском соборе.



Фрески Спасского собора Чернигова (1030-е гг.), второго по хронологии каменного храма Киевской Руси, следуют классическим традициям византийских росписей X–XI веков. В них преобладали единичные фигуры святых, тогда как сюжетные изображения были немногочисленными.

Сотни святых, изображенных на стенах Софийского собора в Киеве, являли молящимся величественный образ Вселенской Церкви, в которой новокрещеная Русь обретала свое полноправное и равноценное место.

Появление и развитие живописи в Киевской Руси полностью связано с фактом крещения и распространением христианства. Она сразу предстает перед нами как явление, которое по своим масштабам уже на самом раннем этапе развития оказывается соизмеримым с национальными культурами европейского Средневековья [*].

Стремительное развитие христианского искусства в известной степени было подготовлено знакомством некоторой части русского общества с культурой Византии и в первую очередь городов Северного Причерноморья, где бывали русские купцы и дружины. В Киеве в X в. существовала немногочисленная христианская община, следовательно, здесь, вне сомнения, были построены церкви, украшенные отдельными иконами, привезенными из Византии. Во второй половине X в. христианство стало распространяться и в варяжской княжеской среде, о чем, в частности, свидетельствует крещение в Константинополе княгини Ольги. Но крещение Руси, начатое князем Владимиром Святославичем в 988 г., коренным образом изменило всю культурную ситуацию. Христианство принесло с собой духовные понятия о триедином Боге, о тайне Боговоплощения и спасительной жертве Христа, о вечной жизни и спасении, о добродетели и пороке. Вместе с религией из Византии пришло и новое понимание искусства, которое стало неотъемлемой частью христианской жизни.

Принятие христианства на Руси пришлось на тот исторический период, который в полной мере можно назвать золотым веком византийской художественной культуры, возродившейся после иконоборческого кризиса (726–843) и его последствий. Главным достижением иконопочитателей стало окончательное утверждение понимания священного образа, которое в полемике с гонителями икон было выработано отцами церкви — Германом Константинопольским, Максимом Исповедником, Иоанном Дамаскином и Федором Студитом. Главный довод иконоборцев о неизобразимости Бога святые отцы обратили против них же самих, раскрыв еретическую сущность иконоборческого учения. Как характеризовал суть полемики О. Демус, «отрицание изобразимости Христа после воплощения было равнозначно сомнению в воплощении, а следовательно, и в искупительной силе Страстей. Если Христос не может быть изображен в человеческом образе, то Его воплощение нельзя признать совершенным, а человеческую природу — подлинной. Именно то, что Христос изобразим, есть доказательство реальности и полноты Его воплощения...» [1]. Изображение, передавая черты святого или воспроизводя событие Священной истории, не заменяет первообраз, но становится его подобием, в силу чего на него распространяется почитание первообраза. Созданный художником священный образ существует не сам по себе, но служит посредником между миром небесным и зрителем. Этим качеством священное изображение принципиально отличается от языческого идола, и в этом контексте становится очевидным, насколько важны были для византийцев художественные аспекты в теории и практике воплощения образа. Именно в данный период в изобразительном искусстве формируется особый условный иератический язык, которому суждено будет определять своеобразие искусства византийского мира вплоть до периода позднего Средневековья.

Богословие святого образа, сформулированное иконопочитателями, наиболее полно воплотилось в новой системе внутренней декорации византийского храма, которая была выработана и применена после победы иконопочитания в 843 г. в ряде константинопольских церквей, возведенных и украшенных по инициативе византийских императоров, патриархов и их ближайшего окружения. Одной из первых среди них явилась императорская домовая церковь Богоматери Фаросской, перестроенная и украшенная мозаиками при Михаиле III в 864 г. и подробно описанная в 10-й гомилии патриарха Фотия. Огромное значение в развитии системы росписи имела мозаическая декорация церкви Св. Апостолов, которая была обновлена после иконоборческих разрушений императором Василием I (867–886) и известна по описаниям Николая Родия (X в.) и Николая Месарита (XII в.). Значительные дополнения коснулись купола и алтаря Св. Софии Константинопольской после землетрясения 869 г., хотя в остальном объеме собор сохранил орнаментальные мозаики времен Юстиниана. Кроме того, по письменным источникам известно мозаическое убранство еще двух храмов, относящихся уже ко времени императора Льва VI (886–912), — церкви, построенной его главным советником и тестем Стилианосом Зауцей, и собора константинопольского монастыря Каулеас. Эти храмы и их росписи полностью погибли в бурных событиях византийской истории, но благодаря письменным источникам известна и общая система их мозаической декорации, и то впечатление, которое они оказывали на современников [2].

Византийский крестово-купольный храм своей лаконичной архитектурной композицией являл идеальный образ космоса, и в соответст-

[*] Текст на с. 180–262 написан В.Д. Сарабьяновым, на с. 263–323 — О.С. Поповой.

[1] *Демус*, 2001 (1947). С. 19.

[2] *Лазарев*, 1986. С. 61–65.

вии с этими представлениями в его живописном декоре было разработано четкое иерархическое деление на небесную зону, под которую отводилась верхняя часть храма, в первую очередь купол, среднюю зону, названную О. Демусом зоной рая, куда входили своды и верх стен, и нижнюю зону, символизирующую земной мир [3]. Новая система храмовой росписи, соответственно этой иерархии, включала несколько обязательных элементов. Купол занимает полуфигура Пантократора, олицетворяющего собой «творческий пафос демиурга, творца и властителя мира» [4]. Его как Главу Небесной Церкви окружает ангельская свита, а чуть ниже располагаются пророки и апостолы — провозвестники и распространители Его учения. В апсиде господствует образ Богоматери, олицетворяющей Церковь Земную, а нижняя зона отведена под изображения сонма святых, которые, как пишет В.Н. Лазарев, «являясь представителями, основателями и устроителями Земной Церкви, сознательно располагаются по всему храму в нижних регистрах. Таким образом, роспись нижней части храма становится в непосредственную связь с купольной композицией, где Христос, Глава Церкви Небесной, через Богоматерь, образ Церкви Земной, и через апостолов, евангелистов и святых находится в вечном единении с церковью на земле» [5].

Четко организованной программе росписи соответствовал особый изобразительный язык, в котором сконцентрировался многовековой опыт византийской художественной культуры. Отказавшись от эллинистического иллюзионизма доиконоборческого искусства, византийские художники выработали ясную систему построения композиции на плоскости стены и расположения фигур, контуры которых четко читались на мерцающем золотом фоне. Тонко используя эффекты естественного освещения, мозаичисты буквально оживляют золотую смальту, создавая в ее сиянии мистическое пространство, где изображения предстают как новая реальность. В классическом варианте мозаики сосредоточивались в средней и верхней зонах храма, где обилие сводчатых и криволинейных поверхностей позволяло наиболее эффектно использовать свойства мозаической смальты отражать и преломлять свет, тогда как нижние части стен покрывались мраморной облицовкой, причудливый рисунок которой создавал самые разнообразные узоры. Роскошь внутренней отделки дополнялась обилием драгоценной литургической утвари, золоченых светильников, тончайшей мраморной резьбы, украшавшей конструкцию алтарной преграды, капители колонн или обрамления икон. Сливаясь в художественном синтезе, все доступные византийцам формы искусства преображали интерьер храма, который обретает абсолютную самоценность и «превращается в одну огромную икону, помещенную в оправу его стен» [6].

Внутреннее пространство византийского храма оказывало огромное воздействие на религиозные чувства самих искушенных византийцев, о чем красноречиво говорят проповеди императора Василия I, гомилии патриарха Фотия или экфразисы Николая Родия и Николая Месарита. Но еще большее впечатление константинопольские храмы производили на пришельцев из других стран. Русские летописи свидетельствуют, что именно этот момент оказался одним из решающих в христианизации Руси. Красота Св. Софии Константинопольской буквально поражает воображение послов Владимира, приехавших в столицу Византии для выбора веры. В самых выспренних словах они описывают богослужение в Св. Софии, сравнивая свое присутствие на службе с нахождением на небе и утверждая, что именно в греческой церкви Бог пребывает с людьми: «И ведоша ны, идеже служать богу своему, и не свемы, на небе ли есмы были, ли на земли; несть бо на земли такаго вида ли красоты такоя; и недоумеемъ бо сказати; токмо то вемы, яко оньде богъ с человеки пребываеть, и есть служба их паче всехъ странъ. Мы убо не можемъ забыти красоты тоя, всякъ бо человекъ, аще вкусить сладка, последи горести не приимаеть, тако и мы не имамъ сде быти» [7]. Кроме того, на самого Владимира производит сильнейшее впечатление изображение Страшного суда, показанное ему приехавшим в Киев греческим монахом-проповедником, которого летописи называют философом: «Показа (философ. — *В.С.*) Володимиру запону, на ней же бе написано судище Господне, показываше ему о десну праведныя в весельи предъидуща в рай, а о шюю грешники идуща в муку. Володимеръ же вздохнувъ рече: "Добро симъ о десную, горе же симъ о шюю". Он же рече: "Аще хощеши о десную съ праведными стати, то крестися". Володимеръ же положи на сердце своемъ, рекъ: "Пожду и еще мало", хотя испытати о всехъ верахъ» [8]. Изображение Страшного суда на «запоне» греческого философа оказалось одним из действенных и наглядных доводов в пользу принятия Владимиром христианства [9]. Итак, две важнейшие составляющие византийской художественной традиции — красота искусства и его содержательная наполненность, а отчасти и назидательность, — оказываются важнейшими факторами в выборе новой веры киевским князем.

Христианство, принятое по воле великого киевского князя Владимира и при поддержке его многочисленного рода и ближайшего окружения, в первые десятилетия распространялось по Руси преимущественно как вера дружинно-княжеской среды. Строительство новых церквей и их драгоценное украшение

[3] «Византийский храм, – пишет О. Демус, – прежде всего – образ космоса, символически воспроизводящий небо, рай (или Святую Землю) и земной мир. Они формируют упорядоченную иерархическую систему, которая простирается от изображающей небо купольной сферы до земной зоны, соответствующей нижним частям интерьера. Чем выше относительно архитектуры храма располагается изображение, тем большую святость ему приписывают» (*Демус*, 2001 (1947). С. 31–32).

[4] *Лазарев*, 1986. С. 64.

[5] Там же.

[6] *Демус*, 2001 (1947). С. 89.

[7] БЛДР, 1997. С. 154–155 (ПВЛ по Ипатьевскому списку).

[8] БЛДР, 1997. С. 152–153 (ПВЛ по Ипатьевскому списку).

[9] Примечательно, что изображение Страшного суда как определяющий довод в пользу принятия христианства фигурирует также и в рассказе о крещении болгарского князя Бориса в 864 г. (Продолжатель Феофана, 1992. С. 72–73). Историко-символическую интерпретацию запоны и библиографию см.: *Петрухин*, 2005. С. 133–138. Следует отметить, что иконография Страшного суда получает широкое распространение именно в IX в.

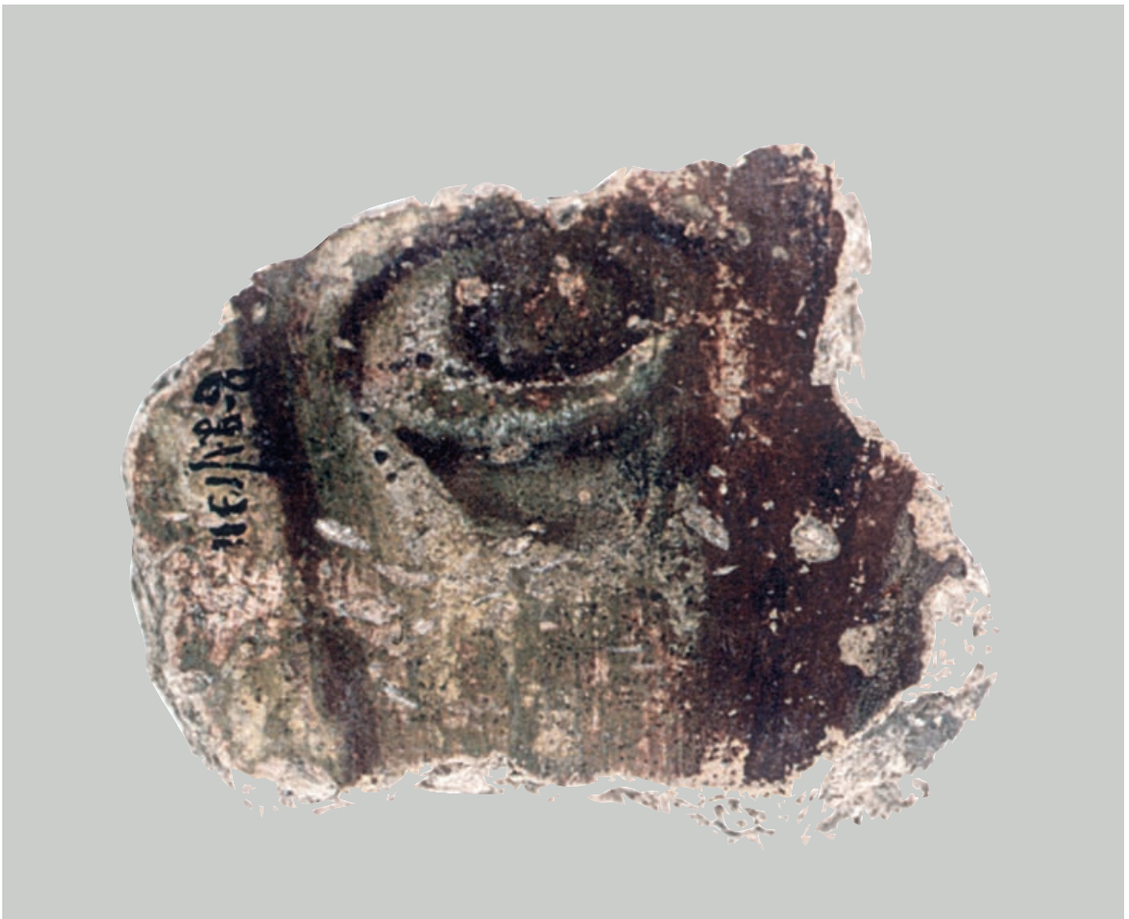
119

119 **Лик святого. Фреска. Из раскопок Десятинной церкви в Киеве. Конец X в. Местонахождение неизвестно**
120 Апостол Филипп. Икона. Конец X в. Монастырь Св. Екатерины на Синае

120

становятся для русских князей едва ли не главным средством выражения приверженности новой вере, с которой Русь связала свое будущее. Отсюда естественным образом проистекало желание привлекать к исполнению заказов лучших мастеров, приглашавшихся по возможности из самого Константинополя. Высокое качество художественных работ для заказчика становится знаком власти и богатства, а храмозданная деятельность князей, неизменно отражаемая в летописях, оказывается свидетельством их могущества и авторитета. Церкви, возведенные Владимиром и его сыновьями, отличаются огромными размерами, величием внешнего облика и роскошью внутренней отделки. Примечательно, что византийские церкви этого периода уступают им своими размерами. Как облик Св. Софии Константинопольской восхитил послов Владимира, так и строившиеся церкви в главных древнерусских городах были призваны поражать сознание народа величием и красотой новой веры. Очевидно, что все это повлекло появление на Руси различных византийских мастеров, многие из которых навсегда оставались жить в Киеве и других русских городах. Их совместная работа с русскими учениками

121 **Фрагмент лика (Богоматери ?). Фреска из раскопок Десятинной церкви в Киеве. X в. НМИУ**



121

постепенно формировала местную художественную среду, которая в следующем XII столетии стала основой национальной культуры.

Первым монументальным ансамблем на Руси явилась церковь Богоматери, более известная как Десятинная церковь, заложенная Владимиром в 989 г. и освященная около 996 г. Ее купол и алтарь украшали мозаики, тогда как остальная часть сложного и многосоставного интерьера была расписана фресками. Соединение двух техник монументальной живописи, не очень распространенное в Константинополе и более характерное для византийской провинции, станет традиционным для многих киевских памятников XI–XII вв. [**10**] Система росписи Десятинной церкви поддается только гипотетической реконструкции, основанной на косвенных данных. Так, в летописных источниках приводится молитва, которую князь Владимир произнес на ее освящение: «Господи Боже! Призри с небеси и вижь. Посети винограда своего. И сверши, яже насади десница твоя, люди сия новыя, имже обратилъ еси сердца в разумъ, познати тебе, истиньнаго Бога. И призри на церьковь сию, юже создахъ, недостойный рабъ твой, во имя рожьшая ти матери и приснодевыя Марья Богородица» [**11**]. На основании этого текста В.Н. Лазарев предположил, что центральный купол Десятинной церкви занимала мозаическая фигура Пантократора, а ее алтарную апсиду украшала мозаика с изображением Богоматери Оранты, и, таким образом, главные элементы системы декорации восходили к константинопольским образцам [**12**]. Закономерно предположить, что существенное место в иконографической программе росписей Богородичной Десятинной церкви было отведено прославлению Богоматери и ее роли в божественном домостроительстве. Для послеиконоборческого периода эта тема была особенно актуальна, поскольку через нее раскрывалась идея Боговоплощения и созидания Церкви Земной как Тела Христова.

Иконографическая программа Десятинной церкви должна была содержать аллюзии на различные храмовые декорации Константинополя, созданные в IX–X вв., и одним из наиболее вероятных образцов могла служить церковь Богоматери Фаросской. Находившаяся недалеко от Хризотриклиния и рядом с императорскими покоями, Фаросская церковь являлась главным храмом-реликварием Византийской империи и домашней церковью

[**10**] О. Демус отмечает, что вытеснение мозаики фресковыми росписями было «естественным следствием распространения столичного искусства в провинции» (*Демус*, 2001 (1947). С. 101–103).
[**11**] БЛДР, 1997. С. 168–169 (ПВЛ по Ипатьевскому списку).
[**12**] *Лазарев*, 1973. С. 21.

византийских императоров. Десятинная церковь также мыслилась как княжеский домовый храм Владимира Святославича и его жены Анны — византийской царевны и родной сестры императора Василия II. Таким образом, ориентация Десятинной церкви на Фаросский храм, выразившаяся, как показал А.И. Комеч, не только в ее посвящении Богоматери, но и в ряде типологических особенностей архитектуры, могла быть обусловлена желанием Владимира уподобить свой домовый храм императорскому и прямым влиянием порфирородной супруги великого князя [13]. Логично предположить, что и декорация киевского храма во многом повторяла прославленный константинопольский образец.

Известно, что в 863 г., вскоре после победы иконопочитателей, Фаросская церковь по указанию императора Михаила III была перестроена и роскошно украшена [14]. Из 10-й гомилии патриарха Фотия, произнесенной им на освящение Фаросской церкви, мы узнаем о внешнем виде и архитектуре храма и о его мозаиках, явившихся едва ли не первой крупной храмовой декорацией, созданной после победы иконопочитателей. В куполе был изображен Пантократор, который, по словам Фотия, «призирает на землю и помышляет об ее устроении и управлении». Его окружали небесные силы — «сонм ангелов, дориносящих (т.е. несущих на руках как драгоценный дар. — *В.С.*) Владыку всех». Отметим, что текст Фотия вызывает ясные литургические ассоциации. Наконец, в апсиде располагался образ Богоматери, «распростирающей пречистые руки над нами и дающей царю спасение и на врагов одоление», из чего следует, что Богоматерь была представлена в иконографии Оранты. Остальная часть декорации состояла из единоличных изображений: «А хор мучеников и апостолов, а также патриархов и пророков наполняет весь храм, украшая его своими изображениями» [15]. Таким образом, мозаики Фаросской церкви дают дополнительный аргумент в пользу реконструированных В.Н. Лазаревым изображений Пантократора и Богоматери Оранты в Десятинной церкви.

Утвердившаяся в науке реконструкция Десятинной церкви как трехнефного крестово-купольного храма, основной объем которого увенчан пятиглавием, обнаруживает ближайшее родство с планом черниговского Спасо-Преображенского собора, из чего можно сделать обоснованное предположение о принципиальной близости внутренней структуры обоих соборов [16]. Вместе с архитектурной типологией в черниговском Спасе могло быть отражено и содержание росписей Десятинной церкви, и в таком случае на основе анализа интерьера Спасского собора у нас появляются основания для предположений об общих закономерностях декорации первого русского храма. Интерьер черниговского Спаса, сохранившийся без существенных изменений, ясно показывает, как мы увидим ниже, что иконографическая программа собора не могла вбирать в себя большое количество сюжетных сцен и преимущественно состояла из однофигурных изображений святых. Приведенные выше соображения о вероятной ориентации декорации Десятинной церкви на мозаики Фаросской церкви вкупе с нашими представлениями о росписях черниговского Спаса позволяют определить общий характер живописи Десятинной церкви. Очевидно, что ее росписи были созданы в соответствии с принципами, сформулированными в первых столичных памятниках послеиконоборческого периода, и здесь, помимо главных мозаических образов, преобладали единоличные изображения, расположенные в разных уровнях храма. Фресковые повествовательные циклы, вероятнее всего, были вынесены во второстепенные объемы нартекса и боковых компартиментов [17]. Примером именно такого распределения росписей может служить кафоликон монастыря Осиос Лукас (1030–1040-е гг.), воспроизводящий схему росписи ранних послеиконоборческих храмов, где предпочтение отдано именно единоличным изображениям [18].

С Десятинной церковью связана актуальная для Киевской Руси тема особого почитания св. Климента, папы Римского, личность которого чрезвычайно важна для начального периода истории русского христианства. Св. Климент был апостолом «из Семидесяти», учеником апостола Петра и четвертым после него предстоятелем римского престола. За проповедь христианства он был сослан в Херсонес, где в 101–102 гг. принял мученическую смерть. Возрождение его почитания связано с историей христианизации славян. В 861 г.

[13] Согласно реконструкции Р. Дженкинса и С. Манго (*Jenkins*, *Mango*, 1956. P. 173), Фаросская церковь, несмотря на скромные размеры, имела тройные аркады в двух этажах, а следовательно, достаточно развитые хоры, что делало ее внутреннюю структуру схожей с Десятинной церковью (*Комеч*, 1987. С. 175–177).

[14] Основную литературу по истории Фаросской церкви, реконструкции ее архитектуры и мозаик см.: *Ebersolt*, 1910. P. 104–109; *Guilland*, 1951. P. 232–234; *Janin*, 1953. P. 241–245; *Jenkins*, *Mango*, 1956. P. 130–140; *Лидов*, 2005. С. 79–85. Текст гомилии патриарха Фотия (*Mango*, 1985. P. 185– 186) недавно переведен на русский язык (*Фотий*, 2005. С. 102–104).

[15] *Фотий*, 2005. С. 103–104. Вероятно, сюжетные сцены в первоначальной мозаической декорации Фаросской церкви полностью отсутствовали (*Демус*, 2001 (1947). С. 88). В описании Николая Месарита (конец XII в.) в церкви упоминается распространенный праздничный цикл (*Heisenberg*, 1907. S. 29–32), однако С. Манго доказал, что этот текст относится к декорации, созданной уже в комниновскую эпоху (*Mango*, 1958. P. 177–190).

[16] *Комеч*, 1987. С. 168–176.

[17] Подробнее о принципах декорации интерьера Десятинной церкви см.: *Сарабьянов*, 2006. С. 380–391.

[18] В основном объеме кафоликона Осиос Лукас размещено лишь пять сюжетных сцен: «Пятидесятница» в малом куполе над

122

122 Чудо св. Климента с отроком. Миниатюра. Минологий Василия II. Начало XI в. Ватиканская библиотека. Vat. gr. 1613, P. 204

123 Перенесение мощей св. Климента в Рим. Фреска. Крипта церкви Сан Клементе в Риме. 1089–1118 гг.

его останки были обретены Кириллом и Мефодием и положены в херсонесском соборе Апостола Петра, а чуть позже части его мощей были разосланы в Рим и Константинополь. Таким образом, культ св. Климента стал своего рода символом единения церквей Востока и Запада, получив особо широкое распространение на окраинах греко-римского мира, где проходила миссия Кирилла и Мефодия, а его мощи приобрели значение святыни, своим общехристианским авторитетом освящавшей апостольское служение славянских просветителей.

В конце X в. вместе с крещением почитание св. Климента утверждается на Руси. «Повесть временных лет» сообщает, что князь Владимир, захватив Херсонес, «поимъ цесарицю, и Настаса, и попы корсуньскыя, мощи святаго Климента и Фифа, ученика его, и поима съсуды церковныя, иконы на благословенье себе» [**19**]. Останки Климента были положены в Десятинной церкви и сразу обрели статус одной из главных русских святынь, а сам Климент стал почитаться как просветитель и небесный покровитель Руси. Его почитание было столь велико, что в немецких Хрониках Титмара, епископа Мерзебургского (около 1018 г.), Десятинная церковь названа храмом папы Климента [**20**]. В Десятинной церкви находился придел Св. Климента, вероятно, расписанный сценами его жития, иконография которого сформировалась после прославления святого Кириллом и Мефодием и известна по ряду памятников IX–XI вв. [**21**] (например, фрески крипты Сан Клементе в Риме, около 1000 г., или миниатюры Минология Василия II) [ил. 122, 123]. Очевидно, к утраченным росписям Десятинной церкви восходит древнерусская иконографическая традиция св. Климента, образ которого встречается во многих памятниках XI–XIII вв., тогда как в самой Византии его изображения остаются крайне редкими [**22**]. Именно в этом и подобных ему второстепенных циклах, занимавших боковые объемы Десятинной церкви, могли быть сформулированы принципы повествовательности стенописи, которая получит широкое развитие в декорации древнерусских храмов XI–XII вв.

Значительную часть разнообразного археологического материала, выявленного при раскопках руин Десятинной церкви, составляют остатки стенописной декорации — фрагменты фресок и квадры смальты, среди которых выделяется наиболее выразительный фрагмент фрески с изображением юношеского лика [**23**] [ил. 119]. Мягкая светотеневая моделировка лика, огромные чуть скошенные глаза, высоко поднятые аркообразные брови и изысканно проработанные тонкие черты лица напоминают некоторые произведения византийской живописи позднего X — начала XI в., связанные с Константинополем, среди которых ближайшей аналогией можно считать небольшую икону с фигурой юного апостола Филиппа из синайского монастыря Св. Екатерины [**24**] [ил. 120]. В живописи другого фрагмента с изображением женского лика (возможно, Богоматери) ощущается стремление к созданию мощного монументального образа с объемной, но мягкой светотеневой моделировкой, с крупными выпуклыми чертами лица [ил. 121]. Подобная пластически выразительная манера письма сопоставима с памятниками позднего X в., в которых наметился переход от классических и пластически точных форм Македонского ренессанса к искусству эмоционально активному и интенсивному, внутренне более напряженному и аскетичному, внешне подвижному и динамичному. Такое искусство, формировавшееся, вероятнее всего, в столичной среде, предвещало появление крупного стиля, в недрах которого во второй четверти XI в. возникнут великие ансамбли Осиос Лукас (1030–1040-е гг.), Св. Софии Киевской (1040-е гг.) и Неа Мони (1042–1055). Фрагмент с женским ликом из Десятинной церкви обнаруживает сходство с некоторыми образами из росписей церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028), где данные тенденции уже находят свое отчетливое выражение [**25**].

Связь внутренней декорации Десятинной церкви с деятельностью константинопольских мастеров представляется не только закономерной, но и очевидной. Создание ансамбля Десятинной церкви знаменовало собой вхождение Руси в новый мир христианской культуры, и для отделки своей церкви князь Владимир не жалел средств. Учитывая родственные связи Владимира с императорским двором, предположение о придворном происхождении

алтарем и четыре евангельских праздника в парусах центрального купола. При этом сцены «Страстей Христовых» вынесены в нартекс (см.: *Демус*, 2001 (1947). С. 43).

[**19**] БЛДР, 1997. С. 160–161 (ПВЛ по Ипатьевскому списку).

[**20**] В «Хронике» Титмара сказано о князе Владимире: «Достигнув уже преклонного возраста, он умер, долго правив названным королевством. Похоронили его в большом городе Киеве, в церкви Христова мученика и папы Климента, рядом с названной своей супругой; гробы их стоят на виду посреди храма» (*Титмар Мерзебургский*, 2005. С. 163). О почитании св. Климента на Руси см.: *Бегунов*, 1974. С. 28–36; *Хабургаев*, 1994. С. 45–62.

[**21**] О византийской иконографии Климента, папы Римского, см.: *Weitzmann*, 1979. P. 220–222; *Walter*, 2000 (1979). P. 352–365.

[**22**] Среди древнерусских изображений Климента наиболее показательными являются росписи церкви Георгия в Старой Ладоге (последняя четверть XII в.), где он поставлен рядом с Василием Великим

123

124

125

работавших здесь художников вряд ли может быть подвергнуто сомнению. О богатстве внутренней декорации, в частности, свидетельствуют обнаруженные археологами детали инкрустированных полов, мраморных колонн и панелей, украшенных тонкой резьбой [**26**]. Использование мрамора, вероятно, ограничивалось колоннадой галерей, барьером хор и алтарной преградой, а также инкрустационной отделкой полов, тогда как мраморная облицовка нижней части стен здесь, вероятнее всего, отсутствовала. Характер внутреннего убранства первого русского храма в целом был выдержан в столичных традициях, которые получили развитие в последующих памятниках Киевской Руси и известны нам по замечательно сохранившемуся интерьеру Св. Софии Киевской.

Открывая историю древнерусской живописи, росписи Десятинной церкви тем не менее стоят особняком в начальном периоде русской христианской культуры и не имеют прямого продолжения. К деятельности этих же мастеров с большой долей вероятности можно отнести мозаическую и фресковую декорацию въездных ворот и нескольких каменных зданий поблизости от Десятинной церкви, которые входили в комплекс великокняжеского дворца и составляли ядро «города Владимира» [**27**]. Храмозданная деятельность периода княжения Владимира, очевидно, ограничивалась

124 **Фигура неизвестного святого. Фреска. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. 1030-е гг. Копия. Черниговский музей. Фрагмент**
125 **Неизвестная композиция. Фреска. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Копия. Черниговский музей. Фрагмент**

в «Службе св. отцов», а также собора Мирожского монастыря (около 1140 г.), где житийные сцены Климента соседствуют с иллюстрациями деяний апостолов, развивая идею преемственности апостольского служения святого как просветителя Руси (см.: *Сарабьянов*, 1997/1. С. 34–38; *Этингоф*, 1998. С. 336–338; *Царевская*, 1999. С. 260–271; Церковь Св. Георгия в Старой Ладоге, 2002. С. 187–190).

[**23**] Этот фрагмент, обнаруженный при раскопках 1908 г. и хранившийся в Киевском Государственном историческом музее, был опубликован и подробно изучен Н.П. Сычевым (*Сычев*, 1928. С. 91–104). Во время Великой Отечественной войны он исчез. Другие фрагменты из разновременных раскопок Десятинной церкви хранятся в разных музеях России и Украины. Наиболее полную информацию о них см.: Церква Богородиці Десятинна, 1996. С. 68–74, 131–145.

[**24**] *Weitzmann*, 1976. P. 99. Pl. CXVI; Sinai, 1990. P. 94. Fig. 14. К. Вайцман в качестве ближайших аналогий иконе с апостолом Филиппом называет безусловно константинопольские памятники: резные иконы так называемой живописной группы, в первую очередь икону со свв. Федором и Георгием из Археологического музея Венеции, а также миниатюры Евангелия апракос gr. 204 из монастыря Св. Екатерины на Синае, около 1000 г. В то же время Н.П. Сычев, анализируя этот фрагмент, поражался его «глубокой архаикой, переносящей зрителя далеко за пределы византийской художественной культуры X в., увлекающей в область более древних художественных форм византийского эллинизма». Истоки этого стиля он связывал с художественными традициями Фессалоник (*Сычев*, 1928. С. 91–104; *Сычев*, 1976 (1929). С. 233–234). В.Н.

126 Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Интерьер. Вид на юго-восток

126

возведением деревянных храмов, следовательно, художники-монументалисты, работавшие в Десятинной церкви, должны были вернуться в Византию, и их короткое пребывание в Киеве не стало источником формирования местной художественной традиции. Основная масса икон, бытовавших в то время на Руси, привозилась из Византии, но в то же время в Киеве безусловно присутствовали приглашенные греческие художники, которые писали иконы, украшали рукописи, создавали иконографические образцы для предметов литургического обихода. Именно они должны были выполнять различные художественные заказы, удовлетворявшие растущие запросы князя и его окружения. К сожалению, памятники этого периода практически не сохранились. Только к 1030-м гг. относится возобновление каменного строительства, и именно с ним неразрывно связана новая волна деятельности приезжих греческих живописцев [**28**].

Возобновление храмового строительства начинается на Руси не с Киева, а с Чернигова, где князь Мстислав Владимирович, едва ли не превосходящий по могуществу своего брата Ярослава, в середине 1030-х годов закладывает величественный Спасо-Преображенский собор, сохранившийся в целости до наших дней. Точная дата его возведения неизвестна, поскольку, когда в 1036 г. Мстислав умер, собор был еще не достроен, однако завершение его создания и его внутренняя декорация не могут быть отнесены слишком далеко и вряд ли выходят за пределы конца 1030-х — начала 1040-х гг. В отличие от Десятинной церкви и киевской Св. Софии Спасский собор был украшен только фресками, фрагменты которых обнаружены как в основном объеме, так и в алтаре. К сожалению, от его фресковой декорации сохранились лишь несколько небольших участков, которые расположены в различных зонах и не составляют целостной картины. Несколько полуфигур святых, окруженных прямоугольными рамами, расположены в верхних аркадах северной стены центрального нефа, фрагмент фигуры занимает южный склон западной арки северного нефа [ил. 129], в юго-западном углу на хорах сохранился участок неизвестной композиции, небольшой фрагмент с частью медальона находится в северо-западном углу нартекса [ил. 124, 125]. Кроме того, до Великой Отечественной войны сохранялся единственный полноценный фрагмент фрески с изображением фигуры св. Феклы, находившийся в северном нефе ниже уровня хор [**29**] [ил. 127]. Эти разрозненные изображения отличаются большим модулем и позволяют говорить о крупномасштабной структуре росписей, соразмерной архитектурным членениям храма, что вкупе с характерными особенностями интерьера позволяет сделать некоторые выводы о принципах декорации Спасского собора.

Специфика программы росписи Спасского собора была предопределена характером его архитектуры, которая, принципиально отличаясь от Софийского собора, развивает линию архитектурной композиции интерьера, сформулированную в Десятинной церкви. Спасский собор представляет собой пятиглавый крестово-купольный храм с ясно читающейся базиликальностью плана. Четко выраженная трехнефная структура собора в интерьере подчеркнута высокими стенами, разделяющими нефы и доходящими до боковых сводов подкупольного креста. Таким образом, внутреннее пространство собора состоит из центрального нефа, увенчанного куполом, и боковых нефов, которые изначально разделялись на два этажа деревянным настилом хор. Хоры проходили почти на всю длину боковых нефов, но в отличие от Софийского собора не распространялись до объемов боковых апсид, включая в себя только пространство боковых ветвей подкупольного креста. Центральный неф, таким образом, полностью отделен от боковых нефов и оказывается совершенно самостоятельным объемом, который соединяется с боковыми пространствами исключительно через двухъярусные аркады первого и второго этажей. Принципиально важно, что боковые ветви подкупольного креста отрезаны от центрального подкупольного объема и открываются только в пространство хор.

Центральный объем хорошо обозрим и через аркады, и с западной части хор, и из нартекса, и с обоих этажей малых нефов, однако сами боковые объемы из центрального

Лазарев, также отмечая архаизм этого фрагмента, считал его материал недостаточным для связи фресок Десятинной церкви с той или иной школой (*Лазарев*, 1973. С. 21).

[**25**] Фрагмент хранится в собрании Национального музея истории Украины (см.: Церква Богородиці Десятинна, 1996. С. 133. Ил. 14). Емкая характеристика этого короткого этапа в истории византийской живописи дана О.С. Поповой (*Попова*, 2004. С. 66–69; *Попова*, 2005. С. 175–187). О стиле фресок Панагии тон Халкеон см.: *Mouriki*, 1980–1981. P. 79–81.

[**26**] Церква Богородиці Десятинна, 1996. С. 55–67. Наиболее полный анализ скульптурной декорации Десятинной церкви см.: *Архипова*, 2005. С. 23–51.

[**27**] При археологическом исследовании остатков этих зданий были обнаружены многочисленные фрагменты фресковой живописи и смальты, что говорит об их вероятной декорации в духе светских построек Константинополя (см.: *Паппопорт*, 1982. С. 9–10).

[**28**] В отличие от традиционной точки зрения на время создания внутренней декорации Десятинной церкви вскоре после завершения ее строительства, И.Ф. Тоцкая выдвинула гипотезу, согласно которой ее росписи возникли в конце 1030-х гг., т.е. одновременно с созданием мозаик и фресок Св. Софии Киевской (*Тоцкая*, 2006. С. 443–448).

[**29**] Помимо изображения св. Феклы, известного с 1923 г. (см. примеч. 34), при реставрации 1979–1996 гг. было обнаружено около 20 разрозненных фрагментов по всему объему собора, из которых наиболее сохранным является участок композиции в юго-западной пристройке, где, по устному предположению В.В. Филатова, была изображена сцена «Бегство Елизаветы в скалы» из житийного цикла Иоанна Предтечи (*Дорофієнко*, 1996. С. 56).

127

127 **Св. Фекла. Фреска. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Копия**

128 **Неизвестная мученица. Фреска на западной грани северного столба триумфальной арки. 1040-е гг. Собор Св. Софии в Киеве**

128

нефа просматриваются лишь сквозь многочисленные проемы аркад и не создают целостной картины. Иными словами, пространство боковых нефов отъединено от подкупольного объема и не могло участвовать в создании центральной иконографической программы. В восточной части храма лишь свод вимы представляет собой просторную поверхность, подходящую для размещения на ней крупномасштабной композиции, такой как «Вознесение», тогда как объем боковых ячеек венчается восточными куполами, и лишь на торцевых стенах под боковыми главами образуются плоскости люнетов, теоретически пригодные для написания еще двух крупных композиций. Таким образом, для размещения сюжетов основной иконографической программы, которая находилась в подкупольном пространстве и должна была занимать весь объем центрального нефа, остается чрезвычайно мало места. Недостаточность плоскостей для размещения сюжетных композиций усугублена и тем, что перемычки, отделяющие центральный неф от боковых ветвей подкупольного креста, прорезаны тремя ярусами просветных арок или аркад, что позволяет разместить здесь исключительно единоличные изображения [ил. 89, с. 131].

Главная часть иконографической программы Спасского собора должна была легко обозреваться из подкупольного пространства. Однако в реальности для размещения основных крупномасштабных изображений помимо огромного пространства центральной апсиды остаются лишь поверхности купола, парусов, восточного и западного сводов центрального нефа, а также два люнета на торцевых стенах трансепта под малыми восточными

129

129 **Вид на подкупольное пространство. Собор Св. Софии в Киеве**
130 **Пантократор с архангелами. Мозаика центрального купола. Собор Св. Софии в Киеве**

130

главами и западная стена ниже уровня хор. Простенки между аркадами первого и второго этажей боковых нефов, где в Св. Софии находятся сцены евангельского цикла, из-за отсутствия сводов под перекрытием хор оказываются слишком узкими, чтобы разместить на них композиции, что становится очевидным при учете крупномасштабного модуля, представленного сохранившимися изображениями. Архитектоническая логика декорации противоречит размещению сюжетов в нижней зоне стен, которые, скорее всего, были отведены под имитацию мраморных панелей. В целом перечисленные площади оказываются недостаточными для размещения здесь полного цикла двунадесятых праздников или каких-то повествовательных блоков, из чего можно сделать вывод, что основная иконографическая программа Спасского собора, предопределенная спецификой его архитектуры, имела небольшое количество сюжетных композиций и была ориентирована на преобладание единоличных изображений святых.

Реконструируемая система росписи, не имея широких повествовательных возможностей, в то же время должна была в значительной мере обладать той архитектонической выразительностью, которая была свойственна храмовым декорациям раннего этапа послеиконоборческого периода. Этому выводу

131 **Пантократор. Мозаика центрального купола. Собор Св. Софии в Киеве**

соответствует и характер архитектурного декора, который занимает весьма значительное место в интерьере Спасского собора и в известной степени еще более ограничивает повествовательные возможности стенописи. Так, например, плоскости опор в аркадах второго яруса, которые могли быть расписанными, имеют раскреповки, которые, несомненно, усиливают выразительность архитектурных форм, но лишают возможности расположить здесь какие бы то ни было изображения. Круглые колонны нижнего яруса аркад с трудом позволяют представить наличие сюжетных изображений в нижнем уровне северной и южной стен собора. Иными словами, все здесь указывает на ограничение повествовательных возможностей росписи Спасского собора, которая в этом отношении, вероятнее всего, продолжала линию декорации Десятинной церкви.

Исходя из общих закономерностей и аналогий, можно попытаться представить себе в целом содержание иконографической программы Спасского собора. В соответствии с принципами храмовых декораций X в. купол, вероятнее всего, занимало изображение Пантократора, окруженного небесными силами. В восьми широких простенках барабана находились пророки, а паруса могли занимать изображения херувимов и серафимов, хотя нельзя исключать присутствия здесь и евангелистов. Второй по значению являлась декорация алтаря, в которой есть основания реконструировать не только изображение Богоматери Оранты, повторявшее образ Десятинной церкви, но, учитывая огромные размеры центральной апсиды, и еще два яруса композиций, где, как и в Софийском соборе, могли присутствовать «Евхаристия» и святительский чин

[**30**] «Евхаристию» в апсиде склонен видеть А.И. Комеч (см. раздел «Архитектура конца X середины XI века» в этом издании). Таким образом, алтарные сюжеты Спасского собора могли предвосхищать иконографическую программу Св. Софии Киевской, которая возникла на несколько лет позже и могла частично воспроизводить образец черниговского собора.

[**31**] Важная особенность композиции хор Спасского собора заключается в том, что настилы прерывались перед трансептом и не доходили до восточной оконечности собора, как это имеет место в Св. Софии Киевской, где в восточных окончаниях хор были организованы приделы. В соборе Чернигова такие приделы на хорах могли отсутствовать, что лишало их литургической функции и должно было влиять на иконографическое содержание их декорации.

[**32**] В центральном объеме кафоликона Осиос Лукас присутствует лишь пять евангельских сюжетов – «Сошествие Св. Духа» в малом восточном куполе и четыре сцены в парусах. В то же время к основному подкупольному пространству примыкает несколько малых объемов, обладающих самостоятельными иконографическими программами. Это – нартекс, в котором сосредоточены сцены страстного цикла («Тайная вечеря», «Омовение ног», «Распятие», «Сошествие во ад»), а также угловые западные капеллы, программы которых обусловлены

132 Пантократор. Мозаика купола. Кафоликон Дафни. Около 1100 г.

[30]. На алтарных столбах могло находиться «Благовещение», а в восточном своде — «Вознесение» или «Сошествие Св. Духа», тогда как четыре евангельские сцены, раскрывавшие догматы православия, занимали склоны западного свода, а также люнеты под малыми восточными главами. Не исключено, что какие-то сюжеты размещались также на западной стене центрального нефа ниже уровня хор. В малых главах, вероятнее всего, нашла отражение тема небесного воинства, начало которой, как мы полагаем, было положено в декорации Десятинной церкви, а нашло идеальное воплощение в сохранившихся росписях Св. Софии Киевской. Остальные же поверхности стен, столбов и сводов основного пространства были отведены под единоличные изображения святых, но и в подкупольном объеме их было немного, поскольку архитектурный декор, как уже указывалось, оставлял место только орнаменту.

Боковые пространства хор и нартекса, являясь достаточно обособленными объемами, вероятнее всего, имели свои автономные программы росписи, лишь косвенно связанные с декорацией центрального нефа и подкупольного пространства. Большие площади стен в западных объемах боковых нефов на хорах, увенчанные малыми световыми главами, позволяют свободно разместить здесь несколько композиций любого повествовательного цикла. Сохранившийся под юго-западным барабаном большой участок живописи подтверждает наше предположение. Здесь читается фрагмент композиции, которая разворачивается на фоне горок с высоким поземом [ил. 125]. Разреженность композиции говорит в пользу того, что здесь была представлена не одна из евангельских сцен,

132

которые всегда имеют плотное наполнение действующими фигурами, а скорее ветхозаветный сюжет, и, таким образом, наиболее вероятной представляется параллель программы хор Спасского собора с декорацией этой же части Св. Софии Киевской, где сосредоточены сцены ветхозаветного содержания. Архитектурная и функциональная обособленность пространства хор, куда можно было подняться только через наружный вход в северо-западной башне и которые, вероятно, имели преимущественно церемониальное назначение, говорит в пользу самостоятельности иконографической программы хор [31]. Вероятнее всего, особую программу имел и нартекс, также сохранивший фрагменты древней живописи.

Система росписи черниговского Спаса, вероятно, сочетала основную иконографическую программу, расположенную в подкупольном пространстве, и несколько малых программ, отнесенных в обособленные боковые объемы. Подобный принцип организации храмовой декорации, составленный из главной и дополнительных программ, находит аналогии в некоторых памятниках первой половины XI в., среди которых ближайшей иконографической параллелью может служить декорация кафоликона Осиос Лукас, практически современная фрескам черниговского Спаса [32] [ил. 126]. Таким образом, предполагаемая система росписи Спасо-Преображенского собора в полной мере соответствует основным тенденциям, определявшим принципы храмовой декорации византийского мира начала XI столетия [33].

Единственным фрагментом, сохранность которого позволяла говорить о художественных особенностях черниговских фресок, являлась ныне утраченная фигура св. равноапостольной Феклы [ил. 127]. Святая представлена фронтально и является одним из многочисленных единоличных изображений, некогда заполнявших интерьер собора. Несмотря на повреждения самой живописи и изменения колорита в результате одного из пожаров, этот образ, решенный минимальными художественными средствами, представляет собой пример строгой и сдержанной живописи. Фигура написана в уплощенной манере, без сложных светотеневых проработок, а лик смоделирован прозрачными, плавно положенными высветлениями [34]. Спокойный и самоуглубленный образ Феклы с благородными, классически правильными чертами лица поразительно напоминает изображения двух святых жен, которые расположены в алтаре Св. Софии Киевской и своим художественным минимализмом заметно отличаются от общего облика киевского ансамбля [ил. 128]. Эта неожиданная параллель заставляет задуматься об организации работы художников, приехавших в Киев по приглашению Ярослава

их функциями как крещальни (юго-западная капелла) и места заупокойных служб (северо-западная капелла) (см.: *Chatzidakis-Bacharas*, 1982; *Tomeković*, 1988. P. 140–152; *Chatzidakis N.*, 1997. P. 54–69).

[33] Подробнее о реконструкции декорации Спасского собора см.: *Сарабьянов*, 2006. С. 375–396.

[34] Фрагмент с фигурой св. Феклы был обнаружен при исследованиях собора в 1923 г., а в 1926 г. снят Д.И. Кипликом со стены и передан на хранение в Черниговский музей, где погиб с другими экспонатами в 1941 г. Сохранилась копия этого фрагмента, выполненная Е. Эвенбах в 1936 г., которая хранится в киевском Софийском соборе и наравне с довоенными фотографиями является единственным достоверным источником, позволяющим судить о живописи (*Макаренко*, 1927. С. 7–13; *Лазарев*, 1973. С. 29. Ил. 129; *Дорофієнко*, 1996. С. 56). В.Н. Лазарев дает краткую характеристику этому фрагменту: «Лицо св. Феклы с благородными, классически правильными чертами находит себе близкую стилистическую параллель в изображении св. Параскевы на одной из миниатюр Гомилий Григория Назианзина gr. 510 из парижской Национальной библиотеки. Зеленоватые тени распределены с тонким художественным расчетом, свидетельствующим о высоком мастерстве исполнившего фреску живописца» (*Лазарев*, 1973. Текст при ил. 129).

133

Мудрого и украшавших храмы Киевской Руси, строящиеся с конца 1030-х гг. Практическая одновременность строительства киевского и черниговского соборов позволяет предположить, что в их декорации участвовали художники одной расширенной артели, приехавшей на Русь с долгосрочной программой работ, а не для выполнения лишь одного заказа, пусть даже такого важного, каковым являлась роспись Св. Софии Киевской [35]. Несомненно, декорация Софийского собора для Ярослава являлась приоритетной, о чем свидетельствует наличие мозаик в Св. Софии и их отсутствие в Спасском соборе, но нельзя исключать и того, что приглашенная из Константинополя артель художников работала на обоих памятниках практически одновременно, чем и объясняется присутствие руки одного из черниговских мастеров в алтаре Софийского собора. Более того, в силу меньших размеров и отсутствия технически сложных в исполнении мозаик декорация Спасского собора могла закончиться как раз к моменту завершения строительства Софийского собора.

* * *

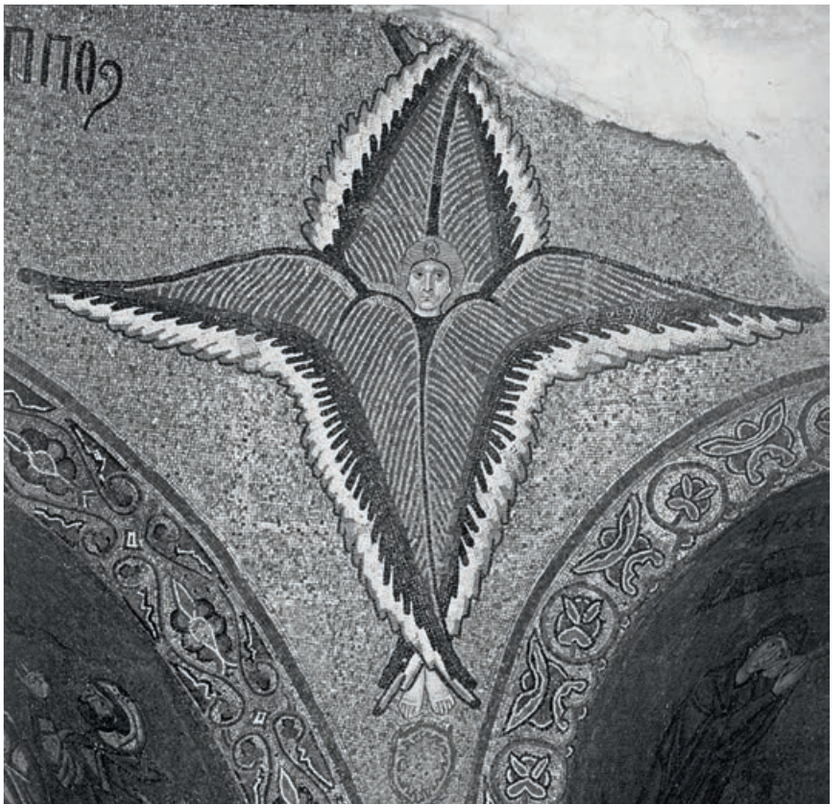
Из всех храмов периода правления Ярослава Софийскому собору и его декорации, вне сомнения, отводилось первостепенное значение. Если, заканчивая Спасский собор, Ярослав завершал дело своего умершего брата Мстислава, то Софийский собор поистине явился его детищем, и в нем отразились многие грани личности великого киевского князя, осознавшего себя в этот период единовластным правителем всей Киевской Руси. Предшествующие ему Десятинная церковь и Спасо-Преображенский собор Чернигова позволяют говорить об украшавшей их стены живописи лишь в предположительных интонациях, тогда как Софийский собор являет собой чудом сохранившуюся сокровищницу древнерусского изобразительного искусства. По качеству мозаик и фресок, насыщенности иконографической программы и великолепной сохранности всего ансамбля этот памятник занимает выдающееся место в русской средневековой культуре. Как архитектура, так и стенопись Софийского собора — качественно новый этап в становлении художественной традиции Киевской Руси. Основное ядро программы

[35] А. Поппэ считает, что мастера, работавшие в Чернигове, принимали участие в декорации Св. Софии Киевской (см.: *Poppe*, 1981. P. 48).

133 Архангел. Мозаика центрального купола. Собор Св. Софии в Киеве
134 Апостол Павел. Мозаика центрального купола. Собор Св. Софии в Киеве

134

135



136

росписи на протяжении нескольких столетий будет служить образцом для создаваемых ансамблей, а многочисленные сюжеты росписей, изображения сотен святых, разнообразные орнаментальные мотивы станут своего рода энциклопедией образцов для последующих поколений художников. Своеобразный повествовательный язык, исчерпывающе подробный и символически насыщенный, ставший впоследствии характерной чертой древнерусского искусства, также восходит к декорации Св. Софии Киевской.

Время создания мозаик и фресок Св. Софии дискутируется, как, впрочем, нет единого мнения у специалистов и по поводу даты строительства самого собора [**36**]. Однако если принимать 1037 г. как дату закладки Софийского собора, к чему склоняется большинство исследователей, то завершение его внутренней отделки может приходиться на 1040-е гг. и, таким образом, росписи Св. Софии получают хронологически достаточно узкую датировку: первая половина — середина 1040-х гг. Отметим, что эта датировка отчасти согласуется с мнением В.Н. Лазарева и других исследователей [**37**], а также получает многочисленные косвенные подтверждения в художественных и иконографических особенностях ансамбля.

Мозаики и фрески огромного Софийского собора дошли до нашего времени не полностью, хотя по сравнению с другими современными ему памятниками византийского мира можно говорить об их исключительной сохранности. За века существования собора утратились росписи сводов центрального объема, в результате перестроек погибли фрески западной части хор и внутренних галерей, а также почти полностью декорация наружных галерей. Росписи неоднократно поновлялись, так что к началу XIX в. они практически полностью были закрыты позднейшими напластованиями ремесленной живописи. Существенный урон нанесла ансамблю так называемая реставрация Софийского собора, проводившаяся под руководством академика живописи Ф.Г. Солнцева в 1843–1853 гг., в ходе которой живопись была неумело и варварски раскрыта, а затем вновь прописана «в древнем стиле» масляными красками [**38**]. И тем не менее в соборе сохранилось около 2500 кв. м древних мозаик и фресок, что по своей сохранности делает этот ансамбль абсолютно уникальным явлением среди памятников средневизантийского периода.

Росписи Софийского собора раскрывают перед зрителем сложнейший мир византийского храма, созданного греческими художниками в русле собственных многовековых традиций, но обращенного к новокрещеной Руси. Постепенно, по мере продвижения в пространстве храма, сюжеты повествования разворачиваются перед зрителем, образуя стройную

[**36**] Проблема датировки Софийского собора подробно рассмотрена А.И. Комечем в статье «Архитектура конца X — середины XI века» в этом издании.

[**37**] В.Н. Лазарев датировал мозаики и фрески основного объема 1043–1046 гг., тогда как росписи боковых нефов относил к 1060-м гг. (*Лазарев*, 1956. С. 161–165; *Лазарев*, 1973. С. 22). Согласно расчетам Г.Н. Логвина, Софийский собор строился шесть лет, т. е. в период между 1037 и 1042 гг. (*Логвин*, 1974. С. 160). Этот вывод был поддержан П.А. Раппопортом (*Раппопорт*, 1994. С. 114). Некоторое затруднение в эту хронологию вносит факт войны 1043–1046 гг. между Византией и Русью, в период которой русско-византийские связи должны были ослабнуть. Но если принимать во внимание, что смальта для мозаик производилась на месте, о чем свидетельствуют остатки мастерской по ее изготовлению, обнаруженные вблизи Софийского собора (*Щапова*, 1998. С. 74), то война вряд ли повлияла на ход отделочных работ в Св. Софии, которые мог-

135 Евангелист Лука. Фреска паруса. Киличлар килисе. X в.
136 Херувим. Мозаика паруса. Собор монастыря Неа Мони на Хиосе. 1042–1055 гг.

картину мироздания — христианского космоса, в котором в то же время находит свое место каждый человек. Это свойство византийской храмовой декорации сочетать безграничность универсума и пристальное внимание к личности молящегося усилено в росписях Св. Софии Киевской просветительским пафосом всего ансамбля. Содержание декоративной программы собора определялось несколькими существенными факторами, что обусловило сложность и многосоставность росписей. Киевская Св. София с момента своего основания становится воплощением русской государственности и символом новой веры, своего рода новым праведным градом, олицетворяющим собой торжество христианства. Согласно статусу кафедрального собора, именно здесь совершались митрополичьи богослужения и происходили другие важные церемонии, имевшие государственное значение, в которых часто принимали участие киевские князья. Таким образом, Киевская Св. София с момента возникновения становится сердцем христианства Киевской Руси, средоточием ее иерархической организации и церковной жизни, местом официального княжеского представительства, тогда как на долю Десятинной церкви остается функция придворного великокняжеского храма.

Особый статус Софийского собора во многом определил организацию его внутреннего пространства и иконографический замысел всей декорации. Программа росписи Св. Софии Киевской по своей сложности, догматической наполненности и разработанности является первостепенным памятником византийской монументальной живописи, в котором отразились основные богословские идеи эпохи, нашедшие синтетическое выражение в новой системе декорации византийского храма, сформулированной после восстановления иконопочитания в 843 г. Здесь в полном смысле слова представлен весь христианский космос, который помимо изображений библейских событий включает в себя гигантский пантеон христианских святых, по многочисленности не знающий себе равных среди памятников византийской монументальной живописи этого периода. Крещеная Русь, вошедшая в этот христианский космос, обретает там свое историческое и сакральное место, из чего проистекает особая тема апостольской преемственности и утверждения молодого русского христианства как равноправной составляющей Вселенской Церкви. Все эти тенденции сливаются воедино в программе росписей Св. Софии Киевской и обретают здесь свое выражение.

Внутренняя декорация двух предшественников Св. Софии — Десятинной церкви и черниговского Спасского собора — не могла не оказывать влияние на иконографический замысел киевского кафедрала. Такие аллюзии, несомненно, возникали, и некоторые из них могут быть прослежены, несмотря на практически полную утрату росписей двух первых храмов. Однако новые требования к программе, которая должна была раскрывать догматическую глубину новой веры и в то же время делать эти догматы доступными для прочтения и понимания, наложили свой отпечаток на состав росписи Софийского собора. Так сложился общий дух росписи Св. Софии Киевской, в котором возобладало нарративное начало, и главные догматические элементы иконографической программы, вероятно, уже известные по росписям Десятинной церкви и Спасо-Преображенского собора, получили подробное повествовательное истолкование.

Принципиальное изменение структуры декорации, происшедшее в Софийском соборе по сравнению с росписями Десятинной церкви и Спасо-Преображенского собора, явилось следствием характера заказа. Известные требования, предъявленные киевским князем к функциональным возможностям собора, определили своеобразие архитектурной композиции киевского кафедрала [**39**]; аналогичная ситуация повторилась и в отношении программы, а соответственно и системы росписи. Но теперь эти пожелания должны были исходить не только от князя Ярослава Владимировича, но и от духовных властей, среди которых, вероятно, был и митрополит Иларион. Для художников, работавших в Св. Софии, эти условия оказались новыми и непривычными, поскольку подобный ковровый принцип росписи, известный по периферийным памятникам, вряд ли мог практиковаться в Константинополе, откуда и приехали софийские мастера. Вынужденный отход от архитектонической системы росписи в сторону усиления ее нарративного и декоративного начала неизбежно привел к ослаблению ее структурности, но при этом открывающийся перед зрителем бесконечный мир, наполненный сонмами святых, создавал особый пафос вхождения в сакральное пространство новой христианской веры. Эта идея, основанная на понятиях просветительства и апостольской проповеди и столь актуальная для новокрещеной Руси, для заказчиков Софийского собора, оказалась более важной, чем следование классической архитектонике византийской храмовой декорации.

Желание заказчиков увеличить объем поверхностей под изобразительное повествование стало одной из причин отказа от украшения нижней зоны стен мраморными панелями или их имитацией, что было принято в практике декорации византийских и особенно константинопольских церквей, которые служили образцами для создателей Св. Софии Киевской [**40**]. В то же время чрезвычайно

ли начаться на завершающей стадии строительства, т.е. на самом рубеже 1030–1040-х гг. В.Н. Лазарев приводит ряд убедительных доводов в пользу того, что первое освящение Софийского собора имело место 11 мая 1046 г. (*Лазарев*, 1960/1. С. 55–59). Эту же датировку подтверждают исследования А. Поппэ (*Poppe*, 1981. P. 41–43) и К.К. Акентьева (*Акентьев*, 1995. С. 80 и далее).

[**38**] О реставрации 1843–1853 гг. и библиографию вопроса см.: *Лазарев*, 1978. С. 65–71; *Вздорнов*, 1986. С. 31–35.

[**39**] *Комеч*, 1972. С. 50–64.

[**40**] *Лазарев*, 1986. С. 65.

137 **Христос Иерей. Мозаика лобовой части восточной подпружной арки. Собор Св. Софии в Киеве**
138 Праотец Иоаким. Мозаика нарфика. Собор монастыря Неа Мони на Хиосе

137

138

сложный интерьер собора, будучи расчлененным на множество мелких объемов, а также затемненность сводов и люнетов пространства центрального подкупольного креста затрудняли создание легко обозримой панорамы главных событий христианской истории, к чему стремились классические декоративные программы X–XI вв. Многочастность интерьера привела к многократному умножению площади под росписи и существенному усложнению программы, усилению в ней нарративного начала. Таким образом, своеобразие структуры интерьера вкупе с ориентацией на максимальную содержательность росписи оказались теми существенными факторами, которые определили облик Св. Софии Киевской [ил. 129].

Росписи выполнены в мозаической и фресковой технике, сочетание которых, как уже отмечалось, было характерно для

139 Камея Никифора Вотаниата. 1078–1081 гг. Музей Виктории и Альберта. Лондон
140 Праматерь Анна. Мозаика нарфика. Собор монастыря Неа Мони на Хиосе
141 **Богоматерь в медальоне. Мозаика. Лобовая часть западной подпружной арки. Собор Св. Софии в Киеве**

139

140

141

внутренней декорации ранних киевских построек начиная с Десятинной церкви. Стенописи строятся в соответствии со структурой интерьера, где наиболее освещенные участки внутреннего пространства, являющиеся одновременно и его важнейшими сакральными зонами, заполнены мозаиками. Это — купол и центральная апсида, паруса, подпружные арки и алтарные столбы. Остальная часть собора была украшена фресковыми росписями и включала в себя множество композиций и сотни отдельно изображенных святых. Работы по стенописи Софийского собора, гигантские по своему масштабу, вне сомнения, растянулись на несколько лет. Вероятно, в первую очередь были созданы мозаики и фрески центрального подкупольного пространства, тогда как остальная фресковая декорация могла выполняться в то время, когда в соборе уже шли богослужения. Так или иначе, все фрески обнаруживают полную технологическую и художественную однородность [41]. Вне сомнения, единый замысел стенописи, взаимосвязанная иконографическая программа мозаик и фресок, наконец, художественная целостность всего ансамбля свидетельствуют о слаженной работе одной артели художников, следовавших букве заказа [42].

Узловые догматические элементы иконографической программы Св. Софии Киевской, выполненные в мозаике, в целом соответствуют рассмотренным выше принципам, сложившимся в византийской храмовой декорации после Торжества Православия в 843 г. Однако эта общая схема храмовой декорации постоянно видоизменялась и дополнялась различными новшествами, которые разрабатывались византийской церковной иерархией и воплощались константинопольскими художниками. Росписи Св. Софии Киевской в этом контексте обретают особое значение, поскольку они обладают безусловной иконографической актуальностью и в полной мере отражают движение богословской мысли своего времени. Сущность этих новшеств, происходивших в искусстве X — первой половины XI в., заключалась в том, что живописная декорация стала приобретать все большую связь с литургическим действом [43]. Отдельные элементы росписи получают сконцентрированное символическое осмысление, которое становится ясным и очевидным именно в контексте богослужебного обряда. Появляются новые сюжеты, буквально иллюстрирующие евхаристическое действо, которые занимают в системе декорации доминирующее положение. В этом отношении росписи Св. Софии Киевской оказываются бесценным материалом для истории византийской живописи, поскольку именно здесь впервые появляются некоторые иконографические нововведения, не сохранившиеся, скорее всего, по причине гибели памятников Константинополя, но отражающие именно столичную художественную культуру. В то же время здесь начинают проявляться приметы уже начавшей формироваться местной традиции. Как архитектурный облик Св. Софии не имел прямых аналогий в византийском зодчестве и был во многом обусловлен киевскими реалиями, так и ее иконографическая программа должна была учитывать опыт уже существовавшего ансамбля Десятинной церкви и параллельно создававшегося Спасского собора Чернигова.

Над центральным пространством собора главенствует образ Пантократора в медальоне, занимающем скуфью центрального купола [ил. 130]. Христос изображен как демиург, Творец вселенной, Владыка мира и грядущий Судья, но и как милосердный Спаситель [44]. Обрамленный медальоном, имитирующим радугу и символизирующим космос, Он взирает с небес на свою паству, собравшуюся в храме на богослужение [45]. Его сопровождают четыре архангела, чьи симметрично опущенные вниз крылья образуют четко читающийся пространственный крест, который расположен по основным осям купола и обрамляет медальон с Пантократором, акцентируя тему предвечной жертвы Иисуса Христа и Его победы над смертью [46]. В то же время этот иллюзорный крест задает тон всей программе декорации, вторя пространственной структуре подкупольного объема, имеющего четко выраженную форму креста, «который обрисован столь мощно и цельно, как, пожалуй, ни в одном другом крестово-купольном соборе византийского мира XI столетия» [47]. Фигура Христа, плотно заполняющая пространство медальона, представлена по пояс, правая рука отведена в жесте двуперстного благословения в сторону, из-за чего складки гиматия, плотно оборачивающего Его руку по запястье, сильно натянуты и образуют подобие пазухи на груди. Характерно также перстосложение левой руки Христа, держащей Евангелие, когда большой и указательный пальцы слегка отведены в сторону, а три остальных прижаты к кодексу [ил. 131].

В своей основе изображение Пантократора из Св. Софии Киевской, как и целый ряд схожих с ним образов XI–XII вв., восходило к одному почитаемому образцу, которым, как считают многие исследователи, являлась купольная мозаика церкви Св. Апостолов в Константинополе, созданная в IX в. и известная по ряду описаний [48]. В подробном описании церкви Св. Апостолов, составленном Николаем Месаритом в конце XII в., подчеркивается, что Пантократор изображен не в полный рост, а по пояс, чем, по его мнению, художник хотел подчеркнуть неполноту наших знаний о Боге и Его путях. Взгляд Пантократора в интерпретации Месарита выражает радость и расположение к тем, кто имеет чистые помыслы, но одновременно исполнен гнева

[41] Благодаря технологическим наблюдениям украинских ученых доказана единовременность создания мозаик и всех фресок как основного объема, так и двух рядов галерей (см.: *Стріленко*, 1975. С. 195–201; *Тоцька*, 1975. С. 182–194).

[42] Некоторыми исследователями высказывалась мысль о разновременности создания мозаик и росписей Софийского собора. В.Н. Лазарев растягивал создание фресок башен и притворов до первой половины XII в. (*Лазарев*, 1973. С. 26, 29). Однако к настоящему моменту уже никем не оспаривается факт единовременности всей без исключения стенописной декорации Софийского собора. Этот тезис был высказан еще К.В. Шероцким (*Шероцкий*, 1917. С. 37–38).

[43] Кр. Уолтер определяет первую половину XI в. как водораздел в византийском искусстве. «Не только иконографические типы, взятые из античного искусства, уступают место образцам, заимствованным из богослужения, но и сама концепция Церкви как иерархии Евхаристических служб и празднований сменяет предшествующие представления о Христианском мире как об обществе, структурно определяемом императорским двором, небесным аналогом которому является Христос – Владыка мира, окруженный ангелами и святыми» (*Walter*, 1982. P. 241). В этом процессе Кр. Уолтер отводит росписям Св. Софии Киевской одно из ключевых мест.

[44] Соединение в образе Пантократора демиургического начала, связанного с устроением Вселенной и Церкви на земле, и сотериологического, которое явно усиливается в памятниках середины – второй половины XI в., еще одно свидетельство принадлежности ансамбля софийских росписей к 1040-м гг. Эта тема подробно рассмотрена Л.И. Лифшицем (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 267–277, 383–388).

[45] Т. Мэтьюз точно определил связь купольного изображения Пантократора с литургическим действом: «Входя в церковь, верующий «облекался во Христа» (Гал. 3: 27) в совершенно буквальном смысле, он оказывался под этим образом, как под Покровом, он стоит под изображением Христа, подчиня-

142 **Мозаики центральной апсиды. Собор Св. Софии в Киеве**

142

ясь Ему. [...] Купол венчал народ Божий, собранный для участия в литургии. Смысл византийского купола, таким образом, связан со смыслом помещенного в нем изображения Пантократора, а оно, в свою очередь, по своему смыслу восходит к литургическому действу, которое происходит под куполом» (*Мэтьюз*, 1994. С. 11).

[**46**] Мотив креста в куполе Св. Софии Киевской мог явиться своего рода реминисценцией храмовых декораций периода иконоборчества, когда изображения крестов располагались в главных зонах храмов, как, например, в конхе церкви Св. Ирины в Константинополе (740) или на своде вимы Св. Софии Фессалоникской (741–775). Аналогичные иконоборческие кресты, украшавшие апсиды церкви Успения в Никее и в той же Св. Софии Фессалоникской, были позже заменены фигурами Богоматери (*Cormack*, 1977/1. P. 36–41).

[**47**] *Комеч*, 2005. С. 9.

[**48**] Такого мнения, в частности, придерживаются О. Демус (*Demus*, 1984. P. 238–240), Дж. Тимкен Мэтьюз (*Timken-Matthews*, 1981. P. 421) и Л.И. Лифшиц (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 272).

143

143 **Богоматерь. Центральная апсида. Собор Св. Софии в Киеве**

[**49**] *Mango*, 1986. P. 232–233.

[**50**] Купольный образ Пантократора появляется в доиконоборческое время (церковь Панагии Дросиани на о. Наксос, VI–VII вв. См: Naxos, 1989. P. 22), а широкое распространение он получает после победы иконопочитания. Его изображения существовали в константинопольских храмах: в церкви Богоматери Фаросской (864) (*Jenkins*, *Mango*, 1956. P. 130– 133), соборе Св. Апостолов (867–886) (*Mango*, 1986. P. 199–201, 232–233), Св. Софии Константинопольской (вскоре после землетрясения 869 г.) (*Лазарев*, 1986. С. 63), церкви Стилиана Заутсы (ум. в 896 г.) (*Mango*, 1986. P. 203–205), соборе монастыря Каулеас (*Mango*, 1986. P. 202–203). В сохранившихся памятниках X – начала XII в. купольные изображения Пантократора присутствуют в церквах Преображения в Коропи (Аттика, конец X в.) (*Skawran*, 1982. P. 154. Fig. 45) и Богоматери Елеусы в Велюсе (1085–1093) (*Миљковић-Пепек*, 1981. Сл. 55), в кафоликоне Дафни (около 1100 г.), церкви Панагии Прототронос в Халки на о. Наксос (рубеж XI–XII вв.) (Naxos, 1989. P. 37–40), Св. Софии Новгородской, 1109 г. (*Лифшиц*, *Сарабьянов*, *Царевская*, 2004. С. 267–277). Изображения Пантократора как отражение столичной традиции также украшают купола каппадокийских церквей XI в. – Эльмали килисе, Чарикли килисе и Каранлик килисе (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 123, 129, 132). Принципиальными особенностями большинства названных купольных композиций оказываются различные иконографические детали, изменяющие смысловую тональность изображения. Одной из наиболее ярких черт иконографии Пантократора является характер перстосложения правой благословляющей руки, кото-

рая часто отличается от двуперстного или именословного благословения и скорее изображена сжатой, когда мизинец, безымянный и средний пальцы подведены к большому, а указательный чуть отведен в сторону. Сжатая десница, в которой соединены мотивы единения и отделения, соответствует глубинному смыслу изображения Пантократора, антиномично соединяющему образы грозного Владыки мира и Доброго Пастыря, который, по словам Месарита, благословляет праведников и отвергает тех, кто отклоняется от праведного пути (*Timken-Matthews*, 1981. P. 422–423). Эта деталь встречается в купольных изображениях кафоликона Дафни (ок. 1100 г.) и Св. Софии Новгородской, известна она также по одной из мозаик малых сводов кафоликона Осиос Лукас (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 269–271). Отметим, что в барабане Св. Софии Киевской, как и в ряде других памятников, правая рука Христа сложена в двуперстном благословении, чем, вероятно, акцентируется литургический аспект образа Пантократора. Отмеченные Месаритом расставленные пальцы левой руки можно увидеть в росписях Св. Софии Киевской, Осиос Лукас, Дафни, Велюсы, Св. Софии Новгородской. Многие исследователи (О. Демус, Л.И. Лифшиц, Т. Мэтьюз) не без оснований видят в этом жесте указание на догмат троичности Бога (*Demus*, 1984. Vol. I. P. 238–240; *Mathews*, 1990. P. 207; *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 272). Особое место в символическом истолковании образа Пантократора принадлежит также характеру расположения правой благословляющей руки, плотно обернутой гиматием, складки которого образуют на груди Спасителя своего рода пазуху. Сопоставляя примеры подобной иконографии (Св. София Киевская, Осиос Лукас, Дафни, церковь Панагии Прототронос на Наксосе и др.) с ее более поздними репликами и в первую очередь с мозаичным образом из монастыря Хора в Константинополе (около 1320 г.), который имеет эпитет «Иисус Христос Земля Живых», и осуждения для грешников. Кроме того, Месарит подробно останавливается на жесте правой руки Христа, которой Он благословляет праведников и в то же время предостерегает иных, наставляя их на истинный путь. Столь же подробно описано перстосложение левой руки с Евангелием, пальцы которой, по словам Месарита, «предельно расставлены» [**49**]. Пантократор Св. Софии Киевской в значительной мере соответствует этому описанию, в частности в отношении жестов рук и самого лика, в котором облик строгого Судьи сочетается с образом милосердного Бога. Важен и тот момент, что Пантократор представлен по пояс, тогда как в более поздних примерах Его фигура обрезана по плечи, что придает ей больше динамической выразительности. Эти черты сходства киевского Пантократора с описанием Николая Месарита подтверждают генетическую связь киевской мозаики с почитаемым образом из константинопольской церкви Св. Апостолов, одновременно указывая на принадлежность образа Пантократора киевской Св. Софии более древней иконографической традиции, которая в сохранившихся памятниках конца XI — начала XII в. уже заметно трансформировалась [**50**], о чем, например, свидетельствует знаменитая купольная мозаика кафоликона Дафни [ил. 132].

Четыре ангела, окружающие медальон с Пантократором, изображены в иконографии придворного воинства, сопровождающего явление Небесного Царя [**51**] [ил. 133]. Подобная схема росписи барабана имела широкое распространение в византийской храмовой декорации, но если в константинопольских памятниках IX в. Пантократора сопровождали сонмы ангелов, изображенные согласно «небесной иерархии» Дионисия Ареопагита, то в Св. Софии Киевской на первый план выходит литургическая тема, и архангелы предстают не только как свита Пантократора, но и как соучастники Небесной литургии. Архангелы облачены в пышно украшенные далматики с орбикулами на плечах, перепоясанные широкими лорами, усыпанными драгоценными камнями и жемчугом. В левой руке они держат зерцала с голгофским крестом, в правой — лабарумы, увенчанные табличкой с греческой надписью: ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ (Свят, Свят, Свят), которая является частью «Трисвятой песни» и определенно указывает на литургический контекст данного изображения [**52**]. Таким образом, уже в купольной композиции Софийского собора прослеживается общая для этой эпохи тенденция к литургизации храмовой декорации.

В пространстве барабана, прорезанного 12 окнами, мозаики сохранились лишь в одном простенке справа от восточного окна, где представлен апостол Павел [ил. 134]. Он изображен фронтально, тогда как его лик чуть развернут к центру; в левой руке Павла Евангелие, на которое он указывает правой рукой. Иконография и поза апостола не оставляют сомнений в том, что на соседнем простенке напротив него был изображен апостол Петр, а остальные простенки занимали фигуры учеников Христа, составлявшие классическую композицию из двенадцати апостолов. Размещение в барабане апостольских фигур конкретизирует одну из принципиально важных смысловых доминант декорации Софийского собора. Если в памятниках доиконоборческой эпохи можно встретить изображения апостолов [**53**], то для искусства средневизантийского периода более традиционным становится изображение пророков как провозвестников воплощения Бога-Слова [**54**]. Выбор для декорации барабана именно двенадцати учеников Христа, вне сомнения, был призван акцентировать тему апостольского служения и приобщения к Церкви Христовой, что было особенно актуально для Киевской Руси [**55**].

Л.И. Лифшиц приходит к убедительному выводу, что такой образ Пантократора «акцентирует "пространственную" символику, заставляя видеть в нем не только грозного судию, отчужденного от людей, но и любящего Отца, приемлющего в свое лоно – "землю живых" – и праведных, и вернувшихся в свой дом "блудных сыновей"», что совпадает с характеристикой Месарита (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 277).

[**51**] Сохранилась лишь одна подлинная фигура архангела в северо-восточной части купола, тогда как остальные три были дописаны в конце XIX в. с повторением древнего образца.

[**52**] Наиболее полный обзор эволюции изображений небесных сил, сопровождающих Пантократора, в системе послеиконоборческой храмовой декорации см.: *Pallas*, 1978. S. 37–40; *Γκιολεσ*, 1990. Σ. 139–159; *Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 280–281; *Бенчев*, 2005. С. 55.

[**53**] Например, в куполах двух равеннских памятников V–VI вв. – Арианского баптистерия и Баптистерия православных (*Лазарев*, 1986. Ил. 21, 47).

[**54**] Появление фигур апостолов в простенках барабана В.Н. Лазарев объяснял механическим разведением купольного «Вознесения» на другие объемы храма, когда возносящийся Христос трансформируется в Пантократора, сопровождаемого ангельской свитой, Богоматерь с двумя ангелами переносится в конху апсиды, а апостолы заполняют барабан и паруса (*Лазарев*, 1960/1. С. 84; *Лазарев*, 1986. С. 63). Аналогичное мнение высказала Д. Мурики (*Mouriki*, 1985. P. 118–119). Подобное объяснение представляется слишком упрощенным. Для средневизантийского периода традиция расположения пророков в простенках окон барабана становится практически повсеместной, тогда как примеры размещения в этой зоне апостолов единичны. Таковы фрески церкви Балкан Дере в Ортахисаре (X в.) (*Walter*, 1982. P. 229) или Неа Мони (1042–1055) (*Mouriki*, 1985. P. 116–120). Д. Мурики, отмечая редкость такого решения, в качестве аналогов приводит поздние памятники — росписи Св. Софии Трапезундской (около 1260 г.) и Параклесия монастыря Хора в Константинополе (около 1320 г.) (*Mouriki*, 1985. P. 118–119). На Руси 12 апостолов изображены в барабане Кирилловской церкви в Киеве (последняя четверть XII в.), система росписи которой во многом повторяет Софийский собор.

[**55**] Актуальность апостольских изображений в барабане Св. Софии Киевской с точки зрения общего просветительского пафоса программы отмечает Н. Гиолес (см.: *Γκιολες*, 1990. Σ. 193–196).

144

Программа купольной декорации находит развитие в мозаиках парусов, где с XI столетия стали размещать изображения четырех евангелистов. В Софийском соборе полностью сохранилась лишь фигура в северо-западном парусе [ил. 129, с. 130], тогда как фигура Иоанна (северо-восточный парус) сохранилась частично, а изображения Матфея и Луки утрачены практически полностью. Весьма примечательно, что традиция размещения евангелистов в парусах, ставшая впоследствии одним из обязательных элементов храмовой декорации, выражена в отчетливой и ясной форме впервые именно в Св. Софии Киевской [**56**], тогда как в других памятниках X–XI вв. евангелисты могут быть изображены в медальонах, не играя столь значительной роли в программе росписи (Киличлар килисе), или же заменены на изображения херувимов (Неа Мони) [ил. 135, 136]. В то же время вся купольная декорация вместе с фигурами четырех евангелистов в парусах барабана обретает ясную иерархическую структуру, показывая схождение от Вседержителя божественной благодати и — далее — через апостольское служение Его учеников, а затем через благовестие евангелистов, передающееся всей Церкви Христовой [**57**].

Одним из самых значимых мест в системе росписи храма всегда являлись узкие участки между парусами, расположенные над зенитами подпружных арок. Эти хорошо обозримые части храма, символически и архитектонически соединяющие небесную сферу купола с земной зоной подкупольного пространства, обычно несли на себе программно важные изображения. В Св. Софии Киевской эта часть декорации развивает тему соединения

145

146

[**56**] В послеиконоборческой традиции паруса изначально включались в теофаническую композицию с Пантократором, окруженным силами небесными, поэтому в них обычно изображались херувимы и серафимы, о чем, в частности, свидетельствуют мозаики Св. Софии Константинопольской, созданные после землетрясения 869 г. (*Лазарев*, 1986. С. 63). В то же время была сформулирована идея расположения в парусах фигур евангелистов, о чем свидетельствуют росписи Киличлар килисе (X в.), где они изображены погрудно в медальонах (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 137–138). Оба варианта сосуществовали и в XI в., что прослеживается в мозаиках монастыря Неа Мони, где четыре паруса отведены под евангелистов, а остальные четыре – под изображения херувимов и серафимов (*Mouriki*, 1985. P. 115–118). Памятники XI в. показывают, что декорация парусов еще не являлась строго детерминированной. Так, в кафоликоне Осиос Лукас паруса занимают четыре евангельские сцены, а в Атенском Сионе (конец XI в.), здесь изображены четыре персонификации райских рек. Наравне с Неа Мони мозаики Св. Софии Киевской впервые фиксируют не только их утвердившуюся топографию на парусах, но и устойчивую иконографию, когда они представлены сидящими за пюпитрами. Именно эта традиция со второй половины XI в. становится широко распространенной, приме-

144 **Деисус. Мозаика на триумфальной арке. Собор Св. Софии в Киеве**
145 Пантократор. Резная кость. X в. Лувр
146 Христос Вседержитель. Мозаика нартекса. 1065–1067 гг. Церковь Успения в Никее

ром чему служат мозаики нарфика церкви Успения в Никее (1060-х гг.), а с XII в. абсолютно преобладающей.

[**57**] Целостность этой программы оставалась очевидной еще в позднее Средневековье. Так, архидиакон Павел Алеппский, посетивший Киев в 1656 г., мозаики купола и парусов видел еще в полной сохранности: «В верхней части его (т. е. купола. – *В.С.*) изображен Господь Христос с ангелами, а по окружности двенадцать учеников Его; в четырех же углах купола четыре евангелиста – все это из прекрасной позолоченной мозаики с удивительными орнаментами и греческими надписями» (см.: *Павел Алеппский*, 2005. С. 171).

[**58**] Впервые к образу Христа Иерея Св. Софии Киевской обратился Д.В. Айналов (*Айналов*, 1928. С. 19–23). Подобная иконография известна по доиконоборческим памятникам, например, по Евангелию Рабулы (586) (*Wright*, 1973. P. 203–204. Pl. 2) или по монетам Юстиниана II (692–695) (*Грабар*, 2000 (1936). С. 40. Примеч. 1; *Grabar*, 1984. II. 16–19). В послеиконоборческий период этот образ появляется в росписях Св. Софии Охридской (1050-е гг.) (*Лидов*, 1987. С. 5–20), Нерези (около 1164 г.) (*Sinkević*, 2000. P. 41– 42), Спаса Нередицы (1199) (*Пивоварова*, 2002. С. 35–39), Бертубани (1213–1222) (*Амиранашвили*, 1950. С. 246). В.Н. Лазарев усматривал в мозаике Св. Софии Киевской антиеретический смысл, направленный против антицерковных учений, отрицавших священство, однако такая точка зрения представляется тенденциозной (*Лазарев*, 1960/1. С. 31–32; *Лазарев*, 1973. Ил. 15–16 и коммент.). А.М. Лидов справедливо связывает появление этого образа с общей литургизацией храмовых программ (*Лидов*, 1994/1. С. 187–192; *Лидов*, 1994/2. С. 21–25).

Небесной и Земной Церкви, которое осуществляется в литургии. Сохранились лишь два медальона над восточной и западной арками с изображениями Иисуса Христа и Богоматери. Спаситель над восточной аркой представлен в редком иконографическом типе Иерея. Христос изображен юным, с едва показавшейся бородой, с короткими, чуть вьющимися волосами и небольшой выбритой тонзурой, свидетельствующей о Его священническом служении [ил. 137]. Он имеет традиционное облачение – коричневый хитон и синий гиматий, и лишь выглядывающий из-под хитона узкий поруч подризника еще раз указывает на Его священство. Правой рукой Христос сжимает свиток, тогда как левой, сложенной в жесте пророческого откровения, Он указывает на свиток.

Этот многоплановый по своему содержанию образ связан с апокрифическим сказанием «Об иерействе Христа», согласно которому юный Христос еще до начала Своего евангельского служения был по еврейскому обычаю избран сроком на год в число священников Иерусалимского храма. Изображения Христа-священника, известные по памятникам доиконоборческого периода, вновь появляются в византийском искусстве именно в XI в., когда в иконографических программах начинает доминировать литургическая тема [**58**]. Именно так можно расценивать

[**59**] Пророчество Псалтири о Христе «Ты священник вовек по чину Мелхиседека» (Пс. 109:4) было истолковано апостолом Павлом как указание Писания на предвечное священство Сына Божия, данное Ему Отцом, которое превыше ветхозаветного первосвященства (Евр. 5–8). Текст 109-го псалма и его апостольское толкование легли в основу иконографии Христа Иерея. Тема иерейства Христа также получит развернутое изобразительное истолкование в мозаической «Евхаристии», занимающей среднюю зону алтарной декорации Св. Софии Киевской. На это косвенно указывают миниатюры Хлудовской (Син. гр. 129д, ГИМ) и Парижской (Национальная библиотека в Париже, gr. 20) Псалтирей IX в., сопровождающие данный текст (Пс. 109:4), где Спаситель причащает апостолов (*Dufrenne*, 1966. Pl. 45; *Щепкина*, 1977. Л. 115 об.).

[**60**] Н. Гиолес указывает на особую роль в декорации Св. Софии Киевской образа Христа Иерея, призванного сделать идею святости и нерушимости церковной иерархии наглядной и понятной для непросвещенной русской паствы (*Γκιολες*, 1990. Σ. 179–185).

[**61**] Н.П. Кондаков, выделив этот вариант изображения Богоматери, справедливо выводит его из иконографии «Благовещения», отмечая, что он был известен уже с IX в., но широкое распространение получил в XI–XII вв., причем преимущественно в мелких формах (например, медальон Никифора Вотаниата 1078–1081 гг.; эмали из Хахульского складня IX в. и др.). В монументальной живописи этот тип изображения Богоматери известен по алтарной мозаике собора в Мурано (конец XII в.) или по двум мозаическим образам в соборе Сан Марко (XII–XIII вв.) (*Кондаков*, II, 1915. С. 357–372; *Лазарев*, 1986. Ил. 394). Среди русских домонгольских памятников подобный образ Богоматери в медальоне находится в софите западной подпружной арки Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (около 1140 г.) (*Сарабьянов*, 2002/1. Ил. 8).

изображение Христа Иерея в Св. Софии Киевской, где Его образ, осеняя высшей благодатью литургическое действо, происходящее в алтаре собора, ясно показывает вечную взаимосвязь небесного и земного богослужения, Небесной и Земной Церкви. В то же время изображение Христа Иерея может быть понято и как знак преемственности ветхозаветного и новозаветного священства. В этом контексте становятся понятными жест и свиток Христа, пророчествующего о Себе как о Великом Архиерее, принявшем на Себя иерейство «по чину Мелхиседека» [**59**]. Образ Христа Иерея и осуществляемой через Него преемственности Ветхого и Нового Завета открывает чрезвычайно важную для Киевской Руси тему истинности и незыблемости всей церковной иерархии, утвержденной иерейством самого Спасителя, которая будет развита в алтарных мозаиках Св. Софии Киевской [**60**].

Священство Христа неразрывно связано с темой Боговоплощения, которой посвящены другие изображения в замках подпружных арок. Над западной аркой расположен медальон с сильно поврежденным изображением Богоматери, которая была представлена фронтально, без Младенца, с руками, сложенными перед грудью, и ладонями наружу в жесте приятия благодати [ил. 141]. Этот иконографический тип, известный с IX в. [ил. 139], получает распространение в росписях со второй четверти XI в., причем именно в контексте темы Боговоплощения. Примечательно, что именно этот образ Богоматери размещен в конхе Иоакимо-Аннинского придела Софийского собора, где в повествовании протоевангельского цикла раскрывается сама история Боговоплощения [**61**]. Следуя логике программы, в утраченных медальонах над северной и южной подпружными арками были изображены родители Богоматери праотцы Иоаким и Анна, которые емко дополняли тему Боговоплощения, проистекающую из парного изображения Христа и Богоматери. Такая реконструкция подтверждается и целым рядом аналогий, среди которых ближайшей являются мозаики Неа Мони [**62**] [ил. 138, 140].

Если зона купола олицетворяет собой образ Церкви Небесной, то алтарное пространство символизирует Церковь Земную [ил. 142]. Главным образом этой зоны росписи и вторым по значимости изображением после купольного Пантократора является величественная фигура Богоматери Оранты, которая занимает конху апсиды. Ее огромная (5,45 м) фигура осеняет все внутреннее пространство собора и, олицетворяя Церковь Земную, буквально призывает в свои объятия всех верующих. Безукоризненно вписанное в криволинейный объем конхи ее изображение благодаря мастерски использованному оптическому эффекту отражения света мозаической смальтой теряет зримую связь с плоскостью стены

147

и создает свое ирреальное пространство, которое заполняет алтарь, становясь в полном смысле слова вместилищем Бога [**63**] [ил. 143].

Изображение Богоматери Оранты многогранно по своему содержанию, но одной из смысловых доминант становится символический образ Церкви — милосердной заступницы, принимающей в свое лоно все человечество. Такое понимание родилось вместе с появлением образа Богоматери Оранты в системе алтарной декорации и, по словам Н.П. Кондакова, «стало в недрах центральной апсиды торжественною символизациею христианской церкви через посредство Небесной Владычицы, возносящей свои молитвы к образу Вседержителя, изображенному в куполе» [**64**]. Эта идея усилена греческой надписью, идущей по плоскости триумфальной арки над фигурой Богоматери, с цитатой из 45-го псалма, где речь идет о находящемся под божественной защитой городе: «Бог посреди его; он не поколеблется: Бог поможет ему с раннего утра»

148

149

147 **Евхаристия. Мозаика центральной апсиды. Собор Св. Софии в Киеве**
148 Евхаристия. Фреска. Собор Св. Николая в Мире Ликийской. 1040-е гг.
149 Евхаристия. Фреска. Собор Св. Софии в Охриде. До 1056 г.

(Пс. 45: 6) [65]. В тексте Псалтири под богохранимым городом подразумевался Иерусалим и его культовый центр Сион, где располагался Иерусалимский храм, однако в средневековых богословских сочинениях он стал толковаться экзегетами как прообраз Церкви Христовой, созданной Спасителем и утверждаемой Его учениками. В послеиконоборческую эпоху с этим прообразом стал отождествляться Константинополь, который называли Новым Иерусалимом, тогда как константинопольская Св. София стала уподобляться Сиону [66]. Воспроизведение данного текста Псалтири на арке киевской Св. Софии свидетельствует о том, что эти представления и понятия были перенесены и на Киев с его кафедральным Софийским собором, который для русской паствы теперь стал отождествляться с образом Церкви Христовой, а Киев – с богохранимым градом [67].

Прототипом софийской мозаики стало одно из самых чтимых константинопольских изображений Богоматери Оранты, которое находилось во влахернской часовне-ротонде Агиа Сорос, где хранилась величайшая реликвия византийского мира – рака с ризой Богоматери, трижды в истории византийской столицы – в 626, 717 и 860 гг. – спасавшая Константинополь от вражеской осады [68]. Вероятно, именно с этим образом связано видение Покрова Богоматери, явившееся Андрею Юродивому, что послужило причиной почитания образа Богоматери Оранты как защитницы стен византийской столицы. Этот глубоко почитаемый образ был возрожден в храмовых росписях сразу же после восстановления иконопочитания, о чем свидетельствует его присутствие в апсиде Фаросской церкви (864) изображения Богоматери Оранты, о котором патриарх Фотий говорит в своей гомилии, упоминавшейся выше в связи с мозаиками Десятинной церкви [69]. Градозащитный символизм становится одной из важнейших граней в интерпретации софийского образа, что еще раз подчеркнуто стихом 45-го псалма, текст которого помещен на щеке апсиды над образом Богоматери. Текст псалма Псалтири («Бог посреди его») также содержит аллюзию на воплощение Предвечного Логоса – Софии Премудрости Божией в лоне Богоматери, чья огромная фигура предстает перед всеми, входящими в храм. Этот синтетический образ, вобравший в себя полноту богословской мысли о Богоматери как храме Премудрости, чудесно вместившем в себя Невместимого Бога, о Богоматери как образе Церкви, наконец, о Богоматери как богоспасаемом граде, поистине может восприниматься как икона Дома Премудрости Господней [70].

Сформулированные многими поколениями византийских богословов, эти представления и понятия были в полной мере воплощены в изображении киевской Оранты, которая стала своего рода храмовым образом киевской Св. Софии. Выражая эти мысли, митрополит Иларион в «Слове о законе и благодати», восхваляя Ярослава Мудрого, говорит: «И славныи градъ твои Кыевъ величьствомъ, яко венцемъ, обложилъ, предалъ люди твоа и градъ святыи, всеславнии, скореи на помощь христианомъ Святеи Богородици, еи же и церковь на Великыхъ вратех създа въ имя перваго Господьскаго праздника – святаго Благовещениа, да еже целование архангелъ дасть Девици, будетъ и граду сему. Къ онои бо: "Радуися! обрадованнаа! Господь с тобою!", къ граду же: "Радуися, благоверныи граде! Господь с тобою!"» [71].

[62] В XIX в. при поновлении Св. Софии здесь были изображены именно Иоаким и Анна, поводом чему, возможно, явились еще существовавшие тогда остатки мозаик. Помимо Неа Мони, где Иоаким и Анна изображены в парусах купола нарфика (*Mouriki*, 1985. Pl. 66, 67), предложенную реконструкцию подтверждают также мозаики нарфика церкви Успения в Никее (1065–1067), где они располагались между парусами (*Лазарев*, 1986. Ил. 271–272), а также малый купольный свод Каранлик килисе (середина XI в.), где Пантократора окружают Иоанн Предтеча, Иоаким и Анна и ангелы (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 132). В домонгольской живописи Иоаким и Анна имеют аналогичное расположение в соборе Мирожского монастыря (около 1140 г.) (*Сарабьянов*, 2002/1. Ил. 8) и в церкви Спаса Нередицы (1199) (*Пивоварова*, 2002. Кат. № 34–35). В Спасской церкви Евфросиниева монастыря (около 1161 г.) образы Иоакима и Анны вынесены на склоны алтарной арки и представлены в непосредственном молении, обращенном к Богоматери, в конхе апсиды (*Сарабьянов*, 2007. С. 80). Об иконографии Иоакима и Анны в данном контексте см.: *Смирнова*, 1995. С. 300–302.

[63] Впрочем, такие исследователи, как Н.П. Кондаков и В.Н. Лазарев, видели в этой мозаике нарушение пропорций, что, по их мнению, вносило элемент архаики в образ Богоматери (*Кондаков*, II, 1915 (1998). С. 74; *Лазарев*, 1960/1. С. 100).

[64] *Кондаков*, 1915 (1998). С. 71.

[65] По-гречески слово «город» – πόλις – женского рода, поэтому в греческом тексте стоит местоимение «она» и буквальный перевод звучит как «Бог посреди ее», что помогает правильно соотнести весть текст с образом Богоматери.

[66] На это, в частности, указывает «Сказание о Св. Софии», созданное в IX в., где говорится, что данный стих 45-го псалма по приказу императора Юстиниана был начертан на кирпичах, из которых возводились подпружные арки главного храма Византийской империи.

[67] *Аверинцев*, 1972. С. 40–49.

[68] Влахернская Оранта, согласно мнениям разных исследователей, существовала либо в виде иконы, либо в виде мозаики, расположенной в алтарной апсиде, но, возможно, не в конхе, а в нижней части алтаря. Изображение Богоматери Оранты с эпитетом «Влахернитисса» впервые появляется на византийских монетах Константина Мономаха (1042–1055), Феодоры (1055–1056) и Михаила VI (1056–1057) (*Кондаков*, II, 1915 (1998). С. 66–67; *Grierson*, 1973. P. 171. Pls. LIX–LXX; *Carr, Morocco*, 1991. P. 57). Во Влахернском монастыре было несколько чтимых образов Богоматери, которые повторялись в бесчисленном количестве копий и распространялись по всему византийскому миру, часто получая эпитет «Влахернитисса», что теперь чрезвычайно затрудняет реконструкцию их первоначального состава и иконографии. Помимо Оранты в часовне Агиос Сорос, в различных местах монастырского комплекса находились еще образы Богоматери Эпискепсис (Знамения), Никопеи, Елеусы (Умиления) и Агиосоритиссы. С одним из этих чудотворных образов еженедельно совершалось «обычное чудо», когда покров, закрывавший образ наполовину, сам поднимался над иконой, и она оставалась открытой с пятничного богослужения до субботней вечери (см.: *Кондаков*, II, 1915 (1998). С. 55–92; *Zervou Tognazzi*, 1986. P. 215–287; *Этингоф*, 2000. С. 127–156; *Шалина*, 2005. С. 355–359; последние две работы с обширной библиографией).

[69] *Лазарев*, 1960/1. С. 29; *Mango*, 1986. P. 186; *Фотий*, 2005. С. 104.

[70] С.С. Аверинцев, посвятив отдельную работу истолкованию текста 45-го псалма в контексте иконографической программы Св. Софии Киевской, подводит следующий итог: «Эти слова имеют в виду Богоматерь, но постольку, поскольку она есть Градодержица, более того, поскольку она есть Град, образ одухотворенного вещества, образ человеческой общности, воплощающей мировой смысл; церковную общину, но постольку, поскольку она устремлена к сопряжению небесного и земного; храмовое здание, но постольку, поскольку оно, будучи "иконой" космического Дома Премудрости, одновременно обращено к городу, сообщая ему смысловой устой и бодрую надежду на победу над видимыми и незримыми врагами; наконец, город, земной город Киев со всеми его нуждами, но постольку, поскольку внутри его земного бытия осуществляется сверхземной устрояющий замысел – Премудрости» (*Аверинцев*, 1972. С. 49).

150 **Евхаристия. Мозаика. Центральная апсида. Левая сторона. Собор Св. Софии в Киеве**
151 **Святительский чин. Мозаика. Центральная апсида. Левая сторона. Собор Св. Софии в Киеве**

150

151

152 **Евхаристия. Мозаика. Центральная апсида. Правая сторона. Собор Св. Софии в Киеве**
153 **Святительский чин. Мозаика. Центральная апсида. Правая сторона. Собор Св. Софии в Киеве**

152

153

Величественное изображение Богоматери Заступницы, олицетворяющей Церковь Христову, соединившись с идеей храма-града, синтезировалось в многогранный образ, ставший палладиумом Киева и в устной традиции получивший эпитет «Богоматерь Нерушимая стена», взятый из текста Акафиста, где в 12-м икосе о Богоматери говорится: «Радуйся царствия нерушимая стено». Особое почитание этого образа и его градозащитный символизм объясняют его многократное воспроизведение в росписях и иконах домонгольского периода [**72**].

Тема небесного заступничества, отчетливо прозвучавшая в главной мозаике алтаря Св. Софии Киевской, повторена и в небольшом Деисусе, состоящем из трех медальонов с изображениями Вседержителя и обращенных в молении Богоматери и Иоанна Предтечи, который расположен на арке над текстом 45-го псалма [**73**] [ил. 144]. Характерной особенностью Деисуса является отсутствие нимбов, тогда как традиционное перекрестие, всегда сопровождающее фигуру Христа, заполняет все пространство медальона. Круг медальона и нимба становится одним целым, чем, несомненно, акцентируется тема крестной жертвы Спасителя. Подобная иконография Христа, когда ветви креста выходят за грани нимба или вовсе замещают его, известна по многим византийским памятникам и восходит к прославленному константинопольскому образу Христа, который находился над вратами Халке, являвшимися главным входом в императорский дворец. Образ Христа, известный уже с VI в., оказался едва ли не главным символом победы над иконоборцами: уничтоженный в 726 г. по приказу Льва III, что стало отправной точкой гонений на иконы, он был первым восстановлен в 843 г., что явилось одним из главных событий Торжества Православия. Очевидно, именно с этим фактом связано его особое почитание в IX–X вв. [**74**], отразившееся во многих памятниках [ил. 145, 146].

Образ Спасителя из Деисуса, как и Пантократор в куполе или Богоматерь Оранта в конхе апсиды, восходит к прославленному константинопольскому образцу, однако неправильно было бы думать, что данное изображение носит исключительно мемориальный характер, повторяющий облик почитаемой византийской святыни. Сам характер перекрестия, выходящего за традиционные изобразительные рамки, явно подчеркивает роль Христа не только как грядущего Судьи, но и Жертвы, что связывает эту композицию с литургической темой, наиболее полно выраженной в образе Христа Иерея и «Евхаристии». Кроме того, учитывая градозащитную семантику изображения Христа Халке, располагавшегося над вратами императорского дворца, софийский образ также должен был восприниматься как охранительный знак, своего рода

[**71**] Слово о законе и благодати, 1997. С. 50. Эта цитата неоднократно упоминается исследователями именно в контексте истолкования образа Богоматери Оранты в апсиде киевской Св. Софии (ср.: *Щероцкий*, 1917. С. 50; *Лазарев*, 1960/1. С. 29; *Аверинцев*, 1972. С. 45).

[**72**] Все известные древнерусские алтарные росписи конца XI – начала XII в., о которых можно составить представление, содержали именно образ софийской Оранты. Она была повторена в конхах Успенского собора Киево-Печерского монастыря (1083–1089) (*Сарабьянов*, 2004. С. 191–193), Св. Софии Новгородской (1108/ 1109) (*Лифшиц*, *Сарабьянов*, *Царевская*, 2004. С. 331–337), собора Михайловского Златоверхого монастыря (около 1112 г.) (*Лазарев*, 1966. С. 32), руинированной церкви архангела Михаила Остерского городка (рубеж XI–XII вв.) (*Макаренко*, 1916. С. 373–404), а также в малых храмовых объемах – в юго-западном приделе Успенского собора Елецкого монастыря (1120–1130-е гг.) и в северо-западной башне Георгиевского собора Юрьева монастыря (около 1130 г.) (*Сарабьянов*, 2002/2. С. 382–384). Гигантская фигура Богоматери украшает и конху Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке (около 1161 г.) (*Сарабьянов*, 2007. С. 55–58).

[**73**] Иконография Деисуса традиционно связывается с темой Второго Пришествия, о чем существует обширная литература (историографию вопроса см.: *Щенникова*, 1994. С. 132–163; *Щенникова*, 2000. С. 400–404). Границы представлений о содержании Деисуса существенно расширены в работах Кр. Уолтера (*Walter*, 1968. P. 311–336; *Walter*, 1970/1. P. 161–187; *Walter*, 1980. P. 261–269).

[**74**] Образ Христа на вратах Халке впервые упоминается в Хронике Феофана в связи с предсказанием о близкой смерти императора Маврикия (582–602). В 726 г. он был уничтожен иконоборцами, а затем дважды – в 786 и 843 гг. восстановлен. Во второй раз художник Лазарь воспроизвел образ Вседержителя, наложив его на рельефное изображение креста, которым иконоборцы заменили фигуру Христа, и, таким образом, акцентированное перекрестие на послеиконоборческих воспроизведениях Христа Халке восходит к реальному облику этого почитаемого образа. Подобно образу Богоматери Влахернитиссы, иконография Христа Халке до конца не определена. С. Манго, А.М. Лидов и М.Н. Бутырский говорят о ростовом изображении Христа, тогда как А. Фролов и И.А. Шалина приводят убедительные доводы в пользу его оплечной или поясной иконографии. Главный иконографический признак образа Халке – крест за головой Христа, замещающий Его нимб, воспроизводился в поясном или оплечном варианте, тогда как эпитет «Халкитис» известен только по ростовым изображениям Христа с обычным крещатым нимбом (например, ктиторская фреска Боянского монастыря (1258), мозаика монастыря Хора (около 1320 г.), монеты Никейской империи (XIII в.)). Не исключено, что причиной такого иконографического разнообразия являлось существование не одного, а нескольких чудотворных образов Христа, связанных с константинопольским топонимом Халке (*Mango*, 1959. P. 108–174; *Frolov*, 1963. P. 107–120; *Grabar*, 1984. P. 150–166; *Zervou Tognazzi*, 1996. P. 42–43; *Лидов*, 1996. С. 54–59; *Бутырский*, 2003. С. 337–350; *Шалина*, 2004. С. 5–20; *Lidov*, 2004. P. 421–425). Ближайшими аналогиями мозаике Св. Софии Киевской являются две пластины слоновой кости X в. из собраний Лувра и Музея Фитцвильяма с поясным изображением Пантократора, которые изначально служили средниками триптихов-деисусов (Glory of Byzantium, 1997. № 83 A, B), а также мозаика нарфика церкви Успения в Никее (1060-е гг.) (*Лазарев*, 1986. Ил. 267). На Руси этот образ будет воспроизводиться вплоть до XVI в. (*Шалина*, 2004. С. 5–20).

[**75**] Круглые иконы (imagines clipeatae) в форме щита (clipeus) были заимствованы из позднеантичной традиции и имели широкое распространение в раннехристианском искусстве. Круглая форма икон обозначала триумф, победу и обладала защитительной символикой. Об иконографии imagina clipeata см.: *Bolten*, 1937; *Grabar*, 1968. P. 607–613; *Lechner*, 1973. S. 353–369; *Смирнова*, 2003. С. 321–325.

[**76**] Примеры доиконоборческих изображений «Евхаристии»: Евангелие Рабуллы (586), Россанский Кодекс (VI в.), два дискоса (VI–VII вв.) из Риха (ныне в собрании Думбартон Оакс) и Стума (Археологический музей Стамбула) (*Grabar*, 1966. Il. 229, 362, 365). В Хлудовской (Син. гр. 129д, ГИМ) и Парижской (Национальная библиотека в Париже, gr. 20) Псалтирях IX в. «Причащение апостолов» сопровождает указанный текст 109-го псалма (Пс. 109:4) (*Dufrenne*, 1966. Pl. 45; *Щепкина*, 1977. Л. 115 об.), а в Псалтири монастыря Пантократора эта сцена соотнесена с 9-м стихом 33-го псалма: «Вкусите, и увидите, как благ Господь!» (*Pelekanidis*, *Christou*, *Mauropoulou-Tsioumis*, *Kadas*, 1979. Vol. 3. Il. 188).

[**77**] «Причащение апостолов» занимает нишу к северу от алтаря пещерного храма Рождества Христова в монастыре Богоматери Калоритиссы на о. Наксос (X в.) (*Skawran*, 1982. P. 152), а также жертвенник церкви Киличлар килисе в Гереме (X в.) (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 140. Pl. 88, fig. 1). В церкви Панагии тон Халкеон (1028) в Фессалониках этот сюжет располагается на стенах вимы (*Skawran*, 1982. P. 158–159. Figs. 86–87; *Tsitouridou*, 1985. P. 45–46. Pl. 27), а в базилике Николая в Мирах Ликийских – в купольном своде северного придела. Датировка этой фрески по стилистическим признакам XIII в. (*Feld*, 1975. S. 385–387. Taf. III, 2) вызывает сомнения. Более вероятно, что она, как и остальные сохранившиеся росписи, относится ко времени поновления базилики при Константине Мономахе в 1040-х гг. (*Walter*, 1970/2. P. 119; *Feld*, 1975. S. 360–394). Существует также письменное свидетельство Николая Месарита о «Евхаристии» в алтаре церкви Св. Апостолов в Константинополе, но поскольку его

«щит веры», который обеспечивает победу и надежную защиту христианам. На это указывает и форма медальона с фигурой Христа, которая с раннехристианских времен воспринималась как знак победы и триумфа [**75**]. Таким образом, Деисус обнаруживает прямые смысловые параллели с образом Оранты и венчающей ее надписью, развивая тему небесной защиты богохранимой Церкви и праведного града.

Нижние регистры алтарной мозаической декорации отведены под «Евхаристию» и святительский чин — сюжеты, появившиеся в монументальной живописи послеиконоборческого периода и определившие литургическое содержание алтарных росписей вплоть до позднего Средневековья. Вверху представлено «Причащение апостолов», или «Евхаристия», являющаяся литургической интерпретацией темы Тайной вечери, где дважды изображенный Христос, устанавливая таинство Евхаристии, причащает своих учеников хлебом и вином [ил. 147, 150, 152]. «Евхаристия» Софийского собора представлена под двумя видами. Дважды изображенный Христос стоит перед престолом, на котором находятся чаша с евхаристическими дарами и литургические предметы. Его сопровождают два ангела в диаконских одеждах с рипидами в руках. Апостолы шествуют ко Христу, и их склоненные фигуры с молитвенно простертыми перед грудью руками повторяют позы причащающихся во время богослужения. Расположенная в центральной апсиде сцена явно ассоциируется с реальным моментом службы, когда архиерей причащает в алтаре участвующих в литургии священнослужителей. Таким образом, «Причащение апостолов» становится синтетическим образом единства небесной и земной литургии, где главным лицом является Христос — Великий Архиерей, передающий Своим ученикам — основателям земной Церкви — благодать Нового Завета.

Сюжет «Причащение апостолов» был хорошо известен византийскому искусству с доиконоборческого периода. В середине IX в. он стал воспроизводиться в иллюминированных Псалтирях, обычно сопровождая 4-й стих 109-го псалма «Ты еси иерей вовек по чину Мелхиседекову» [**76**], а с X в. появился и в монументальных циклах, занимая второстепенные зоны в предалтарном пространстве [**77**] [ил. 148]. Однако во второй четверти XI в. происходит принципиальное изменение символического места «Евхаристии» в системе росписи храма — она перемещается в алтарь, а вместе с этим изменяется и иконография сюжета. Ключевыми памятниками, наглядно иллюстрирующими этот процесс, являются два кафедрала византийских митрополий — Св. София Киевская и Св. София Охридская (1037–1056) [ил. 149], что указывает на несомненный столичный источник этих программных и иконографических изменений и на время создания обоих памятников, относящихся ко второй четверти XI в. [**78**].

В этих ансамблях представлены различные варианты «Причащения апостолов», которые существовали в византийском искусстве XI в. В Св. Софии Киевской изображен сам момент причащения, тогда как в Св. Софии Охридской представлена более редкая иконография: стоящий за престолом Христос совершает молитву приношения, которая читается сразу после Великого входа [**79**]. Но несмотря на иконографические различия композиция в обоих случаях получает центральное программное место, причем в Св. Софии Киевской «Евхаристия», наравне с Пантократором в куполе и Богоматерью Орантой в конхе, обретает явно доминантное значение, тогда как в бескупольной Св. Софии Охридской «Причащение апостолов» становится средоточием всей иконографической программы. Принципиально важным моментом является и появление в композициях обеих Св. Софий ангелов с рипидами, прислуживающих Христу Архиерею, чем подчеркивается небесный характер происходящего события [**80**].

В нижнем регистре алтарной декорации, занятом святительским чином, представлены столпы церковной иерархии — Василий Великий и Иоанн Златоуст, Григорий Богослов и Григорий Нисский, Николай Чудотворец и Григорий Чудотворец, Климент Римский и Епифаний Кипрский [**81**] [ил. 151, 153]. Их сопровождают диаконы Стефан и Лаврентий,

описание выполнено после поновления собора в XII в., принадлежность этой композиции к декорации времени Василия I подвергается сомнению (*Walter*, 1982. P. 186– 187). Кроме того, А.Грабар предполагал существование «Евхаристии» в алтаре церкви Св. Леонтия в Водоче (середина XI в.) (*Grabar*, 1965. P. 264–265), что опровергает В. Джурич (*Джурич*, 2000. С. 333, примеч. 7).

[**78**] А.М. Лидов склонен связывать появление «Евхаристии» в алтарной декорации с событиями схизмы 1054 г. и датирует выполнение мозаик временем митрополита Ефрема (1055–1065), являвшегося, по его мнению, составителем программы алтарной декорации и, в частности, «Евхаристии», в которой якобы отразилась антилатинская полемика об опресноках (*Лидов*, 1999. С. 164, примеч. 2). В этой идее он опирается на мнение И.Ф. Тоцкой, считающей, что в центральной апсиде Св. Софии Киевской находился второй ряд окон, которые были вскоре после возведения церкви заложены, и в настоящее время следы закладки видны в наружных нишах, образовавшихся на их месте (*Тоцкая*, 1996. С. 26–29). Именно тогда, по мнению А.М. Лидова, стало возможным исполнение «Евхаристии», для которой в апсиде образовалась достаточная поверхность. Между тем суждение о якобы заложенных окнах основано на недоразумении – наружные ниши никогда не являлись окнами, а были, вероятно, рассчитаны на украшение мозаиками, и сейчас в них просматривается не закладка, а грубая кладка, не имеющая облицовки. О наружных росписях Св. Софии Киевской см.: *Тоцкая*, 1973. С. 50–55.

[**79**] Этот редкий извод «Причащения апостолов», помимо фресок Св. Софии Охридской, известен по Псалтири монастыря Пантократора (IX в., gr. 61) (*Pelekanidis, Christou, Mauropoulou-Tsioumis, Kadas*, 1979. Vol. 3. Il. 188) и Бристольской псалтири (XI в., add. 40731 из Британской библиотеки) (*Dufrenne*, 1966. Pl. 50) , Иерусалимскому свитку (поздний XII в.) (*Grabar*, 1954 (1968). Pl. 128) и росписям Студеницы (1209) (*Babić*, 1981. P. 32–33; *Walter*, 1982. P. 195; *Лидов*, 1994/2. С. 18–19; *Этингоф*, 2000. С. 219). См. также Псалтирь 1066 г. (add. 19352 из Британской библиотеки), где Христос изображен дающим хлеб одной группе апостолов, тогда как другая группа причащается вином (*Лазарев*, 1986. Ил. 190). Во фреске охридской Св. Софии Христос держит в левой руке большую просфору, в чем некоторые исследователи видят указание на полемику с Латинской церковью об опресноках (*Джурич*, 2000 (1974). С. 27; *Walter*, 1982. P. 196; *Лидов*, 1994/2. С. 24). Точно так же Христос изображен и в Псалтири монастыря Пантократора и Бристольской.

[**80**] *Grabar*, 1954 (1968). P. 491; *Лидов*, 1994/2. С. 18–19. Ангелы отсутствуют как в доиконоборческих памятниках, так и в ранних примерах послеиконоборческого периода, как-то: в Псалтирях Хлудовской, монастыря Пантократора и Лондонской 1066 г., в росписях монастыря Богоматери Калоритиссы на Наксосе, Киличлар килисе в Гёреме, Панагии тон Халкеон, базилики Мир Ликийских. В то же время с середины XI в. ангелы уже часто сопровождают Христа, как, например, в росписях Карабаш килисе (1060/1061) (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 268–269. Pls. 148–149). С XII в. схема с предстоящими ангелами становится абсолютно преобладающей.

[**81**] Иконография святителей в своей законченной форме определяется лишь в послеиконоборческую эпоху, и тогда же они стали включаться в храмовые программы. Древнейший святительский чин, созданный при Василии I (867–886) и состоявший из 14 фигур, частично сохранился на северной и южной стенах центрального нефа Св. Софии Константинопольской (*Mango, Hawkins*, 1972. P. 3–41). В X в. изображение святи-

которые облачены в богослужебные облачения и в руках держат кадила и дарохранительницы. Фигуры изображены строго фронтально и буквально предстоят реальному храмовому престолу, мистически соучаствуя в происходящей здесь литургии и соединяя символику мозаических изображений с реальностью богослужения. Два диакона, впервые введенные в иконографическую программу святительского чина именно в Св. Софии Киевской, изображены в небольшом повороте, как будто разворачивая процессию епископов к центру алтаря, где расположен престол Софийского собора. По оси алтарной апсиды в уровне ряда епископов расположено тройное окно, в простенках которого вместо утраченных мозаик в XVII в. были написаны два московских митрополита — Петр и Алексий. Аналогии показывают, что в центре нижнего регистра алтарной росписи могли располагаться две процессионные свечи, и в таком случае отмеченный выше разворот двух диаконов получает композиционную завершенность, а сам святительский чин уподобляется изображению процессии Великого входа, что особо подчеркивает литургический контекст алтарной декорации Софийского собора [**82**].

Идея единства Церкви Небесной и Земной, вновь и вновь прочитывающаяся в отдельных сценах мозаической декорации киевской Св. Софии, обретает догматически стройное и конструктивно ясное выражение в целостности купольно-алтарных росписей. Божественная благодать, переданная Вседержителем (фигура в куполе) апостолам (барабан) и евангелистам (паруса), освященная жертвой Христа Иерея и защищенная Христом — «щитом веры», воплощается в лоне матери Церкви (Богоматерь Оранта) и реализуется в синтезе литургического действа, представленного «Причащением апостолов» и святителями, предстоящими главному престолу Софийского собора.

154

154 Вознесение. Фреска вимы собора Св. Софии в Охриде

155 **Первосвященник Аарон. Мозаика алтарной арки. Собор Св. Софии в Киеве**

156 Моисей и Аарон у ковчега Завета. Миниатюра Октатевха. XI в. Библиотека Ватикана. Cod. 747 fol. 106r

телей начинает тяготеть к пространству алтаря, как, например, в Новой Токали килисе (около 950 г.), где святители в медальонах расположены на перекрытии прохода в алтарь (*Wharton-Epstein*, 1986. Fig. 53). Святительский чин в алтаре появляется в лишь в первой половине XI в. и известен в таких памятниках, как церковь Панагии тон Халкеон, Св. София Киевская и Св. София Охридская. Иконография святителей и эволюция их роли в системе храмовой декорации наиболее полно прослежены К. Уолтером (*Walter*, 1982. P. 7–35, 167–178).

[**82**] На присутствие в святительском чине двух процессионных свечей косвенно указывает декорация спинки древнего митрополичьего трона, где изображен крест, фланкируемый двумя свечами. Изначально трон находился по центру апсиды и соответственно его спинка располагалась непосредственно под реконструируемыми изображениями свечей. О реконструкции митрополичьего престола и библиографию вопроса см.: *Архипова*, 2005. С. 65–70. В качестве близкой аналогии можно привести пример «Службы св. отцов» в верхней церкви Бачковской костницы, где в таких же простенках тройного окна расположены две свечи, а в центральном окне написаны две фигуры ангелов в диаконских облачениях (*Бакалова*, 1977. С. 74–75. Ил. 39, 47, 148). Включение в различные сюжеты изображения процессионных свечей как важного сакрального элемента известно, например, по погребальной программе фресок северо-западной капеллы Осиос Лукас (*Chatzidakis-Bacharas*, 1982. P. 111–112; *Chatzidakis N.*, 1997. P. 62–63. Fig. 59). Изображения процессионных свечей присутствуют и во фресках самой Св. Софии, а именно в малых барабанах на хорах. Изображение свечей в алтарных декорациях станет чрезвычайно распространенным с XII столетия.

[**83**] В XVII в. в виме еще существовали мозаики, о которых Павел Алеппский говорит в общих словах: «Чудные арки алтарей и высокого купола все украшены позолоченной мозаикой и изображениями святых» (*Павел Алеппский*, 2005. С. 172). Однако уже в XVIII столетии мозаика была заменена на масляную живопись, и здесь были изображены пророки и ветхозаветные цари (*Евгений, митроп.*, 1825 (1995) С. 67; *Крыжановский*, 1856. С. 256; *Закревский*, 1868. Т. I. С. 796) Основываясь на этом факте, В.Н. Лазарев реконструировал в своде вимы изображение Этимасии, а на склонах и стенах – фигуры пророков и ветхозаветных царей (*Лазарев*, 1960/1. С. 92–97). Между тем традиция размещения «Вознесения» в алтарном своде отмечается с IX столетия. Существует мнение, что мозаическое «Вознесение», исполненное при Василии I, украшало купол над алтарем церкви Св. Апостолов в Константинополе (*Heisenberg*, 1908. S. 196–203), хотя в описаниях Николая Родия и Николая Месарита это прямо не сказано (*Mango*, 1986. P. 199–201, 232–233). Известны «Вознесения» в алтарных сводах каппадокийских церквей – Новой Токали (середина X в.) (*Wharton-Epstein*, 1986. Fig. 88–90), «Большой голубятни» в Чавушине (963–965), Кокар килисе (X в.), Архангела Михаила в Кемиле (XI в.) (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 15, 157, 303), а также в Св. Софии Охридской (*Джурич*, 2000. Ил. на с. 536), церкви Св. Николая в Какопетрии на Кипре (вторая четверть XI в.) (*Stylianou*, 1997. P. 55), церкви Св. Димитрия в Паталенице в Болгарии (конец XI в.) (*Божков*, 1985. С. 62–67. Ил. 44–46), Св. Софии Новгородской (1108/1109 г.) (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 340–347) и др.

[**84**] «Вознесение» является древнейшим вариантом купольной декорации, и, вероятнее всего, оно уже присутствовало в храме Гроба Господня времен постройки императора Константина (*Айналов*, 1901. С. 185–186; *Шмидт*, 1914. С. 14–16). Самое раннее «Вознесение» сохранилось в куполе Св. Софии Фессалоникийской (около 885 г.) (*Cormack*, 1977/2) и церкви Панагии тон Халкеон (*Tsitouridou*, 1985. Pl. 10). К X–XI вв. относится несколько примеров из каппадокийских церквей – Эль Назар, Киличлар килисе, церкви в Карлике и Испидине, Куббели килисе 2 (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 83, 137, 175, 242, 265). В XII–XIV вв. эта композиция продолжает существовать в купольных росписях Италии (собор Сан Марко), Руси (Мирож, Старая Ладога, Нередица, Полоцк, Снетогоры), Сербии (Милешева, Жича, Печ), Грузии (Сафара, Зарзма, Чуле). О купольных «Вознесениях» см.: *Dufrenne*, 1965. P. 185–199; *Demus*, 1976. P. 101–108; *Cormack*, 1977/2. P. 162–163; *Grabar*, 1984. P. 267–269; *Demus*, 1984. Vol. I. P. 173–241; *Γκιολες*, 1990; *Сарабьянов*, 1994. С. 278– 281. К столь же древней, но более редкой традиции относится размещение «Вознесения» в конхе алтарной апсиды, примерами чему служат росписи ротонды Св. Георгия в Фессалониках (конец IX в.) (*Skawran*, 1982. P. 151–152. Fig. 9–16) и каппадокийских церквей Вознесения Ильи в Илташе (Ургуп) (VIII в.), Георгия в Ачик Сарай (XI–XII в.), Евстафия в Эрдемли (конец

155

Ясная и целенаправленная программа мозаической декорации Св. Софии Киевской развивалась в утраченных ныне мозаиках вимы. Здесь они располагались на своде и в уровне, соответствующем алтарной «Евхаристии», тогда как ниже стены были расписаны фресками. В алтарном своде, где сохранились лишь незначительные фрагменты позема со стилизованными растениями, вне сомнения, было изображено «Вознесение», что не только соответствует устойчивой традиции византийской храмовой декорации послеиконоборческого периода [83], но и подтверждается отсутствием этого сюжета в евангельском повествовании, сохранившемся на стенах Софийского собора, где за «Уверением Фомы» и «Отосланием апостолов на проповедь» сразу следует «Сошествие Св. Духа».

В иконографической традиции «Вознесение» имеет несколько основных истолкований. Так, в доиконоборческих памятниках эта композиция обычно размещалась в куполе, реже в конхе апсиды и имела эсхатологическое толкование, что основывалось на пророчестве Евангелия о Втором пришествии: «Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо» (Деян. 1:11) [84]. В то же время события Вознесения всегда понимались как один из кульминационных моментов в утверждении Церкви Земной, когда Спаситель — глава Вселенской Церкви, передает всю землю в руки апостолов, заповедуя им пасти стадо Христово: «Иисус сказал им: Дана Мне всякая власть на небе и на земле. Итак, идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святого Духа, уча их соблюдать все, о чем Я поведал вам; и се, Я с вами во все дни до скончания века» (Мф. 28:18–20). Таким образом, «Вознесение» идеально вписывалось в экклесиологическую концепцию мозаической декорации Софийского собора, развивая идею апостольской преемственности, которая

156

является основополагающей в понятии о Вселенской Церкви. Ближайшей аналогией можно считать «Вознесение» в своде вимы собора Св. Софии в Охриде [ил. 154]. Эти понятия, отчетливо выраженные в соотнесении «Евхаристии» и святительского чина, получали еще одно весомое подкрепление в сцене «Вознесение», венчавшей алтарный свод.

На стенах вимы в уровне «Евхаристии», вероятнее всего, располагались фигуры ветхозаветных пророков и царей [**85**]. Такая реконструкция подтверждается малочисленностью пророческих изображений в сохранившейся декорации основного объема Софийского собора, при том, что принцип параллелизма в истолковании событий и лиц Ветхого и Нового Завета в иконографическом замысле росписи представляется чрезвычайно актуальным. В первую очередь это относится к образам Давида и Соломона, с которыми в «Слове» Илариона сравнивается деятельность Владимира и Ярослава [**86**]. Лишь в арке алтаря в уровне «Евхаристии» сохранилась фигура первосвященника Аарона, изображенного в полном облачении первосвященника, с дарохранительницей в левой руке и раскачивающимся кадилом в правой, что подчеркивает богослужебный аспект его иконографии [ил. 155]. Вне всякого сомнения, напротив него на южном откосе алтарной арки размещалась фигура еще одного первосвященника [**87**], а в паре они составляли единый программный блок, фланкируя алтарное пространство [ил. 156]. Размещенные у входа в Святая Святых, оба первосвященника оказываются включенными в символическое пространство алтаря, предстоя, наравне со святителями, храмовому престолу. Таким образом, преемственность Ветхого и Нового Завета, обозначенная в изображении Христа Иерея над восточной подпружной аркой, со всей определенностью показана и в мозаиках алтаря, где первосвященники и святители являются свидетелями истинного священства Иисуса Христа — «иерея... по чину Мелхиседека», дважды изображенного в «Евхаристии» причащающим апостолов [**88**].

Программа купольных и алтарных мозаик Св. Софии Киевской, дошедшая до нас в значительной полноте, демонстрирует отчетливый этап в развитии византийской храмовой декорации. С одной стороны, здесь преобладает принцип строгой иерархической слитности сюжетов, расположенных по вертикальной оси, снисходящих с небес и символизирующих единство Небесной и Земной Церкви. Этот общий принцип, сформулированный еще в период Торжества

157

158

157 **Ангел из композиции «Благовещение». Мозаика северного алтарного столба. Собор Св. Софии в Киеве**

158 Благовещение. Фреска. Крипта Санта Марина и Кристина в Карпиньяно Салентино. Южная Италия. 959 г.

XI в.), Кале килисе в Селиме (X–XI вв.) (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 167–169, 226, 273–274, 331–332).

[**85**] В.Н. Лазарев в качестве аналогий приводит алтарные росписи Атенского Сиона (конец XI в.), сицилийских соборов в Чефалу (около 1148 г.) и Монреале (около 1180 г.), или Вифлеемской базилики (1169) (*Лазарев*, 1960/1. С. 97).

[**86**] В похвальной части князьям Владимиру и Ярославу Иларион говорит о строительстве Софийского собора: «Иже недоконьчаная твоя наконьча, акы Соломон Давыдова, иже дом Божии великыи святыи его Премудрости създа на святость и освящение граду твоему» (БЛДР, 1997. С. 50).

[**87**] На противоположной грани алтарной арки сейчас находится фигура Моисея, исполненная в XVIII в. Д.В. Айналов, О. Вульф и В.Н. Лазарев считали, что здесь был изображен Мелхиседек (*Айналов, Редин*, 1889. С. 65–66; *Wulff*, 1914. S. 561; *Лазарев*, 1960/1. С. 98–99), тогда как Г. Милле был склонен видеть здесь изображение Захарии (*Millet*, 1899. P. 87). Однако нельзя

159 Благовещение. Мозаика. Кафоликон монастыря. Середина XI в. Ватопед. Афон

160 **Богоматерь из композиции «Благовещение». Мозаика южного алтарного столба. Собор Св. Софии в Киеве**

Православия, дан через сопоставление образов-святынь, не только вмещающих в себя полноту христианской догматики, но и освященных ореолом особого почитания и ставших для византийского мира святынями — гарантами нерушимости православной империи. Таковы изображения Пантократора, повторявшие купольную мозаику церкви Св. Апостолов, Спасителя из Деисуса, воспроизводящие чудотворный образ Христа на воротах Халке, и Богоматери Нерушимой стены, не только копировавшей, но и в полном смысле слова воспринявшей всю содержательную полноту влахернской Оранты и мозаики Фаросской церкви. Так благодать константинопольских святынь переносится на «стольный град» Киев, освящая светом христианства новый избранный народ. Как сформулировал это митрополит Иларион, «вера бо благодетьнаа по всеи земли простреся и до нашего языка рускааго доиде». Этот образ обновленной Руси, вошедшей во вселенское содружество «Нового Израиля» — православной Церкви, пронизывает все «Слово о законе и благодати» [**89**].

Лейтмотивом мозаической декорации киевской Св. Софии становится тема утверждения Церкви Христовой, которая находит выражение в образе Христа Иерея, а также в «Евхаристии», святительском чине и фигурах первосвященников. Примечательно, что эклессиологические сюжеты, сосредоточенные в средней и нижней зонах апсиды, утрачивают вертикальную направленность и развиваются вширь, символизируя собой распространение Церкви Христовой в мир. Включенные в декорацию апсиды и буквально обнимающие объем алтаря, эти сюжеты создают свое литургическое пространство и соучаствуют в реальном богослужении. Подобный пространственный символизм, построенный на прямых визуальных сопоставлениях литургического действа и мозаического изображения, оказывается принципиально новой чертой, характеризующей специфику византийских алтарных программ, сформулированных в не дошедших до нас константинопольских храмах конца X — начала XI в. и представленных росписями Св. Софии Киевской и Св. Софии Охридской. Эти ансамбли знаменовали собой, пользуясь определением Кр. Уолтера, «водораздел» в искусстве византийского мира, после которого реальность богослужения становится одним из компонентов содержания священного образа [**90**].

Новое понимание роли алтарных изображений как символических соучастников литургического действа неизбежно влекло за собой

159

160

исключать и того, что здесь был изображен Моисей в облике первосвященника, аналогию чему можно найти в иллюстрированных Октатевхах XI–XIII вв., а также во фресках собора Антониева монастыря в Новгороде (1125) (*Лифшиц, Сарабьянов, Царевская*, 2004. С. 600–606).

[**88**] Идея преемственности ветхозаветного и новозаветного священства, отчетливо выраженная в алтарных мозаиках Св. Софии Киевской (*Лидов*, 1994/2. С. 20–21), естественно, не была новой в византийской экзегезе, о чем, в частности, свидетельствует миниатюра Хлудовской псалтири (IX в.), где «Причащение апостолов» фланкировано фигурами Давида и Мелхиседека (*Щепкина*, 1977. Л. 115). Аналогично трактована «Евхаристия» в Псалтири 1066 г. из Британской библиотеки (add. 19352) (*Лазарев*, 1986. Ил. 190). Однако в византийской монументальной живописи включение фигур в алтарные композиции первосвященников, изображенных в подчеркнуто богослужебной иконографии, единично. Аналогии обнаруживаются лишь в ряде сербских памятников с начала XIII в. – в Милешево (около 1234 г.), Сопочанах (около 1265 г.), Жиче (1309–1316), церкви Иоакима и Анны в Студенице (1314), Старо Нагоричино (1316–1319), и др. Между тем для древнерусского искусства эта традиция Св. Софии Киевской станет чрезвычайно распространенной. Первосвященники присутствуют в предалтарной зоне или на алтарных столбах в росписях Златоверхого Михайловского собора (около 1112 г.), с большой долей вероятности в Св. Софии Новгородской (1108/1109), а также в декорациях соборов Антониева (1125 г.), Юрьева (около 1130 г.), Мирожского (около 1140 г.) и Спасо-Евфросиниева (последняя четверть XII в.)

161

161 **Сорок севастийских мучеников. Мозаика. Северная подпружная арка. Собор Св. Софии в Киеве**

постепенную детализацию их содержания. Именно так можно расценивать отмеченную выше тенденцию к преобразованию святительского чина в богослужебную процессию, что открывало путь к существенной трансформации этого сюжета [**91**]. Конкретизация состава росписей находит своеобразное выражение в приоритетах при подборе святых, представленных в святительском чине, где изображены, прежде всего, наиболее чтимые святители, такие как составители литургии Василий Великий и Иоанн Златоуст, религиозные мыслители Григорий Богослов и Григорий Нисский, прославившиеся чудотворениями Николай Мирликийский и Григорий Чудотворец. Однако появление в святительском чине Климента, папы Римского, и Епифания Кипрского уже обусловлено реалиями церковной жизни Киева. Давно отмечена связь личности Климента со строительством Десятинной церкви и другими событиями крещения Руси [**92**], о чем сказано выше. Вероятно, что и присутствие в святительском чине Епифания Кипрского объясняется совпадением дня его памяти с праздником освящения Десятинной церкви (12 мая), с древности вошедшим в русский церковный календарь [**93**]. Так, предстояние Климента и Епифания в святительском чине символизирует вхождение русского христианства во Вселенскую Церковь, о чем многократно говорит митрополит Иларион: «И тако странни суще, людие Божие нарекохомся, и врази бывше, сынове Его прозвахомъся» [**94**].

Мозаическая декорация распространяется на алтарные столбы, где в верхней зоне находится парное «Благовещение», обрамляющее алтарную апсиду [ил. 157, 160]. Богоматерь изображена стоящей за пряжей, к ней устремлен архангел Гавриил, несущий ей благую весть. Фигуры сопровождают пространные греческие цитаты из Евангелия (Лк. I:28, 38). На слова архангела «Радуйся, Благодатная, Господь с тобою» Богоматерь отвечает: «...се Раба Господня, да будет Мне по слову твоему». Этот евангельский текст, воспроизводящий диалог между Богоматерью и Гавриилом, как будто раскрывает перед зрителем евангельскую страницу и буквально вводит его внутрь священного повествования, подчеркивая в то же время смысловую связь обеих фигур, расположенных по сторонам от алтарной апсиды. Примечательно, что подобное цитирование диалога между святыми персонажами не используется в других композициях монументальных циклов, и предалтарное «Благовещение» оказывается исключением, которое становится прочной традицией послеиконоборческого искусства. Размещенное по сторонам от апсиды, «Благовещение» расширяет символическое поле композиции, вбирая в себя сакральное пространство алтаря [**95**]. Изображенный в «Благовещении» акт Боговопло-

монастырей, церкви Николы на Липне (1290-е гг.), собора Снетогорского монастыря (1313), многих памятников XIV– XV вв. Эта традиция продолжает жить вплоть до начала XVI в. (фрески собора Ферапонтова монастыря, 1502) Подробнее см.: *Лифшиц*, *Сарабьянов*, *Царевская*, 2004. С. 742–744.

[**89**] БЛДР, 1997. С. 38.

[**90**] *Walter*, 1982. P. 239–249. Об актуальности подобного рода программ для Константинополя X – начала XI в. говорят некоторые провинциальные памятники столичного происхождения, например алтарная роспись Новой Токали килисе (около 950 г.), где в апсиде изображены «Распятие» и четыре сцены страстного цикла как прямая изобразительная параллель евхаристической жертве (*Wharton-Epstein*, 1986. Fig. 83). В алтаре Св. Софии Охридской «Евхаристия» и святительский чин дополнены несколькими «символическими» композициями, прообразующими Евхаристию (*Джурич*, 2000 (1974). С. 26). Кр. Уолтер справедливо считает, что наличие принципиально схожих алтарных программ в Св. Софиях Киева и Охрида свидетельствует о существовании утраченного ныне константинопольского образца (*Walter*, 1982. P. 193).

[**91**] Включение фигур диаконов в святительский чин явилось первым шагом в постепенной конкретизации богослужебного аспекта этой композиции, открывающей путь к иконографии «Службы св. отцов», первые примеры которой относятся к концу XI в. (см.: *Babić*, 1968. P. 368–386; *Walter*, 1974. P. 81–89; *Walter*, 1977. P. 321–331; *Walter*, 1982. P. 198–214).

[**92**] Впервые идею о связи изображения Климента в Св. Софии Киевской с особенностями его культа на Руси высказал В.Н. Лазарев

щения и единения человечества с Богом, являющийся первым событием земной спасительной миссии Христа, прямо соотнесен с программой алтарной декорации, где в символических образах показано возведенное на жертве Спасителя здание Церкви Христовой, только в лоне которой человек обретает спасение. Подобный прием пространственно-символических соотношений находит свое идеальное воплощение в размещении «Благовещения» по сторонам от алтарной апсиды, которое становится одним из наиболее устойчивых и традиционных элементов системы декорации византийского храма начиная с XI в. Весьма симптоматично, что такая богословски продуманная идея соотнесения «Благовещения» с алтарным пространством, восходящая, вероятнее всего, к одному из утраченных константинопольских памятников, в законченном виде впервые появляется на алтарных столбах именно в росписях Св. Софии Киевской [**96**] [ил. 158, 159].

В подпружных арках находились медальоны с Сорока севастийскими мучениками, от которых сохранились лишь мозаики северной и южной арок [ил. 161, 162]. Изображения Сорока мучеников, принявших смерть в ледяном озере близ Севастии, были чрезвычайно популярны в Византии. Согласно житийной и иконографической традиции, в момент их мучений с небес явился Христос, раздавший им сорок мученических венцов святости. В соответствии с приписываемым им «Завещанием» их мощи никогда не разделялись поименно, и поэтому изображались они всегда вместе, создавая единый образ «священной дружины». Именно отсюда проистекает экклесиологический аспект культа Сорока севастийских мучеников, в которых воплощался образ целостности Церкви — Тела Христова. Как в Апокалипсисе Иоанну Богослову открывается основание небесного жертвенника, где он видит души праведников, убитых за слово Божие (Откр. 6:9), так и здесь символический образ Престола Господня — купола с фигурой Пантократора, буквально опирается на здание Земной Церкви, укрепленной кровью христианских мучеников, что подчеркивает самое их расположение на подпружных арках, являющихся опорой купольной конструкции [**97**].

Севастийские мученики, расположенные в максимальном приближении к небу — обители Пантократора, зримо объединяют зоны небес и земли в единое сакральное пространство храма и открывают тему «святого народа», которая оказывается чрезвычайно важной для иконографической программы Св. Софии Киевской. Сонмы святых, изображенные на стенах собора, зримо и весомо являют образ Тела Христова — Земной Церкви, с которой соединилась Киевская Русь.

162

162 **Сорок севастийских мучеников. Мозаика. Южная подпружная арка. Собор Св. Софии в Киеве. Деталь**

(*Лазарев*, 1960/1. С. 34–35). Подробнее об этом см. примеч. 20.

[**93**] Впервые на эту связь указала Н.Н. Никитенко (*Никитенко*, 1988. С. 174–175; *Никитенко.* 1999. С. 125).

[**94**] БЛДР, 1997. С. 40.

[**95**] *Демус*, 2001 (1947). С. 45.

[**96**] Сама идея соотнесения «Благовещения» с алтарным пространством относится еще к доиконоборческому периоду. Так, в мозаиках базилики Евфрасия в Порече (середина VI в.) «Благовещение» вместе с «Встречей Марии и Елизаветы» расположено в самой апсиде (*Лазарев*, 1986. С. 48), а в римской церкви Нерия и Ахиллия (рубеж VIII–IX вв.) две сцены «Благовещения» находятся на триумфальной арке над алтарем (Pittura in Italia, 1994. P 216; *Andaloro, Romano*, 2002. P. 86. Il. 66). «Благовещение» входило в евангельский цикл церкви Св. Апостолов в Константинополе (867– 886) и церкви Стилиана Заутсы (конец IX в.), однако в обоих случаях расположение композиции по описаниям остается неясным (*Mango*, 1986. P. 200, 204). В росписях крипты Санта Мариа и Кристина в Карпиньяно Салентино (959) фигуры ангела и Богоматери фланкируют алтарную нишу, в которой изображен тронный Спаситель (Pittura in Italia, 1994. Ill. 378.), что косвенно указывает на существование подобной интерпретации данной сцены уже в X в. Впрочем, О. Демус склонен относить появление предалтарного «Благовещения» только к началу XI столетия (*Демус*, 2001 (1947). С. 45). Ближайшие Св. Софии Киевской примеры предалтарного «Благовещения» относятся к более позднему времени – Карабаш килисе в Каппадокии (1060/1061) (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 270. Pl. 148, fig. 1), кафоликон Ватопедского монастыря на Афоне (середина XI в.) (*Steppan*, 1994. P. 87–122), Эльмали килисе в Гереме (середина XI в.) (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 123). В XII в.

163 Росписи южного рукава подкупольного креста. Собор Св. Софии в Киеве

163

164 **Росписи северного рукава подкупольного креста. Собор Св. Софии в Киеве**

164

Эта тема, по-разному интерпретируемая в росписях Софийского собора, находит наиболее выразительное воплощение в первую очередь в изображении огромного количества святых, которые заполняют весь объем интерьера.

Иконографическая программа мозаик Софийского собора сосредоточила в себе многие реалии византийской храмовой декорации второй половины X — первой половины XI в., которая не сохранилась в самом Константинополе, но дошла до нас в ряде периферийных памятников. Среди этих памятников софийские мозаики оказываются ансамблем, который наиболее полно и отчетливо представляет ту систему соотнесения основных символико-догматических блоков, которые во второй половине XI столетия постепенно становятся обязательными элементами практически любой росписи крестово-купольного храма обширного византийского мира. Присутствие в Св. Софии единовременно таких новых сюжетов, как «Евхаристия» и святительский чин в апсиде, евангелисты на парусах и «Благовещение» на алтарных столбах, впервые в столь законченной форме появившихся именно в киевском памятнике, свидетельствует о его принадлежности к магистральному направлению в разработке принципов византийской храмовой декорации, исходивших из Константинополя. В то же время четко сформулированная эклессиологическая программа, раскрывающая перед зрителем образ Церкви Христовой, прочно связывает мозаики с фресками Св. Софии Охридской [**98**] и не позволяет отодвигать их создание к началу XI в.

«Благовещение» открывает цикл сцен евангельского повествования, которому принадлежит существенное место в росписях основного объема подкупольного пространства, выполненного уже во фресковой технике. Евангельский цикл составляет одну из доминант в системе декорации Софийского собора Киева, и изначально он занимал все большие плоскости интерьера, которых, в силу специфики архитектуры и ее расчлененности многочисленными арками, в центральном подкупольном пространстве было весьма ограниченное количество. Сюжетные композиции занимали своды и люнеты подкупольного креста и распространялись на своды и люнеты хор, а также на поверхности стен между аркадами первого и второго ярусов. В этом пространстве они образовывали три строго хронологических повествовательных круга, располагавшихся в трех уровнях. К сожалению, значительная часть этих сцен погибла при разрушении сводов собора и разнообразных перестройках его интерьера, и до нашего времени дошли лишь сцены, расположенные на вертикальных поверхностях. Тем не менее не вызывает сомнения, что на сводах центрального объема подкупольного креста могли размещаться только двунадесятые праздники, состав которых к началу XI в. был уже четко определен. Следуя логике повествования и исторической хронологии, которая является неотъемлемым условием всех нарративных циклов Св. Софии Киевской, а также учитывая набор сохранившихся сюжетов, можно с большой степенью вероятности определить, какие из недостающих евангельских сцен находились на сводах и в какой последовательности они были расположены.

Повествование первого круга евангельских сцен должно было открываться «Рождеством Христовым», занимавшим западный склон северного свода, а напротив, на восточном склоне, находилось «Сретение». В южном своде размещались «Крещение» на восточном склоне и «Преображение» на западном, а в западном своде — «Воскрешение Лазаря» на южном склоне и «Вход в Иерусалим» на северном [**99**]. Росписи люнетов не входили в повествовательный ряд «больших» праздников первого круга, а составили свой нарративный блок, который начинается в северной части хор. «Вход в Иерусалим», которым завершался евангельский рассказ на северном склоне западного свода, открывал «страстную» часть христологических сюжетов, к которым относятся события последних трех дней земной жизни Христа, Его распятие, смерть, а также события по Его воскресении. Начало этих сюжетов расположено не в основном объеме подкупольного креста, а в центральной ячейке северного объема хор, где в люнете сохранилась «Тайная вечеря», а под ней — «Предательство Иуды» и «Взятие Христа под стражу» [**100**]. Фрески свода в этом объеме утрачены, но, учитывая хронологию

эти примеры становятся многочисленными.

[**97**] С. Радойчич указал на существование «строительной легенды», приписывающей Сорока мученикам способность скреплять конструкции храма: иерусалимский патриарх Фома, восстанавливая рухнувший купол храма Воскресения, увидел во сне сорок мучеников, поддерживающих свод, и заложил в основание нового купола сорок балок. Такая интерпретация идеально согласуется с расположением изображений Сорока мучеников на подпружных арках (*Радојчић*, 1969. С. 5). Подобное «конструктивное» размещение Сорока мучеников в системе храмовой росписи известно по памятникам X–XI вв. В Новой Токали килисе (середина X в.) они изображены в неглубоких нишах аркады, проходящей посредине северной и южной стен (*Wharton-Epstein*, 1986. Fig. 2, 49, 50, 110, 111), а во фресках галерей второго этажа Осиос Лукас они написаны на арках, поддерживающих своды (*Герасименко*, 2002. С. 94–96). На Руси традиция, обозначенная мозаиками Св. Софии Киевской, найдет продолжение во фресках Св. Софии Новгородской (1108/1109) (*Лифшиц*, *Сарабьянов*, *Царевская*, 2004. С. 326–330), церкви Спаса на Нередице (1199) (*Пивоварова*, 2002. С. 46–47) и Кирилловской церкви (последняя четверть XII в.). Экклесиологический смысл почитания Сорока мучеников отмечает Т.В. Толстая (*Толстая*, 1998. С. 122–143). Анализируя службу на память Севастийских мучеников (9 марта), всегда приходящуюся на Великий пост, протоиерей Александр Салтыков подчеркивает созвучие многих богослужебных текстов с принципом их расположения в системе росписи Св. Софии Киевской (*Салтыков*, 2001. С. 20–24). Л.И. Лифшиц, опираясь на «Похвальные слова» Сорока мученикам Василия Великого и Ефрема Сирина, указывает на параллели между сорока мучениками и образом нового народа избранного (*Лифшиц*, *Сарабьянов*, *Царевская*, 2004. С. 326–330).

[**98**] Именно развитость экклесиологической программы в Софийских соборах Киева и Охрида позволила Кр. Уолтеру определить место обоих памятников «на водоразделе» в истории византийского искусства (*Walter*, 1982. P. 193– 198).

[**99**] Из традиционных двунадесятых праздников следует исключить «Благовещение», расположенное на алтарных столбах, «Распятие» в южном люнете, «Вознесение», находившееся в своде алтаря, а также «Сошествие во ад» и «Сошествие Св. Духа», входящие в повествовательный ряд средней зоны рукавов креста. Что касается «Успения», то его включение в круг двунадесятых праздников для XI в. нельзя считать обязательным (*Kitzinger*, 1988. P. 52–53). Остается шесть названных праздников, последовательность которых имела хронологический порядок, а повествование, как и в двух других кругах евангельских сцен, начиналось в северном рукаве. Таким образом, данная реконструкция, предложенная и обоснованная еще В.Н. Лазаревым (*Лазарев*, 1956. С. 165–172; *Лазарев*, 1960/1. С. 28–49; *Лазарев*, 1978. С. 71–94), представляется наиболее приемлемой.

[**100**] В работах В.Н. Лазарева росписи хор получили неточную оценку, поскольку в тот момент была известна только «Тайная вечеря», тогда как две нижние сцены еще не были раскрыты.

[**101**] В.Н. Лазарев из двух названных сцен отдавал предпочтение «Снятию с креста» (*Лазарев*, 1960/1. С. 43). Вряд ли здесь могло находиться «Оплакивание», поскольку этот сюжет в монументальной живописи вычленился из

165 Снятие с Креста. Фреска. Крипта кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде
166 Погребение; Жены мироносицы у Гроба Господня. Фреска. Крипта кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде

повествования, здесь находились две сцены «страстного» цикла — «Моление Христа в Гефсиманском саду» и «Омовение ног». Далее повествование возвращается в пространство подкупольного креста, где северный люнет занимают объединенные в одну композицию «Христос перед Каиафой» и «Отречение Петра», а южный люнет — «Распятие» [ил. 163]. Завершалась верхняя часть «страстного» цикла композицией люнета западной стены, разобранного в XVIII в. Логика повествования показывает, что здесь находилось «Снятие с креста» или «Погребение Христа» [**101**], композиция которых могла быть аналогична этим сценам в росписях крипты кафоликона Осиос Лукас, современных софийским фрескам. Примерами этих композиций могут служить современные софийским фрескам росписи крипты кафоликона Осиос Лукас [ил. 165, 166].

Третий, завершающий блок евангельского цикла, включающий в себя как «страстные» сцены, так и сюжеты эклессиологического содержания, занимает плоскости стен северной и южной ветвей центрального подкупольного креста между аркадами первого и второго ярусов. Повествование здесь разворачивается в том же хронологическом порядке по часовой стрелке с севера на юг. Первая композиция, расположенная на западной стене северной ветви, наиболее утрачена, но здесь угадываются контуры фигуры сидящего на камне ангела из сцены «Жены мироносицы у Гроба Господня» [**102**]. Остальные композиции в этом уровне сохранились хорошо. Это «Сошествие во ад» [ил. 167] и «Явление Христа женам мироносицам» [ил. 168], расположенные на северной стене, а также «Уверение Фомы» [ил. 169] и «Отослание апостолов на проповедь» [ил. 170], занимающие плоскость напротив, в южной ветви подкупольного креста, рядом с которыми, на западной стене, находится «Сошествие Св. Духа» [ил. 171], завершающее евангельское повествование. Западная ветвь подкупольного креста не была включена в евангельский цикл, поскольку здесь находился ктиторский портрет, речь о котором пойдет ниже.

Помимо перечисленных евангельских сцен, расположенных в хронологическом порядке, на хорах сохранилось еще несколько ветхозаветных сюжетов, которые, как мы увидим, символически соотносятся с евангельским повествованием. Напомним, что изначально хоры делились на два функционально обособленных объема. Их западная часть, имевшая, вероятно, церемониальное назначение, была отделена от литургического пространства хор, которое непосредственно открывалось в ветви подкупольного креста и ориентировалось на восток, где завершалось апсидами двух приделов. Соответственную структуру имела и программа росписей этих объемов, сюжеты которых, наравне с рассмотренными выше «страстными» сценами северной части хор, являлись прообразами евхаристической жертвы. Напротив «страстных» сцен, в южной части хор расположена большая композиция «Брак в Кане Галилейской» [ил. 172], имеющая, согласно иконографической традиции X–XI вв., сложное двухъярусное построение [**103**] [ил. 173]. В западных ячейках литургической части хор размещены четыре ветхозаветных евхаристических прообраза — «Явление Троицы Аврааму», «Гостеприимство Авраама» [ил. 174], «Жертвоприношение Авраама» [ил. 175] и «Три отрока в пещи огненной».

Христологические сюжеты Софийского собора образуют строго хронологическое

композиции «Погребение» лишь в XII столетии (*Spatharakis*, 1995. P. 435–441).

[**102**] В.Н. Лазарев ошибочно идентифицировал фрагменты этой композиции как остатки «Успения» (*Лазарев*, 1978. С. 87–88).

[**103**] Исследователи XIX – начала XX в. видели в верхнем изображении пира «Вечерю в Эммаусе» (*Айналов, Редин*, 1889. С. 94; *Кондаков, Толстой*, 1891. С. 141; *Щероцкий*, 1917. С. 70) или «Вечерю в Вифании» (*Солнцев*, 1871. Разрез 48, 1; *Покровский*, 1910. С. 238), однако В.Н. Лазарев убедительно атрибутировал эту композицию как «Брак в Кане Галилейской», опираясь на аналогии из миниатюр X–XI вв. (*Лазарев*, 1960/1. С. 46–47), которые могут быть дополнены примерами из каппадокийских памятников того же периода, например, Старая Токали (912–920) (*Wharton-Epstein*, 1986. Fig. 27, 28) или Новая Токали (середина X в.) (*Wharton-Epstein*, 1986. Fig. 73, 74).

165

166

167

168

167 Сошествие во ад. Фреска северного рукава подкупольного креста. Собор Св. Софии в Киеве
168 Явление Христа женам мироносицам. Фреска северного рукава подкупольного креста. Собор Св. Софии в Киеве
169 Уверение Фомы. Фреска южного рукава подкупольного креста. Собор Св. Софии в Киеве
170 Отослание апостолов на проповедь. Фреска южного рукава подкупольного креста. Собор Св. Софии в Киеве

169

170

повествование от «Рождества Христова» до «Пятидесятницы», очевидный акцент в котором сделан на событиях страстей Христовых. Принципиальной отличительной чертой этого цикла является максимальное сокращение обычных для нарративных программ повествовательных блоков, связанных с детством Христа, Его чудесами и проповедями, которые были отмечены только пятью сценами «больших» праздников («Рождество», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря»). В то же время «страстные» сюжеты получали абсолютное преобладание и, начинаясь со «Входа в Иерусалим», насчитывали изначально не менее 14 сцен [**104**]. Важной особенностью евангельского цикла является и то, что «страстные» сцены люнетов выведены из последовательности повествования сводов и создают свою хронологию, которая оказывается главной и подчиняет себе весь последующий евангельский рассказ. Заканчивается евангельский цикл двумя экклесиологическими сценами («Отослание апостолов на проповедь» и «Пятидесятница»), которые расположенные точно в своем хронологическом месте, выходят за рамки «страстной» тематики. Они вносят в него новую тему, показывая события, положившие основание Церкви Христовой. Таким образом, логика евангельских событий раскрыта с неумолимой определенностью: располагавшиеся на сводах начальные сцены евангельского рассказа прообразуют жертвенную миссию Спасителя, подводят нас к событиям «страстей Христовых», а сама жертва Христа, Его страдания, смерть и воскресение, подробно показанные в «страстной» части повествования, дают человеку обетование спасения, путь к которому осуществляется в лоне Церкви, основанной Иисусом Христом. Эти акценты в евангельском цикле Св. Софии Киевской, несмотря на четкое соблюдение хронологии изложения событий, позволяют говорить о возрастающей роли символического соотнесения сюжетов праздничного цикла.

Оценивая евангельский цикл Св. Софии Киевской, многие исследователи высказывали

[**104**] Это – собственно «Вход в Иерусалим», а далее – «Тайная вечеря», реконструируемые «Моление в Гефсиманском саду» и «Омовение ног», «Предательство Иуды» и «Взятие Христа под стражу», «Христос перед Каиафой» и «Отречение Петра», «Распятие», реконструируемое «Погребение» или «Снятие с креста», «Жены мироносицы у Гроба Господня», «Сошествие во ад», «Явление Христа женам мироносицам», «Уверение Фомы».

171

171 **Сошествие Св. Духа. Фреска южного рукава подкупольного креста. Собор Св. Софии в Киеве**

[**105**] О. Демус оценивал повествовательность евангельского цикла Св. Софии как признак провинциализации столичных образцов (*Демус*, 2001 (1947). С. 101–102). В.Н. Лазарев более тонко рассмотрел евангельский цикл Св. Софии, но в его оценке на первое место выведена категория нарративности, тогда как сложные символические соотношения отодвигаются на второй план (*Лазарев*, 1960/1. С. 44).

[**106**] Уже патриарх Тарасий (784–806) в короткий период первого восстановления иконопочитания (787–814) говорит о необходимости украшения церквей изображениями евангельских сцен, которые должны составлять параллель евангельской проповеди (*Ševčenko*, 1984. P. 7; *Wharton-Epstein*, 1986. P. 46). Если в декорации Фаросской церкви сюжетные композиции были сведены до минимума, то уже в мозаиках собора Св. Апостолов, созданных при Василии I (867–886), или церкви Стилиана Заутсы (между 886 и 893 гг.), фигурирует большое количество евангельских сюжетов, открывающихся перед зрителем в последовательном рассказе. В не полностью сохранившемся описании церкви Св. Апостолов Николая Родия фигурируют «Благовещение», «Рождество», «Поклонение волхвов», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение сына вдовы в Наине», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Предательство Иуды» и «Распятие» (*Mango*, 1986. P. 199–201). В церкви Стилиана Заутсы те же сцены дополнены «Погребением», «Сошествием во ад», а также, вероятно, «Явлением Христа женам мироносицам». Завершался цикл «Вознесением» (*Mango*, 1986. P. 203–205). В памятниках X в. нарративный принцип заметно усиливается. Константинопольские росписи этого времени неизвестны, но показательный материал содержат многие памятники Каппадокии, где подробнейшее повествование равноценно охватывает все евангельские события. Евангельский цикл Старой Токали килисе (912–920), насчитывающий 29 сцен, расположен в примитивной однонефной архитектуре этого пещерного храма и оправданно может расцениваться как провинциальная реплика столичных тенденций. Однако евангельское повествование Киличлар килисе (X в.), состоящее уже из 32 сцен, легко приспосабливается к сложному интерьеру этого пятиглавого крестово-купольного храма на четырех колонках, воспроизводящего стандарты столичной архитектуры. Согласно мнению многих исследователей, росписи Киличлар килисе, стилистически и иконографически схожие с ансамблем Старой Токали килисе, отражают столичные тенденции в развитии системы декорации византийского храма, в которой подробное евангельское повествование занимало существенное место (см.: *Weitzmann*, 1935. S. 51–53; *Restle*, 1967. Vol. I. P. 130–133; *Cormack*, 1967. P. 33–34; *Wharton-Epstein*, 1986. P. 47–48). Во фресках Новой Токали килисе (середина X в.), созданных в русле столичного искусства, подробнейшая нарративная программа, насчитывающая 42 сцены, получает дополнительное символико-литургическое осмысление и, как и в Св. Софии Киевской, завершается экклесиологическими сюжетами, символизирующими утверждение Церкви Христовой, к которым относятся «Сошествие Св. Духа», «Отослание апостолов на проповедь» и «Поставление Петром первых диаконов». Но принципиально важной особенностью этого памятника является размещение в алтаре пяти «страстных» сцен с «Распятием» посредине, благодаря чему бескровная жертва литургии обретает очевидную евангельскую параллель.

[**107**] Возможно, схожая программа украшала церковь Сан Пьетро в Отранто, где от первоначальной декорации (около 1000 г.) сохранились две сцены – «Тайная вечеря» и «Омовение ног», расположенные в своде жертвенника (Pittura in Italia, 1994. P. 292–293).

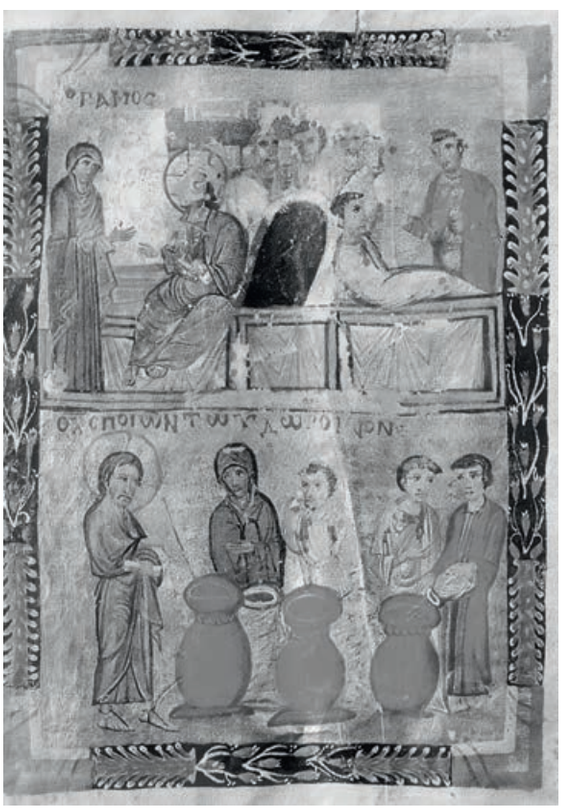
[**108**] В кафоликоне Осиос Лукас, программа которого отличается известным архаизмом, евангельское повествование представлено лишь «Сошествием Св. Духа» в виме и четырьмя праздниками в парусах, тогда как «страсти» образуют здесь обособленную программу нартекса, где находятся «Омовение ног», «Распятие», «Сошествие во ад» и «Уверение Фомы» (*Chatzidakis N.*, 1997. P 25. Fig. 19–24). В Неа Мони эта схема существенно расширена: подкупольное пространство занимают восемь двунадесятых праздников, и лишь «Снятие с креста» дополняет традиционный набор сцен, в нартексе же, напротив, сосредоточены «страстные» сюжеты, завершающиеся «Вознесением» и «Сошествием Св. Духа». В вынесении «страстного» цикла в нартекс Д. Мурики видела проявление традиции, характерной для принципов храмовой декорации XI в. (*Mouriki*, 1985. P 52–63, 80–91, 204–207).

[**109**] Усложнение сюжетного повествования, прослеженное на примере ансамблей Осиос Лукас, Неа Мони и Дафни, О. Демус расценивал как признак разложения классической системы храмовой декорации, выработанной во второй половине IX в. (*Демус*, 2001 (1947). С. 90–91).

[**110**] Одним из ранних примеров символического истолкования сюжета «Чудо в Кане» являются резные двери церкви Санта Сабина в Риме (V в.)

172 **Брак в Кане Галилейской. Фреска южной части хор. Собор Св. Софии в Киеве**
173 Чудо в Кане Галилейской. Миниатюра Трапезундского Евангелия. С.-Петербург, РНБ, гр. 21. Л. 2

172



173

(*Grabar*, 1980. P. 142–144). В.Н. Лазарев, справедливо отмечая символическую связь сюжетов хор с темой евхаристии, реконструировал здесь композицию «Чудо умножения хлебов» (*Лазарев*, 1960/1. С. 49), в качестве аналогии приводя росписи грузинских монастырских трапезных Бертубани (1212–1213) и Колагири (вторая половина XIII в.) (*Вольская*, 1974. С. 113–124, 152–155).

[**111**] В диаконнике кафоликона Осиос Лукас сохранились две сцены – «Даниил во рву львином» и «Три отрока в пещи огненной», а в жертвеннике, где мозаики утрачены, О. Демус реконструировал еще две прообразовательные сцены, связанные с Авраамом и Мелхиседеком (*Демус*, 2001 (1947). С. 93). Наиболее ярко принцип прообразовательного литургического параллелизма проявится в алтарной декорации Св. Софии Охридской, где «Евхаристия» окружена несколькими сюжетами, которые аккумулируют те же идеи и понятия и являются либо ветхозаветными прообразами евхаристической жертвы («Жертвоприношение Авраама», «Встреча Авраама с ангелами», «Гостеприимство Авраама», «Три отрока в пещи огненной», «Сон Иакова»), либо прообразом литургического действа («Служба Василия Великого», «Апостол Павел вкладывает литургический свиток в уста спящего Иоанна Златоуста») (*Джурич*, 2000 (1974). С. 26 и обширная библиография).

мнение о подчеркнутой нарративности этой программы, что в их понимании являлось синонимом провинциальности [**105**]. Между тем анализ памятников и источников показывает, что принцип повествовательности евангельского цикла был сформулирован именно в столичной среде уже во второй половине IX в. [**106**]. Во второй половине X в. сугубо повествовательный принцип изложения евангельских событий стал уступать место иным программам, в которых выборочные сцены создавали символико-литургический смысловой пласт [**107**]. Сохранившиеся ансамбли столичного круга, относящиеся уже к XI столетию, демонстрируют нам программы, давно перешагнувшие через чисто нарративный принцип евангельского цикла. В первую очередь к ним относятся мозаики Осиос Лукас и Неа Мони, которые обнаруживают известное сходство с евангельской программой Св. Софии Киевской, проявившееся, в частности, в выделении в отдельный блок «страстного» цикла [**108**]. Названные ансамбли уже не содержат сквозного повествования, а их сцены распределены в соответствии с символико-литургической интерпретацией программы декорации, которая в мозаиках кафоликона Осиос Лукас сохраняет хронологическую последовательность, а в варианте Неа Мони уже утрачивает ее ради усиления символической выразительности росписей. Именно в этой среде находит свое место евангельский цикл Св. Софии Киевской, где литургический символизм приобретает приоритетное значение, что приводит к акцентированию «страстного» цикла и включению в повествование евангельских и ветхозаветных параллелей [**109**].

«Страстной» цикл Св. Софии Киевской, в отличие от мозаик Осиос Лукас и Неа Мони, оставаясь в хронологической структуре евангельского повествования, преобладает в нем за счет количества сцен, а его пафос усилен символическими композициями хор. Так, «Брак в Кане Галилейской» издревле понимался как сюжет, который прообразует претворение евхаристических даров и опосредованно указывает на будущие страсти Христовы. Вероятнее всего, на своде находились сцены, связанные с «Браком в Кане» символическим подтекстом, такие как «Чудо умножения хлебов», «Вечеря в Вифании» или «Явление Христа в Эммаусе» [**110**]. Точно также ветхозаветные композиции в западной части хор («Явление Троицы Аврааму», «Гостеприимство Авраама», «Жертвоприношение Авраама» и «Три отрока в пещи огненной») являются классическими прообразами евхаристической жертвы. Акцентирование евхаристической программы прообразовательными сюжетами оказывается характерной особенностью иконографических программ этого периода и известно на примерах современных Св. Софии Киевской росписей Осиос Лукас и Св. Софии Охридской [**111**]

174

174 **Гостеприимство Авраама. Фреска северо-западной части хор. Собор Св. Софии в Киеве**
175 **Жертвоприношение Авраама. Фреска юго-западной части хор. Собор Св. Софии в Киеве**

175

176 Три отрока в пещи огненной. Мозаика диаконника. Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде
177 Три отрока в пещи огненной. Фреска. Собор Св. Софии в Охриде

[ил. 176, 177]. Принципиальной особенностью киевского ансамбля является то, что евхаристический символизм показан не через единичные сюжеты, но посредством повествовательных циклов «страстей» и прообразовательных ветхозаветных сцен, раскрывающих план «домостроительства спасения» — действия божественного промысла. Активное повествовательное начало во многом объясняется общей просветительской направленностью декорации Св. Софии Киевской, поскольку такой путь изложения был более доступен русской пастве, лишь три поколения которой к моменту создания ансамбля были введены в лоно христианской церкви. При этом повествовательный пафос не умалял догматической наполненности этих росписей, а лишь расширял спектр восприятия этих идей, делая их понятными не только просвещенным людям, но и тем, кто недавно обратился к вере.

Логика развития евангельского повествования, дополненного прообразами хор, неизбежно приводит зрителя к «Евхаристии» как смысловому и композиционному центру средней зоны софийской декорации. Основная идея символико-догматической части росписи, которую можно было бы выразить триадой понятий «Спасение–Церковь–Евхаристия», концентрированно выражена именно в «Причащении апостолов». Это смысловое единство композиций основного объема и «Евхаристии» подчеркнуто также и тем, что она находится в одном уровне с нижним рядом евангельских сцен, вместе составляя единый круговой регистр, обнимающий все пространство центрального подкупольного креста. В этот же ряд входила и ктиторская композиция, которая, располагаясь в западном рукаве прямо напротив «Евхаристии», вносила важнейшие смысловые акценты в общую программу росписи Софийского собора [ил. 180].

Ктиторский портрет является, пожалуй, самым дискутируемым изображением Св. Софии Киевской. Композиция занимала все три плоскости ветви креста и представляла собой процессию ктиторов — членов великокняжеской семьи, возглавляемую Ярославом Мудрым, державшим в руках модель Софийского собора, и его женой Ириной. Процессия сходилась к центру западной стены, где был изображен Христос. До наших дней фреска дошла в сильно утраченном состоянии: целиком сохранилась лишь южная треть композиции, где изображены четверо детей Ярослава [ил. 180], тогда как на северной стене читаются лишь две крайние фигуры. Центральная западная часть группового портрета, где были изображены главные персонажи, полностью погибла при перестройке западного объема Софийского собора в конце XVII — начале XVIII в., и здесь читаются лишь контуры спин двух крайних фигур, сохранившиеся на остатках западной стены, которые при ее разборке были оформлены в виде пилонов. Ценнейшую информацию о составе ктиторского портрета дает также рисунок голландского художника Абрагама ван Вестерфельда, который в 1651 г. побывал в Киеве и оставил целый ряд рисунков с изображениями различных киевских древностей, в том числе и ктиторской фрески [**112**] [ил. 179]. На рисунке изображена процессия, состоявшая из четырех княжон в правой части композиции, возглавляемых Ириной, и четырех княжичей в левой части процессии во главе с Ярославом, который держит в руках модель Софийского собора. Однако в центре на рисунке изображен не Христос, как того следовало ожидать, исходя из традиции ктиторских портретов, а фронтальная фигура князя, со скипетром, крестом

176

177

[**112**] Рисунки А. ван Вестерфельда дошли до нас не в подлиннике, но в виде копий-гравюр XVIII в., обнаруженных Я.И. Смирновым в библиотеке Петербургской Академии художеств (*Смирнов Я.*, 1908. С. 239–240), поэтому при их анализе нельзя говорить об их абсолютной археологической точности.

и мечом в руках и с нимбом вокруг головы, в котором все исследователи видят Владимира Святославича. Следует учитывать, что А. ван Вестерфельд выполнил свой рисунок уже после поновления фресок киевским митрополитом Петром Могилой в 1630-х гг., поэтому он зафиксировал ктиторский портрет с теми дополнениями, которые появились после работ могилянских мастеров. К одному из таких изменений исследователи относят появление в центре композиции, древняя часть которой к началу XVII в. утратилась, фигуры св. князя Владимира, чье почитание получило особое распространение именно во времена Петра Могилы. Кроме того, западная стена, более широкая, чем боковые стены ктиторской композиции, должна была вмещать более трех персонажей, изображенных на рисунке А. ван Вестерфельда, и именно об этом свидетельствуют остатки двух крайних фигур, сохранившиеся на пилонах. Сложность точной оценки ктиторского портрета усугублена и тем обстоятельством, что при поновлении середины XIX в. сохранившиеся на южной стене четыре фигуры были приняты за изображения св. Софии и ее трех дочерей — Веры, Надежды и Любови, и в соответствии с этим им был придан облик юных дев, который был сохранен при реставрации 1935–1936 гг. и остается таковым и по сей день. Все эти обстоятельства и несоответствия породили множество толкований и гипотез относительно первоначального содержания ктиторского портрета, которые, в силу его конкретного исторического содержания, имеют прямое отношение к вопросу о датировке собора и его росписей [113].

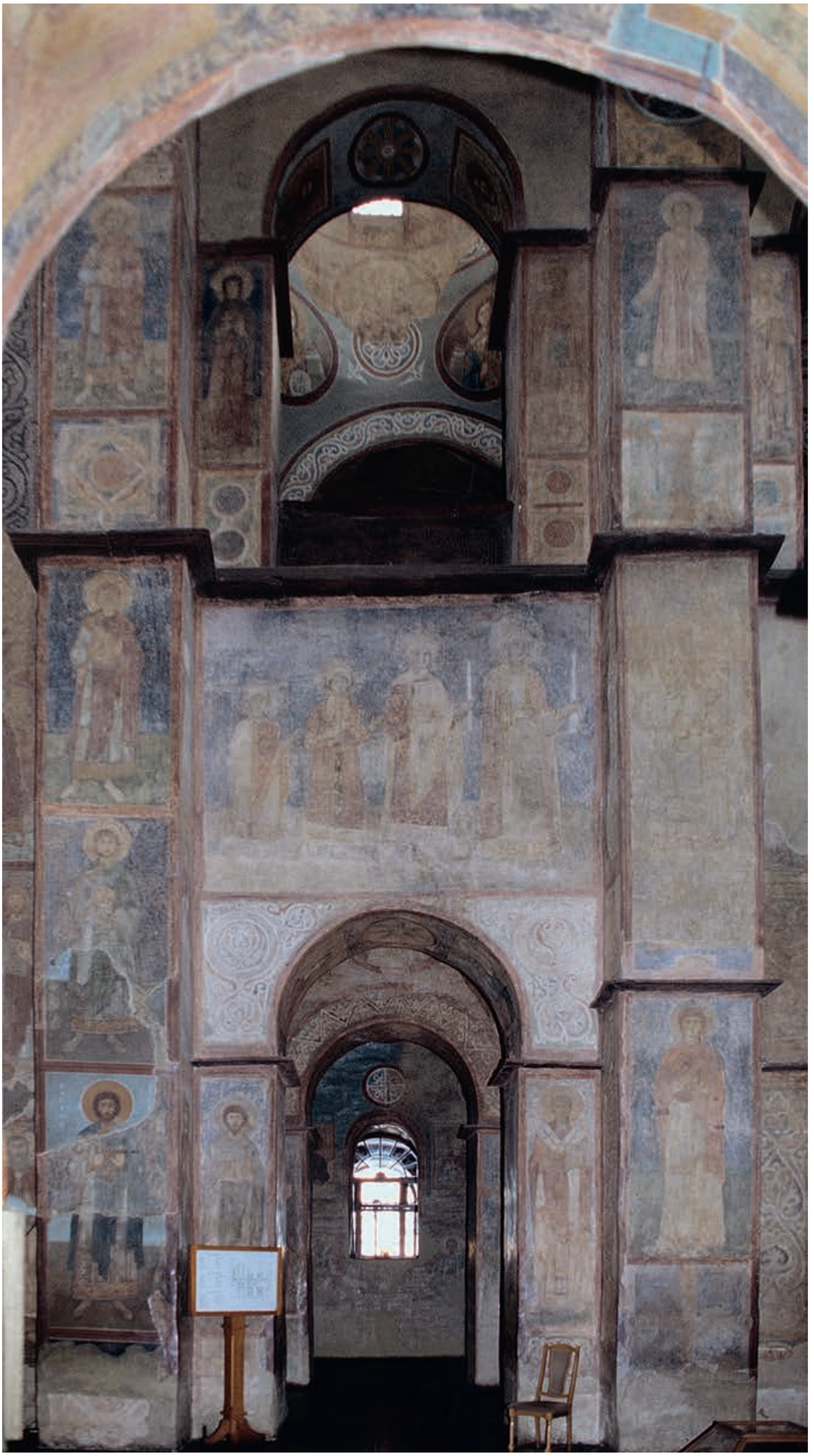
Анализируя различные реконструкции ктиторского портрета, приходится признать, что существующих ныне данных недостаточно для точного воссоздания его первоначального облика и отождествления участников процессии с конкретными детьми Ярослава Мудрого, и, следовательно, уточнение датировки фрески на этом основании представляется преждевременным. Между тем общее его содержание, сообразуясь с иконографической традицией ктиторских изображений, поддается истолкованию. Вероятнее всего, на западной стене был изображен тронный Христос, к которому подходили Ярослав с Ириной и двое старших детей, тогда как остальные Ярославичи — по четверо с каждой стороны — размещались на северной и южной стенах. В практике византийского ктиторского портрета подобные многолюдные процессии представляются явлением поистине уникальным, не находит аналогий и само расположение семьи Ярослава напротив центральной апсиды [114]. Столь полное представительство рода Ярослава Мудрого — «от мала до велика» — подразумевает весь новообращенный русский народ, который соединяется со вселенским христианством в общей молитве, обращенной к Спасителю. Акцентированное расположение семейства Ярослава напротив алтарной «Евхаристии», а также уникальная иконография ктиторского портрета, представленного в виде богослужебной процессии, выводит его за рамки традиционного образа моления князя за свой род и наполняет композицию особым программным смыслом, вновь и вновь возвращая нас к актуальной теме вхождения Киевской Руси во Вселенскую Церковь — Тело Христово [115].

Ктиторский портрет оказывается одним из важнейших звеньев в создании целостного литургического пространства Софийского собора, где идея созидания Церкви Христовой, выраженная догматическими образами мозаической декорации и сценами евангельского и ветхозаветного повествования, получает дальнейшее развитие в теме вхождения Киевской Руси в христианское содружество «Нового Израиля». Этот момент вхождения подчеркнут процессионным характером ктиторского изображения. В нем семья Ярослава, поднося Христу свои дары, соединяется с другими христианскими народами, которые олицетворены сонмами святых, изображенных на стенах и сводах Софийского собора. Ряды этих святых уподоблены выразительным архитектоническим элементам — опорам, поддерживающим здание Церкви Христовой. Сотни святых в полном смысле слова заселяют дом Премудрости Господней, одновременно являясь гарантами его прочности и устойчивости, и именно сюда вместе со своей семьей Ярослав вводит и весь новообращенный русский народ. Движение персонажей ктиторского портрета продолжается в расположенной напротив сцене «Причащение апостолов», где Христос раздает спасительные евхаристические дары. Соединяя эти понятия, митрополит Иларион пишет в «Слове о законе и благодати»: «Се бо уже и мы съ всеми христиаными славимъ святую Троицу [...] и уже не идолослужителе зовемся, но христиани, не еще безнадежници, нъ уповающе въ жизнь вечную. И уже не капище сътонино съграждаемъ, но Христовы церкви зиждемъ, уже не заказлаемъ бесомъ другъ друга, нъ Христосъ за ны закалаемь бываеть и дробимъ в жертву Богу и Отьцю. И уже не жертвеныа крове въкушающе погыбаемь, нъ Христовы пречистыа крове въкушающе съпасаемся» [116].

С глобальной программой подкупольного пространства непосредственно соотносятся росписи малых глав собора, которые открываются в объемы восточных пределов или на хоры и потому остаются малообозримыми. Все они, в сокращенном виде повторяя программу центрального барабана, имеют схожую декорацию в виде четырех медальонов с полуфигурами архангелов, окружающими центральный медальон с хризмой (двумя

[113] На зарисовке Ф.Г. Солнцева, выполненной после раскрытия фресок в 1840-х гг., на южной стене изображены четыре княжеские фигуры (*Высоцкий*, 1989. Рис. 28), однако при поновлении того же периода они были превращены в мучениц Софию, Веру, Надежду и Любовь (*Лебединцев*, 1879. С. 32–33). Впервые их правильно отождествил с ктиторским портретом И.И. Срезневский, который в своей реконструкции разместил весь групповой портрет на южной стене центрального нефа (*Срезневский*, 1871. С. 108–110). Основываясь на анализе облачений, В.А. Прохоров определил сохранившиеся фигуры как мужские (*Прохоров*, 1881. С. 60), а Д.В. Айналов и Е.К. Редин справедливо акцентировали церемониальный характер изображения (*Айналов*, *Редин*, 1889. С. 133–134). Я.И. Смирнов, включивший в анализ копию XVIII в. с рисунка А. ван Вестерфельда, вслед за И.И. Срезневским расположил ктиторский портрет на южной стене центрального нефа, распространив его женскую половину и на северную стену. Я.И. Смирнов первым отождествил изображенную на рисунке центральную фигуру с князем Владимиром, отнеся ее ко времени Петра Могилы, а также предпринял попытку идентификации изображенных персонажей с конкретными детьми Ярослава, обнаружив несоответствие восьми изображенных Ярославичей с упомянутыми в источниках девятью детьми великого князя (*Смирнов*, 1907. С. 444–462). В 1936 г. П.И. Юкин частично раскрыл сохранившиеся изображения ктиторского портрета из-под записи, однако, сообразуясь с данными предшествующих исследований, придал фигурам южной стены женский облик, а соответственно северной — мужской (*Скуленко*, 1936. С. 58– 59). В 1939 г. М.К. Каргер обнаружил основания разобранной западной стены и правильно связал трехчастную композицию ктиторского портрета с изначальной архитектурой собора. Однако, не учтя ошибок поновления 1840-х гг. и реставрации 1935–1936 гг., он решил, что А. ван Вестерфельд зеркально поменял муж-

178 **Ктиторский портрет. Фреска. Западный рукав подкупольного креста. Южная стена. Собор Св. Софии в Киеве**



178

ской и женской половины процессии местами (*Каргер*, 1954. С. 143–180). После раскрытия в 1955 г. фрагментов крайних фигур западной стены В.Н. Лазарев предложил новую реконструкцию, где в центральную часть композиции вошли пять фигур— Спаситель, Ярослав и Ирина и их старшие сын и дочь. Повторяя ошибку М.К. Каргера, В.Н. Лазарев подтвердил его тезис о неточности рисунка А. ван Вестерфельда (*Лазарев*, 1959. С. 148–163). С.А. Высоцкий, следуя рисунку А. ван Вестерфельда и идее В.А. Прохорова о церемониальном характере ктиторского портрета, мужскую половину семьи Ярослава размещает на южной стене, а женскую — на северной, дополняя их фигурами Владимира и Ольги, которые, по его мнению, были изображены по сторонам от Христа как посредники между Богом и княжеским семейством (*Висоцький*, 1975. С. 3–15; *Высоцкий*, 1989. С. 63–112). Эту реконструкцию в целом поддержал П.П. Толочко (*Толочко*, 1996. С. 169), тогда как А. Поппэ подверг ее критике, указав на невозможность присутствия здесь Владимира и Ольги, которые к моменту создания фресок не были канонизированы. В своей реконструкции он во многом сходится с мнением В.Н. Лазарева, размещая за Ярославом и Ириной их старших сына и дочь, не зафиксированных рисунком А. ван Вестерфельда, на южной стене — трех сыновей и одной дочери (предпоследняя фигура), а на северной — двух дочерей и двух младших сыновей. Создание фрески А. Поппэ относит к 1042–1046 гг. (*Poppe*, 1981. P. 15–66). Технологические исследования И.П. Дорофиенко показали, что нынешний облик Ярославичей во многих существенных деталях не соответствует оригиналу, а, следовательно, попытки отождествления персонажей ктиторского портрета слишком гипотетичны (*Дорофиенко*,

179

179 **Ктиторский портрет. Гравюра А. ван Вестерфельда**
180 **Ктиторский портрет. Фреска. Западный рукав подкупольного креста. Южная стена. Собор Св. Софии в Киеве**

перекрещивающимися крестами) — древнейшим символом-знаком второй ипостаси Св. Троицы, который заменит собой образ Пантократора. Ангельские образы малых куполов, соотнесенные с мозаиками центральной главы, составляют бесчисленный сонм ангельского воинства, предстоящего престолу Небесного Владыки. Вероятнее всего, программа малых глав Софийского собора следовала декорации Десятинной церкви, которая имела 25 куполов. Но в то же время эта часть иконографического замысла могла иметь и дополнительное осмысление. На Руси архангелы с древности рассматривались как небесные заступники княжеского рода [**117**], поэтому обилие ангельских образов может быть понято как акцентация темы высшего покровительства великокняжеской семье, которая развивается и конкретизируется в посвящении приделов малых апсид Софийского собора.

Если росписи подкупольного пространства несут в себе комплекс сложных богословских идей, то за его приделами догматическая наполненность иконографической программы несколько снижается. Декорация приобретает мерный повествовательный характер, а сложные символические соотношения уступают место нарративному изложению событий, в котором лишь расставлены различные смысловые акценты, выдвигающие на передний

180

1988. С. 136–142). Г.Н. Логвин предложил совершенно произвольную реконструкцию, в которой число персонажей доходит до 16 фигур, а в центре располагается «Воздвижение Креста» с Константином и Еленой, Владимиром и Ольгой, Борисом и Глебом (*Логвин*, 1988. С. 20–21). Н.Н. Никитенко считает, что ктиторский портрет представлял собой изображение обряда освящения Софийского собора, возглавляемого Владимиром и Анной, при этом князь держит модель не Софийского собора, а Десятинной церкви, исполняющей роль иерусалима с мощами, присутствие которых обязательно при освящении храма. Соответственно по сторонам изображены дети не Ярослава, а Владимира. Эта произвольная интерпретация ктиторского портрета является одним из главных доводов датировки собора и его росписей вторым десятилетием XI в. (*Никитенко*, 1999. С. 14–64).

[**114**] Еще П. Павлов указал на ближайшую и единственную аналогию — двойной императорский портрет Юстиниана и Феодоры в алтарной мозаике церкви Сан Витале в Равенне (*Павлов*, 1878. С. 26). Эту параллель приводят многие исследователи, подчеркивая в то же время отсутствие других аналогий. Действительно, все известные ктиторские портреты не столь грандиозны по своему замыслу и расположены в нижней зоне второстепенных объемов храма. Известное исключение составляет семейный портрет Василия I (867–886), находившийся в Кенургии (Тронном зале) императорского дворца и упомянутый в

план те или иные темы. В первую очередь это касается четырех приделов, расположенных в малых алтарных апсидах и частично распространяющихся в пространство наоса, посвящение которых отражает не только общевизантийскую традицию, но и местные реалии.

В южной апсиде находится Иоакимо-Аннинский придел, росписи которого, наилучшие по сохранности среди малых алтарей, посвящены истории родителей Марии и ее детству [ил. 183]. Повествование состояло из 10 сцен, которые располагались в четыре регистра и разворачивались сверху вниз. В рассказе, основанном на тексте Протоевангелия Иакова, выделены три повествовательных блока, в которых раскрываются три этапа созидания Дома Премудрости Господней — Богоматери. Первый повествовательный блок посвящен явлению Богоматери в мир. Его начальная сцена утрачена, но, вероятно, здесь было изображено «Благовещение Иоакиму», поскольку второй сюжет представляет собой «Благовещение Анне». Далее рассказ продолжен «Встречей Иоакима и Анны», что соответствует церковному празднику Зачатия Богоматери, и «Рождеством Богоматери». Следующие две сцены — «Введение Богородицы во храм» и «Вручение Богоматери пурпура и кокцина» [ил. 183], вынесенные на южную стену придела, составляют второй блок и объединены общей темой роли Богоматери в устроении Иерусалимского храма и через это, символически, в утверждении Дома Премудрости. Так, во «Введении» она изображена сидящей в Святая Святых и принимающей из рук ангела небесную пищу, во втором случае она получает из рук первосвященника драгоценные ткани для украшения одной из главных израильских святынь — завесы Иерусалимского храма. Третий завершающий блок из четырех сцен занимает два нижних регистра апсиды и посвящен теме Боговоплощения как главного акта Божественного домостроительства. Эту тему открывает «Обручение Иосифа и Марии» — сюжет, который обретает в данном контексте смысл обобщенного образа чистоты и непорочности Богоматери. Далее изображено «Благовещение у колодца», когда Богоматерь, набирая воду, услышала глас с небес, а завершается цикл «Благовещением» [ил. 182] и «Встречей Марии и Елизаветы» [ил. 181]. Последняя сцена также символична по своему значению — здесь представлено первое деяние воплотившегося, но еще не родившегося Спасителя, которому во чреве Елизаветы поклоняется Иоанн Предтеча (Лк. 1:41–44). Таким образом, роспись Иоакимо-Аннинского придела демонстрирует метод выборочной группировки сюжетов из повествовательного ряда, создающих свою мини-программу [**118**]. Этот прием столь же отчетливо проявляется и в росписи других приделов.

Апостольский придел, занимающий северную апсиду, также расписан, согласно своему посвящению, сценами деяний апостолов. Живопись здесь сохранилась хуже, но все уцелевшие сцены посвящены деяниям апостола Петра. В верхних регистрах сохранились сцены, повествующие, вероятнее всего, о проповеди Петра в доме сотника Корнилия — вверху представлено «Крещение в доме сотника Корнилия», а ниже, вероятно, расположена композиция «Апостол Петр у сотника Корнилия» [ил. 184]; здесь же частично сохранилось изображение «Изведения Петра из темницы» [**119**]. Одной из особенностей повествования Апостольского придела является акцент на проповеди апостолов язычникам, что проявилось в сюжетах, связанных с Корнилием, где первоапостол обращает в веру римского сотника с семьей. Это событие, подчеркивающее равенство во Христе иудеев и язычников, еще раз косвенно открывает тему апостольского служения, достигшего Руси, — недаром в Ипатьевской летописи крещение Владимиром Руси сравнивается с принятием христианства сотником Корнилием [**120**]. Сюжетное повествование, основанное на книге Деяний апостолов, получает развитие в подборе отдельных фигур святых, занимающих нижние зоны придела, среди которых преобладают апостолы «из Семидесяти», в том числе несколько перводиаконов. К сожалению, среди них идентифицируются только юный апостол

«Vita Basilii» (*Mango*, 1986. P. 197–198). Однако он был включен не в храмовую, а в дворцовую декорацию.

[**115**] А. Поппэ, точно указав на особую сакральную значимость расположения ктиторского портрета напротив «Евхаристии», видит в этом акцентацию апостольской миссии княжеского рода в деле крещения Руси (*Poppe*, 1981. P 20–40). Н.Н. Никитенко, вслед за Д.В. Айналовым и Е.К. Рединым подчеркивая уникальный процессионный характер изображения, отмечает, что именно тема торжества христианства на Руси определила место ктиторского портрета в системе росписи Св. Софии (*Никитенко*, 1999. С. 39).

[**116**] БЛДР, 1997. С. 38.

[**117**] *Лазарев*, 1960/1. С. 52–54.

[**118**] В.Н. Лазарев увидел в посвящении придела диаконника ктиторскую подоплеку, а именно – желание Ярослава помянуть свою мачеху Анну, а также жену Ирину, принявшую в монашестве имя Анны (*Лазарев*, 1960/1. С. 51). Н.Н. Никитенко связывает посвящение диаконника с его богослужебным назначениям как места пребывания великокняжеской четы и в соответствии с этим считает, что «протоевангельский цикл диаконника прообразовывает события крещения Руси, преломленные сквозь биографию Владимира и Анны» (*Никитенко*, 1999. С. 147–149).

[**119**] Вторая из названных сцен может иметь и иные толкования, что отмечалось исследователями (*Айналов*, *Редин*, 1889. С. 316; *Babić*, 1969. P. 107).

[**120**] На эту параллель впервые указала Н.Н. Никитенко (*Никитенко*, 1999.

181

181 **Встреча Марии и Елизаветы. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Собор Св. Софии в Киеве**
182 **Благовещение. Фреска Иоакимо-Аннинского придела. Собор Св. Софии в Киеве**

Тимон в северной арке придела, а также апостол Лука, изображенный на стене придела и, вероятно, выделенный среди остальных святых как автор Деяний.

В выборе посвящения двух крайних приделов с очевидностью проявляется ктиторская тематика. Южный Архангельский придел сохранил декорацию на тему деяний архангелов Михаила и Гавриила, которая украшает не только апсиду, но и восточную часть нефа, куда распространялось богослужебное пространство придела [ил. 185]. Конху занимает полуфигура архангела, являющего собой обобщенный образ небесных сил, которым и посвящен придел. В своде вимы и нефа расположено несколько сцен, где архангелы предстают как посланники небес и исполнители воли Господней. Из наиболее сохранных композиций следует назвать расположенные в виме «Низвержение сатаны» («Падение денницы») [ил. 186], где архангел Михаил низвергает с небес сатану и падших ангелов, и «Борьбу Иакова с ангелом» — одно из принципиально важных событий в истории избранного народа [ил. 187].
В своде нефа расположены плохо сохранившиеся сцены явлений архангелов Иисусу Навину, Валааму, Агари и Захарии, которые также посвящены ключевым моментам в истории домостроительства. В то же время посвящение придела небесным силам было предо-

[**121**] *Лазарев*, 1960/1. С. 52–54. Н.Н. Никитенко усматривает совпадение сюжетов с событиями истории крещения Владимира. Так, «Борьба Иакова с ангелом» уподобляется начальному язычеству Владимира (так ! – *В.С.*), а «Низвержение сатаны» – его решительному обращению в христианство; «Явление архангела Захарии», повлекшее за собой его временную немоту, сравнивается с временной слепотой Владимира, постигшей его в Корсуни, и т.д. (*Никитенко*, 1999. С. 134–136).
[**122**] В виме придела представлены сцены «Георгий исповедует веру перед Диоклетианом» и «Георгий и царица Александра», а в своде нефа расположены сцены «Георгий исповедует веру перед проконсулом Магнентием», «Георгий проповедует перед воинами», а также две сцены мучений. Еще два мученических сюжета вынесены в нижний регистр северной стены не-

182

фа. Преобладание мученической, а не триумфально-воинской интерпретации его жития Г. Бабич расценивала как отражение архаических черт в его культе (*Babić*, 1969. P. 107). Вероучебно-исповеднический акцент житийного цикла св. Георгия справедливо отметила Н.Н. Никитенко, однако интерпретировала его как иносказательное отражение событий крещения Владимира (*Никитенко*, 1999. С. 139–141).

[**123**] Н.Н. Никитенко, в соответствии с общей концепцией своего исследования, связывает посвящение всех восточных приделов и программы их росписей непосредственно с деятельностью князя Владимира (*Никитенко*, 1999. С. 133–152).

[**124**] Так, например, история Агари и Исмаила, проиллюстрированная соответствующим сюжетом деяний архангелов, занимает существенное место в самом начале «Слова» Илариона (БЛДР, 1997. С. 28–30).

пределено особым почитанием архангелов в русской княжеской среде [**121**]. Ктиторские интонации, проявившиеся в программе росписи Архангельского придела, обретают всю полноту звучания в посвящении крайнего северного придела св. Георгию, который однозначно воспринимается как патрон создателя Софийского собора Ярослава Мудрого, носившего крестильное имя Георгия. Как и в Архангельском приделе, конху Георгиевского придела занимает полуфигура св. Георгия [ил. 188], а на сводах вимы и восточной части северного нефа расположены сцены жития святого, преимущественно посвященные истории исповедания веры святым и его мучений [ил. 189]. Примечательно, что акцент сделан именно на вероучительном аспекте его жития, тогда как часто воспроизводящиеся сцены его мученической кончины или излюбленный триумфальный сюжет «Чудо св. Георгия о змие» в софийский цикл не включены [**122**].

Выбор посвящения четырех восточных приделов Св. Софии Киевской не был сугубо традиционным, и в нем не только отразилась воля заказчика, но и выявляется соответствие и с общим содержанием иконографической программы собора [**123**]. Действительно, в акцентировании росписей приделов можно увидеть параллель общей догматико-литургической программе киевской Св. Софии. Так, история чудесного рождения Богоматери и событий, предшествующих Боговоплощению, истолковывалась экзегетами как предуготовление спасения и созидание Дома Премудрости Господней, в который вселился Бог-Логос, обретя через Богоматерь человеческую плоть. Посвящение северного придела первоапостолам Петру и Павлу рассматривается как синтетический образ утверждения храма Премудрости через распространение христианского учения, а присутствие сюжетов апостольской проповеди представляется вполне закономерным, если учитывать общий миссионерский пафос росписей Св. Софии Киевской. Особенно интересны в этом контексте боковые приделы, где тема ктиторства гармонично соединена с догматической основой представленных здесь сюжетов. Так, деяния архангелов иллюстрируют самые важные события в истории избранного народа, где божественная благодать проявляет свое безусловное преобладание над ветхим законом, что находит убедительные параллели в текстах Илариона [**124**].

183

183 **Росписи Иоакимо-Аннинского придела. Собор Св. Софии в Киеве**

184 **Росписи Апостольского придела. Собор Св. Софии в Киеве**

184

185

185 **Апсида Архангельского придела. Собор Св. Софии в Киеве**

186 **Низвержение сатаны. Фреска Архангельского придела. Собор Св. Софии в Киеве**
187 **Борьба Иакова с ангелом. Фреска Архангельского придела. Собор Св. Софии в Киеве**

186

187

188

188 **Св. Георгий. Фреска в конхе апсиды Георгиевского придела. Собор Св. Софии в Киеве**

Весьма показательно, что рассказ не ограничивается ветхозаветным повествованием, но заходит в область новозаветной истории («Явление ангела Захарии»), указывая на то, что на смену ветхозаветному избранному народу пришел Новый Израиль, частью которого теперь мыслит себя новокрещеная Русь, олицетворяемая великокняжеским родом, находящимся под покровительством ангельских сил, которым и посвящен придел. Пафос принадлежности Руси к избранному народу ясно выражен в декорации Георгиевского придела, где небесный патрон Ярослава Мудрого показан не только как мученик, но, в первую очередь, как вероучитель, утверждающий основы христианской веры, и честь почитания этого святого как бы переносится и на самого Ярослава, который предстает как просветитель народа и продолжатель дела крестителя Киевской Руси Владимира. Таким образом, через сопоставление различных событий ветхозаветной и новозаветной истории дается убедительная образно-повествовательная параллель декорации основного объема, где эта же тема находит наиболее ясное выражение в сопоставлении алтарной «Евхаристии» и ктиторского портрета.

Хотя сюжетное повествование составляет догматический каркас иконографической программы Софийского собора, отдельные

[**125**] Первая попытка атрибуции святых была предпринята Ф.Г. Солнцевым в ходе реставрации 1843–1853 гг., что нашло отражение в опубликованных им схемах росписи (*Солнцев*, 1871, 1887). Прот. Петр Лебединцев называет лишь 20 имен святых, которых он мог прочитать до поновления 1843–1853 гг. (*Лебединцев*, 1879. С. 70). Вопросы атрибуции святых во фресках Св. Софии ставились многими исследователями (*Грабар*, 1918. С. 98–106; *Мясоедов*, 1918. С. 1–7; *Лазарев*, 1956. С. 161–177; *Лазарев*, 1960/1. С. 94–111; *Лазарев*, 1973. С. 24–26; *Логвин*, 1971). В.Н. Лазарев довольно категорично оценивал принципы распределения святых, считая, что в них «было немало случайного и произвольного» (*Лазарев*, 1978. С. 108). Заметное место уделено этой проблеме в исследованиях С.А. Высоцкого (*Высоцкий*, 1966; *Высоцкий*, 1976; *Высоцкий*, 1985. С. 25). Н.Н. Никитенко рассматривает вопрос атрибуции святых в контексте своей общей концепции росписей Св. Софии Киевской, основным стержнем которых, по ее мнению, было прославление князя Владимира как крестителя Руси (*Никитенко*, 1987. С. 101–107; *Никитенко*, 1988. С. 173–180; *Никитенко*, 1999. С. 161–184; *Никитенко*, 2000. С. 66–82). В последние годы начато системное исследование проблемы, основанное на комплексном анализе иконографии, данных сопроводительных надписей и граффити, которое позволило идентифицировать уже более 100 фигур святых (см.: *Герасименко, Захарова, Сарабьянов*, 2007 – в печати).

[**126**] Обособленность галерей от основного объема была подчеркнута тем, что все арочные проемы между ними представляли собой окна с деревянными заполнениями, от которых сохранились следы креплений, а в одном случае – в проеме алтаря Архангельского придела – и остатки самой деревянной

189 **Св. Георгий перед Диоклетианом. Фреска Георгиевского придела. Собор Св. Софии в Киеве**

изображения святых оказываются самой многочисленной по составу и обширной по площади частью декорации. Распространяясь из центрального пространства в многочисленные периферийные объемы храма, фигуры святых, изображенные либо в рост, либо по пояс, в медальонах или прямоугольных рамах, заполняют здесь буквально все возможные плоскости. По самым приблизительным подсчетам, в объеме Софийского собора могло быть изображено около 700–800 отдельных святых, что не имеет даже близких аналогий ни в одном памятнике средневизантийского периода [**125**]. Совершенно очевидно, что все изображения святых были подчинены общей программе, которая определяла основные принципы расположения святых по всему объему собора. Эта программа соответствовала задаче показать весь христианский космос, всю Церковь Христову, наполненную праведниками и святыми, новым народом избранным, в котором новокрещеная Русь обретала свое место.

Согласно этой глобальной установке, святые были сгруппированы прежде всего в соответствии с закономерностями общего порядка, где существенное место отводилось богослужебному аспекту. Так, оценивая росписи внутренних и наружных галерей, следует учитывать, что в древности они открывались в пространство города. Окружая основной объем собора, они не являлись частью его интерьера, как это воспринимается сейчас, после того как в результате перестроек они превратились в закрытые помещения [**126**]. Соответственно галереи являлись преддверием литургического пространства, что не могло не сказаться на содержании их росписей. Именно так следует расценивать декорацию центральной части южной внутренней галереи, вход через которую в основное пространство храма был обрамлен двумя фигурами архангелов-стражей и изображением служащего архидиакона Стефана, открывающего двери в богослужебную зону собора. Точно так же входы во внутренние галереи с восточной стороны, ныне превращенные в апсиды придельных алтарей, были обрамлены изображениями врачей-бессребреников, встречающих входящего в храм с обетованием духовного исцеления [**127**] [ил. 190]. В пространстве придельных алтарей, в соответствии с их богослужебной функцией, абсолютно преобладают фигуры епископов и диаконов, которые

рамы. Дверные проемы, вероятнее всего, имели мраморные обрамления. [**127**] Аналогом такой привратной композиции являются росписи Св. Софии Охридской (1037–1056) (*Hamann-Mac Lean*, *Hallensleben*, 1963. Abb. 26). Расположенный рядом архидиакон Стефан с кадилом в руках узнается по граффити (*Высоцкий*, 1966. С. 104). Вне сомнения, зеркальная композиция обрамляла северный вход, но древние росписи здесь полностью утрачены. В восточном компартименте южной внутренней галереи сохранилось парное изображение св. врачей Кира и Иоанна (*Герасименко*, *Захарова*, *Сарабьянов*, 2007 — в печати), а в пандан им, в северной галерее, присутствует изображение еще одного целителя, который иногда фигурирует как Пантелеймон (*Логвин*, 1971. Ил. 220).

189

190 **Св. Иоанн. Фреска южной внутренней галереи. Собор Св. Софии в Киеве**

190

дополняют мозаический святительский чин центральной апсиды, вместе с ними являя собой образ Вселенской Церкви [**128**]. Наконец, в западной части галерей и пространствах под хорами доминируют женские образы, которые составляют здесь свою обособленную программу [**129**].

Богослужебные закономерности тесно переплетаются с символическими, которые также чрезвычайно важны в распределении святых по пространству Софийского собора. В центральном подкупольном объеме доминируют изображения мучеников — Сорока севастийских святых на подпружных арках, фигуры мучеников и святых жен на гранях и лопатках многочисленных столбов. Примечательно, что среди них абсолютно преобладают юные персонажи, чья духовная крепость и физическое совершенство олицетворяют незыблемость здания Церкви Христовой. Редким исключением оказываются несколько изображений святых в нижней зоне подкупольного пространства, чье присутствие, вероятно, обусловлено их патрональным характером. Так, на восточных гранях западных столбов, обращенные лицом к алтарю, изображены св. воины Георгий [ил. 269, с. 314] и Дмитрий [ил. 193], первый из которых является патроном Ярослава, а второй — его сына и наследника Изяслава. Примечательно, что на боковой грани, слева от Дмитрия, расположен пророк Илья [ил. 191] — вероятный патрон Ильи Ярославича — первенца Ярослава, который, по предположению А.В. Назаренко, был посажен на княжение в Новгороде в 1019 г., где вскоре скончался [**130**].

В малых компартиментах первого этажа собора и его хор подбор святых, на первый взгляд, теряет логику, и здесь могут соседствовать самые различные категории святости — св. жены и монахи, мученики и святители, пророки и апостолы, пресвитеры и целители. Однако в совокупности этот разнообразный сонм святых создает универсальный образ полноты святости, показанной через индивидуальность каждого святого, но предельно наполняющей собою Дом Софии.

[**128**] В Иоакимо-Аннинском приделе из 16 святительских фигур идентифицируются Власий Севастийский, Лев Римский, возможно, Мелетий Иконийский, а также диакон Папил. В крайних приделах в апсидах расположено по шесть святителей, из которых в Архангельском узнаются Евдоким, Феодул и Анфим (*Высоцкий*, 1985. С. 25), а в Георгиевском – Епифаний Кипрский, Павел (Константинопольский?), Прокопий (или Прокл), Митрофаний Константинопольский и Власий Севастийский. В Апостольском приделе место святителей занято фигурами апостолов «из Семидесяти», что, впрочем, только расширяет святительскую программу, поскольку все они являлись либо перводиаконами, либо еписко-

191 **Пророк Илья. Фреска юго-западного подкупольного столба. Собор Св. Софии в Киеве**

191

пами основанных ими церквей.

[**129**] Прямой параллелью являются росписи нартекса Св. Софии Охридской, который полностью отведен под образы святых жен.

[**130**] Подробнее об Илье Ярославиче см.: *Литвина, Успенский*, 2006. С. 16. *Назаренко*, 2001. С. 484–486, 488–499.

192

192 **Св. Иоанн Милостивый. Фреска внутренней южной галереи. Собор Св. Софии в Киеве**
193 **Св. Димитрий Солунский. Фреска юго-западного подкупольного столба. Собор Св. Софии в Киеве**
194 **Григорий Богослов. Фреска внутренней южной галереи. Собор Св. Софии в Киеве**
195 **Св. Фока Синопский. Фреска внутренней южной галереи. Собор Св. Софии в Киеве**

193

194

195

196

197

В то же время в каждой ячейке создается мини-программа со своей внутренней логикой, определяемая соображениями особого характера. Одним из решающих факторов, как представляется, является выделение в интерьере собора определенных мест, связанных со вмурованными здесь реликвиями — частицами мощей святых. С древности известен обычай при строительстве храмов вмуровывать в их фундаменты или стены частицы мощей, которые часто становились предметом поклонения, а места захоронений обычно отмечались живописными, инкрустированными или вырезанными в материале постройки крестами [**131**]. На Руси эта традиция зафиксирована Киево-Печерским патериком, где говорится о мощах, принесенных греческими строителями и положенных в основание стен Успенского собора: «...и мощи святых мученикъ под всеми стенами положены быша, идеже и сами написаны суть над мощми по стенам» [**132**]. Таким образом, в Успенском соборе Киево-Печерского монастыря места захоронений мощей были отмечены изображениями самих святых. В пространстве под хорами Софийского собора на некоторых гранях столбов изображены крупные четырехконечные и шестиконечные кресты, возвышающиеся над невысокими «горками». Вероятно, ими были отмечены места захоронения мощей, и логично предположить, что рядом с ними, как это было в Успенском соборе Киево-Печерского монастыря, были изображены сами святые, и вокруг этих сакральных центров могли разворачиваться мини-программы отдельных компартиментов [**133**]. Именно существованием многих мини-программ может быть объяснен факт дублирования в разных зонах собора изображений некоторых святых. Так, во фресках повторены почти все епископы алтарного святительского чина, дважды представлены Игнатий Богоносец, Андрей Стратилат, Адриан и Наталия, Мина, Николай Чудотворец [**134**].

Примером хорошо сохранившейся мини-программы, поддающейся прочтению, является «паперть святителей», занимающая компартимент в западной части южной внутренней галереи. Программа строится вокруг образа Николая Чудотворца [ил. 196], выделенного особым видом нимба с жемчужной обнизью и в древности имевшего киворий и басменную обкладку, от которых остались следы. Очевидно, особое почитание его образа было обусловлено присутствием здесь частицы его

[**131**] Эта традиция зафиксирована в Св. Софии Константинопольской и отражена в «Сказании о построении храма святой Софии» (*Леонид, архим.*, 1889. С. 17, 22). Она была хорошо известна и на Руси (*Majeska*, 1984. P. 214), о чем говорят тексты паломничеств в Константинополь Антония Новгородца в 1200 г. (Книга Паломник, 1899. С. 23) или Стефана Новгородца в 1348 г. (БЛДР, 1999. С. 32–33). Такие захоронения мощей известны по целому ряду храмов византийского мира (*Teteriatnikova*, 2003. P. 77–92).

[**132**] Киево-Печерский патерик, 1999. С. 12–14, 115–116.

[**133**] На очевидную взаимозависимость вмурованных мощей и программы росписи указывает Н.Б. Тетерятникова (*Teteriatnikova*, 2003. P. 80). В.Г. Пуцко рассматривает изображения крестов в росписях Св. Софии Киевской как обозначение

196 **Св. Николай Чудотворец. Фреска внутренней южной галереи. Собор Св. Софии в Киеве**
197 **Св. Григорий Чудотворец. Фреска внутренней южной галереи. Собор Св. Софии в Киеве**
198 **Св. Григорий Нисский. Фреска внутренней южной галереи. Собор Св. Софии в Киеве**

198

мест богослужебных процессий, что полностью соответствует и нашему истолкованию – ведь именно перед ними могли совершаться поминальные литии (*Пуцко*, 2003. С. 183–191).

[**134**] Схожее дублирование святых прослеживается по декорации кафоликона Осиос Лукас, которое также составлено из нескольких мини-программ (*Герасименко*, 2000).

199

мощей или какой-то реликвии, связанной с именем этого святого. Прославление св. Николая поддерживают изображенные вокруг него епископы. Рядом с ним представлены вселенские святители — Григорий Богослов [ил. 194], Григорий Чудотворец [ил. 197] и Григорий Нисский [ил. 198], а также Иоанн Милостивый [ил. 192] и Игнатий Богоносец. Этот ряд дополнен изображением двух понтийских епископов — Капитона Херсонесского и Фоки Синопского [ил. 195], чье присутствие расширяет вселенское почитание Николая Чудотворца, приближая его к границам Руси [**135**]. Видимо, схожая по структуре программа, посвященная прославлению воинов-мучеников, занимала западную часть северной внутренней галереи, где узнаются св. Артемий, Никита (?), Феодор Стратилат, Мина. К сожалению, точная атрибуция состава святых в данной части декорации затруднена плохой сохранностью росписей.

В пространстве под хорами программная обособленность каждого компартимента становится еще более акцентированной, что подчеркнуто сильным выносом лопаток крещатых столбов, а также перекрывающими каждую ячейку купольными сводами, напоминающими своей конструкцией малые купола [ил. 199]. Эти небольшие пространства могли служить приделами, на что косвенно указывает декорация сводов, в миниатюре символически повторяющая схему купольной программы, которая состоит из медальона с хризмой, окруженного изображениями архангелов, херувимов или тетраморофов, а в одном случае — даже четырех евангелистов. В таком варианте поклонные кресты обозначали и сакральный центр каждого малого придельного пространства [**136**]. В выборе святых, расположенных в нижней зоне этих объемов, далеко не всегда удается вычленить программную основу, так как невозможно атрибутировать всех представленных здесь святых, но и здесь улавливаются определенные закономерности. Так, северо-западный угол, где в парусах изображены четыре евангелиста, отведен женским образам, среди которых узнаются равноапо-

[**135**] *Герасименко, Захарова, Сарабьянов*, 2007 (в печати). Н.Н. Никитенко, удачно назвавшая этот объем «папертью святителей», предлагает иную атрибуцию святителей, которая, пренебрегая данными иконографии и граффити, тенденциозно развивает концепцию автора о прославлении в росписях Св. Софии Киевской князя Владимира как крестителя Руси (*Нікітенко*, 2003. С. 158–161).

[**136**] Многопридельность Софийского собора, сформулированная в его древнем замысле, отражена в тексте Павла Алеппского, который, рассуждая о былом величии Св. Софии, пишет: «Говорят, в ней было семьдесят алтарей вверху и внизу» (*Павел Алеппский*, 2005. С. 170).

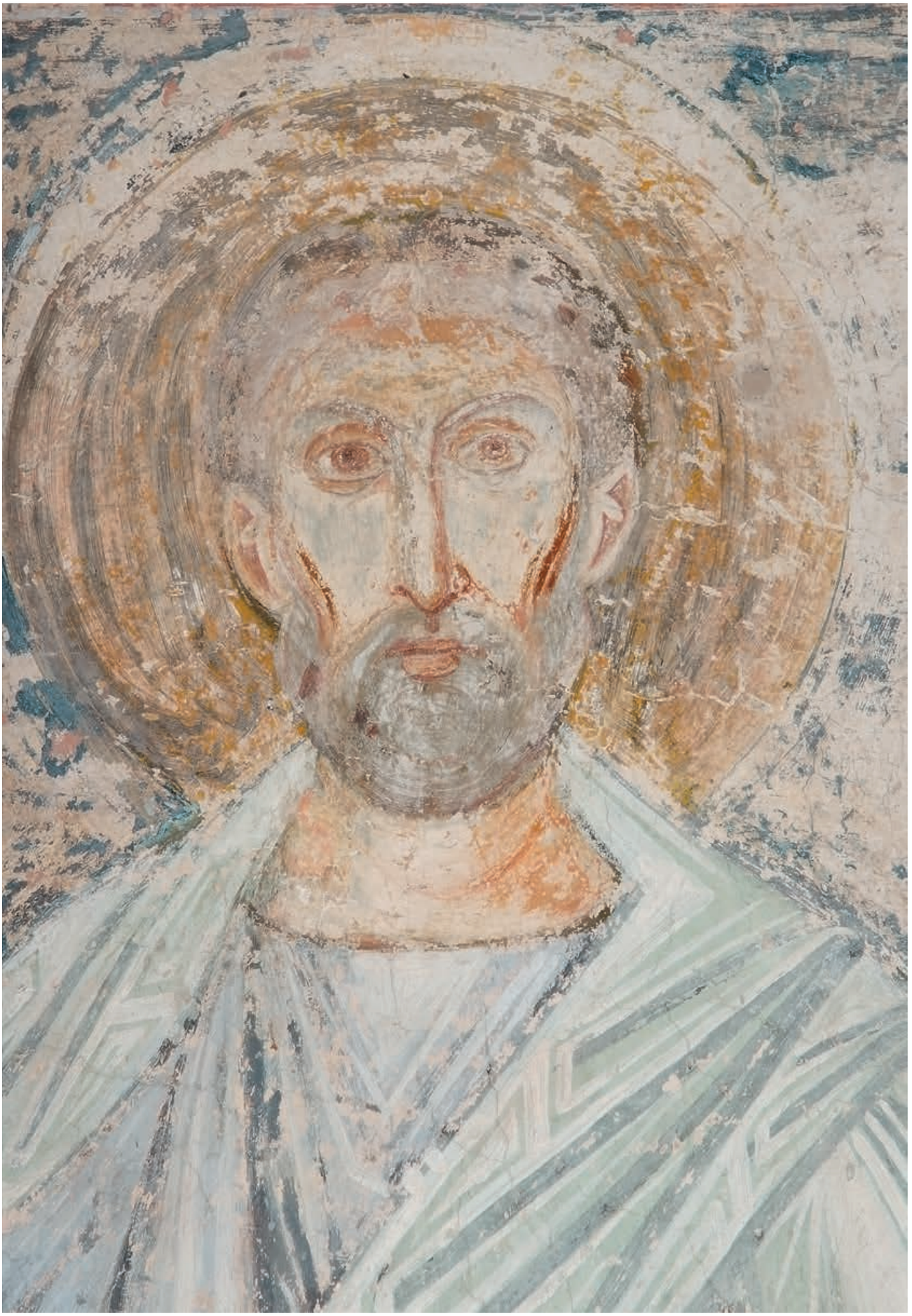
199 **Общий вид свода. Фреска юго-западного объема под хорами. Собор Св. Софии в Киеве**
200 **Св. Фекла. Фреска юго-западного объема под хорами. Собор Св. Софии в Киеве**
201 **Царица Елена (?). Собор Св. Софии в Киеве**

200

201

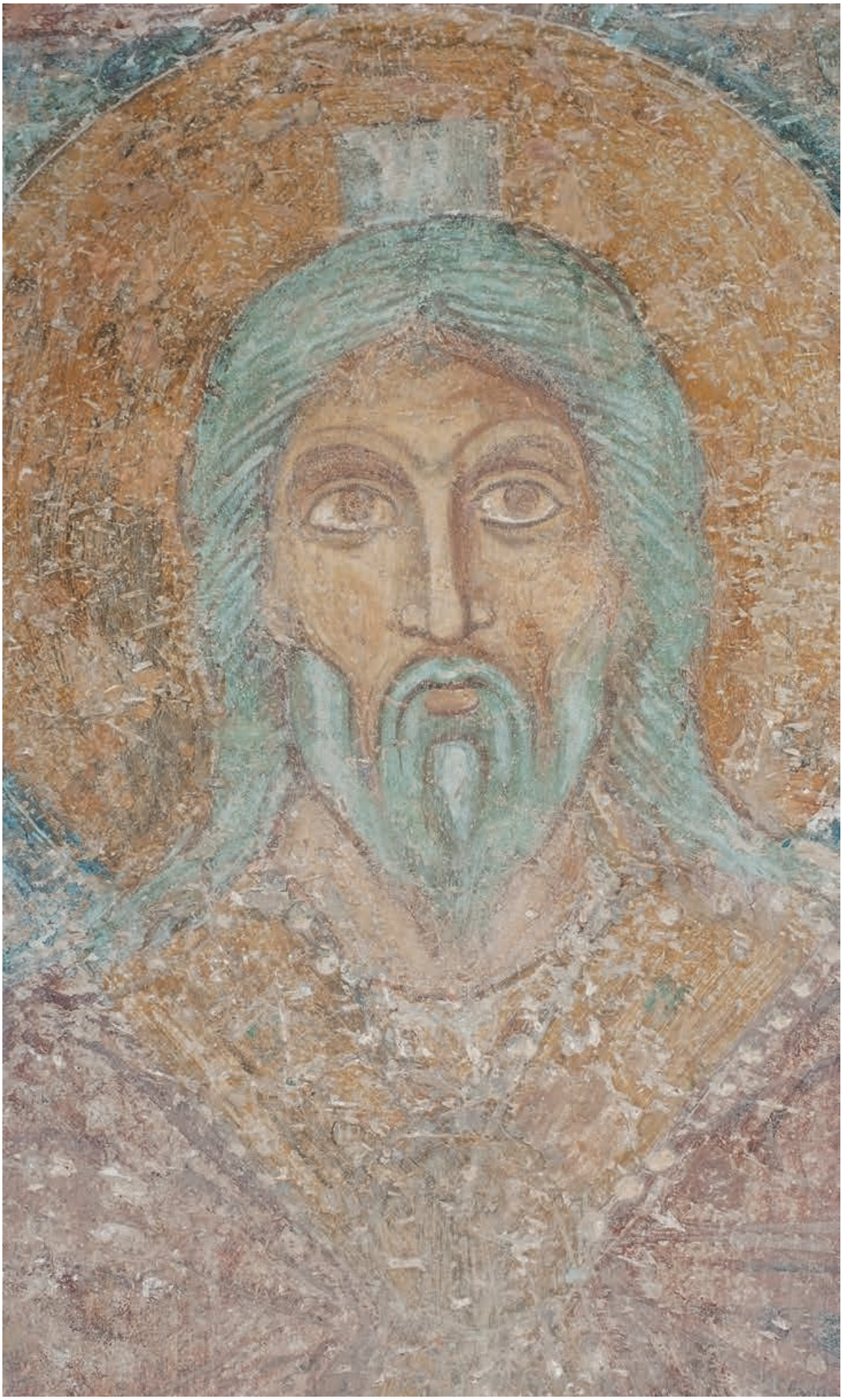
стольные Фекла [ил. 200], а также Нина, Рипсиме и Гаяне — просветительницы Грузии и Армении, и императрица Елена [ил. 201], почитающаяся наравне с Константином, фигура которого расположена в пандан императрице в соседнем компартименте. Таким образом, здесь сгруппированы образы св. жен, прославившихся своим апостольским служением, что и подчеркнуто расположением четырех евангелистов в парусах купольного свода.

Иная программа разворачивается в двух восточных ячейках юго-западного объема, где в иносказательной форме раскрывается тема истинного священства, передающегося в преемственности Ветхого и Нового Завета через апостолов к святителям последних времен. Программа составлена из нескольких парных изображений. Здесь представлены Моисей и Аарон [ил. 202, 203] как носители чистоты ветхозаветного священства, рядом находятся фигуры пророков Ильи [ил. 206] и его ученика



202

202 **Пророк Моисей. Фреска северо-западного объема под хорами. Собор Св. Софии в Киеве**
203 **Первосвященник Аарон. Фреска северо-западного объема под хорами. Собор Св. Софии в Киеве**



203

204

205

Елисея, которому перешла благодать учителя, когда тот был вознесен ангелами на небо. В восточной арке компартимента находятся фигуры Павла и Петра [ил. 204, 205], олицетворяющие в данном контексте преемственность Ветхого и Нового Завета и, несомненно, устанавливающие смысловые коннотации с Апостольским приделом, находящимся к востоку от рассматриваемого объема. Наконец, в программу включено несколько образов святителей, один из которых — епископ Лазарь четверодневный, воскрешенный Христом [ил. 208], — является сакральным центром данного компартимента, будучи расположенным рядом с крестом, вероятнее всего, обозначающим место захоронения частицы его мощей [ил. 207]. Два других святителя — оба седовласые и безбородые — благодаря их редкому облику идентифицируются как константинопольские патриархи-скопцы Игнатий [ил. 209] и Герман, особо почитавшиеся как герои периода иконоборчества, прославившиеся в недавние исторические времена (VIII–XI вв.) [**137**].

Переходя к периферийным зонам Софийского собора, следует иметь в виду, что их декорация почти полностью утрачена. Внешние галереи собора долгое время стояли полуразрушенными, поэтому в нашем распоряжении нет никаких данных, позволяющих хотя бы примерно восстановить сюжеты росписей этих обширных помещений [**138**]. Лишь небольшой замкнутый компартимент в юго-западной части галереи фрагментарно сохранил свою декорацию. На его южной стене расположена монументальная композиция «Сорок севастийских мучеников» [ил. 210], а по сторонам изображено несколько святых, тогда как росписи небольшой апсиды, встроенной в вос-

[**137**] Лазарь Четверодневный, согласно преданию, после его воскрешения Спасителем был поставлен епископом Кипра. Очевидно, толчком к распространению его почитания как святителя стало перенесение его мощей с Кипра в Константинополь при императоре Льве VI, который основал в столице монастырь во имя этого святого, населив его скопцами (*Walter*, 1969. P. 197–208). Частица его мощей могла быть принесена из Константинополя в Киев и оказаться при закладке Софийского собора. Изображения константинопольских патриархов Игнатия и Германа, прославившихся в борьбе за

204 **Апостол Павел. Фреска северо-западного объема под хорами. Собор Св. Софии в Киеве**
205 **Апостол Петр. Фреска северо-западного объема под хорами. Собор Св. Софии в Киеве**
206 **Пророк Илья. Фреска северо-западного объема под хорами. Собор Св. Софии в Киеве**

иконопочитание, характерны именно для программ IX–XII вв. Изображения Игнатия известны по мозаикам северного тимпана Св. Софии Константинопольской, созданным при Василии I (867–886) (*Mango, Hawkins*, 1972. P. 9–11, 28–30. Fig. 12–16), миниатюре Минология Василия II (*Mango, Hawkins*, 1972. Fig. 45) или по фреске церкви Св. Николая «на крыше» в Какопетрии на Кипре, XI в. (*Mango, Hawkins*, 1972. Fig. 46). Фигура патриарха Германа с утраченным ликом присутствует в мозаической декорации юго-западных палат Св. Софии Константинопольской (около 870 г.) (*Cormack, Hawkins*, 1977. P. 223–224. Fig. 41), безбородым он изображен в Студенице (1208/1209) (*Бабић, Кораћ, Ћирковић*), 1986. Сл. 53).

[**138**] Весьма вероятно, что западная внешняя галерея была отведена под развернутое повествование Страшного суда, что согласуется с послеиконоборческой традицией размещения этой композиции в нартексе или западном объеме храма, ранними примерами чему служат росписи церквей Агиос Стефанос в Кастории (конец X в.) (*Chatzidakis, Pelekanidis*, 1985. P. 6–15), Панагии тон Халкеон (1028) (*Tsitouridou*, 1985. P. 47–54).

206

207

207 **Изображение креста. Св. Лазарь Четвородневный. Фреска на гранях крещатого столба в северо-западном объеме. Собор Св. Софии в Киеве**
208 **Св. Лазарь Четвородневный. Фреска северо-западного объема. Собор Св. Софии в Киеве**
209 **Св. Игнатий, патриарх Константинопольский. Фреска северо-западного объема под хорами. Собор Св. Софии в Киеве**

208

209

точную часть данного пространства, относятся уже к XII в. Сюжет мучений сорока воинов, замерзающих в ледяных водах Севастийского озера и обретающих через это вечную жизнь, иногда интерпретировался как образ крещения, чем объясняется его частое расположение в крещальнях храмов. Однако данная композиция не может служить безусловным аргументом в пользу расположения здесь крещальни, и не исключено, что изначально данный компартимент имел погребальное предназначение [**139**]. Помимо этой сцены сохранилось лишь несколько отдельных фигур на сводах открытой аркады внешней галереи, которая еще в древности была заложена, благодаря чему фрески здесь не поновлялись и отличаются хорошей сохранностью. Эти фигуры расширяют сонм святых Софийского собора, соединяя сакральное пространство храма с городом.

Уникальный архитектурный замысел Софийского собора предопределил особые церемониально-парадные функции хор и двух ведущих на них лестниц, что нашло отражение в характере декорации этой части памятника. Но если западное пространство хор было существенно перестроено и росписи здесь погибли, то две ведущие на хоры лестничные башни, задуманные как парадные всходы для великокняжеской семьи и их окружения, сохранили часть своей фресковой декорации, созданной одновременно со всей росписью собора [**140**]. Представленные здесь композиции с изображениями византийского императора и императрицы, а также сцены триумфально-праздничных действий на константинопольском Ипподроме, включающие конные состязания, музыкантов и акробатов, актеров и ряженых, сцены охоты и ловли зверей, в силу необычности их тематики с момента их открытия в середине XIX в. являются предметом многочисленных исследований. По сей день остаются актуальными два основных направления в их истолковании. Одно направление можно назвать «историческим», и его последователи видят в представ-

[**139**] *Тоцкая*, 2002. С. 115–123; *Лифшиц*, 2006. С. 249–274.

[**140**] В.Н. Лазарев, исходя из ложного посыла о разновременности строительства собора и галерей с башнями, отнес их росписи ко времени Владимира Мономаха (*Лазарев*, 1973. С. 26–29). В настоящее время все исследователи сходятся во мнении об одновременности росписей башен и остальных объемов.

ленных сюжетах отображение реальных событий, связанных с историей становления русского христианства и государственности. Представители второго, «символического», подхода интерпретируют росписи башен Св. Софии как отражение традиции константинопольских дворцовых росписей, где в аллегорической форме изображался триумф императора. Согласно этой версии, местные русские реалии, если и имели место, отодвинуты на второй план и не определяют содержания этих циклов [**141**].

Обе башни изначально в нижней части не соединялись с интерьером собора, но имели входные проемы, открывавшиеся непосредственно на площадь перед Св. Софией. Все стены и своды были сплошь покрыты разнообразными изображениями аллегорического и сюжетного содержания. На сводах росписи представляют собой медальоны с изображениями различных, в том числе фантастических зверей, окруженные богатым растительным орнаментом. Сюжетные композиции в виде фризовых сцен или медальонов в один или два регистра располагались от основания стен башен до их сводов, буквально сопровождая поднимающихся на хоры. В северо-западной башне, в ее нижней и средней части, сосредоточены сюжеты охоты («Охота на медведя» [ил. 211], «Охота на оленей»), триумфальных выходов («Верблюд с поводырем») или театрализованные сцены («Борьба ряженых» [ил. 212], «Музыканты»). Кроме того, здесь же находятся фрагменты двух композиций, где в одном случае изображена императрица со свитой, а в другом — император на белом коне [ил. 213]. В верхней части лестницы, у выхода на хоры, расположены две плохо сохранившиеся сцены императорского церемониала, где представлен василевс в сопровождении двух стражей, восседающий, вероятнее всего, в ложе Ипподрома [ил. 214], а также императрица в сопровождении своей свиты, изображенная в схожем архитектурном обрамлении, также, вероятно, подразумевающем интерьер императорской ложи. В юго-западной башне сюжеты посвящены тем же основным темам. Это охота («Охота на вепря», «Охота с гепардом», «Охота на льва»), театрализованные сцены («Музыканты» [ил. 215], «Акробаты», «Гладиаторы» ?) и изображение Ипподрома [ил. 216], где и показана подготовка к скачкам, сами скачки, а также здание Ипподрома и дворца с восседающим в нем императором, сопровождаемым свитой и гостями [**142**].

Особого внимания в истолковании башенных сюжетов, на наш взгляд, заслуживает точка зрения А.Н. Грабара, который не раз обращался к теме лестничных фресок Св. Софии Киевской и дал им наиболее взвешенную и обоснованную оценку, опирающуюся прежде всего на анализ традиций императорской иконографии, существовавшей в византийском искусстве во все века его истории. А.Н. Грабар убедительно показал, что практически все сюжеты, сохранившиеся в декорации лестниц, так или иначе связываются с темой триумфа императора. Традиция подобных триумфальных изображений прослеживается с ранневизантийских времен и, вероятно, своими корнями уходит к подобным изображениям, прославляющим римских императоров. В византийском искусстве сохранилось чрезвычайно мало подобных сюжетов и особенно монументальных циклов, что легко объяснить их расположением во второстепенных зонах храмов или во дворцах, которые в первую очередь подвергались разграблениям и разрушениям со стороны завоевателей. Тем не менее такие памятники, как рельефы на основании обелиска Феодосия II на константинопольском Ипподроме (около 390 г.), основание колонны Аркадия (403), известное по рисункам, целый ряд фрагментарно сохранившихся изображений, а также некоторые письменные источники позволяют составить представление об иконографическом составе и устойчивой традиции изображения триумфа императора, которая в основном оставалась неизменной на протяжении существования Византийской империи. В то же время декоративная часть росписи башен, украшающая своды, как убедительно показал Грабар, восходит к традиции декоративного убранства императорских дворцов и имеет близкие параллели в мозаиках палаццо Рожера II в Палермо (1140-е гг.), которые являются единственным сохранившимся циклом дворцовых византийских росписей [**143**]. Не исключено, что прямым иконографическим источником для росписи башен Софийского собора послужили стенописи утраченного дворца Владимира Святославича, находившегося рядом с Десятинной церковью и имевшего мозаическую декорацию [**144**].

Сюжеты, в которых непосредственно участвует император или императрица, отображают определенные стадии в церемониале триумфа, расписанного по этапам, каждый из которых имел свое символическое истолкование. Дополнительные сюжеты, связанные с цирковыми представлениями, состязаниями, охотой или подношениями, также соответствуют театрализованным действиям, которые, согласно многовековой традиции, сопровождали триумфальное шествие императора. Еще Н.П. Кондаков обратил внимание на то, что многие второстепенные лица — музыканты, атлеты, ряженые — одеты как варвары, и, таким образом, их действия можно расценивать как театрализованное представление, изображающее подношения покоренных народов византийскому императору. Следует признать, что триумфальные циклы софийских башен являются уникальными и самыми пространными из всех сохранившихся, тогда как осталь-

210 **Сорок севастийских мучеников. Фреска внешней западной галереи. Собор Св. Софии в Киеве**

[**141**] Впервые упомянувший фрески лестничных башен Н.М. Сементовский видел в этих сценах охотничьи подвиги русских князей (*Сементовский*, 1857. С. 77–100), тогда как Н.П. Смирнов связывал все сцены исключительно с бытом византийских василевсов (*Смирнов*, 1871. С. 552–591). Н.П. Кондаков, первым объединив все сюжеты в один цикл, показал их принадлежность к придворным представлениям, частично связанным с рождественскими праздниками (*Кондаков*, 1888. С. 287–306). Эту «аллегорическую» концепцию развили Д.В. Айналов и Е.К. Редин (*Айналов*, *Редин*, 1889. С. 102–135), однако позже Д.В. Айналов перешел на «историческую» позицию, предположив в одной из сцен изображение приема русской княгини Ольги императором Константином Багрянородным (*Айналов*, 1920. С. 201–202). В советский период «историческая» концепция полностью возобладала, и фрески башен получили «светское» истолкование как бытописание заказчиками Св. Софии деяний своих ближайших предков. С.А. Высоцкий связал башенный цикл с историей посещения Ольгой Константинополя в 957 г. (*Высоцкий*, 1989. С. 112–231), а Р. Орлов увидел в них символическое отображение различных событий русской истории, например, борьбу Ярослава Мудрого с Болеславом Храбрым или битву на Альте в 1019 г. (*Орлов*, 1990. С. 111–114). Согласно точке зрения Н.Н. Никитенко, башенные циклы изображают историю женитьбы князя Владимира на византийской принцессе Анне (*Никитенко*, 1999. С. 77–122). Подробную историографию вопроса см.: *Высоцкий*, 1989. С. 114–125; *Никитенко*, 1999. С. 65–76.

[**142**] Реставрационные исследования вносят существенные дополнения в истолкование некоторых сюжетов. А.Д. Радченко предложил убедительную реконструкцию недостающих элементов изображе-

210

ния Ипподрома в юго-западной башне (*Радченко*, 1973. С. 35–37), а И.Ф. Тоцкая и А.М. Заярузный показали, что на композиции «Музыканты» изображен ансамбль из восьми инструментов, включая орган с надувными мехами, который мог иметь прямое отношение только к императорскому церемониалу (*Тоцкая*, *Заярузный*, 1988. С. 143–155).

[**143**] А.Н. Грабар посвятил фрескам башен отдельное исследование (*Grabar*, 1935. P. 253–263), которое вскоре вошло в его капитальный труд по иконографии византийских императоров (*Грабар*, 2000 (1936). С. 50–101). Выводы этих работ позже были включены в еще одну статью А.Н. Грабара (*Грабар*, 1962. С. 238–248).

[**144**] *Раппопорт*, 1982. С. 9.

ные памятники подобного рода дошли лишь во фрагментах или известны по описаниям. Кроме того, необходимо учитывать, что софийский цикл дошел до нас не полностью, и здесь присутствовало как минимум вдвое больше сцен, поэтому спектр изображенных событий был гораздо шире. Принимая во внимание наличие в подкупольном пространстве ктиторского портрета, можно предполагать, что и в башенных циклах имелись изображения, непосредственно связанные с киевским княжеским родом. Однако если они и существовали, то имели подчиненное значение, занимая свое иерархически определенное положение в контексте общей программы триумфа императора. Так или иначе, никаких твердых оснований, позволяющих увидеть в тех или иных сюжетах башен изображения представителей киевского княжеского дома, у нас нет.

Западный поперечный объем, куда выходят лестничные башни, был обособлен от остальной части хор, и в соединяющих их арках сохранились следы от дверных заполнений. Отделенная таким образом западная часть хор, скорее всего, мыслилась как место для продолжения церемониального шествия, осуществляемого на лестницах, чему должен был соответствовать иконографический замысел этой полностью утраченной части росписи. Очевидно, именно во фресках западного пространства хор могла быть развита идея богоосвященности власти киевских князей, заложенная в декорации лестничных башен, а их программа в таком случае находила развитие в композиции ктиторского портрета.

Уже в иконографической программе основного объема Св. Софии, отображающей структуру христианского космоса, идея богоданной и богоосвященной власти занимает важнейшее иерархическое положение. Эта идея выражена в расположении ктиторского портрета, где представители великокняжеской семьи оказываются посредниками между Богом и обретшим новую веру народом. Эта же тема определяет и конкретизирует содержание башенных росписей, где в многочастном изображении триумфа византийского императора представлены различные ипостаси его абсолютной и освященной свыше власти. Торжественное восхождение великого князя на хоры, сопровождаемое картинами императорского триумфа, должно было означать сопричастность киевского правителя сакраль-

211

ной власти всесильного василевса, богоосвященность властных полномочий князя и символическое вхождение в эту власть, иерархически сравнимую с императорской. Таким образом, наглядно реализовывалась идея преемственности освященной Богом власти византийского императора, благодать которой иерархически распространялась на киевских князей, а их предстояние на хорах Софийского собора уже являлось апофеозом этой идеи. Обобщая точку зрения Н.П. Кондакова и А.Н. Грабара, можно сказать, что триумфальные фрески софийских башен и, с большой долей вероятности, западной части хор являли собой обобщенный образ сакрализованной власти, в структуре которой великий киевский князь обретал свое иерархическое место.

Церемониальный характер хор нашел отражение и в сохранившейся части росписей, где, помимо названных выше сцен, преобладают единоличные фигуры святых. Северная часть хор служила местом пребывания женской половины великокняжеской семьи, и здесь преобладают изображения св. жен, что также нашло отражение и в структуре кти-торскй композиции, тогда как южная половина хор заполнена исключительно мужскими образами. Среди них выделяется фигура царя Иезекии, который предстает здесь как идеальный образ праведного правителя, образно со-

211 **Охота на медведя. Фреска северо-западной башни. Собор Св. Софии в Киеве**
212 **Борьба ряженых. Фреска северо-западной башни. Собор Св. Софии в Киеве**

212

213

213 **Император на белом коне. Фреска северо-западной башни. Собор Св. Софии в Киеве**
214 **Император в ложе Ипподрома. Фреска северо-западной башни. Собор Св. Софии в Киеве**

относимый с предстоявшими здесь киевскими князьями [ил. 217]. Симптоматично, что на поземе рядом с фигурой Иезекии расположено пространное покаянное граффити, которое не без оснований приписывается руке Владимира Мономаха [**145**]. Можно полагать, что в западной части хор мог находиться целый ряд святых, подобных царю Иезекии, в которых актуальная для Киевской Руси идея благочестивой власти, освященной и хранимой Богом, получала свое выражение в различных образах святости, известных по историческому контексту [**146**].

***

Можно без преувеличения сказать, что программа декорации Софийского собора оказала огромное влияние на все искусство средневековой Руси. Росписи киевской Св. Софии явились зрелым итогом значительного этапа в развитии системы декорации византийского храма, квинтэссенцией многих тенденций, определявших движение богословской и иконографической мысли послеиконоборческого периода. Как уже говорилось, из всех сохранившихся памятников средневизантийского периода именно в Св. Софии Киевской впервые сформулированы и представлены в целостности единого замысла такие важнейшие иконографические блоки, как изображения евангелистов на парусах, «Благовещение», фланкирующее алтарь, «Евхаристия» и святительский чин в центральной апсиде. Нельзя исключить, что подобная синтетическая программа, сформулированная в памятниках константинопольского искусства конца X — начала XI в., впервые получила свое полное выражение именно в киевском соборе. Константинопольские постройки этого периода не имели таких огромных размеров, и появление в распоряжении художников-монументалистов такого гигантского ансамбля, каковым являлся Софийский собор, было событием неординарным. Новые

[**145**] Надпись гласит: **Гⷊ ПОМЪЗИ РАБУ СВОЄМУ ВОЛОДИМИРЄ НА МЪНОГА ЛЄТА И ПРОЩЄНИЄ ГРѣХА НА СУДНИЬ** (*Высоцкий*, 1976. С. 49; *Никитенко*, 1999. С. 180).
[**146**] Историческая актуализация помещений церемониального назначения находит параллели в декорации Секретона Св. Софии Константинопольской, где проходили патриаршие трапезы с участием императора. В его мозаиках, созданных вскоре после победы иконопочитателей (869–870), изображены патриархи, прославившиеся как борцы за восстановление иконопочитания, – Тарасий, Мефодий, Ґерман и Никифор (*Cormack*, 1977/2. P. 149–151; *Cormack, Hawkins*, 1977. P. 223–228).

214

программные установки могли быть сформулированы во второй четверти XI в., в таких ныне утраченных памятниках Константинополя, как церкви Богоматери Перивлепты или Георгия в Манганах, известные по описаниям и археологическим исследованиям [**147**]. Эти два храма были самыми грандиозными постройками эпохи, что позволяло развернуть на их стенах обширную иконографическую программу. Однако следует учитывать то, что Св. София Киевская заметно превышала размеры и церкви Георгия в Манганах, а вероятно, и церкви Богоматери Перивлепты. Если же принять во внимание замену мраморных облицовок, обычных для столичных храмов, фресковыми росписями, то становится очевидным, что в Софийском соборе, по сравнению с храмами Константинополя, образовались огромные дополнительные площади под живопись, и, таким образом, иконографический замысел киевского кафедрала мог быть существенно расширен.

Повествовательный характер фресковой росписи Софийского собора отчетливо проявился и в мозаической части декорации, глубокая догматическая программа которой, выраженная в главных образах купола и алтаря, расширяется за счет параллельных и не столь масштабных изображений. Так, медальон с Пантократором в куполе имеет совершенно необычное обрамление в виде иллюзорного креста, оттеняющего жертвенность образа Христа. Тема евангельской проповеди показана дважды — в фигурах двенадцати апостолов барабана, но и четырех евангелистов в парусах. «Благовещение» раскрывает тему Боговоплощения, но ей же посвящена мини-программа медальонов в замках подпружных арок, где представлены Христос Иерей и Богоматерь, а также ныне утраченные фигуры Иоакима и Анны. В то же время образ Христа Иерея корреспондирует с «Евхаристией», являющейся главным литургическим образом всего храма, а святительский чин дополнен фигурами ветхозаветных первосвященников, которые, наравне с епископами, мистически соучаствуют в богослужении. Наконец, Христос из Деисуса, изображенный как «Щит веры», созвучен образу Богоматери Оранты, чья защитная символика выражена в эпитете «Нерушимая стена».

Иконографический замысел декорации Софийского собора, в первую очередь его мозаической части, явился своего рода идеаль-

[**147**] Общие сведения о них см.: *Комеч*, 1987. С. 83–88. В описании церкви Св. Георгия, составленном Клавихо в 1403 г., упоминаются мозаичные изображения Пантократора в куполе, а также «Вознесение» и «Сошествие Св. Духа», из чего можно сделать осторожное предположение об экклесиологических акцентах в иконографической программе декорации (*Клавихо*, 1990. С. 40).

215 **Музыканты. Фреска юго-западной башни. Собор Св. Софии в Киеве**

215

ной формулой храмовой декорации, выработанной византийским искусством этого периода, и именно эта структура декорации будет определяющей на протяжении последующих веков византийского искусства. Однако эта формула была для своего времени отнюдь не уникальной, о чем красноречиво свидетельствует сравнение киевской Св. Софии с двумя современными ей классическими ансамблями, отображавшими столичные настроения в организации храмовой декорации, — мозаиками кафоликонов Осиос Лукас и Неа Мони. Но для Руси формула киевской Св. Софии оказалась единственной. Ее сакральное пространство, обладая в известной мере классическим обликом константинопольского храма и являясь образцом столичного великолепия, для русской паствы было в то же время идеальным образом христианского космоса, который открывался не только в глобальном пафосе представленного здесь мироздания, но и в конкретных элементах символического замысла. Именно эти частные особенности иконографической программы Св. Софии Киевской стали для многочисленных русских храмов образцом для повторения и интерпретации, во многом определив подбор сюжетов и их сочетание, выбор иконографических типов, наконец, сам принцип углубленного повествовательного изложения, наполненного символическими аллюзиями. Таким образом, специфика софийской декорации во многом предопределила программное своеобразие русской монументальной живописи последующих столетий [**148**].

Киевская Св. София по уникальной сохранности своей стенописи стоит особняком не только среди древнерусских, но и византийских памятников этого периода. Нужно полагать, что эта же артель художников, завершив работу в черниговском Спасо-Преображенском соборе и киевской Св. Софии, приступила к украшению других киевских построек — церкви Благовещения на Золотых воротах, а также соборов Георгиевского и Ирининского монастырей, которые упоми-

[**148**] Подробнее см.: *Сарабьянов*, 2007.

216 **Ипподром. Фреска юго-западной башни. Собор Св. Софии в Киеве**

216

наются в летописном панегирике Ярославу Мудрому, помещенном в «Повести временных лет» под 1037 г., и церкви в Митрополичьей усадьбе, известной по археологическим раскопкам. Эти храмы, как уже говорилось выше, имели технологически смешанную декорацию, включавшую мозаики и фрески, что косвенно подтверждает их типологическое и генетическое сходство с росписями Св. Софии Киевской [**149**].

Несмотря на активную художественную деятельность в период правления Ярослава Мудрого, традиции монументальной живописи едва выходят за пределы южнорусских земель. Об этом ярко свидетельствует история строительства и декорации двух Софийских соборов, возведенных вслед за Киевом в Новгороде и Полоцке. Так, возведенный в 1045–1050 гг. огромный Софийский собор Новгорода более полстолетия простоял без внутренней росписи, и его декорацией оставались немногочисленные иконы и редкие «иконные» изображения в технике стенописи, которые могли появляться здесь на протяжении второй половины XI в., а также символические рисунки-кресты. И лишь в 1109 г. была осуществлена его полноценная фресковая декорация, которая заполнила основной объем собора, тогда как паперти остались нерасписанными. В полоцкой Св. Софии сохранились незначительные фрагменты фресковой декорации алтаря, но их плохая сохранность не позволяет судить о времени и составе росписей. Весьма вероятно, что, как и в случае с новгородским кафедралом, они были созданы на десятилетия позже завершения строительства собора.

Оценивая интенсивность художественной деятельности на Руси конца X — первой половины XI в., следует учитывать, что лишь единичные церкви были каменными, тогда как подавляющее большинство храмов строилось из дерева. Деревянный Софийский собор, засвидетельствованный в 1017 г. «Хроникой» Титмара Мерзебургского, был наполнен «мощами святых и прочими украшениями» [**150**], из чего следует, что внутренним

[**149**] *Раппопорт*, 1982. С. 14–16.
[**150**] *Титмар Мерзебургский*, 2005. С. 177.

217 **Царь Иезекия. Фреска юго-западной части хор. Собор Св. Софии в Киеве**

217

убранством других храмов и часовен также являлись немногочисленные иконы и предметы литургической утвари. Сейчас трудно представить себе реальные масштабы храмозданной деятельности периода первых двух поколений князей-христиан, поскольку тексты летописей, дополненные переписчиками последующих веков, всегда несут опасность преувеличений. Тем не менее заслуживает внимания свидетельство того же Титмара, который говорит о Киеве 1018 года в следующих словах: «В том большом городе, который является столицей этого королевства, имеется 400 церквей, 8 ярмарок, а людей — неведомое количество» [**151**]. Из этой характеристики, даже с известными поправками, возникает вполне достоверная картина жизни Киева — столицы молодого христианского государства, которое, приняв новую веру, приобщилось к великой традиции византийской культуры.

[**151**] *Титмар Мерзебургский*, 2005. С. 178.

218 Евангелист Марк. Миниатюра. Трапезундское Евангелие. Третья четверть X в. РНБ, гр. 21. Л. 5об.
219 Евангелист Лука. Миниатюра. Новый Завет. Третья четверть X в. Британская библиотека. Add. 28815. Л. 162 об.

* * *

Мозаики и фрески Софии Киевской создавались в 1030– 1040-х гг., в тот период, когда в византийском искусстве произошли большие перемены, возобладали и обрели полную зрелость новые, весьма строгие идейные и художественные установки.

Разница с искусством Византии предшествующего времени была велика. Изменения происходили постепенно на протяжении нескольких десятилетий: со второй половины X в., когда завершился период Македонского ренессанса с доминирующим в искусстве классицизмом, и до 1030-х гг. В течение этого времени художники стремились так или иначе преобразовать привычную для них классическую форму, чтобы придать образу как можно большую одухотворенность. Для этого было создано множество тонких художественных приемов, найдены новые образные характеристики и типы лиц. При этом, однако, никаких резких перемен не происходило: обновление образа осуществлялось лишь путем небольшого изменения классических элементов, в результате чего стиль обретал большую остроту, а образы — значительную углубленность. Такие поиски новой смысловой и художественной выразительности видны во всех сохранившихся произведениях искусства этого времени, большую часть которых составляют миниатюры иллюстрированных рукописей.

В этот период в искусстве Византии появляется иной, чем в первой половине X в., тип ликов, в которых преобладает не классическая красота со свойственным ей спокойствием, но острая характерность с присущим ей напряжением. Выражение лиц теперь бывает чрезвычайно эмоциональным [**152**], тревожным [**153**] [ил. 219], драматическим и даже трагическим [**154**] [ил. 218]. Такие образы возникают примерно в одно время, вскоре после середины X в., уже в самом начале процесса перемен после периода македонского классицизма. Небольшие изменения могут касаться любого из художественных средств. Появляются изогнутые S-образные позы, неустойчивость которых усиливается благодаря непрочной постановке фигуры, балансирующей на мысочках; им сопутствуют избыточные, как будто пенящиеся драпировки и извивающиеся концы свитков [**155**]. Пластика тела иногда дается деформированной, форма рук — субтильной, будто бескостной [**156**] [ил. 218]. Как средство моделировки используются мелкие острые штрихи [**157**] или, напротив, чрезмерно густая сеть пробелов, подчиненных геометрической схеме [**158**]; оба способа равно далеки от мягкой освещенности в живописи классического стиля. Взгляды становятся концентрированными, будто гипнотическими [**159**]. На ликах лежат интенсивные света в виде отрывистых белых вспышек, контрастных по отношению к основному коричневому тону, обладающему подчеркнутой сдержанностью [**160**]. В искусстве Византии появляется особый физиогномический тип, соответствующий образу аскета. Лики суровые, с напряженным глубоким взглядом, с живописью, которая строится только на контрасте темных охр и белил [**161**].

Перечисленные здесь черты свидетельствуют о художественной атмосфере этого периода, о поисках такой выразительности образа, которая соответствовала бы его спиритуалистической сущности. Все они возникли как будто сразу и применялись в самых разных комбинациях, неизменно сочетаясь с доминирующим стилем македонского классицизма.

Как первый опыт нового искусства можно рассматривать фрески церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028) [**162**] [ил. 220]. В обликах святых появилось что-то явно преувеличенное: черты лиц гиперболизированы по сравнению с классической мерой; у всех — огромные глаза, окруженные к тому же глубокими крупными тенями, еще больше эти глаза увеличивающими. Этот новый прием — акцентирование взгляда [**163**] — оказался настолько сильным, что определил общий характер образов и впечатление, ими производимое. Между тем основная система художественных средств осталась традиционной, в целом еще классической. Фигуры облачены в свободные мягкие одеяния. Лица, шеи, руки кажутся объемными, как скульптуры, будто обладают массивной телесностью. Все они написаны многокрасочно, живопись сочная. В моделировке лиц нет никакой

[**152**] Портреты императоров Константина и Юстиниана в мозаике над входом из южного вестибюля в нартекс собора Св. Софии в Константинополе (см.: *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 74–75, 216–217. Примеч. 81, библиография; Т. 2. Ил. 135–139).
[**153**] Евангелисты, особенно Лука в Евангелии апракос Coislin 31 из Национальной библиотеки в Париже (см.: *Попова*, 2003. С. 11–27).
[**154**] Евангелист Марк в Трапезундском Евангелии (РНБ, гр. 21, 21а) (см.: *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 70, 214. Примеч. 53; Т. 2. Ил. 105–106; *Schwarz*, 1994. Bd. II. Л. 5; *Мокрецова*, *Наумова*, *Киреева*, 2003. С. 103–106).
[**155**] Новый Завет (Британская библиотека в Лондоне. Add. 28815), вскоре после середины X в. (см.: *Weitzmann*, 1996. Bd. 1. S. 20. Abb. 136–139; Bd. 2. S. 29; *Buckton*, 1994. P. 136, 137).

218

219

220

схемы. Влажный блеск и чувствительность взглядов, слегка полуоткрытые, будто дышащие губы, вдохновение и восторг во взорах — все это еще похоже на создания постренессансного периода.

Обычно стадии византийского искусства плавно перетекали друг в друга, но иногда, впрочем, довольно редко, в нем происходили резкие перемены. Именно так было во второй половине 1030-х и в 1040-е гг. К этому времени относятся три большие ансамбля: мозаики и фрески кафоликона монастыря Осиос Лукас в Фокиде [**164**] [ил. 222] и собора Св. Софии в Киеве [**165**] [ил. 221], а также фрески собора Св. Софии в Охриде [**166**]. Завершающую фазу этого явления можно видеть в мозаиках Неа Мони на Хиосе [**167**] [ил. 223]. В течение этих же десятилетий возникли фрески церкви Св. Леонтия в Водоче [**168**], мозаика «Благовещение» в Ватопеде [**169**], возможно — икона «Святой Георгий» из Успенского собора Московского Кремля [**170**], миниатюры греческого Минология Син. гр. 175 из Государственного исторического музея в Москве [**171**]. К тому же периоду могут быть отнесены икона Иверской Богоматери [**172**] и мозаика с изображением Богоматери с Младенцем в апсиде собора Св. Софии в Фессалониках, хотя датировка этих произведений остается дискуссионной.

Судя по описаниям Михаила Пселла [**173**], архитектурных сооружений и живописных ансамблей в царствование Михаила IV (1034–1041) и Константина Мономаха (1042–1055) было создано немало. Многие из них исчезли. Но те, что уцелели, свидетельствуют, что после первой трети XI в. в искусстве произошли сильные изменения. В образах и в художественном языке теперь преобладают черты, классике не свойственные. Византийское искусство, родившееся в 1030–1040-х гг., представляет собой будто другой мир. То, что раньше существовало только как нюансы в характере образа и как немногие детали стиля, теперь стало программным и всеобъемлющим. Выразительности классического типа оказалось явно недостаточно. Аскетическая устремлен-

221

222

[**156**] Евангелист Марк в Трапезундском Евангелии (примеч. 154).
[**157**] Евангелист Лука в Новом Завете (Британская библиотека в Лондоне. Add. 28815) (примеч. 155); Евангелист Марк (Трапезундское Евангелие апракос (примеч. 154)).
[**158**] Евангелие (Британская библиотека в Лондоне, Arundel 547, начало XI в.) (см.: *Pinto-Madigan*, 1987. P. 336–359; *Buckton*, 1994. P. 140–141. N 150; *Weitzmann*, 1996. Bd. 1. S. 70–71. Abb. 473–477).
[**159**] «Туринские пророки» B.I.2 (Библиотека Университета в Турине) — часть так называемой Библии Никиты (вскоре после середины X в.) (см.: *Belting, Cavallo*, 1979; *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 70; Т. 2. Ил. 112–114; *Lowden*, 1988. P. 9–14; *Weitzmann*, 1996. Bd. 1. S. 27–28. Abb. 199, 210, 217–218; Bd. 2. S. 40–41); икона «Апостол Филипп» (монастырь Св. Екатерины на Синае, конец X в.) (см.: *Вайцман*, 1966. С. XII. Ил. 14–15; *Weitzmann*, 1976. P. 99. Pl. CXVI; *Galavaris*, 1990. P. 94–95. Pl. 14); Евангелист Лука в Евангелии Arundel 547 (Британская библиотека в Лондоне) (см. примеч. 158).
[**160**] Евангелие gr. 588 (монастырь Дионисиу на Афоне) (конец X в.) (см.: *Pelekanidis, Christou, Tsioumis, Kadas*, 1973. P. 446–448. Pl. 278–289; *Weitzmann*, 1996. Bd. 2. S. 85, 86); Книга пророка Исайи с толкованиями Vat. gr. 755 (вторая половина X в.; Ватиканская библиотека) (см.: *Weitzmann*, 1996. Bd. 1. S. 12–13. Abb. 62; Bd. 2. S. 25–26; *Lowden*, 1988. P. 22–25, 65–60. Fig. 32–37. Pl. VI).
[**161**] Монах Петр на миниатюре в Евангелии апракос gr. 204 (монастырь Св. Екатерины на Синае) (конец X — начало XI в.) (см.: *Weitzmann, Galavaris*, 1990. N 18. P. 42–47. Colorplates III–VIII. Pl. 92–108).
[**162**] *Papadopoulos*, 1966; *Tsitouridou*, 1985; *Mavropoulou-Tsioumi*, 1993. P 104–110; *Kourkoutidou-Nikolaidou, Tourta*, 1997. S. 177–182; Byzantine and Postbyzantine Monuments, 1997. P. 86–91.
[**163**] Такой прием — лишь один из многих в искусстве «поискового» периода второй половины X — первой четверти XI в., исполь-

220 Ангел из композиции «Вознесение». Фреска. 1028 г. Церковь Панагии тон Халкеон Фессалониках
221 Святитель. Фреска. Собор Св. Софии в Охриде
222 Василий Великий. Мозаика. Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде
223 Св. Анна. Мозаика. Кафоликон Неа Мони на Хиосе
224 Св. Антоний. Мозаика. Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде

ность, как правило, сопряжена с максимализмом духовных установок, и для воплощения ее обратились к образу отрешенному, внешне неподвижному, внутренне сосредоточенному, и к художественному языку условному и символичному. Для аскетического содержания любая классическая модель обладает избыточной красотой и потому оказывается ненужной. В искусстве неизбежно происходит сильная переориентация.

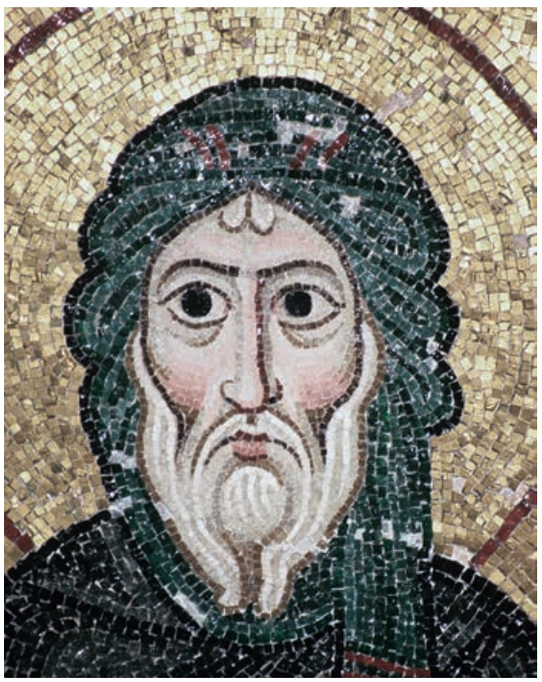
При всей своей индивидуальности художественные создания второй четверти XI в. очень похожи, представляя собой единое по смыслу и мощное по силе художественное явление. Образы погружены в состояние полной внутренней сосредоточенности [ил. 224]. Они возвещают не столько о блаженстве духовного созерцания, сколько о ведущем к нему трудном пути отказа от всех мирских связей. В них нет просветленности, лица — неподвижные и суровые, иногда даже нахмуренные, взгляды — отрешенные или острые и почти всегда тяжелые. Многие персонажи пребывают в особом состоянии, характеризующемся полным отсутствием каких-либо чувств и вообще чего-либо личностного. Взгляды их расширенных глаз неконкретны, ни с кем из них невозможно встретиться глазами; все они направлены в непонятное для нас пространство, в вечность. Все они, несмотря на разный возраст, род занятий и место в иерархии, представляют собой некое единое святое сообщество, живущее своей особой жизнью.

Такой образности соответствует специфический художественный язык, в котором схема и символ преобладают над классической естественностью. Все формы, твердые, незыблемые и сияющие, кажутся рожденными в мире вечных надмирных сущностей и идеально подходят для воплощения образов аскетов, достигших высокого духовного уровня.

Столь поразительная по замыслу содержательная программа осуществилась с большой последовательностью во множестве образов в нескольких ансамблях почти одновременно, что, возможно, связано с особой духовной атмосферой, возникшей в византийской жизни в это время [**174**].

Искусство аскетического типа доминировало примерно в течение трех десятилетий, т.е. срока жизни двух поколений [**175**]. Интерес к такому искусству был широкий, судя и по территориальной его распространенности, и по разнохарактерности социальных заказов, исходивших и от византийского императора Константина Мономаха (Неа Мони), и от киевского великого князя Ярослава Мудрого (София Киевская), и от охридского архиепископа Льва (София Охридская), и от аристократии города Фивы (Осиос Лукас в Фокиде; не исключено также личное покровительство Константина Мономаха). Такое искусство создавалось в разных странах и несходных условиях. Родилось оно, скорее всего, как и все большие явления византийского искусства, в столице и отсюда распространилось по широким территориям византийского художественного мира. Период, в течение которого искусство аскетической направленности играло главенствующую роль, был очень небольшим. Начавшись в 1020-х гг., он достигает высшего напряжения в 1030–1040-е гг. и завершается в конце 1040 —1050-е гг. Уже с 1060-х гг. византийское искусство снова вернулось на тот

223


224

зовавшийся редко, например, в иконе «Апостол Филипп» из монастыря Св. Екатерины на Синае (см.: *Вайцман*, 1966. С. XII. Ил. 14–15; *Galavaris*, 1990. P. 94–95. Pl. 14).
[**164**] *Mouriki*, 1980–1981. P. 81–86; *Chatzidakis-Bacharas*, 1982; *Oikonomides*, 1992. P 245–255; *Mylonas*, 1990. P. 99–122; *Mylonas*, 1992. P. 115–122; *Connor*, 1991; *Chatzidakis N.*, 1997.
[**165**] *Лазарев*, 1960/1; *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 77–79, 217–218. Примеч. 86, 88, с библиографией; *Логвин*, 1971.
[**166**] *Ђурић*, 1963; *Джурич*, 2000. С. 26–30, 328–330 (библиография), 452–453, 535–537.
[**167**] *Mouriki*, 1985. Vol. 1, 2.
[**168**] *Ђурић*, 1974. С. 12. Ил. 2–3; *Джурич*, 2000. С. 30–31, 330–331 (библиография). Ил. на с. 449, 451, 534.
[**169**] *Τσιγαρίδας*, 1996. Σ. 222–224.
[**170**] Икону датируют от середины XI в. до XII в.: *Лазарев*, 1953. С. 186–222 (XII в.); *Демина*, 1972. С. 7–24 (XI — начало XII в.); *Осташенко*, 1985. С. 141–160 (конец XI — начало XII в.); *Попова*, 1998. С. 219 (около середины XI в.); *Smirnova*, 2000/2. P. 5 (середина XI в.); *Этингоф*, 2005. С. 416–420 (1060–1080-е гг.).
[**171**] Искусство Византии в собраниях СССР, 1977. № 503; *Лихачева*, 1977. С. 15–17; Древности, 2004. № II.7.
[**172**] К первой половине XI в. икону относит П. Вокотопулос (см.: *Βοκοτόπουλος*, 2001. S. 83–88), к началу XII в. — Т. Штеппан (*Steppan*, 1993. S. 23–49). Мозаику в апсиде Св. Софии Фессалоникской датируют XI в. Кормак и Н. Хадзидакис (*Cormak*, 1980–1981. P. 111–135; *Chatzidakis N.*, 1994. P. 234).

путь, по которому оно шло в первой четверти XI в., и классический стиль опять стал его основой [**176**].

* * *

Мозаики и фрески киевской Св. Софии являются одним из двух важнейших памятников византийской живописи второй четверти XI в. наряду с ансамблем кафоликона Осиос Лукас.

Приехавшие в Киев по приглашению великого князя греческие художники принадлежали к тому же художественному кругу, что и мастера, работавшие в монастыре Св. Луки в Фокиде, и это были высококлассные мастера, прошедшие выучку, скорее всего, в византийской столице.

На сводах и стенах Софии Киевской размещено великое множество изображений. Подавляющая их часть — это самостоятельные, «портретные» образы, представленные либо в полный рост, либо по пояс, иногда погрудно, в медальонах или прямоугольных рамах. Они расположены во всем огромном пространстве храма: в его подкупольной крестовой части, во всех компартиментах, образованных ячейками боковых нефов и галерей, в галереях второго яруса. В целом в Св. Софии отдельных изображений гораздо больше, чем композиций: своды этого собора как будто населило некое огромное сообщество святых. Сотни ликов смотрят со стен и сводов повсюду, на всех уровнях; многие, в нижних рядах, находятся совсем близко от человека, стоящего в храме или перемещающегося по его пространству.

В декорации Св. Софии есть и мозаики, и фрески. Мозаики в целом прекрасно сохранились и выглядят так, будто сделаны совсем недавно. Фрески сильно видоизменены; они утратили часть красочного слоя, потеряли яркость цвета и в ряде мест кажутся тенями былых изображений. Но во всех них, даже наиболее измененных, главное — типы лиц, характеры образов — видно достаточно отчетливо.

Кроме разницы в материале, масштабе и сохранности, есть и такое важное различие в этом сонме образов святых, как место в небесной иерархии, зависящее и от их земных дел, и от характера их подвигов. Здесь есть представители всех чинов и обителей святого царства: пророки, апостолы, учителя церкви (святители), главы церковной иерархии (епископы), служители церкви (священники, пресвитеры, диаконы), воины, светские властители, врачи, монахи, мученики и мученицы — те, кто достиг должных ступеней святости.

Наряду с этим многосоставным святым обществом, впечатляющим присутствием в нем необычно большого числа святых жен, на сводах храма и в его куполах пребывает множество ангельских образов [ил. 130, с. 191; ил. 199, с. 246; ил. 271–273]. Такого необыкновенного, воистину огромного ангельского состава нет ни в одном другом храме, византийском, русском или каком-либо еще.

Итак, лица всех возрастов, старые, молодые и средовеки, всех слоев человеческого общества, высокородные и простые, цари и отшельники, лики святых и облики сил бесплотных, лица полнокровные и изможденные — такое разнообразие не часто встречается в византийских храмовых росписях. Правда, интерес к единичному «портретному» образу святого, преобладание отдельных фигур над сценами свойственны не только Софии Киевской, но и другим ансамблям этого времени — кафоликону Осиос Лукас и Софии Охридской. В каждом из них очевидно выделение какой-то доминирующей темы и соответственно определенного чина святых. Ни в одном ансамбле, например, нет такого большого числа преподобных, как в Осиос Лукас, и нигде нет столь многих епископов христианских церквей, как в Софии Охридской. Декорация Софии Киевской кажется более насыщенной, здесь отведено место всем чинам святости. Но и здесь есть свои приоритеты: очень много ангелов, необычайно много святых жен и совсем мало святых монахов.

Большой по сравнению с византийскими нормами масштаб храма и обширность стенных поверхностей, предназначенных для живописной декорации [**177**], очевидно, вызвали потребность привлечения к работам по украшению храма многих художников, что могло бы привести к созданию разных вариантов стиля и типов образов. В Св. Софии этого нет. При всей огромности и сложности пространства, при изобилии стенных и сводчатых поверхностей и заполняющих их образов, притом что основная ось храма (купол — главный алтарь) сверкает драгоценными мозаиками, а все остальное заполнено изначально скромными по сравнению с ними, а теперь и вовсе потускневшими фресками, — при всем этом живопись Св. Софии, все ее образы отличаются изумительным согласием всех компонентов, всех членов огромного ансамбля, воспринимаются как некий единый великий замысел, воплощенный цельно, твердо и последовательно. Все облики, типы лиц, даже взгляды похожи, при том, что лица часто достаточно индивидуальны в соответствии с биографиями персонажей и с иконографической традицией их изображения. То общее, что в них есть, основано на их внутреннем состоянии, их отрешенности от всего мирского. Во всех них есть подлинное величие, не имеющее ничего общего с импозантностью и каким-либо пафосом. Они рядом, в то же время бесконечно далеки от нас, пребывают в вечности. В выражении их лиц отсутствуют какие-либо эмоциональные движения, чувства, душевные настроения, взгляды их расширенных глаз устремлены в некое недоступное для нас пространство.

Другие авторы дают широкую датировку — XI–XII вв. (*Kourkoutidou-Nikoulaidou*, *Tourta*, 1997. S. 208; Byzantine and Postbyzantine Monuments, 1997. P. 83). Считаем более вероятным временем возникновения этой мозаики начало XII в.

[**173**] *Михаил Пселл*, 1978. С. 44–45, 125–126.

[**174**] Император Михаил IV, судя по описаниям византийских историографов (*Михаил Пселл*, 1978. С. 44–45), отличался необычайным благочестием, строил монастыри, храмы и приюты, приближал к себе монахов. Как рассказывает Пселл, он «заботился и радел... о тех, кто презрел мир и живет выше его. Кто из людей такой жизни остался неизвестен императору? ...найдя [их] и доставив во дворец, какие только почести им не оказывал: омывал запыленные ноги и сладко целовал их... надевал на себя их рубище, укладывал подвижников на царскую постель, а сам растягивался на низком ложе, подложив себе под голову большой камень... В то время как все стремятся избежать общения с больными и увечными, он посещал таких людей, припадал щекой к их язвам, обнимал и целовал их, обмывал их тела и служил им, как раб господину... Самодержец все сделал, чтобы снискать себе прощение Божие... Немалую часть царской казны истратил он, основывая по всей земле монастыри... соорудил новый приют... для нищих [Психотрофий]... к избравшим подвижническую жизнь потекло рекой золото... соорудил [в Константинополе] монастырь величины несказанной и красоты неописуемой...». Михаил IV был очень больной человек, распухший от водянки, боявшийся смерти и кары Господа за совершенное им преступление (он занял престол, убив своего предшественника, императора Романа III, и женившись на его жене, императрице Зое); надеясь «снискать прощение Божие», он «искал содействия святых душ [монахов]». Настроение императора, постоянно кающегося, окруженного монахами, покровительствующего монастырям, усиление роли монашества — все это могло способствовать возникновению такого явления,

Эта поразительная по духовному максимализму тема осуществлена в живописном ансамбле Софии Киевской с большим размахом и совершенно бескомпромиссно, как будто все мастера, входившие в работавшую здесь артель, имели единое мировоззрение и даже общие художественные вкусы, ибо профессиональный язык, с помощью которого они создавали свои образы, в целом необыкновенно сходный. Разумеется, внутри этой принципиальной общности есть немало оттенков. Мозаики стилистически несколько отличаются от фресок; они выглядят гораздо более нарядно и даже более блистательно, и при этом образы их более суровы. Кроме того, каждый из этих двух ансамблей, мозаик и фресок, не однороден, имеет внутри себя стилистические варианты и смысловые оттенки.

* * *

Над пространством храма возвышается большой центральный купол (диаметр круга с образом Пантократора — 4,1 м) [ил. 130, с. 191], однако не чрезмерно по отношению к общему масштабу всего сооружения; купол, скорее высоко вознесенный (высота от пола 28,6 м), чем парящий. Он вызывает ассоциации скорее с подъемом и ростом, чем с взлетающей или слетающей сферой. Форма купола массивна, его пространство статично. Обилие света и золото мозаик придают ему особую важность по сравнению со всеми другими зонами. Он видится как некая светящаяся неподвижная сфера и образует замкнутый в себе мир, в котором незыблемо все — оси, устои, доли.

Это впечатление создается простыми и мощными средствами: пластически выделенные горизонтали подобно двум могучим обручам опоясывают круглую пространственную форму, вертикаль же нигде не отмечена, т.е. совсем не участвует в видимой каркасной структуре.

Такому же впечатлению прочности способствует и соотношение пропорций изображений в куполе, где куб является столь же важной величиной, как круг: по ширине фигуры ангелов примерно такие же, как по высоте, и в результате четыре мощных устойчивых квадрата силуэтов ангельских фигур определяют зримую конструкцию купола. Остающиеся свободными промежутки между ангелами равны половине размера их фигур. Кратность масштабов придает четкость и ясность всему композиционному полю; все соотношения просты, воспринимаются легко. Силуэт фигуры Пантократора также приближается к квадрату, столь нестандартно широки Его плечи и столь необычно крутой угол образует обрисовывающая их линия.

Повторяемость немногих основных геометрических форм — круга и квадрата, абсолютная симметрия в расположении всего, медленный ритм крупных одинаковых изображений и больших одинаковых интервалов — все придает зоне купола воистину иератическое величие, некое вневременное состояние, чувство вечного.

Всему этому соответствует центральный образ Христа Пантократора в вышине купола [ил. 131, с. 192], в его скуфье, образ, царящий над всем храмом. Разворот плеч Христа непомерно огромен. Пропорции изображения сильно расширяются книзу, что создает представление о существовании какой-то громадной, хотя и невидимой базы. В руке Спасителя — большое, в драгоценном золотом переплете Евангелие, также расширяющееся книзу и превращающееся в некую опору.

Крупные черты лика Христа [ил. 225] обладают полной симметрией: все дуги — в глазах, бровях, ноздрях, губах — подобны архитектурным аркам; взгляд, исполненный чрезвычайной силы, мощный и отрешенный, лишен, какой-либо эмоциональной выразительности. Кисти рук, пальцы переданы настолько обобщенно, что лишь напоминают антропоморфную форму. Так же нечувственно выглядит и шея, к тому же слишком короткая по сравнению с нормальной человеческой мерой. В сущности, шеи почти нет, голова высится прямо над грудью и плечами и воспринимается даже не как собственно голова, ибо объем ее неощутим, а как Лик, расположенный строго в фас, будто на огромной иконе, висящей высоко над храмом. Лик Господа окружен золотым светом, заполняющим все пространство и окутывающим всю видимую часть фигуры Христа, — это золото фона, ассиста одеяний, кодекса в Его руке. Фигуры архангелов и апостолов в барабане купола, как и образ Пантократора, расположены на золотом фоне, поэтому вся сфера купола целиком погружена в золотой свет; и все же именно вершина купола, центральный круг, где пребывает образ Господа, сияет особенно сильным и чистым золотым излучением — таковы умело использованные художником оптические эффекты вогнутой сферы.

Из четырех архангелов, окружающих Пантократора, только один [ил. 133, с. 192], тот, что в голубых одеждах, сохранился от первоначальной древней декорации XI в. [**178**]

как искусство аскетического типа.

[**175**] Проповеди Симеона Нового Богослова близки по времени кругу аскетического искусства (разница — в одно поколение). Оба — проявления некоего духовного подъема, который стал возможен в Византии в эти десятилетия, и, может быть, — две разные его стадии. Этот подъем, уже существовавший в первой четверти века (Симеон Новый Богослов умер в 1022 г.), приобрел в 1030–1040-х гг. формы строгой аскезы. Однако Симеон Новый Богослов был при жизни не так уж популярен, а у церковных властей не имел поддержки. Кроме того, стилистика словесности Симеона, характер его молитв, его обращений к Господу, самый тип его духовного сознания — совершенно другой, чем стилистика искусства описываемого нами художественного явления: индивидуальный, вдохновенный, с острым мистическим чувством, пронизанный светлой интонацией, даже восторгом, склонный к ощущению блаженства и в целом далекий от того аскетического мироощущения, которое лежит в основе такого искусства, как мозаики Софии Киевской и Осиос Лукас, где главное — долг и полная отрешенность от всего личного. Психологическая разница между сочинениями Симеона и искусством круга Осиос Лукас очень велика.

[**176**] Таковы миниатюры рукописей 1060-х гг.: Четвероевангелия 1061 г. гр. 72 в РНБ (*Пуцко*, 1972. P. 33–41; Искусство Византии в собраниях СССР, 1977. Т. 2. № 490; *Spatharakis*, 1981. Vol. 1. N 74. P. 25; Vol. 2. Fig. 132, 133); Евангелия апракос императрицы Екатерины Комнины 1063 г. gr. 42512 в Музее изящных искусств в Кливленде (*Vikan*, 1973. P. 85–86; *Spatharakis*, 1981. N 77); Минология 1063 г. Син. гр. 9 в ГИМ (Искусство Византии в собраниях СССР, 1977. Т. 2. № 491; *Spatharakis*, 1981. N 78; *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 89, 221. Примеч. 15. Т 2. Ил. 206–210; Древности, 2004. № II.8). В миниатюрах первой из этих рукописей — идеальный классический комниновский стиль; в двух остальных — сочетание классического стиля с чертами искусства первой половины XI в.

[**177**] Последнее вызвано особенностями конструкций Св. Софии: огромные толстые столбы крещатой формы, благодаря которой каждый из них имеет не 4, но 12 поверхностей для изображений, а также множество ячеек с крестовыми сводами.

[**178**] Три другие фигуры, все в темных хитонах, исполнены в XIX в. в технике масляной живописи художниками Зазулиным и Гайдуковым под руководством М.А. Врубеля, сам же М.А. Врубель написал ноги «архангела мозаичного» (см. письмо М.А. Врубеля к А.В. Прахову. Архив ГТГ, 23/41) (см.: *Лазарев*, 1960/1. С. 81, примеч. 1).

225

225 **Пантократор. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Скуфья купола**
226 **Богоматерь. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Конха центральной апсиды**

226

Архангелы абсолютно неподвижны и представлены строго в фас. Юный лик (такими же были и три других, несохранившиеся) впечатляет величием и отрешенностью. Широкий овал лица, массивный подбородок, симметричные черты будто подчиняются единой геометрической форме — кругу. Ангельский лик обрисован лаконичными круглящимися линиями. Какие-либо нюансы, передающие вибрации душевных эмоций, здесь отсутствуют; детали упразднены, все подчинено стремлению создать образ надмирный и вневременной.

Золотая конха апсиды, второе по важности после купола место в храме, — это сфера для образа Богоматери. Она предстает в полный рост, в позе Оранты, с молитвенно воздетыми вверх руками [ил. 143, с. 202]. Ее фигура обладает воистину огромным масштабом (высота — 5,45 м). Она больше всех других изображений в храме, а в апсиде в сравнении со всеми близко находящимися фигурами («Евхаристия», святительский чин) ее размер кажется прямо-таки гигантским.

Фигура Богоматери поднимается на всю высоту конхи апсиды, от самого низа до верха: подножие, на котором Богоматерь стоит, упирается в карниз-основание конхи, а нимб касается крутизны верхнего склона. Сверху остается еще свободное золотое пространство, но оно простирается уже не в вертикальном направлении, а горизонтально, заполняя верхнюю, «нависающую» зону конхи. Широко раздвинутые складки одежды и еще более широко распростертые руки укрупняют силуэт, делают его мощным. Фигура Богоматери как будто занимает целиком всю сферу. Сияние вогнутых золотых стен окружает ее светящимся пространственным слоем. Она — центральная ось конхи, и вместе с тем исчерпывающее ее заполнение, не только символическое, но и буквальное, физическое.

В декоративных ансамблях храмов, современных Софии Киевской — в кафоликоне Осиос Лукас, в Софии Охридской, в Неа Мони — такой необыкновенной диспропорции изображений в алтаре, такого мощного выделения фигуры Богоматери в конхе апсиды нет [**179**]. Только в Софии Фессалоникской алтарный мозаический образ сидящей на троне Богоматери с Младенцем, исполненный, возможно, в этот же период или немного позже, в начале XII в., необычно велик. Подобное непомерное укрупнение алтарного образа встречалось редко, но все же не было уникальным. Оно использовалось в разные времена как особый прием для усиления символической и художественной значимости алтаря и размещенного в нем образа; такова мозаика VI в. с изображением Христа, Петра и Павла, Козмы и Дамиана, св. Федора и папы Феликса IV (последняя фигура — XIX в.) в базилике Св. Козмы и Дамиана в Риме [**180**] или фреска XIII в. с изображением Деисуса в церкви Св. Апостолов в Пече [**181**]; в поздний период византийского искусства такой прием по-прежнему оставался крайне редким.

Фигура Богоматери в конхе апсиды Софии Киевской — не только самая крупная по величине, но и самая величественная и торжественная среди всех изображений на сводах и стенах храма. Сильное воздействие Ее образа человек испытывает, едва войдя из нартекса в собор, ибо Ее фигура видна уже издалека, она превышает все и всех и при этом буквально сияет золотым светом. Вместе с тем огромность масштаба и избыточность силы не сообщают образу ничего подавляющего, так как фигура в целом совершенно антропоморфна. Пропорции правильны, постановка устойчива, несмотря на то, что ступни ног опираются о самый краешек подножия, более того — почти о край апсидной ниши. Соотношение величин и с точки зрения привычного человеческого взгляда, и с точки зрения классических правил более нормально, чем в изображении Христа Пантократора в куполе: овал лица Богоматери слегка удлиненный, а не округлый, длина шеи более естественная, ладони и пальцы обычной ширины и длины. Изображение Христа в куполе исполнено, по сравнению с фигурой Богоматери Оранты, с помощью приемов более условных, соответствующих понятиям более отрешенным.

Пурпурный мафорий Богоматери пронизан мощными потоками Божественного света, падающего на материю в виде сплошной сети широких золотых лучей и пятен. Материя плата будто исчезает, ее почти не видно, остается только сильный свет, в котором нейтрализуется, уменьшает свою природную интенсивность всякий цвет и всякая пластическая форма. Божественный свет окутывает верхнюю часть фигуры; ниже пояса ее обрамляет широкая светящаяся рама, создаваемая большими складками мафория, полностью рассеченного золотыми потоками. Божественная энергия, изливающаяся в мир, сила нисходящей благодати — главная символическая тема образа Богоматери Оранты в алтаре киевского храма Св. Софии.

Такой акцент требовал как можно большей замены всего натурального и классического условным и символически значительным, для чего приспосабливались старые или изобретались новые специальные художественные средства. Так, в одеждах Богоматери, в Ее синем платье все складки и линии размещены с полной симметрией. Они образуют совершенно идентичный рисунок, с обеих сторон имеют равную величину и количество; за исключением отдельных мелких деталей весь рисунок платья можно было бы сложить пополам, и обе половины, левая и правая, почти точно совпадут. Такой прием обеспечивает архитектонику построения фигуры

227 **Апостолы Павел и Матфей из композиции «Евхаристия». Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида**

[**179**] Столь же гигантская фигура Богоматери, возможно, была в соборах Киево-Печерского и Михайловского Златоверхого монастырей; скорее всего, в них хотели повторить мозаику Софийского собора.
[**180**] *Matthiae*, 1960.
[**181**] *Джурич*, 2000. С. 108–109, цв. вклейка на с. 551.
[**182**] В поисках способов спиритуализации художественного образа византийскими живописцами второй половины X в. и раннего XI в. был найден целый ряд аналогичных приемов. Например, похожий рисунок складок в виде треугольников, двумя симметричными лесенками спускающихся вниз, применялся в позднем X в., — например, в иконе «Апостол Филипп» из монастыря Св. Екатерины на Синае, обычно датируемой концом X в. (см. примеч. 159). Но, возможно, эта икона создана немного позже, в то же время, что и фрески церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках.

227

и повышенный монументализм, родственный древним архаическим искусствам [182]. Формы симметричны и очерчены простыми четкими линиями. Описи бровей, теней вокруг глаз, ноздрей — абсолютно одинаковы слева и справа. Глаза, зрачки, складки губ лишены малейшего физического движения или эмоционального выражения [ил. 226].

Ряды смальты идут геометрично, соответствуя округлости лица. В результате форма получает пластическую полноту, однако выглядит условной, ибо не имеет трепетного, вибрирующего дыхания жизни, что происходит из-за ее почти избыточной натянутости и при этом однообразной ровности.

Отрешенности формы в лике Богоматери соответствует тональное однообразие цвета. Нет ярких красных румян, которых так много в других ансамблях этого времени, да и в самой Софии Киевской, особенно в ее фресках. Нет нежно-розового и при этом интенсивно сияющего телесного тона, который составляет

сущность палитры во многих обликах из мозаик Осиос Лукас. Вместо него избрана белесая, более выровненная в общем своем тоне поверхность, включающая немало глухих сероватых оттенков в тенях. Все — скромнее, удаленнее от цветущей мажорной палитры, свойственной обликам персонажей на сводах и стенах кафоликона монастыря Св. Луки. Нет контрастов цветов, столь важных для построения формы лица, или они мало заметны, можно сказать — сведены к минимуму. Так, например, румяна, изображенные большими кругами (что принято в стилистике этого времени) и поднятые высоко к самым глазам (что было редкостью), созданы скорее круговым ритмом рядов смальты, нежели цветом, отнюдь не красным, как в Осиос Лукас или Неа Мони, но блекло-розовым, сливающимся в тональное единство с основными красками лица.

Правда, в цветовом поле лика Богоматери присутствует немало тонких светлых оттенков (розового, светло-розового на грани с белым, светло-охристого, серого), характерных для мира классических образов, сохранившихся в византийском искусстве первой четверти XI в. Однако общая гамма отличается ровным односоставным наполнением, ведущим к иным, неклассическим представлениям, исключающим всякий иллюзионизм.

Под образом Богоматери Оранты располагается «Евхаристия» — причащение апостолов, с двух сторон подходящих ко Христу [ил. 150, с. 208, ил. 151, с. 209]. Композиция включает в себя два изображения Спасителя, обращенного к двум группам апостолов слева и справа, две фигуры ангелов в диаконских одеждах, с рипидами в руках, прислуживающих у престола, и двенадцать фигур апостолов, по шесть персонажей в каждой группе.

Масштаб сцены разительно отличается от образа Богоматери в конхе; фигуры в «Евхаристии» — примерно в человеческий рост, но по сравнению с огромной величиной Оранты они кажутся мелкими. Контраст величин, вероятно, был задуман как специальный прием, чтобы подчеркнуть величие образа Богоматери. Кроме того, столь редкая и даже рискованная неодинаковость размеров в пропорциях создавала сильный динамический акцент в зрительном восприятии, что усиливало активность впечатления от мозаической поверхности апсиды.

В масштабе всей апсиды «Евхаристия» предстает как верхняя зона двухъярусной композиции, заполняющей вогнутые стены. Оба яруса — «Евхаристия» и находящийся под ней святительский чин — воспринимаются как неразрывное целое, две части которого, примерно равные по величине, сливаются в единую сверкающую поверхность, в некую мозаическую базу, над которой возвышается гигантский образ Оранты. Таково двухчастное членение алтаря, и такой пропорциональный и смысловой расчет его поверхности зрительно убедителен. Однако можно говорить и о трехчастном членении алтаря, разделении его на три регистра. Верхний из них — Богоматерь Оранта, средний — «Евхаристия», нижний — святительский чин. В этой системе зрительного и архитектонического ритма «Евхаристия» представляет собой центральный и тем самым важнейший ярус, композиционное и символическое средоточие апсидной стены.

Некоторое, впрочем, мало выраженное, но все же существующее движение фигур, обусловленное сюжетом, заметно отличает этот регистр от верхней и нижней зон, в которых все — фронтально и статично, и фокусирует на нем внимание как на непохожем и особенном.

Выразительность «Евхаристии» в целом и каждого из ее образов — совершенно такого же характера, как и во всех других мозаиках. Но имеются и специфические художественные приемы, свойственные именно этой сцене и зависящие от центрального ее места на вогнутой стене апсиды.

Композиция построена ритмически мерно и единообразно. Все укрупнено и обобщено, в художественных приемах отброшены нюансы. Фигуры апостолов — невысокие, скорее даже низкие, плечи широкие, шеи короткие, иногда, кажется, их вообще нет. Некоторые из фигур, особенно пригнувшиеся, выглядят квадратными. Грузность их подчеркнута огромными стопами ног, которые могли бы принадлежать гигантам. Тем не менее иногда апостолы стоят на ногах друг у друга (левая сторона), как это часто изображалось уже в раннем византийском искусстве, в мозаиках VI в. [183], и использовалось затем как удачный выразительный прием в разные времена. При таких позах совершенно невозможно вообразить фигуры как объемные тела, находящиеся в каком-либо трехмерном пространстве, создается представление об инородности их бытия.

Между тем, при такой преувеличенной величине ступней, кисти рук у них — совсем маленькие, пальцы очень короткие, не наделенные, к тому же, сколько-нибудь отчетливой анатомической структурой, но представленные как негибкие отвлеченные формы, далекие от человеческого естества. Эти мелкие абстрактные приемы сочетаются с другими, соответствующими представлениям о натуральной форме, например, с обрисовыванием ногтей на пальцах ног и рук, при всей условности их формы.

В мозаиках Св. Софии преобладают то одни, то другие художественные средства, то более приверженные классическим нормам, то далекие от них. В «Евхаристии» явно доминируют последние. К их числу относятся характер жестов и ракурсов, ритм форм и паузы между ними, геометрическая жесткость всех линий, контраст как основа выразительности,

[183] Например, в Сант Аполлинаре Нуово и в Сан Витале в Равенне (*Попова*, 1998).

типы лиц, сосредоточенность и направленность взглядов.

Апостолы в каждой их двух групп, в левой во главе с Петром и в правой, где впереди — Павел, медленно движутся к причастию, получаемому из рук Господа. Одинаковое расстояние между фигурами, одинаковая их обращенность ко Христу, одинаковый ритм их движения, одинаковые, чередующиеся через одного, их ракурсы, одинаковые жесты протянутых вперед рук — все соответствует представлениям о незыблемом, величественном, вечном.

Использованный в левом и правом рядах апостолов совершенно одинаковый ритм представлен с двух сторон в обратной последовательности, благодаря чему фриз, при сохранении прочной монолитности, лишен какой-либо монотонности. Один из двух ракурсов, тот, что у Павла [ил. 227], выглядит особенно схематично. Бедро выдвинутой вперед ноги прикреплено к фигуре как на шарнирах, сама же нога, кажется, состоит из отдельных самостоятельных частей, будто скрепленных друг с другом тоже несколькими шарнирами. Иногда анатомическая структура совсем не учитывается, как, например, в изображении Иоанна Богослова, шагающего за Петром [ил. 230], иногда существует едва заметный намек на присутствие колена, как, например, в изображении двух других апостолов в этом же левом ряду.

Отдельные участки драпировок выдвинутой вперед ноги апостола Павла (таких частей всегда три) представляют собой концентрацию почти сплошного света, пятна которого очерчены по краям специальными цветными контурами и выделены цветными тенями такого же тона, как одежды. Все это буквально «чеканит» каркас световых пятен, похожих на некие архитектурные блоки. Ритм пятен света становится архитектонической конструкцией фигуры, заменяющей конструкцию собственно пластическую.

Такой прием, в византийском искусстве ранее не использовавшийся и, видимо, возникший именно в эту эпоху, т.е. во второй четверти XI в., представляет собой преобладание схематического над естественным, условного над иллюзионистическим. Еще недавно в искусстве первой четверти XI в. ничего подобного не было.

Выше, при описании Богоматери Оранты, упоминалось об отсутствии интереса к анатомической структуре кистей рук и фаланг пальцев. Это относится также и к другим фигурам, практически почти ко всем в мозаиках и ко многим во фресках. Часто пальцы выглядят ненатурально короткими и при этом, а скорее именно из-за этого — чрезвычайно мощными. Но даже тогда, когда кисти и пальцы имеют нормальные пропорции (например, у Христа в обоих Его изображениях в «Евхаристии»), их форма максимально лаконична, они лишены пластики, каких-либо впадин, скруглений, пальцы как будто высечены, очерченные простыми одинаковыми геометрическими линиями.

Столь очевидная незаинтересованность классической анатомией не означает невнимания к анатомии вообще. Напротив, именно анатомия, только имеющая иные законы, является важнейшим элементом в стилистике мастеров киевских мозаик. Формы ушли от привычного природного облика, лишились гибкости, но приобрели усиленную обобщенность, стали сверхмерно плотными и могучими. Они должны давать представление об ином, чем в миру, существовании материи.

Все это можно отнести и к целому ряду других приемов мозаичистов, работавших в Софии Киевской, например, к тому, как изображены тени на подбородке и на шее у некоторых фигур — Богоматери Оранты, Христа в «Евхаристии», диаконов Лаврентия и Стефана и многих апостолов в «Евхаристии». Тени представляют собой могучие обручи, охватывающие шею прямо посередине, не считаясь ни с каким естественным изгибом, они вторят овалу лица, округлости подбородка и вырезу платья, выглядят как мощные держащие арки, как силовые конструкции. Их элементарная геометрия создает собственные законы, по которым осуществляется моделирование не только одежд, но и лиц. Простые геометрические схемы теней на лицах выявляют объем и даже внутреннее состояние персонажей. В выражении всех лиц есть нечто общее — сильное и жесткое. Тени во всех лицах — темные, резкие по отношению к общему светлому телесному тону. В основе — всегда контраст, природа которого подходит для экстремальной образной выразительности.

Такой же принцип — в создании одежд. Немногие простые геометрические формы образуют основную их структуру. Эти формы — треугольные или какие-либо иные, но всегда четко и резко очерченные. Они могут обозначать свет, падающий на ткань, могут обозначать и саму ткань, расчерченную линейным каркасом, сегменты которого слагаются в некую абстрактную мозаику, составленную из разных по форме, отвлеченных частей. Во всем — триумф геометрии, сопровождающийся почти полным отказом от всего мягкого и постепенного: от светотени, от живописного пятна, от каких-либо тонких градаций света и цвета. Выразительность такого художественного языка основана на приемах, противоположных классическим: на геометрических схемах, на жестких абрисах, на всевозможных противопоставлениях, на вытеснении натурального — условным, привычного — отвлеченным.

228

228, 229 **Ангелы из композиции «Евхаристия». Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида**

229

230

230 **Апостолы Петр и Иоанн Богослов из композиции «Евхаристия». Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида**

В центре композиции «Евхаристия» [ил. 147, с. 206] — престол с лежащим на нем крестом и литургическими сосудами, над ним — киворий, по сторонам — два ангела с рипидами в руках [ил. 228, 229]. За ними — дважды представленная фигура Спасителя. Кульминационный центр всей сцены, смысловой и композиционный, — престол и четыре главные фигуры — приходится на среднюю часть апсиды, которая видится отовсюду, в отличие от изогнутых боковых ее стен, где изображены группы подходящих к причастию апостолов. Христос и ангелы стоят прямо, и фигуры их высятся как вертикальные столпы, как важнейшие оси композиции. Чуть склонившиеся апостолы кажутся меньше, а при взгляде с некоторых мест в храме они вообще не видны в перспективе круглящихся стен. Центр сцены мощно выделяется и благодаря тому, что расположен прямо над тремя большими окнами апсиды, он размещен так композиционно точно и ритмически четко, что престол занимает все поле над центральным из них, ангелы стоят в промежутках между центральным и боковыми окнами, а над каждым из боковых возвышается фигура Спасителя, будто шагающего по оконным аркам, причем так, что ступающая вперед опорная нога совпадает с центральной вертикальной осью каждого окна. Во всем — архитектоническая ясность, какая

бывает при любом типе классического художественного мышления, и вместе с ней — крайняя лапидарность, предполагающая емкость символов, понимание которых не требует подробностей.

Подобное же различие смысловых оттенков в облике отдельных форм, кажущихся классическими, и в устройстве их взаимных сочетаний, совсем неклассическом по своему существу. Престол, киворий над ним и фигуры двух ангелов выглядят устойчивыми и даже массивными, их формы геометрически просты, настойчиво выделены опорные вертикали, элементарно наглядны все горизонтали, тяжелые круглые колонны кивория и статичные, подобные столбам фигуры ангелов обеспечивают ясность композиции и ее пластическую убедительность. Но при этом соотношения ее частей — совершенно ирреальны. Колонны кивория стоят не по углам престола, а за ним и притом в одной пространственной зоне, вернее, в плоскости. Ангелы находятся за престолом, и массивные части престола как будто врезаются в их фигуры. В обоих изображениях слева и справа Христос как бы наступает на ногу стоящего у престола ангела; тем самым снимается всякое представление о весе и тяжести фигур. Классическая трехмерность, как и натуральность соотношений различных форм, оказываются эфемерными.

Ангелы, стоящие у престола, — это юные прекрасные существа, одежды их светлы, и вместе с киворием, таким же по цвету, составляют некое сияющее обрамление для престола; их лики полны свежей молодой силы и привлекательной юношеской, чуть наивной округлости. Но это — лишь одна грань их образов. Не менее важна другая — мощь, несоизмеримая с привычными понятиями и выражающаяся через застылую схематичность. Все основные моделировки в одеждах и лицах подчиняются геометрическим схемам. Очертания их — крупные, мелких почти нет. Преобладающие членения — треугольники и шары, иногда — большие вертикали, и все это — в разных сочетаниях и конфигурациях. Эта сильная и необычная огранка материи, утратившей естественную мягкость и разнообразие, создает представление об инородном ее бытии. Крупность моделировок усиливает впечатление массивности форм, геометризм их схем обеспечивает представление об устойчивости, более того — незыблемости изображенного.

Любая материя в мозаиках Св. Софии, будь это ткани или предметы, моделируется светом. Его потоки оформляют объем, передавая если и не правильную его округлость, то во всяком случае — трехмерность, что обеспечивает ощущение плотности формы, на которую падает этот свет. Для мозаичистов Софии Киевской свет — важнейший структурный и смысловой элемент в наборе всех стилистических средств. Свет изображается в виде жестких схематичных форм, собирается в большие сгустки, в узлы, являющие собой образ сконцентрированной энергии. Они могут быть круглыми, как большие белые светящиеся шары, или вертикальными, как светящиеся каркасные трубы, или треугольными, или могут иметь иные формы, но непременно геометрически четкие. В результате облачения каждой фигуры имеют мало общего с гибкой естественной формой и превращаются в особую структуру, имеющую световой каркас, скрепленный световыми же шарнирами. Так как пропорции правильны, то связь с классическими и натуральными формами сохраняется, материя не исчезает, но существует в преображенном виде.

Такие же контрастные приемы применяются и в лицах. У правого ангела [ил. 229] — крупные черты лица с широким округлым овалом, необычно большими глазами, величина и впечатляющая симметрия которых усилены одинаковыми ровными дугами бровей и описей тяжелых век и теней; объемный массивный нос, как в скульптуре, круглый подбородок, обрисованный такими же линейными дугами, как глаза, и такие же округлые описи шеи и всего лица. Все это создает особый физиогномический тип, характерный для образов искусства позднемакедонской эпохи, ширококостный, могучий, спокойный, преисполненный величия и отрешенности.

Выразительность такого физиогномического типа была осознана в византийском искусстве достаточно рано, в VI в. или даже в конце V в. [184] В искусстве второй четверти XI в. эта типология стала гораздо более строгой, очищенной от всего того живого и чувственного, чего было еще так много в VI в., приобрела аскетическую суровость и стала создаваться иными приемами, важнейшие из которых — геометризм линий и пятен, сменивший красочную и пластическую вылепленность объема, воспринятую от античности мозаичистами VI в. Так, найденный в раннем византийском искусстве физиогномический тип оказался востребованным в искусстве совсем другой эпохи, в 1030–1040-е гг., став при этом более однообразным внешне и более отрешенным внутренне.

Однако не все художественные приемы, использованные при создании лика правого ангела, столь строги, есть и более мягкие, что несколько ослабляет общий аскетический характер образа. Это касается всего, что связано с цветом. Набор розовой смальты составлен с учетом постепенно меняющихся оттенков тона. Колорит — светлый, даже нежный, цветовые переходы не резки, скорее деликатны. Общий состав смальтового поля — слитный, спокойный по цветовой интонации, более близкий классической традиции. В одном и том же образе применяются разные при-

[184] Сан Витале, Сант Апполинаре ин Классе, монастырь Св. Екатерины на Синае, Арианский баптистерий, Архиепископская капелла (*Попова*, 1998). Юные лики в Сан Витале — Христос в конхе апсиды, стоящие рядом с Ним архангелы и св. Виталий, а также Моисей на Синае, Авель и др. — имеют похожий облик, с укрупненными чертами, округлым овалом, массивной скульптурностью (см.: *Лазарев*, 1986. Ил. 52, 53).

231

231 **Апостолы Лука и Симон из композиции «Евхаристия». Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида**
232 **Апостолы Марк и Андрей из композиции «Евхаристия». Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида**

емы, классические и более схематичные, однако общая выразительность создается все же последними.

Ангел, стоящий у престола слева [ил. 228], являет другой вариант образа, его облик гораздо мягче. Поворот его фигуры — более гибкий и сложный, предполагающий живое движение, в отличие от вертикальной позы правой фигуры. Наклон его головы — чуть более заметный, шея — более высокая по сравнению с короткой и потому преувеличенно мощной шеей правого ангела. Овал лица — чуть более удлиненный и узкий в сравнении с широким округлым абрисом лица правого ангела, в выражении есть печать задумчивости. Силуэт фигуры обрисован тонким, в один ряд смальты, темным контуром; такой же силуэт правого ангела усилен вторым, а местами и третьим рядом смальты, правда, более светлой, серого цвета, но все же явно утолщающей основную линию контура, делающей ее более мощной. Красочная гамма включает в себя больше светлых оттенков, составляющих нежные варианты зеленого и дымчато-серого. В одеждах правого ангела преобладают оттенки коричневого, более темного, чем колорит левой фигуры, и более контрастного по отношению к пробелам. Цветовая последовательность рядов смальты осуществлена в левой фигуре более утонченно, в преде-

232

лах одного пятна цвет убывает постепенно, каждый ряд смальты светлее предыдущего.

Рисунок складок и пробелов у обоих ангелов сходен, и все же выглядят они по-разному. У правой фигуры пробела созданы резкими вставками, особенно на плече и на локте; имитируя свет, они вместе с тем служат для выявления их структуры. У левого ангела те же формы более слажены, и фигура выглядит более цельно, а не кажется составленной из частей, как бы соединенных световыми скрепами, как правая.

Две фигуры Христа во фризе с «Евхаристией» по сравнению со всеми другими отличаются наибольшей классичностью. Высокие и стройные, с наиболее правильными и легкими пропорциями, без преувеличенной широкоплечести и приземистости, как в фигурах ангелов и апостолов, они все еще уподоблены античным статуям. Их мастер исходил из традиций искусства Македонского ренессанса, остававшихся еще живыми в позднем X и раннем XI в. [185]

В фигуре Спасителя, обращенного к апостолу Павлу, стилистические приемы наиболее условны, во всем преобладают геометрические схемы. Этому соответствуют бесстрастное выражение лика, величественная отрешенность облика.

[**185**] Например, изображение Христа на миниатюре Евангелия апракос gr. 204 h (монастырь Св. Екатерины на Синае) (*Weitzmann, Galavaris*, 1990. N 18. P. 42–47. Colorplate III. Pl. 93) и др.

Изображение Христа, стоящего слева, отличается от другого Его образа точно так же, как левый ангел от правого. Тени более гибко обтекают лицо, контрасты теней и светлых мест менее резки, брови приподняты, что вносит оттенок задумчивости, пальцы рук — узкие и длинные, в отличие от широких и коротких в другом образе Христа.

Два парных изображения ангелов, как и повторенная дважды фигура Спасителя в «Евхаристии» представляют собой примеры мастерской вариативности при сохранении общего типа образа, одинаковых черт стиля и похожих художественных приемов.

Точно так же и в изображениях апостолов присутствует различие смысловых и художественных оттенков. Петр и следующий за ним Иоанн Богослов несколько отличаются от четырех других апостолов в левом ряду. Соотношение этих групп — примерно такое же, как в изображениях Христа и ангелов слева и справа от престола. Изображения Петра и Иоанна обладают большей мягкостью и живописностью, чем следующие за ними апостолы в этом же левом ряду и все апостолы в правом ряду.

У апостола Петра [ил. 230] — широкие развевающиеся одежды, ниспадающие многими складками. Они усиливают пространственный разворот плеч апостола, окружают его фигуру дополнительным, расширяющим ее контуром, образуют полную света сферу, в которой сама фигура теряет конкретные очертания. Благодаря этим окутывающим материям впечатление от образа получается более мягкое, чем от фигур, облаченных в одежды с лаконичными, будто рубленными складками, как, например, у апостолов, следующих за Иоанном.

Кроме того, в свободных изгибах просторных одеяний Петра сохраняется нечто от классических представлений, в них нет особенно жестких линий. Но более всего апостола Петра отличает от других фигур в «Евхаристии» его облик. Тип его лица характерен для искусства македонской эпохи; он встречается в миниатюрах ряда манускриптов — Минология Василия II [**186**], Императорских минологиев [**187**], и др., — лицо широкое, еще более расширенное в местах скул, почти квадратное, с горизонтально срезанным округлым подбородком, с широким толстым носом, без выраженного интеллекта или аристократизма, скорее, простоватое.

Все тона, использованные в лике Петра, — светлые и при этом обладающие множеством нюансов. Основной, телесный тон чрезвычайно детализирован, и колористическое поле полно разнообразных оттенков — светло-розовых, светло-охристых, светло-оливковых. Все они как-будто втекают друг в друга — столь осторожно составлена цветовая гамма. Именно колорит, светлый и деликатный, лежит в основе выразительности этого образа, близкого к стилю искусства первой четверти XI в., в основе которого были еще классические принципы, лишь чуть-чуть измененные.

Иначе выглядит облик Иоанна Богослова [ил. 230], следующего вслед за Петром. Ракурс его головы — более резкий, плечи и шея согнуты, голова вскинута, рот сжат плотно, с усилием, глаза раскрыты предельно широко, взгляд особенный, как бы застывший от потрясения, голова повернута неестественно и как будто приставлена к шее. Основной телесный тон — тоже светлый, однако совсем другой, чем у Петра. В нем гораздо меньше оттенков, он выглядит как единообразная светлая поверхность, кажущаяся несколько белесой.

Но главное отличие от облика Петра — темные тени, контрастные по отношению к основному тону и к тому же имеющие геометрические, симметрично расположенные очертания. Их резкость усиливает и без того повышенную экспрессию образа, а схематичность полностью выводит их из сферы классических представлений.

Другие четыре фигуры апостолов в этом левом ряду «Евхаристии» подчинены четкой ритмической закономерности. Две центральные из них, Луки и Симона [ил. 231], более всего отличаются от остальных. Две крайние левые — Иакова (или Фаддея?) и Фомы (или Филиппа?) — в целом похожи на Петра и Иоанна, но обладают большей жесткостью, обилием резко прорисованных складок, благодаря чему материя становится похожей на яркие, высвеченные белым светом сверкающие поверхности кристаллов. Все это выражено в них гораздо более активно даже по сравнению с фигурой Иоанна Богослова, одежды которого, в свою очередь, выглядят более схематичными рядом с живописными одеяниями Петра.

Две центральные фигуры левого ряда задрапированы по-особому. Больше всего это относится к третьей фигуре справа — апостолу Луке [ил. 231]. Цвет его одежд не такой, как у других — золотистый с зелеными оттенениями хитон и белый с вишневыми прорисовками плащ. У следующего за ним Симона плащ, в основе своей цветной, серо-зеленый, буквально залит такими большими потоками света, что выглядит как белый с легкими цветными (серо-зелеными) моделировками. Поэтому одежды обеих центральных фигур предстают как крупные лапидарные светлые поверхности, лишь немного прорисованные одиночными цветными линиями.

В фигуре Симона пробела — огромные и цельные, лишенные живописности и обладающие одной лишь архитектоникой. Они располагаются либо по направлению шага, усиливая динамическую ось, либо как отрывистые сильные вертикали, обеспечивающие устойчивость целого. В фигуре Луки моделировки — ниспадающие вертикальные полосы вишневого цве-

233 **Архидиакон Лаврентий. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Святительский чин. Центральная апсида**

[**186**] Il Menologio di Basilio II, 1907. Vol. 1, 2.
[**187**] *Дер Нерсесян*, 1973. С. 94–111; *Patterson-Ševčenko*, 1993. P. 43–64; *D'Aiuto*, 1997. P. 715–747; Древности из монастырей Афона X–XVII веков в России, 2004. № II.6. С. 125–130; *Захарова*. Т. 2 (в печати).

233

234

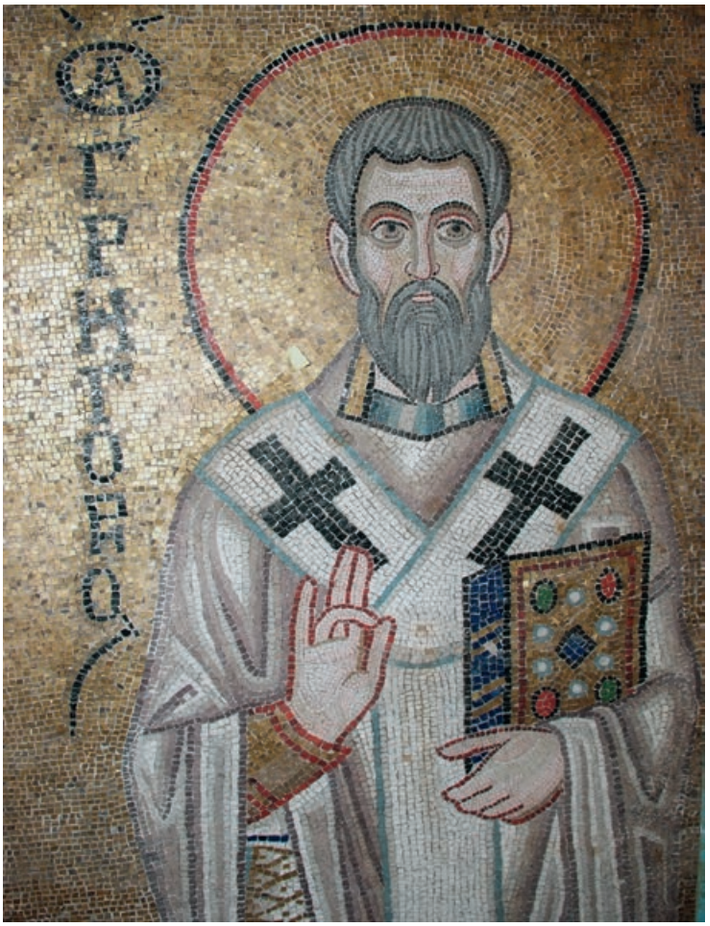
234 **Василий Великий. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Святительский чин. Центральная апсида**
235 **Иоанн Златоуст. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Святительский чин. Центральная апсида**

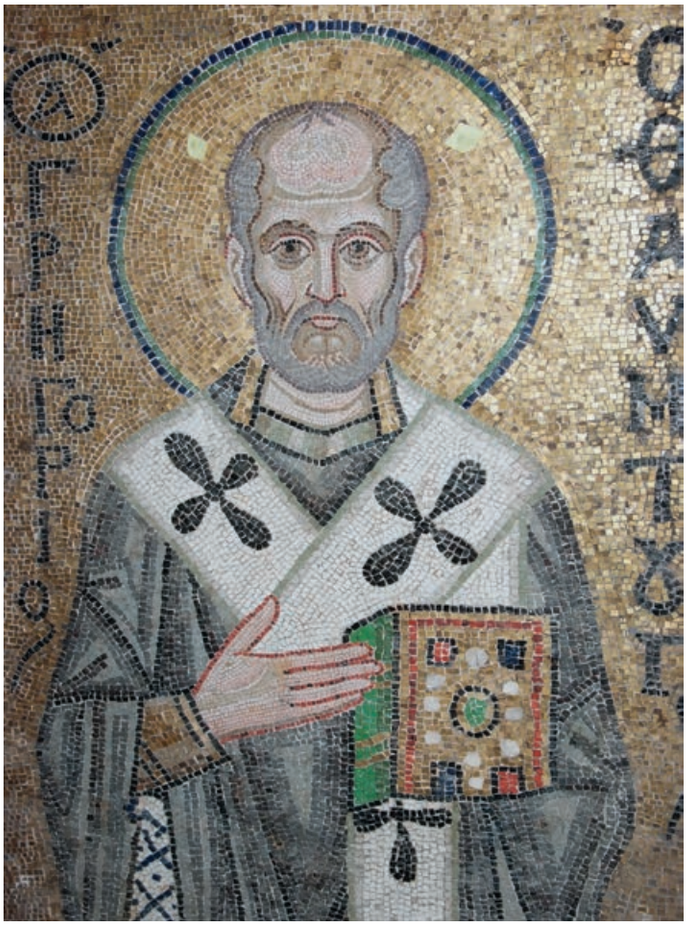
235

236

236 Николай Чудотворец. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Святительский чин. Центральная апсида
237 Григорий Богослов. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Святительский чин. Центральная апсида

237


238


239

та, что сообщает и этой фигуре в середине ряда, и всей композиции ударность центрального момента в однообразно движущемся ряду. Шаг, композиционно необходимый здесь по сюжету, неизбежно динамичен; выделение же осевых лент вносит статичность, которая в данном случае подчеркивает величественную незыблемость образов.

Создатели этих мозаик позаботились о единстве всей композиции «Евхаристии», развертывающейся по огромной окружности апсиды. В правом ряду, как и в левом, ракурсы фигур чередуются, точно так же меняется и конфигурация драпировок. Павел — как Марк, Матфей — как Андрей [ил. 232]. Постоянство чередующегося ритма делает принципиально сходными все фигуры.

Одеяния фигур в правой группе, все резкие, будто высеченные, обладают свойством архитектонического каркаса, создают абстрактные схемы складок и линий. Все состоит из простых и условных геометрических форм. В моделировках — это треугольник и отвесная линия, иногда прямая вертикаль, иногда наклонившаяся, но всегда резкая. Параболы и круга почти нигде нет. Внизу одежд, у основания фигуры, линия образует зигзаг, столь же отвлеченный, как и все остальные моделировки, вовсе не стремящийся передать естественную красоту мягких падающих тканей.

Все фигуры одинаково сверкают ярким светом; белый цвет пробелов — самый сильный во всей цветовой гамме. Белое цветовое поле во всех фигурах выложено смальтой разных переливающихся оттенков, как это бывает в неярком перламутре, поэтому оно представляется источником какого-то глубинного излучения. При этом колорит всех фигур — светлый, единообразный, лишенный контрастов. Каждый цвет как будто включает в себя оттенок серого, пригашая тем самым свою природную яркость и излишнюю красоту. Основные цвета: светло-лиловый, голубой и светло-зеленый (Павел), светло-лиловый (Матфей, Марк), голубой со светло-сиреневым отливом (Андрей).

Лики всех апостолов в правом ряду имеют ту же типологию, что и в левом ряду — массивные, ширококостные, с чертами утрированно крупными, с выражением устремленным и застылым. Индивидуальные физиогномические характеристики выражены крайне слабо, психологические оттенки почти полностью отсутствуют. Может быть, только об-

238 Григорий Нисский. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Святительский чин. Центральная апсида
239 Григорий Чудотворец. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Святительский чин. Центральная апсида

лик Павла наделен некоторой экспрессией: голова его наклонена так сильно, что кажется возникающей прямо из плеч, рот сжат, пропорции нижней части лица выглядят чуть «сплющенными». В приемах исполнения его лика тоже есть отличия: огромный лоб изображен с постепенной скульптурной округлостью и выглядит более пластично, чем у всех других в этом ряду. Однако, скорее всего, лик Павла создал тот же мастер (складки «галочками» над переносицей — точно такие, как у всех апостолов в этом ряду), только применил чуть более мелкие и деликатные приемы, быть может, в подражание лику Петра.

У всех остальных апостолов, идущих за Павлом, — крупные тени, контрастные по отношению к светлому телесному тону, их много, и они очень густые. Так же исполнены лики апостолов в левом ряду, только лик Петра отличается большей мягкостью и естественностью, что заметно и в его одеяниях. Возможно, что апостолы в обоих рядах «Евхаристии» выполнены одним мозаичистом, только фигуру Петра сделал, наверное, другой художник.

В нижнем ряду мозаик апсиды представлен святительский чин — десять фигур, расположенных по пять справа и слева от центра. Среди них — два архидиакона и восемь отцов церкви. Этот ряд фронтально стоящих фигур, с большим внутренним сходством всех изображенных персонажей, при всей своей цельности отмечен разнообразием и индивидуальных характеристик, и художественных манер исполнения. Доминирует, как и везде, строгий тип, величественный и отрешенный. При этом акцент на той или иной грани подобного образа может быть разным.

Молодые персонажи, Стефан и Лаврентий [ил. 233], — могучие, наделенные чрезвычайной силой, с широкой, похожей на щит грудью, с развернутыми плечами — выглядят как подлинные титаны. Их мощные плечи и вырастающие из них столь же мощные руки, соединяясь, образуют некую богатырскую форму, почти квадратную и лишь чуть-чуть скругленную. Их белые одеяния с крупными, потерявшими какую-либо пластичность драпировками превращаются в укрывающую их светящуюся броню или даже стену. Обобщение форм столь велико, что фигуры выглядят как некие устои или башни. Их юношеские округлые лица с широкими подбородками чрезвычайно похожи, оба они исполнены внутренней энергии и одновременно отрешенности. И сделаны они похоже: светлый телесный тон, включающий много оттенков, контрастирует с геометрически обозначенными тенями. Но есть разница в деталях, определяющая в конечном счете выразительность каждого облика. В лике Стефана все оттенки — светлее и слитнее, в лике Лаврентия — чуть более яркий цвет, активнее розовые тона, в нем нет столь единообразной ровной светлой тональности, как у Стефана, и форма лица выглядит пластичнее. Этому же соответствует и более динамичный, чуть скошенный в сторону взгляд. При столь же крупной и обобщенной форме, как у Стефана, абстрактный геометризм соотношений в лике Лаврентия менее чувствуется, в его облике — больше цвета, и вместе с тем больше жизни. Все это — лишь нюансы внутри единого целого.

Два образа в святительском чине выделяются ярко выраженной индивидуальностью — Василий Великий [ил. 234] и Иоанн Златоуст [ил. 235]. Их лица обладают острой характерностью, «портретностью», которая определяется прежде всего иконографической традицией изображения их обликов. Оба образа, при всей их подчиненности общему идеалу, аскетическому и отрешенному, наделены, однако, эмоциональными и психологическими оттенками. В них художественные средства не столь обобщены, как у многих других персонажей. У Василия Великого нет геометрических теней; тени плавно окружают лицо, они не очень темные, светлее волос и кажутся прозрачными. В сочетаниях рядов розовой смальты соблюдена плавная переходность оттенков. Во всех приемах заметна некоторая соразмерность, что соответствует классическим традициям и/или классической выучке. В лике Иоанна Златоуста тени чуть более крупные, к тому же расположенные с полной симметрией, что придает образу особенную остроту, даже экспрессию выражения. Но все остальное — нюансы цвета, живописность поверхности, классические основы мастерства — такое же, как в изображении Василия Великого. И при всем том выражение и содержание обоих образов — столь же суровое и напряженное, как у всех персонажей мозаического ансамбля апсиды. Только некоторый очень личный оттенок в лицах Василия Великого и Иоанна Златоуста сообщает им особую индивидуальность.

Самый суровый образ в святительском ряду — Николай Чудотворец [ил. 236], расположенный симметрично по отношению к Василию Великому, по другую сторону от центра. Он наделен столь же пронзительной «портретностью», как Василий Великий и Иоанн Златоуст, и выглядит как особенно строгий аскет: уголки губ опущены вниз, облик кажется трагическим. Обильные тени контрастны по отношению к светлой, розоватой, включающей много оттенков карнации. Это похоже на то, как сделан лик Иоанна Златоуста, однако все перепады сильнее акцентированы, и образ стал более жестким. Все три образа похожи и по силе духовной сосредоточенности, и по глубине индивидуальности каждого.

Гораздо больше отклоняется от единого типа образ Григория Богослова [ил. 237], стоящего рядом со св. Николаем. И хотя у него такой же, как у всех, тип лица с симметричны-

240

241

240 **Епифаний Кипрский. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Святительский чин. Центральная апсида**
241 **Климент, папа Римский. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Святительский чин. Центральная апсида**

ми чертами, с широко открытыми глазами, с остановившимся взглядом, однако образ в целом — другой. В лике нет подчеркнутых контуров, как нет и больших темных теней; все затенения — легкие, они лежат только вокруг лица и лишены жесткой геометрии; почти нет теней и возле глаз. В светлом тоне лика — множество оттенков и притом достаточно интенсивных, розового и даже красного тона. Объемная форма строится цветом. Губы — более яркие, чем в других лицах, глаза — серо-голубые, более светлые, чем у всех. Лик создан приемами скорее живописными, чем схематичными. Этот образ, не сводящийся к аскетическому идеалу, ближе к представлениям классического византийского искусства — учитель, богослов, философ, только более возвышенный, чем в искусстве собственно классического типа, существовавшего еще в начале XI в. [**188**] В святительском ряду — только один такой образ, и, наверное, не случайно он помещен рядом со св. Николаем, самым напряженным и суровым среди всех.

Две крайние фигуры святителей с каждой стороны — Григорий Нисский [ил. 238] и Григорий Чудотворец [ил. 239] справа, Климент и Епифаний слева — не имеют такой индивидуальности типов, как центральные. Григорий Нисский и Григорий Чудотворец похожи на Василия Великого и Иоанна Златоуста, с которыми они изображены рядом; мозаическая поверхность в их лицах, светлая, имеющая много колористических нюансов, соответствует скорее живому разнообразию материального мира, чем отказу от него. Однако тени усилены и более контрастны по отношению к телесному тону, благодаря чему эти лица выглядят более резкими, а образы — более унифицированными, чем Василий Великий и Иоанн Златоуст; в них есть печать стандарта, к которому сводятся основные приемы этого стиля.

Климент [ил. 241] и Епифаний [ил. 240], следующие за Григорием Богословом, отличаются от других крайней резкостью приемов исполнения. Соотношение светлой поверхности и теней здесь совершенно иное, чем во всех других образах. Темных, всегда геометрически очерченных и симметрично лежащих теней очень много. Все они однообразны, никак не нюансированы, строятся на противопоставлении светлому, тоже однообразно-ровному телесному тону. Схематичность, условность формы, свойственная такому стилю, но обычно смягченная разными художественными нюансами, здесь осуществлена с максимальной преданностью избранному методу. Все очень похоже на то, как создан лик Николая Чудотворца, но только гораздо более простыми приемами.

Из этих двух святителей более острая и напряженная выразительность сообщена самому крайнему, Епифанию Кипрскому, замыкающему левый ряд. По характеру образа он наиболее близок Николаю Чудотворцу, в нем тот же максимализм заявленной аскетической концепции. Однако сделан этот лик гораздо более элементарно. Стоящий рядом Климент, папа Римский, не наделен такой интенсивностью выражения; его облик, величественный и застылый, выглядит совершенно нейтральным и будто являет собой некий учебный образец, некое многократно повторенное задание на избранную «аскетическую» тему.

Мозаики апсиды исполнял, разумеется, не один мастер. Об этом говорит и большой масштаб работ, и некоторые различия в типах образов и в приемах исполнения, которые уже отмечались при их рассмотрении. Диапазон различий в целом не велик; при принципиальном единстве всех установок некоторые из них все же более мягки и даже классичны; в других, напротив, заметно стремление уйти от классических воспоминаний, создать художественный мир весьма строгий, более жесткий. Это как будто две чаши весов, находящиеся в равновесии. Возможно, эти работы осуществлялись двумя мастерами, имевшими близкие представления о смысле и типе образов, об их физиогномике и стиле, и, кроме того, обладавшими одинаково превосходным мастерством. Они во всем были равны и работали не как мастер и ученик, а как двое равных коллег, отличаясь, видимо, разными темпераментами, а возможно, и несколько различными установками. Один из них был явно человек более умеренных воззрений, другой, наверное, был больший максималист. Однако иногда одна из чаш весов перевешивала, и возникали образы, в которых проявлялась более сильная склонность в ту или другую сторону. Таков облик Григория Богослова, тонкая и сочная живописность которого не свойственна всему ансамблю. Таковы образы Климента и Епифания, в которых жесткий схематизм превосходит меру, характерную даже для наиболее строгих мозаик. Принадлежали ли такие эксперименты тем же двум художникам или каким-то другим мастерам — сказать трудно. Второй из этих вариантов идет по пути некоторого упрощения художественной системы, первый, наоборот, усложняет и обогащает ее.

Кроме купола и апсиды, мозаики располагаются в верхних сводах и на алтарных столбах. Все они принадлежат к одному из двух основных типов. Работы в храме шли сверху вниз; мастера постепенно спускались на строительных лесах в более нижние зоны и, скорее всего, всегда работали вместе. Изображения Христа Иерея [ил. 137, с. 198] и Богоматери в медальонах [ил. 139, с. 199] , расположенных высоко вверху, на восточной и западной стенах между парусами, созданы так же, как фигура апостола Павла [ил. 134, с. 195] в барабане купола и «суровые» образы в апсиде; они находятся в состоянии духовной отрешенно-

[**188**] Образы Христа и евангелистов в Евангелии апракос gr. 204 из монастыря Св. Екатерины на Синае (*Weitzmann, Galavaris*, 1990. P. 42–47. Colorplate III–VI. Pl. 93, 96–99).

сти, в некоем «инопребывании». Так как они расположены очень высоко, художественные приемы в них предельно обобщены.

Фигура Марка [ил. 243] — единственного сохранившегося из образов четырех евангелистов — отличается классичностью позы, пропорций и драпировок. Это изображение настолько похоже на евангелиста Марка в мозаике под куполом храма в монастыре Неа Мони на Хиосе [**189**] [ил. 242], как если бы обе фигуры создавались по одному образцу. Фигура Марка, как и Деисус [ил. 144, с. 204], расположенный в виме над Богоматерью Орантой, как и образ первосвященника Аарона [ил. 155, с. 213] в виме, входит в круг работ того типа, в котором в большей мере сохранены классические традиции.

К этому же кругу принадлежит композиция «Благовещение» — фигуры Богоматери [ил. 160, с. 215] и архангела Гавриила [ил. 157, с. 214] на алтарных столбах. Расположенные перед алтарем и его фланкирующие, видные, как и Богоматерь Оранта, уже издалека, они являются важнейшими ключевыми образами в пространстве храма. По масштабу примерно такие же, как фигуры в «Евхаристии», они тем не менее выделяются своей особой значительностью — столь эффектно место их расположения и столь великолепны их белая (архангел) и синяя (Богоматерь) мозаические поверхности их одежд. Белый цвет в одеждах архангела Гавриила моделирован линиями и пятнами различных оттенков серого, придающими его фигуре переливающееся серебристое свечение. Синий в одеждах Богоматери предстает как целостное цветовое пятно, так как Ее платье, плащ и мафорий — одинаково синие, и фигура будто окутана единой синей тканью. В результате два сильных цветовых акцента, расположенные по сторонам от входа в священное пространство, буквально приковывают взгляд к алтарю.

Архангел Гавриил чрезвычайно похож на ангелов у престола в «Евхаристии», особенно правого из них: тот же прекрасный юный лик, округлый, полный жизненной силы и свежести, и вместе с тем застывший от величия творящегося в этот момент чуда. Такие же мотивы — и в облике Богоматери, столь же жизненно красивом и сильном, и одновременно столь же отрешенном, как у Гавриила.

Сходство — и в стиле этих фигур. Обе они, особенно фигура Богоматери, лишены жесткости, аскетический акцент — не главный в их содержании. Безупречные пропорции, гибкие позы, широкие, свободно спадающие одеяния Богоматери, мягко окутывающие ее фигуру, способ исполнения обоих ликов с разнообразными, тонко сгармонированными оттенками цвета, с пластическим чувством округлой формы, — все это близко классическим представлениям о соразмерном, однако все это соединено с совсем иными приемами, такими же, как всюду в мозаиках Софии, схематичными и условными.

Из сорока севастийских мучеников [**190**], изображенных в медальонах на четырех подкупольных арках, по десять на каждой из них, сохранились только пятнадцать: десять в южной арке и пять в северной. Все они похожи, все уподоблены тому достаточно жесткому канону, который определяет мозаический ансамбль Св. Софии. Тем не менее все они индивидуальны, портретны. Среди них есть персонажи разных возрастов — юного, среднего и старого, и это отчасти уже обусловливает группировку их типов. При этом внутри каждого возрастного типа есть свои градации и в физиогномике, и во внутренних характеристиках, и в художественных приемах. Похожие по какому-либо признаку образы находятся в совершенно разных местах на склонах двух арок. Искать по различию таких признаков работу разных мастеров невозможно: трудно себе представить, что один художник делал медальоны с портретами, расположенные в разных местах арок; гораздо целесообразнее было бы создавать медальоны, идущие подряд, друг за другом, сверху вниз по склону арки. Скорее можно допустить, что один и тот же мастер мог работать в разных манерах. Здесь трудились те же мозаичисты, которые работали в зоне купола, в апсиде и на алтарных столбах. Так как из восьми склонов мозаические изображения уцелели только на трех, невозможно сказать, сколько именно мастеров принимали участие в декорации подкупольных арок.

В сохранившихся медальонах можно увидеть больше единообразия, чем различий. Преобладающий на этих трех склонах тип характерен почти для всех персонажей средне-

242

242 Евангелист Марк. Мозаика. Кафоликон Неа Мони

243 **Евангелист Марк. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный парус**

[**189**] *Mouriki*, 1985. Vol. 2. Pl. 12.

[**190**] В.Н. Лазарев считал изображения сорока севастийских мучеников наименее качественными среди всех мозаик Софии Киевской (*Лазарев*, 1960/1. С. 32). Из пятнадцати сохранившихся медальонов в девяти он видел руку весьма посредственного художника, шесть других медальонов он приписывал трем более опытным мастерам, принимавшим участие в работе над другими мозаиками. Критерием качества являлась степень близости к системе классических художественных средств (объем, гармония цвета, тонкость тональных переходов и др.). Напротив, такие черты, как безличность мучеников, плоскостность трактовки, жесткость линий, схематичность рисунка, упрощение форм расценивались как слабость мастерства. Между тем все эти признаки являются чертами особого стиля, пригодного для создания образов принципиально других, чем классические. Такие черты свойственны не только портретам севастийских мучеников, но всему основному составу мозаик этого ансамбля, только используются они в большей или меньшей мере. Все мозаичисты, украшавшие этот храм, хорошо владели мастерством, которому они обучались в Константинополе. Некоторая разница образов, существующая в этих мозаиках, в целом невелика, за исключением очень немногих, отличающихся от общей аскетической программы в сторону большей классической живописности.

243

го возраста, таких как Никалос и Лисимах [ил. 244] на восточном склоне южной арки, Леонтий [ил. 245] и Аггий [ил. 161, с. 216] на западном ее склоне, Александр, Вивиан и Криспон на восточном склоне северной арки. Все они имеют облики строгие и даже суровые, выглядят как характеры сильные, у всех них — очень конкретные, слегка скошенные взгляды, свидетельствующие скорее о целенаправленной воле, чем о надмирном созерцании. Лики их созданы с помощью сильных контрастов светлого телесного тона и темных теней, обычно окружающих лик сплошным широким обручем (Леонтий, Лисимах, Аггий, Криспон); но иногда используются тени чуть более легкие, имеющие менее симметричную, более текучую форму, отчего суровая контрастность смягчается (Никалос [ил. 162, с. 217], Аэтий, Худион [ил. 162, с. 217]). Такие нюансы обеспечивают разнообразие физиогномических типов, не меняя их общего смысла.

Единственный старческий образ среди сохранившихся медальонов — Иоанн [ил. 162, с. 217] на восточном склоне южной арки, — создан в целом так же, как облики «средовеков», только мягче: тени на лице — более светлые, серые, в тон волос и бороды, поэтому эффект контрастности стушевывается.

Молодые образы на этих арках выглядят иначе. Какой бы тип не имели их лица — сильно округлый, ширококостный, более «римский» (Акакий [ил. 246], Екайкий) или продолговатый, с классическими пропорциями, более «греческий» (Онаферий, Севериан [ил. 247], Ганос), — во всех тени минимальны, в них больше цвета, всегда есть румянец, выразительность строится не на контрастах, а на более спокойных сочетаниях цвета и более естественных скруглениях пластической формы. Все эти отличия вызваны необходимостью передать юный возраст. Однако главный смысл образов должен был соответствовать единому замыслу ансамбля. Возможно поэтому в некоторых из этих молодых цветущих лиц особо подчеркивался отрешенный взгляд чрезмерно расширенных, даже «вытаращенных» глаз с остановившимися зрачками (Онаферий, Севериан).

Некоторые из этих молодых образов выделяются своей нестандартностью. Таков Акакий с его ярким цветом лица, красочной живописной поверхностью, пухлыми, чувственными, красиво обрисованными губами, форма которых похожа на классические образы византийского искусства (например, архангела Гавриила из Софии Константинопольской). Только непомерно большие, неподвижные глаза придают этому совершенно классическому облику аскетический характер. Более всего он похож на лики апостолов [ил. 248] в композиции «Вознесение» во фресках купола церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028) [**191**]. В каждом из этих ликов есть такое же сочетание совершенно классической красоты с неклассической одухотворенностью, достигнутой благодаря единственному, но очень выразительному приему — изображению непомерно огромных глубоких глаз.

По-видимому, образ Акакия создан по какому-то старому образцу. Художник, его воплотивший, явно имел знания об искусстве, актуальном в Византии несколько раньше, десять-пятнадцать лет назад. Возможно, он был на нем воспитан или даже был участником художественной жизни предшествующего периода и работал в Киеве уже в весьма зрелом возрасте. Изображение Акакия отличается от других образов севастийских мучеников при-

[**191**] См. примеч. 174.

244

246

245

247

Севастийские мученики:
244 Лисимах
245 Леонтий
246 Акакий
247 Севериан.
Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Подпружные арки

мерно так же, как лик Григория Богослова от всех других ликов в алтаре.

Различия же между всеми другими образами мозаического ансамбля носят не принципиальный характер, как бы ни отклонялись их черты, стиль и приемы в ту или другую сторону — или к большей строгости и аскезе, или к некоторой смягченности и гармонии. Характер всего мозаического ансамбля соответствует духовным установкам на отказ от мирского разнообразия, отвлекающего от сосредоточенного устремления человека к Богу.

Все ансамбли мозаик и фресок этого времени сильно отличались от произведений византийского классического стиля, как нельзя лучше соответствовавшего представлениям о мире ангелов и святых, о небесном блаженстве. Аскетическое искусство будто показывало, что приближение к такому миру не всегда дается как чудо, как Божий дар, снисходящий на все и всех, а достигается сложной душевной работой. Это трудный путь самоограничения, отказа от всего привычного, требующий большого напряжения всех внутренних сил человека.

Однако этому искусству, при несомненном единстве его смыслового строя, присуще немалое разнообразие образов и стилистических вариантов. Об этом свидетельствуют мозаики двух одновременных ансамблей — кафоликона Осиос Лукас в Фокиде и собора Св. Софии в Киеве. Кажется, что чем сильнее и бескомпромисснее выражена духовная программа такого искусства, тем более унифицированными оказываются образы и более схематичным — стиль. Именно этим мозаики в наосе кафоликона Осиос Лукас отличаются от мозаик в его нартексе. Таково же соотношение мозаик Софии Киевской с комплексом мозаик Осиос Лукас, взятом в целом; в Софии Киевской все выглядит еще более строго, чем в Осиос Лукас. Подобного светоносного мира и триумфа Преображения, как в мозаиках Осиос Лукас, в Софии Киевской нет, там преобладает скорее тема аскезы. Цвет — более скромный, нет столь сильных по интенсивности, столь звучных тонов, как в греческом ансамбле. В мозаиках Осиос Лукас так много яркого и нарядного, что, кажется, это больше соответствует атмосфере праздника, чем тяжести аскетических подвигов.

В искусстве мозаичистов, работавших в Софии Киевской, отразилось несколько иное миропонимание. Они пришли к наиболее схематичной и абстрактной структуре форм, как бы неподвластной законам земного бытия. Это — образы аскетов, грозных и суровых, иногда с мучительным выражением лица, или же совершенно отрешенных, либо освободившихся от всего конкретного и личного. Это искусство императивно указывало определенный духовный путь и призывало к нему. Мозаики Осиос Лукас [ил. 249] тоже выполняли такую задачу; но при этом торжественный, блистающий их облик должен был дать представление о сиянии царствия Божия, которого могут быть удостоены те, кто шел тяжелыми, но надежными путями монашеской аскезы.

* * *

В интерьере собора Св. Софии, на его стенах, сводах и столбах, все, сверху донизу, кроме тех мест, где находятся мозаики, расписано фресками. Меньшая их часть — это композиции, большая — отдельные фигуры. Некоторые поверхности заняты изображениями крестов и орнаментами.

Декоративная система Св. Софии представляет собой огромный ансамбль, превышающий по величине ансамбли всех других храмов. Наибольшую его часть, не сравнимую по масштабу с мозаиками, составляют фрески. Почти все они сохранились плохо, только отдельные, немногочисленные образы обладают выразительностью, близкой первоначальной. В большинстве своем фрески утратили былую плотность красочного слоя и свежесть цвета: краски сильно потерты и поблекли; верхние красочные слои, составлявшие цветные или световые моделировки, часто утрачены; киноварь с течением времени переродилась и почернела. Однако и в таком виде фрески Св. Софии производят сильное впечатление масштабностью замысла, огромным размахом работ, невероятным количеством смотрящих на нас отовсюду ликов (их было около 800), силой духа каждого из них. При этом столь мощная выразительность создается сейчас в основном почти только энергией рисунка, контурами фигур, абрисами драпировок и основными очертаниями в ликах. Более тонкие и мелкие градации исчезли. Ранее одежды были более яркими и блистали интенсивными пробелами, лики не выглядели столь темными, как сейчас, но имели светлые моделировки и нарядные красные румяна. Воплощенный на стенах святой мир выглядел более красочным и разнообразным.

Изображения в мозаиках и фресках похожи по своему характеру. Все они призваны отразить состояние духовной сосредоточенности, граничащей с отрешенностью. Это — общий замысел всего ансамбля, однако между фресками и мозаиками есть много различий. Росписи, в свою очередь, не были единообразными, так как в работе над ними участвовало несколько художников.

В ансамбле фресок единичные фигуры и композиции выглядят неодинаково. При огромном масштабе пространства храма и площади его стенных поверхностей, покрытых фресками, кажется, что композиций здесь меньше, чем отдельных фигур. Некоторые сцены находятся на таких местах, где они плохо видны. Лишь расположенные в северном и южном рукавах креста хорошо обозримы.

248

249

К сожалению, часть из них полностью утрачена или сохранилась фрагментарно. Однако архитектоника и ритм этих композиций и сейчас впечатляют монументальным величием. Сцены, в которых по сюжету было необходимо передать движение, тем не менее отличаются устойчивостью, сбалансированностью частей и спокойствием всех ритмов.

Представления о стиле этих фресковых сцен может дать лучше других сохранившееся «Сошествие Св. Духа на апостолов» [ил. 171, с. 224] в южном рукаве подкупольного креста. При традиционности общей композиции в ней есть особые, удачно найденные акценты. Полукруг сидящих апостолов поднят, как будто вознесен высоко вверх. Фигуры их предельно насыщены светом и все вместе образуют некую светящуюся арку, вторящую реальной архитектурной арке, находящейся внизу, под этой сценой. Общая архитектоника замысла безупречна. Свет передан здесь пробелами мелкими и частыми, они создают множество световых вспышек, что придает световой дуге, образованной одеждами апостолов, как бы фосфоресцирующее сияние и погружает фигуры в световую ауру, символически соответствующую теме Сошествия Св. Духа.

Композиции в разных компартиментах храма выглядят по-разному, не все столь эффектно, как находящиеся в рукавах креста, где они размещены на больших поверхностях стен в громадном свободном пространстве. Удача композиций во многом зависит от места их расположения. Те, что находятся в приделах Петра и Павла (жертвенник) и Иоакима и Анны (диаконник), написаны на сильно скругленных стенах узкой и очень высокой апсиды, поэтому они трудны для рассмотрения и кажутся несколько «сплющенными». Те, что располагаются в верхней части северной и южной стен наоса, помещены чересчур высоко для их масштаба, и к тому же плохо виды из-за присутствия в храме огромных хор. Видимо, очень большое, сложно расчлененное и совершенно не стандартное по отношению к одновременной византийской архитектуре пространство Св. Софии оказалось слишком непривычным для приехавших греческих художников. Отдельные фигуры, представляющие основной состав фрескового ансамбля, получились у них более выразительными. И хотя лица в композициях имеют тот же характер, что и у отдельных фигур, ту же типологию с укрупненными физиогномическими чертами и напряженными взглядами, все же их образы не обладают столь концентрированной внутренней энергией, как в «портретах», будучи лишь одним из элементов сложно устроенной сцены.

Тем не менее все фрески, как фигуры, так и композиции, имеют общие черты, отличающие их от цикла мозаик. Фигуры во фресках, всегда вытянуты, укороченных среди них нет, они всегда стройны, даже элегантны, либо классически правильны, либо слегка удлинены, чтобы фигура, не теряя естественного правдоподобия, выглядела бы легкой.

Соотношения всех частей фигуры во фресках — другие, чем в мозаиках [ил. 250]: головы небольшие, по отношению к росту, плечи редко бывают особенно широкими, чаще — гибко очерченными, «текучими», шеи не столь короткие, как в мозаиках, размер ступней натуральный, нередко даже маленький.

Общий облик фигур также другой, чем в мозаиках. В них нет никакого диссонанса, утрированности, неорганичности. По сравнению с образами в мозаиках они представляют какую-то иную грань общего замысла ансамб-

248 Апостол из композиции «Вознесение». Фреска. Церковь Панагии тон Халкеон в Фессалониках
249 Архангел Михаил. Мозаика. Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде

ля, как будто сосредоточенность на духовном мире, требующая полной внутренней отдачи, совсем не обязательно должна изменять привычные формы физического мира.

Одежды моделированы множеством вертикальных пробелов и цветных линий [ил. 251], образующих целые каскады; именно они определяют строение формы. В результате высокие фигуры выглядят еще более узкими и стройными, прочерченными и потому бесплотными, просвеченными и потому легкими в отличие от мощных коротких фигур в мозаиках.

Кроме того, моделировки одежд во фресках, помимо вертикалей, имеют также всевозможные малые формы, образующие узлы и разнообразные густые соединения небольших белых линий. Они отличаются от массивных крупных участков света в мозаиках, как правило, геометрически лапидарных и будто отчеканенных. Во фресках световая структура более мелкая и более проработанная [ил. 252].

Точно так же и складки одежд во фресках выявлены более подробно и разнообразно. В мозаиках ткани обозначены как некая условность, на которой лежит световой каркас. Во фресках форма самой материи ощутима гораздо больше. Правда, приемы эти распределены во фресках неравномерно. В некоторых фигурах световая схема выделена столь же геометрично, как в мозаиках. Иногда геометрическая абстракция светов приобретает формы редкие и даже необычные, в мозаиках Св. Софии не применявшиеся. Так, у св. Феопистии [ил. 253] пробела (слева) превращены в единый сплошной столб света, без внутреннего рисунка и каких-либо градаций. Широкая прямая его форма создает мощный, будто светящийся каркас фигуры. Более сильный, чем материальная структура одежд, он предстает одновременно световым ориентиром в окружающем пространстве. В одеждах этой же фигуры с правой стороны — иной прием: крупные пробела расчленены на геометрические формы; по структуре своей такие же, как в мозаиках, они более привычны для художественного языка Софии Киевской, в то время как световой столб слева является приемом совершенно непривычным, как бы экспериментальным, соответствующим такой художественной образности, где концентрация символа граничит с утратой органичности формы.

Вместе с этим в других фигурах [ил. 254] все выглядит менее резко, вертикали складок и пробелов тянутся сверху донизу, величественно и монотонно; фигура, высящаяся как колонна, с одеждами, складки которых подобны каннелюрам, обладает монументальным спокойствием статуи, вызывая скорее классические, чем символические ассоциации.

Иногда вертикальные моделировки, белые и цвета одежд, выглядят как тонкие параллельные нити, испещряющие всю форму. Они особенно далеки от крупных геометрических схем света в мозаиках (святые жены, написанные на юго-западном столбе на хорах [ил. 255, 256]). Более всего они похожи на линейные разделки одеяний в миниатюрах 1050–1060-х гг., где они бывают либо белыми, как лучи света [**192**], либо темными, распластывающими форму [**193**], либо золотыми (ассист), просвечивающими всю ее божественным светом [**194**]. Во всех случаях они являют собой тоненькие вертикальные линии, спадающие сверху вниз на всех поверхностях. В миниатюрах этот прием был распространен в 1050-х гг. [**195**], однако, возможно, он появился раньше, так как фрескисты Софии Киевской использовали его охотно уже в 1040-х гг., когда создавали в ней настенные росписи.

Иной способ моделировок — в одеяниях апостола Павла (на северо-западном подкупольном столбе). Подчеркнуто высокая его фигура облачена в широкие свободные светло-зеленые одежды, ниспадающие множеством разнообразных некрупных складок и очерченные очень большим количеством то острых, то гибких линий. Создается поразительно натуральный эффект шелестящей шелковой материи. Между тем все до одной драпировки совершенно условны, очертания каждой из них схематичны. Однако их разнообразие, изысканная красота сочетаний, тонкая и хрупкая выписанность каждой создают редкое для этого в целом очень условного стиля впечатление художественной материи, столь же натуральной и красивой, сколь и одухотворенной. Подобное сочетание классического и спиритуального будет определяющим в византийском искусстве следующего этапа — второй половины XI в.

Все способы моделировок в стенописях Св. Софии похожи в главном и различаются в нюансах. Мастера обладали неким набором приемов, составлявших общее достояние всех членов артели. Каждый мастер мог комбинировать их в зависимости от разных обстоятельств: от иконографии и типологии образа, который он должен был изобразить, от места в храме, от освещения, от приемов, которыми пользовался другой мастер — его сосед, но, возможно, и от своего характера, темперамента и личного вкуса. Поэтому разнообразные элементы стиля, общего для росписей киевской Св. Софии, встречаются во всем ансамбле; концентрации какой-то избранной и ограниченной совокупности приемов в каком-либо определенном месте пространства здесь нет.

От выбора мастером тех или иных приемов и их сочетаний зависели как поворот стиля в ту или иную сторону, так и характер образов. Усиление остроты линий, увеличение их числа, вертикализма, возрастание геометрических форм в складках, степень абстрактности этих форм, расширение площади, занятой све-

[**192**] Например, минологий (Син. гр. 9, ГИМ (1063 г.) и др.) (см.: Искусство Византии в собраниях СССР, 1977. Т. 2. № 491; *Spatharakis*, 1981. S. 78).
[**193**] Например, Евангелие апракос Megale Panagia 1 (библиотека Греческого патриархата в Иерусалиме (1060/61 г.) и др.) (см.: *Vocotopoulos*, 2002. N 1. P. 24–27).
[**194**] Например, Евангелие gr. 74 (Национальная библиотека в Париже) (1058/1059); Псалтирь Федора Add. 19352 (Британская библиотека в Лондоне) (1066) и др.
[**195**] В частности, этот прием активно использовался в рукописях, связанных со Студийским монастырем (таких как две рукописи, названные выше; Литургический свиток РАИК 1 (Библиотека Академии наук в С.-Петербурге) (см.: *Hutter*, 1997) и во многих других. См. также: *Anderson*, 1978. P. 178–180).

250

251

250 **Св. Мария Магдалина. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Северо-западный угол наоса под хорами**
251 **Св. Полихрония. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**
252 **Пророк Софония. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Северо-западный угол наоса под хорами**

том, усиление независимости соотношения света и пластической формы — все это приводило к обострению одухотворенности стиля и образа. Наоборот, усиление пластической округлости формы, гибкости и параболичности линий, сокращение их потока, появление света в виде более мелких пробелов, как бы мелькающих белых пятен, отступление от жесткого крупного их рисунка к более подвижной их схеме, включающей в себя разнообразные детали, — все это приводило к классическому повороту стиля и менее напряженному состоянию образа. В ансамбле росписей Св. Софии есть много вариантов того и другого типа.

Приемы, использованные во фресках Софийского собора, отнюдь не являются созданиями именно этого времени. Они возникли раньше, многие — еще во второй половине X в., в период поворота византийского искусства от классицизма Македонского ренессанса к поискам иной художественной выразительности, которая соответствовала бы одухотворенности христианских образов. Они применялись и позже, во второй половине XI в., когда в византийском искусстве, насквозь пронизанном тонкой одухотворенностью, тем не менее было найдено идеальное равновесие классического и спиритуального. Время от середины X в. до конца XI в. — это период по-

[**196**] *Никитенко*, 1999. С. 199–241 (в книге приведена полная библиография по этому вопросу).
[**197**] Например, миниатюры конца X — начала XI в. в рукописи Евангелия апракос Coislin 20 (Национальная библиотека в Париже) (*Omont*, 1929. Pl. LXXX), в Евангелии gr. 588 (монастырь Дионисиу на Афоне) (примеч. 160), в Евангелии-апракос gr. 204 (монастырь Св. Екатерины на Синае) (примеч. 161), в Евангелии апракос Arundel 547 (Британская библиотека в Лондоне) (примеч. 158). Во второй четверти XI в. эту линию продолжают миниатюры трех рукописей Императорского минология (1034–1041): Син. гр.183 (ГИМ); W 521 (Художественный музей Уолтерс в Балтиморе); Μπενακη 71 (музей Бенаки в Афинах) (примеч. 188).

252

всеместного использования таких приемов; до второй половины X в. их было мало, после XI в. — чрезвычайно много.

На протяжении этих 150 лет в византийском искусстве в целом, как и в декоративном ансамбле Св. Софии, от комбинации таких приемов зависел окончательный стилистический и смысловой результат.

Некоторые образы, формы и художественные средства во фресках Софии Киевской (прежде всего в приделе Петра и Павла), заметно отличающиеся от мозаик большим разнообразием и гармоничностью, похожи на создания второй половины XI в. и его конца. Типы лиц во фресках в целом близки мозаикам, хотя гораздо более разнообразны. Возможно, именно в это время уже обозначился поворот к искусству несколько иного рода, чем тот крайне суровый, аскетический тип, что доминировал в 1030–1040-х гг. Мастерам росписей могли быть уже известны новые веяния, которые будут свойственны искусству 1050-х гг. с его большей смягченностью и снижением интереса к аскетическому максимализму.

Эти черты наступающей новой эпохи перекликаются с главными устремлениями искусства первой четверти XI в. Дело не в прямой передаче традиций — ее могло и не быть, ибо временной промежуток между двумя этими периодами составляет примерно четверть века. Причина такого сходства скорее в общей направленности византийского искусства на то, чтобы любыми способами одухотворить унаследованные классические формы. Отступление от них было большой редкостью и произошло именно во второй четверти XI в., особенно на протяжении 1030–1040-х гг., когда и создавался живописный ансамбль Св. Софии.

Однако такой смягченный вариант образных характеристик относится не ко всему ансамблю фресок киевской Св. Софии, а только к отдельным изображениям. В целом же эти фрески подчиняются той общей идейной и стилистической программе, которая с наибольшей полнотой воплощена в мозаиках собора.

Существует мнение, что собор Св. Софии и весь его декор возник в раннем XI в. [**196**] Некоторые черты фресок, те, что отличают их от мозаик и придают им большую классичность, могли бы рассматриваться как подтверждение такого суждения. Все они внешне как будто похожи на стиль византийской живописи начала (первой четверти) XI в., когда классический стержень оставался определяющим, хотя рядом с ним возникли детали явно не классического характера. Такой процесс виден по миниатюрам многих греческих рукописей [**197**]. Однако соотношение старых и новых ценностей в искусстве того времени и во фресках Св. Софии — совершенно разное. В живописи раннего XI в. обнаруживаются

253

254

253 **Св. Феопистия. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Западная внутренняя галерея**
254 **Св. жена. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве.**
255, 256 **Св. жены. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Хоры**

255

256

257

257 **Император Константин. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**
258 **Неизвестный пресвитер. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**
259 **Св. Сампсон. Фреска. Юго-западный угол наоса под хорами**

лишь попытки видоизменить классическую систему, тогда как в росписях киевского храма очевидна уже совсем иная, неклассическая художественная система, строящаяся на совокупности условных приемов.

При всем огромном количестве образов в росписях в них можно выделить несколько основных типов и способов их создания. Они не исчерпывают все многообразие вариантов, но достаточно полно свидетельствуют о главных смысловых и художественных ориентирах этого ансамбля. При этом сходные типы размещены в разных компартиментах, а вовсе не объединяются в каких-то определенных местах.

Среди многочисленных персонажей в софийских фресках выявляются два основных типа. Один из них гораздо больше, чем другой, сходен с мозаиками. Таким лицам свойственны застылость выражения и неподвижность взгляда, монолитность формы и жесткая определенность рисунка. Другой тип отличается большей живостью и индивидуальностью облика, эмоциональностью выражения, конкретной устремленностью взгляда. Как будто при создании всех этих лиц мастера исходили из двух различных установок, одна из которых была больше привержена схеме, другая же была ближе натуре. Внутри каждого из этих типов есть разные варианты. Опишем некоторые из них, не имея целью учесть все нюансы и стараясь не слишком дробить понятия.

Все лица первого типа, сходного с мозаиками, имеют совершенно симметричные черты и остановившиеся взгляды, кажущиеся устремленными в неопределенную даль. Благодаря этому они все будто погружены в состояние

258

259

некоей отрешенности, будто пребывают в иных, надмирных измерениях.

Относящиеся к этому типу образы, в свою очередь, не однородны. У одной группы лица полные, округлые, с мало нюансированной красочной поверхностью, имеющей обычно белесый оттенок, весьма заметный даже несмотря на неполную сохранность. У другой — облики более сухие, нарисованные четко и точно, с красочной поверхностью более однослойной, с формой сильно облегченной, будто тяжесть объема исчезла.

В лицах первой группы [ил. 257], тяжелых и полных, отчасти сохраняются традиции пластической многосоставной живописи X в., однако все существенно изменено: нет ни многоцветия, ни разнообразных моделировок, нет почти никаких нюансов. Пластическая форма, столь совершенная в искусстве X в., продолжает цениться, однако объем стал другим — неподвижным, инертным, будто «гипсованным». В результате в лицах нет живого дыхания, как нет и какого-либо эмоционального выражения. Иногда в них подчеркивается мотив аскетической отрешенности, но часто они совершенно нейтральны. В образах такого типа, как и в использованных художественных приемах, есть стремление придать иное содержание старой классической форме путем снятия всех красочных, пластических и эмоциональных нюансов, путем ее обесцвечивания и обесплочивания.

Во второй группе образов того же «отрешенного» типа очевиден гораздо больший разрыв с классическими традициями [ил. 258]. Лица созданы здесь минимальными средствами, приемы исполнения в своих крайних вариантах сводятся к рисунку с раскраской. Это-

[**198**] Например, церкви Дирекли килисе в долине Белисирма (976–1025) (*Jolivet-Lévy*, 1991. P. 323–327; *Restle*, 1967. Vol. 2. P. 45–46, 178–179), Св. Варвары в долине Соганлы (1006/1021) (*Jerphanion*, 1925–1942. Vol. 2. P. 307–322; *Restle*, 1967. Vol. 2. P. 42–45, 160–161; *Jolivet-Lévy*, 1991. P. 258–262; *Thierry*, 2002. Fiche 37), Юсуф Коч в Гёреме, вероятно, второй четверти XI в. (*Restle*, 1967. Vol. 1. P. 350–351; *Jolivet-Lévy*, 1991. P. 75; *Thierry*, 1974. P. 193–206; *Thierry*, 2002. P. 196. Fiche 43; *Гончарова*, 2006. С. 231–242) и др.

260

260 **Неизвестный святитель. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Северо-западный угол наоса под хорами**

[**199**] Похожий образ известен в искусстве раннего XII в., в одном из его направлений, в котором повторяется аскетический тип первой половины XI в., однако изменяется в сторону большей конкретности и человечности. Это был целый круг искусства, существовав-

му соответствует и характер образов, строгих, сосредоточенных, далеких от всего мирского. Эти образы более оригинальны, при их создании совершенно не используются привычные классические модели, в силу чего они наделены большой обобщенностью, а стиль иногда — крайней лаконичностью (Домн), почти как на христианском Востоке, в Каппадокии [**198**]. Образы такого типа всегда суровы, так как отличаются высокой аскетической требовательностью.

Однако образ, относящийся к этому типу может быть выражен и совсем иными, «полнокровными» средствами. Таковы изображения Богоматери Оранты на алтарном столбе, архангела Михаила [ил. 185, с. 236], Георгия [ил. 269], Димитрия [ил. 193, с. 243], Пантелеймона [ил. 276], многих святых жен и ангелов в сводах и куполах, трех отроков, волхвов и др. Основные черты их лиц сходны с образами аскетического характера: точная симметрия, лапидарность и четкость рисунка, неподвижные зрачки, поставленные ровно посередине глаза, неконкретность взгляда, будто отрешенного от интересов мира. Однако форма в этих лицах всегда пластически полная, круглящаяся, все цвета в них изначально светлые и яркие (сейчас остались лишь в немногих обликах), красочная поверхность — плотная и будто светящаяся. Кроме того, все эти лица очень красивы, ничего аскетического в них нет, хотя они и сохраняют большую дистанцию между собой и миром. В них запечатлены представления о необычайной полноте бытия в духовном мире, об идеальной структуре совершенной формы, превышающей земные представления, об отблеске сияния вечной совершенной материи, гладкой и плотной, как драгоценность.

Притягательная красота такой формы вызывает ассоциации с классикой, к которой стиль этот в сущности никакого отношения не имеет. Свойственная ему идеальная форма не имеет нюансов, которые соответствовали бы какой-то живой вибрации, живому волнению и были бы сопоставимы с привычным миром. Подобные лики, прекрасные и отрешенные, призваны дать представление о совершенстве высшего духовного бытия.

Таких образов во фресках Св. Софии — очень много. Некоторые их них сейчас трудно распознать из-за неполной сохранности красок. Вероятно, именно они преобладали в ансамбле. Во всяком случае, в интерьере Св. Софии им отводилась не менее важная роль, чем образам аскетическим. Аналогичное понимание образов есть и в одновременных мозаиках кафоликона Осиос Лукас в Фокиде (особенно в нартексе); в них также воплощены и суровая аскеза, и торжественное великолепие как итог трудного пути. Эти две темы в обоих ансамблях присутствуют в разной мере, но и там, и там звучат как главные.

Другой тип образа, редкий для этого времени, но весьма перспективный для будущего, отличается большей, чем у других типов физиогномической и психологической конкретностью. Последняя совершенно отсутствует в других вариантах изображений в Софии Киевской в силу аскетической программы этого ансамбля. Такие лица наделены эмоциональной выразительностью, часто — напряженной, иногда — даже пронзительной (Лазарь [ил. 208, с. 253]). Во всех них подчеркнуто некое конкретное человеческое чувство — переживание, вдохновение, повелевающая сила, ораторский пафос, при этом всегда есть ощущение какой-то определенной ситуации. Облик наделен динамикой — легким поворотом головы (Петр [ил. 205, с. 250], Павел [ил. 204, с. 250]), скошенным взглядом, смотрящим чуть вбок или направленным резко в сторону — Филипп пол [ил. 265]). Зрачки у Лазаря, не поднятые, как обычно, но поставленные посередине глазного яблока, придают взгляду повышенную напряженность, что вносит в образ мотив страдания. Некоторые лица столь индивидуальны, что выглядят почти как портреты (Моисей). Это — совсем другое отношение к образу [**199**], чем характерное для большинства изображений в софийских фресках, когда святые персонажи пребывают вне конкретных временных и эмоциональных измерений, в вечности.

Острая выразительность некоторых обликов этого круга создается сильными контрастными светами, резко испещряющими форму и диссонансными по отношению к основному телесному цвету. Подобная интенсивность света в ликах, сообщающая образу экспрессию, не характерна для всего ансамбля Св. Софии, но в некоторых образах придела Петра и Павла используется как важный прием. Таковы лики Петра и Лазаря; возможно, похоже были написаны лики Павла и Моисея, однако неполная (Павел) или плохая (Моисей) сохранность не позволяют утверждать это с уверенностью. Такое понимание образа и такие приемы станут чрезвычайно важными в искусстве XII в., однако наметились они уже в первой половине XI в. Похожие по смыслу и выразительности образы есть и во фресках Софии Охридской, и в мозаиках Неа Мони на Хиосе. В мозаиках Софии Киевской таких образов нет.

Среди вариантов, относящихся к образам этого «конкретного» типа, выделяются два основных. Один из них [ил. 260], самый распространенный — это образ, исполненный большой энергии и духовной силы, образ императивный, столь же возвышенный, как и все в Св. Софии, и при этом очеловеченный, превосходящий людской мир только интенсивностью. Другой вариант — образ напряженный, полный экспрессии (Лазарь, Петр). Оба варианта займут важное место в искусст-

ший параллельно с другим направлением — классическим, очевидным в мозаиках Михайловского монастыря в Киеве (*Лазарев*, 1966; *Попова*, 2002. С. 344–364), митрополии в Серрах (*Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 94, 225 (примеч. 55, библиография); Т. 2. Табл. 289), в миниатюрах ряда рукописей, таких как Евангелие (Син. гр. 41, ГИМ) (Искусство Византии в собраниях СССР, 1977. № 509. С. 54–55; *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 92, 223 (примеч. 46, библиография); Т. 2. Ил. 259) и др. Искусство этого круга стало уже архаическим и практиковалось в основном далеко от столицы — на Кипре (например, фрески раннего XII в. в церкви Богоматери Форвиотиссы в Асину; см.: *Sacopoulo*, 1966; *Stylianou*, 1985. P. 114–140); на Афоне (например, мозаический деисус в кафоликоне Ватопедского монастыря; см.: *Τσιγαριδας*, 1996. Σ. 224–240. Εικ. 184–187); в Новгороде (фрески барабана собора Св. Софии, Николо-Дворищенского собора, Антониева монастыря; см.: *Лифшиц*, *Сарабьянов*, *Царевская*, 2004); в Равенне (базилика Урсиана; см.: *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 118, 235. Примеч. 232, библиография; Т. 2. Ил. 387); в Триесте (*Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 119, 235. Примеч. 233, библиография; Т. 2. Ил. 388). Однако подобные образы создавались и в Константинополе (мозаическая икона Одигитрии из монастыря Пммакаристос, сейчас в Греческом патриархате в Стамбуле; см.: *Demus*, 1991. N 7); мозаическая икона Одигитрии из монастыря Хиландар (*Demus*, 1991. N. 2). В этом сказалась преданность старым традициям, видимо, остававшимся привлекательными и в XII в. Однако они немного видоизменились, приспособившись к новым вкусам уже совсем другой эпохи. Истоки же такого образа и стиля — в искусстве того периода, когда создавались фрески Софии Киевской.

[**200**] См. примеч. 202.

[**201**] Фрески церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164) и целый ряд ансамблей, вплоть до конца XII в. продолжавших эту традицию (так называемый экспрессивный, или «динамический» стиль).

ве XII в.: в начале века будут часто обращаться к образу крупному и обобщенному [**200**], во второй его половине доминирующей станет экспрессивная выразительность, часто в весьма острых, крайних формах [**201**].

Во фресках Св. Софии есть еще один, также сравнительно редкий тип образа, который условно можно назвать «классическим». Вот некоторые такие образы (все они не идентифицированы): мученик в арке в юго-западном углу; диакон [ил. 261] в приделе Архангела Михаила; мученик в арке южного нефа, над изображением царя Константина; мученик в арке северного нефа, над изображением Аарона; мученица в северо-западном углу, над изображением Софонии; ряд образов на галереях: ангелы в северо-восточном куполе, святой в северо-восточном углу и целый ряд других.

Они размещены в разных местах ансамбля по одному, как редкие гости в сообществе строгих святых мужей и жен, обычно преисполненных повышенного пафоса — аскетического отречения или героической силы. Они всегда очень красивы, с чертами мягкими, с выражением лиц спокойным и ясным; в них нет ни малейшего напряжения, они выглядят совершенно жизненными и, кажется, отличаются от обычных человеческих обликов только оттенками внутреннего состояния, чуть приподнятого и светлого.

Один из самых совершенных и к тому же хорошо сохранившихся среди них — мученик в поперечной арке в юго-западном компартименте под хорами [ил. 262]. Он наделен классической красотой античного или раннехристианского типа, который никогда не исчезал из византийского искусства и лишь отходил иногда в тень. У этого юного мученика — мягкий округлый овал лица, без геометрической утрированности, все черты имеют правильные пропорции, глаза не преувеличенно большие, все соразмерно, взгляд направлен чуть вбок, для естественной живости, состояние спокойное, ничего повелительного в нем нет. Краски совсем немного поблекли, цвет сохранил яркость. Светлые охры карнации, оттенки которых соответствуют округлой форме лица, становятся интенсивными от сочетания с красочными румянами, имеющими мягкую естественную форму, без какой-либо геометрической очерченности. Общая цветовая интонация мажорная, лицо выглядит слегка светящимся.

Такой тип лица и образа близок византийским миниатюрам второй половины X — начала XI в. [**202**], в которых мастера ценили классическое искусство первой половины X в. и стремились одухотворить его образы и стиль.

Все это не исчезло во времена, когда создавались ансамбли Софии Киевской и кафоликона Осиос Лукас, хотя стало вторичным и не применялось в монументальном искусстве. Однако в придворном скриптории практиковалось именно такое искусство, о чем свидетельствуют миниатюры Императорских минологиев, создававшиеся в это же время для императора Михаила IV [**203**]. Кто-то из греческих мастеров, приехавших в Киев для работ в Софийском соборе, явно разделял такие вкусы, ставшие уже старомодными. Видимо, не случайно, что такие образы не занимают в Св. Софии главного места, но обычно размещаются в арках и сводах, и чаще всего представлены как поясные изображения, в менее

261

[**202**] См. примеч. 153–161.
[**203**] См. примеч. 188.

261 Св. диакон. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Придел Архангела Михаила

эффектном масштабе, чем фигуры в полный рост на столбах и стенах.

Аналогии таким образам есть и среди мозаик Св. Софии. Таково, например, изображение Григория Богослова [ил. 237] в апсиде. Лицо его, с чертами симметричными и неподвижными, в целом такое же, как и у всех соседних персонажей, однако стилистические приемы — другие, менее схематичные, более живые и свободные. Нет подчеркнутых контуров, каких-либо жестких линий или геометрических очертаний. Колорит разнообразен, много яркого красного в сочетании со светлыми тонами основного телесного цвета и легкими оттенениями по овалу лица. Нет больших теней вокруг глаз, нет контрастов светлого и темного, столь навязчивых в других ликах. Вместо этого — согласие разных цветов, достигаемое столь разнообразными оттенками смальты, что поверхность становится похожей на сочную живопись. Характер этого образа — такой же, как у «классических» образов во фресках. Однако он не выглядит столь «эллинистическим», как подобные изображения во фресках, так как тип его лица с укрупненными неподвижными чертами — такой же, как во всех мозаиках.

Среди мозаик сводов также есть образы, отличающиеся большей живописностью по сравнению с основным составом. Это три фигуры Деисуса (Христос, Богоматерь, Иоанн Предтеча) на триумфальной арке, а также некоторые из сорока мучеников севастийских на подпружных арках (Акакий, Севериан, Екайкий, Онаферий). Приемы, которыми они созданы, менее жесткие, их образы выглядят менее категоричными по своим внутренним установкам. И хотя столь свободной и насыщенной живописности, как у Григория Богослова, в них нет, все они составляют некую единую группу, отличающуюся от основного типа образов в мозаиках и сходную с «классическими» обликами во фресках.

В софийских росписях есть особая группа изображений, где образы сходны физиогномически, но отличаются по своему внутреннему содержанию. Наиболее характерные из них — Авив на стене южного нефа, святой мученик (имя неизвестно) в арке южного нефа, над изображением императора Константина с фигурами святых Георгия и Ирины, святой мученик (имя неизвестно) в поперечной арке в южном нефе, перекинутой от юго-западного столба к южной стене, и др. Специфическую выразительность им придают непомерно большие выпуклые глаза. Лицо неизвестного мученика (над императором Константином) — очень живое, во взгляде его есть «бархатная» мягкость, и кажется, что только потертость красок мешает увидеть влажный блеск глаз; полная, будто налитая форма обладает пластическим совершенством, в цвете угадывается былая красочность и свежесть. Лицо Авива, неподвижное, с остановившимся «гипнотическим» взглядом наделено выразительностью совсем другого рода, совпадающей с основным характером образов в ансамбле Св. Софии. В облике мученика в поперечной арке юго-западного компартимента под хорами главное — это сила взгляда; глаза — крупные, преувеличенные, взгляд скошен, белки сверкают. Вокруг лица (слева) и на шее лежат крупные тени, широченные плечи кажутся квадратными. Голова имеет тяжелую форму, абрис лица — простой, круглый, лишенный какой-либо изысканности, цвет его — однообразный, какой-то «белесый». Этот лик принадлежит к тому же физиогномическому типу «волооких» образов с большими выпуклыми глазами, будто утопающими в окружающих их тенях. Но «бархатной» мягкости в нем нет, главный акцент — совсем иной, императивный и несколько драматизированный.

Все эти лица в той или иной мере родственны образам во фресках церкви Панагии тон Халкеон в Фессалониках, созданных незадолго до ансамбля Св. Софии (ок. 1028 г.) и в целом не имеющих еще столь выраженного аскетического характера, как в этом храме, но преисполненых эмоционального воодушевления, а иногда даже восторженного вдохновения. Неизвестный мученик в арке южного нефа (над императором Константином) похож на такие образы почти буквально; лик Авива при сходных физиогномических чертах тем не менее несет в себе содержание уже другого, следующего этапа этого искусства (он сравним с изображениями святых врачей в нартексе Осиос Лукас); лик мученика в западной поперечной арке южного нефа по смыслу близок ряду образов Св. Софии, наиболее «конкретных» и обладающих при этом мощью и воистину державной властностью.

Итак, все образы в огромном ансамбле росписей Св. Софии подчинены единому замыслу, в основном тому же, что воплощен и в мозаиках храма. Однако здесь есть и немало вариантов, нюансов общего стиля, которые можно видеть в совершенно разных местах большого пространства храма. Во фресках их больше, чем в мозаиках. Возможно, каждый из художников работал то тут, то там. Столь же вероятно, что один мастер мог создавать разные художественные типы, исходя из потребностей конкретного пространства, а также особенностей жития святого, образ которого он должен был написать.

Образы часто или собраны в маленькие группы, или создают пары, сопоставленные либо по противоположности характеристик, либо, наоборот, по их принципиальной общности; во всех случаях выразительность из-за этого усиливается. Так, образ, исполненный гармонии, может сопоставляться в той же арке с образом, наделенным внутренней экспрессией. Таковы два мученика, с крестами

262

262 **Мученик. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**

в руках, занимающие поперечную арку в юго-западном компартименте под хорами. Один из них, в вишневом хитоне и зеленом плаще, — воплощение цветущей юношеской красоты и эллинистических воспоминаний, человеческого обаяния и античного совершенства. В облике — соразмерность всех пропорций, мягкость очертаний, нет ни малейшего диссонанса. Линейный рисунок тонок, точен и скромен, лишен каких-либо акцентов. Точно так же в красочной палитре много оттенков, цвет светлый и нежный, образ как будто хочет дать представление об обретенной гармонии, о красоте Рая.

Другой образ, данный ему в пару, с одеждой такой же расцветки, только поменявшей свои места — зеленый хитон и вишневый плащ, — является полной ему противоположностью. Его отличает непомерная внутренняя сила, подавляющая властность взгляда, тяжелая обобщенная форма головы, укрупненность черт лица; во всем — выражение мощи и духовной глубины.

Подобное же «диалогическое» сопоставление — в двух изображениях святых мучеников, помещенных напротив друг друга в арке южного нефа над императором Константином. Один из них [ил. 262], более молодой, в зеленом хитоне и светло-вишневом плаще, — это образ того же «классического» типа, что и мученик в поперечной южной арке, однако совсем иной, чем там. Генезис его — не в эллинизме, античном или раннехристианском, но в таком искусстве классического корня, которое уже полностью соответствует византийским художественным представлениям, в искусстве, существующем с конца V — VI в. [**204**], и достигающем одухотворенности образа не

[**204**] Например, мозаики Баптистерия православных и Архиепископской капеллы в Равенне, Ротонды Св. Георгия в Фессалониках и др.

263 **Мученик. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**

263

стилизацией приемов, но исключительно выразительностью лица, глаз, т.е. только характеристикой внутреннего состояния. Именно такие облики определяют ансамбль фресок Панагии тон Халкеон, к их «сообществу» принадлежит и молодой св. мученик, изображенный над императором Константином в арке южного нефа киевской Св. Софии. Таких «волооких» образов в ее ансамбле очень немного, они присутствуют здесь скорее как воспоминание о недавнем прошлом.

Рядом с этим вдохновенным юным святым мучеником помещен другой [ил. 263], чуть старше, но тоже без бороды, в точно таких же одеждах — зеленом хитоне и вишневом плаще, однако наделенный выразительностью совсем другого рода. Взгляд его острый, скошенный, тени крупные и тяжелые, все контуры подчеркнуты, линии резки. Огромные, будто сросшиеся брови, низкий лоб, скрытый челкой волос, монотонная поверхность лика, темные обводки всех черт, округлый овал массивного лица, ровная жесткая дуга подбородка с геометрической тенью внизу — все это создает образ сильный и мрачноватый. В нем нет никакой смягченности, никаких воспоминаний о македонской классике, он рожден аскетическими представлениями культуры второй четверти XI в., однако не в самом отрешенном его варианте, а в более эмоциональном, отмеченном прежде всего духовной мощью и властностью. Если юный святой на противоположной стороне арки пребывает в состоянии светлого блаженного созерцания, и есть в нем молчаливая духовная радость, то в этом мученике акцентированы суровые черты духовного подвижника.

264 **Св. Домн. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Внешняя южная галерея**

264

Он пребывает в состоянии огненного подъема, и есть в нем нечто драматическое.

Еще одно яркое «диалогическое» соседство образов — святые пресвитеры Домн и Филиппол, помещенные напротив друг друга в арке перед окном в южной наружной галерее. Домн находится в состоянии полной отрешенности, будто пребывает мыслью в иных мирах; контакт с ним невозможен. Филиппол, напротив, с человеческим миром совершенно контактен, превосходя его возможности лишь силой эмоций и их проявления.

В лице Домна [ил. 264] — полная симметрия черт и точная обрисованность каждой из них. Взгляд устремлен в непостижимое пространство, зрачки стоят неподвижно посередине, все линии будто проведены циркулем и линейкой, губы, абрисы которых подобны геометрической схеме, плотно сомкнуты; живопись скупая, сводится к рисунку с раскраской, преобладают ровные охры с минимальной подрумянкой; ни в чем нет живого дыхания. Столь лаконичная емкая форма приводит к созданию образа, отличающегося строгой внутренней дисциплиной и предельно отстраненного от всего жизненного.

Лик Филиппола [ил. 265], наоборот, наделен выражением эмоциональным, даже страстным. Взгляд живой, глаза скошены и явно

[**205**] *Джурич*, 2000. С. 31–33, 331–333, 450 (после 1080 г.).; *Миљковић-Пепек*, 1981 (между 1085 и 1093 гг.); *Mouriki*, 1985. Vol. 1. P. 263–264 (1081 г.; дается краткая, но весьма оригинальная оценка места фресок Велюсы в искусстве второй половины XI в.).
[**206**] *Demus*, 1988. P. 15–23.
[**207**] *Andreescu*, 1972/1. P. 184–194. Fig. 1–14; *Andreescu*, 1972/2. P. 195–223. Fig. 15–39; *Andreescu*, 1976. P. 247–341. Fig. 1–52; *Попова*, 2000.

265 **Св. Филиппол. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Внешняя южная галерея**

265

смотрят на что-то конкретное, губы полуоткрыты, рот будто дышит, что для всех лиц в ансамбле Св. Софии является большой редкостью. Рисунок черт лица отличается большей гибкостью и даже элегантностью, линии утолщаются и утоньшаются, единого ровного жесткого контура здесь нет. В живописи много моделировок, палитра гораздо более нюансированная.

Обобщенность и схематизм приемов у Домна идентичны главным художественным установкам во фресках Св. Софии, однако сокращенность этих приемов представляет собой крайнюю грань в подобной стилистике, напоминающую стиль фресок Каппадокии. Выразительность образа Филиппола — совсем другого рода, она совпадает с одним из вариантов ансамбля Св. Софии, к которому относятся изображения Аарона [ил. 203, с. 249], Павла и др., образы наделены индивидуальностью и конкретностью, а внутренняя сосредоточенность сочетается с властной волевой силой. Именно такие образы будут жить в дальнейшем, в искусстве конца XI в. и особенно начала XII в. (фрески церкви Елеусы в Велюсе [**205**], мозаики соборов Сан Марко в Венеции [**206**] и Санта Мария Ассунта в Торчелло [**207**], мозаики Равенны и Триеста, фрески Кипра и Новгорода, мозаические иконы Константинополя, мозаический Деисус из Ватопеда и др.) [**208**]. Анало-

С. 152–165 (с библиографией).
[**208**] См. примеч. 200.
[**209**] *Лазарев*, 1978. С. 65; *Лазарев*, 1986. Т. 1. С. 119, 218. Примеч. 88; *Лазарев* , 2000. С. 28.

266

266 **Св. Гурий. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**

гии с подобными образами столь очевидны, что давали возможность предполагать, будто фрески наружной галереи возникли позже, чем росписи самого храма, уже в XII в. [**209**] Думаем, однако, что все росписи Св. Софии, включая галереи, создавались в одно время, в середине XI в.; в них есть разные модификации общепринятой в это время образности, но все они принципиально похожи, всегда их основа — это максимализм духовных установок.

Еще один способ размещения образов во фресках киевского храма основан не на сопоставлении контрастных типов, а, наоборот, на соседстве наиболее сходных среди них. Особенно характерно это для изображений, расположенных на стенах. Таковы святые Гурий [ил. 266] и Авив на южной стене храма [**210**]. Гурий — в преклонном возрасте, Авив — юный, может быть, поэтому их лики написаны чуть разными живописными приемами. В лице Гурия преобладает однородный коричневый тон, лишь немного меняющийся то к более светлому, то к более темному оттенку в зависимости от строения формы, однако мало способствующий передаче ее округлости. Его лицо, обрамленное седыми волосами, выглядит еще более сухим и малокровным по сравнению с обликом Авива, где палитра разнообразнее, где есть тени разных оттенков оливкового и серого тонов, где слегка подмешан красный цвет для придания свежести, а краска кладется так, будто обтекает округлую объемную форму. Молодое лицо Авива выглядит более объемным по сравнению с Гурием. Конечно, все это — лишь тонкие нюансы, свидетельствующие о профессиональной и человеческой чуткости мастера. При всех этих оттенках оба образа имеют одинаковое неподвижное выражение лиц, застылые зрачки расширенных глаз, передающие состояние полной отрешенности.

Сравнение юности и старости — извечная тема в искусстве, она обыгрывалась и поэтически, и философски еще в Древней Греции, строясь на сопоставлении этих двух состояний человеческой жизни и души. В Софии Киевской главное в этой теме — единство всех стадий жизни, общность начала и конца, зависящая от Божественной воли.

Такой же принцип размещения образов — в фигурах святых жен на западной стене южного нефа, в юго-западном компартименте под хорами. Две сохранившиеся там поясные фигуры, обе — в медальонах, находятся по сторонам от некоей утраченной ныне центральной фигуры (в прямоугольной раме), на месте которой прорублен арочный проем во внутреннюю обходную галерею. Обе святые жены — мученицы, имена их неизвестны (надписи не уцелели), возможно, левая из них — св. Нина (?). Оба изображения достаточно хорошо сохранились. Обе святые жены облачены в зеленые платья; у правой из них — такой же зеленый мафорий; у левой — мафорий иного, светло-сиреневого цвета.

Одежды у этих фигур выполнены по-разному. У правой из них [ил. 268] зеленые платье и плат сливаются в единую окутывающую ткань, пронизанную множеством световых моделировок в виде белых линий, в большинстве своем длинных и сильных, иногда мелких, будто передающих нюансы игры света, но во всех случаях совершенно непохожих на крупные и резкие пробела геометрических форм, как в мозаиках и в некоторых фресках в ансамбле Св. Софии. Эти многочисленные белые линии — световые лучи по своему рисунку подобны скорее золотому ассисту в рукописях [**211**], чем архитектоничным пробелам, как их обычно изображали.

В одежде левой фигуры (св. Нины?) [ил. 267] таких белых линий почти совсем нет. Частично они потерты, но их и было много меньше, чем в правой фигуре, где они составляют основу всей художественной поверхности. В левой фигуре такая поверхность явно задумана как менее расчлененная, более монолитная, на ней выделены только основные темно-зеленые линии-контуры складок. Главное — это массив фигуры и ее силуэт.

Одежды правой фигуры, отличающиеся обилием цвета и света, соответствуют представлениям о некоем блистательном мире, отнюдь не наводя на размышления об аскетической скромности. По сравнению с ней фигура св. Нины (?), изображенная слева, выглядит строже, облик ее более суров, все в нем обозначено жестко, линии тверды (особенно в очертаниях глаз и теней), румяна, красная краска которых, к сожалению, потемнела, были раньше крупными и геометричными, выражение лица — простое и сильное, в нем доминируют строгость и мощь.

Образ св. жены, расположенной справа, индивидуальный и физиогномически, и психологически, полон такой же силы, что и образ св. Нины (?), только здесь она сочетается с подлинным величием. Крупные черты пластичны, перед нами как будто лицо статуи. Теней вокруг глаз почти нет; кое-где более темный оттенок краски похож на реальную тень, падающую от объемной формы; классическая форма носа совершенно скульптурна; все в этом лице напоминает одновременно натуральный облик и классическую модель. При этом «классичность» такого типа лица и его пластической формы имеет иной характер, чем в искусстве так называемого македонского классицизма первой половины X в.; здесь нет его живописности, мягкости, утонченности, нет любования классической формой; во всем — повышенная импозантность, скульптурная обобщенность. По общему своему характеру этот образ близок персонажам в мозаиках кафоликона Осиос Лукас, особенно в его нартексе. Строгие, они предстают тем не ме-

[**210**] Фигура Самона, находившаяся ранее между ними, поясная, как они все, сейчас утрачена, так как на ее месте в стене был прорублен арочный проем.

[**211**] См. с. 38 и примеч. 193–196.

267

267 **Св. жена (Нина?). Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**

нее не столько отрешенными, сколько победоносными, даже сияющими, главная их тема — не суровость аскезы, но торжество духа. В таком искусстве есть нечто величественное и цветущее. И все это — при малой подвижности внешних физиогномических черт и жесткости стилистических приемов.

Подобные же принципы размещения фигур на стенах и сводах можно проследить в самых разных местах храма: контрастное сопоставление, создающее «диалог» образов, что особенно характерно для изображений в арках, и повторение одинаковых или очень сходных типов, приводящее к усилению их выразительности, что особенно характерно для изображений на стенах храма.

Все типы образов встречаются в самых разных местах, в многочисленных компартиментах этого огромного двухъярусного храма и на его столбах. Но все же можно отметить ряд закономерностей в соотношении типов образов и различных мест в церкви. Так, на столбах центрального пространства, на гранях подкупольных столбов, обращенных к алтарю, где изображены святые Георгий [ил. 269] и Димитрий [ил. 193, с. 243], и на гранях, смотрящих в пространство наоса, находятся юные персонажи — воины, петазарные мученики, отроки, составляющие некое сообщество. В их обликах — выражение уверенной волевой силы. Все они написаны очень похоже: пластическая полнота, округлость очертаний, отсутствие нюансов в цвете, унифицированность обликов, многократная и несколько однообразная повторяемость образа спокойной силы и духовной преданности, образа, в котором можно узнать защитника и стража. Живописная поверхность у всех них потерта, у не-

[**212**] Хорошо уцелевший фрагмент живописи, сохранившийся под поздней записью и раскрытый в 1990-х гг. при последней реставрации.

268 **Св. жена. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**

268

которых очень сильно: исчез красный цвет на щеках, следы его видны у одного из трех отроков. Поблекла и раскраска губ, некогда столь же красных. Если колорит этой живописи был более интенсивным, то характер такого образа был несколько иным, чем он видится сейчас, более светлым и торжественным.

Красочных и светлых образов в Св. Софии много, иногда они ясно видны, иногда только угадываются, но даже и сейчас, в нынешнем виде, они впечатляют своей великолепной красотой и сиянием. Духовная сосредоточенность и необходимая для нее отрешенность сочетаются в них с мажорной интонацией. Такие образы есть в приделах Архангела Михаила и Св. Георгия. К ним принадлежат оба главных изображения в конхах апсид этих приделов [ил. 185, с. 236; ил. 188, с. 238], а также ряд персонажей в обеих зонах: архангел Михаил в сцене «Низвержение сатаны»; св. целитель Иоанн [ил. 190, с. 240] на северной стене этого же компартимента [**212**]; диакон в приделе Архангела Михаила; пророк Захария там же, и др. Не исключено, что многие исчезнувшие фрески в этих пространствах раньше были именно такого типа.

К этому же кругу относятся и многочисленные изображения ангелов на сводах обоих боковых нефов [ил. 199, с. 246; ил. 271–273], южном, где сохранность хорошая, и северном, где она гораздо хуже. Таковы же и облики ангелов в куполах на галереях (особенно в северо-восточном куполе над северной галереей). Протянувшиеся вдоль боковых нефов сонмы ангелов в сводах — это основные продольные зоны в пространстве храма. Населенные ангелами, они становятся символами горнего мира, простертого над храмом на всем его

269 Св. Георгий. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Северо-западный подкупольный столб

269

протяжении с запада на восток. Ангельские существа предстают в цветущей красоте юных обликов. Нити ангельских хоров будто исходят из приделов Архангела Михаила и Св. Георгия. Ряды таких образов с юга и севера примыкают к центральному пространству храма и будто служат его сияющей рамой.

Некоторые типы образов компануются в маленькие группки. Они есть и в южном, и в северном боковых приделах. С южной стороны на гранях подкупольного столба, рядом, находятся фигуры двух старых седовласых пресвитеров, совершенно одинаково написанных скупым простейшим письмом, разного облика, но с одинаковой выразительностью строгого образа человека, целиком ушедшего в молитву и ни в чем житейском не участвующего. Образы такого же типа есть и в северном приделе (пророк напротив Аарона), и на южном алтарном столбе (Федор Студит и неизвестный монах).

270 **Мученик Никифор. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Южная алтарная арка**

270

Похожим способом, по несколько фигур рядом, размещаются святые такого же сурового типа, наделенные столь же неподвижными обликами и остановившимися взглядами, но имеющие при этом, в отличие от предыдущей группы, массивную форму лиц с тяжелыми овалами и бескрасочной белесой расцветкой. Таковы три фигуры [ил. 274] в северном компартименте, находящиеся рядом; все трое, возможно, скопцы; два из них — епископы, предположительно — патриархи Игнатий и Герман. Таковы же две фигуры напротив, с южной стороны, как бы симметричные по отношению к предыдущим на северной стороне — император Константин (с двумя маленькими фигурками, предположительно св. Георгия и св. Ирины) и Иоанн Златоуст [ил. 275]. К ним же относятся некоторые из святых жен в западной части храма: Фекла, Анастасия, неизвестная мученица — все на выступах юго-западного столба.

271–273 **Ангелы. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Малые купола на хорах**

271

Есть еще два типа образов, симметрично расположенные в северной и южной частях храма и на этот раз как будто друг другу противопоставленные. С каждой стороны от центра, примерно в середине боковых пространств, помещены образы, составляющие некие небольшие группы. В северной части храма — это лица самые острые по выразительности, наделенные нетипичной для всего этого искусства эмоциональностью, такие как Петр [ил. 205, с. 250], Павел [ил. 204, с. 250], Лазарь [ил. 208, с. 253], Илья [ил. 191, с. 241; ил. 206, с. 251], Аарон [ил. 203, с. 249], Моисей [ил. 202, с. 248], Софония [ил. 252], неизвестный святитель напротив Софонии. Они выделяются и внешними чертами, и стилистическими приемами. У всех них — индивидуальная физиогномика, сумрачно напряженные или пронзительно резкие взгляды, контрастное строение формы вместо ровной округлой пластики, экспрессия света, общее впечатление непохожести на другие образы всего ансамбля. Напротив них, в южной части храма, находятся образы, наделенные будто противоположной выразительностью — Пантелеймон [ил. 276], Николай [ил. 277], Андрей Стратилат, Федор Стратилат. Облики их тоже индивидуальны, но без малейшего напряжения, лица светлые, все приемы живописи и элементы стиля — точные и чистые, форма обладает пластическим великолепием и при этом выглядит совершенно легкой, цвет имеет живописное разнообразие и при этом он тонкий и неяркий. Может быть, столь явное противопоставление северной и южной сторон около центрального пространства получилось случайно, — таковы могли быть художнические манеры у работавших здесь разных мастеров. Но вполне возможно, что такой эффект был задуман специально, как контраст тяжелого и легкого, энергичного и созерцательного, экспрессивного и гармоничного, резкого и спокойного, в конечном счете — страстно-человеческого и райски-безмятежного.

В восточной и западной частях храма Св. Софии находятся разнообразные типы образов. В алтарных изображениях как будто специально представлены самые разные оттенки духовной жизни, преобладают при этом все же образы могучие и суровые, столь же молитвенно аскетичные, сколь и властные. Таковы почти все святители [ил. 278] и диаконы, размещенные на стенах и в арочных проемах алтарного пространст-

272

273

274

275

ва. Они написаны по-разному; здесь работал явно не один художник. В большей части изображений — и в сценах, и в отдельных фигурах — плотное письмо, объемная форма, светлые яркие краски и в лицах, и в одеяниях (сейчас мало где сохранились полностью), большие пробела, будто блистающие на всех цветных поверхностях, т.е. использован художественный язык совершенно условный и при этом чрезвычайно интенсивный.

Здесь же присутствует и другой вариант этого искусства: образы крайне обобщенные и емкие, письмо с лаконичным темным рисунком, геометрическими линиями, коричневой раскраской лиц, незначительными моделировками. Таковы диаконы и мученики в алтарном проходе с южной стороны: мученик Никифор [ил. 270], диакон Папил, мученик Лаврентий (?) и неизвестный мученик.

В том же пространстве алтаря находится образ святой жены (в вишневом облачении), тоже ярко выраженного аскетического характера, с обликом не только суровым, но мрачноватым, формой мало дифференцированной и тяжелой, цветом белесым и однородным. Такое письмо мы видели в небольших группах образов в южном и северном боковых нефах. Для росписей алтаря такой образ не типичен, он характерен для изображений в противоположной части храма, на западных столбах и в юго-западном и северо-западном пространствах, где преобладают фигуры святых жен. Их образный состав чрезвычайно разнообразен, здесь есть почти все основные физиогномические типы, характерные для ансамбля фресок Св. Софии. Как будто человеческий

274 **Мученик. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Северо-западный угол наоса под хорами**
275 **Св. Иоанн Златоуст. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**
276 **Св. Пантелеймон. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами**

276

277

277 Св. Николай Чудотворец. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Юго-западный угол наоса под хорами

278 **Святитель. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Южный алтарный столб**

278

279

279 **Св. Иоанн Креститель. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Северный алтарный столб**

мир с его особенностями и характерами был запечатлен уже при входе, в западных частях интерьера, в разных физиогномических типах и с помощью разных художественных приемов, и все в нем объединено идеей всепоглощающего религиозного чувства, отрешенного молитвенного состояния и строгой духовной дисциплины.

Точно так же разнообразен и мир образов алтаря. Здесь, очевидно, был аналогичный замысел: множественность вариантов человеческой натуры, сублимированных в пространстве алтаря, в литургии, и объединенных единым мощным духовным подъемом.

На алтарных столбах изображены в полный рост Богоматерь Оранта с южной стороны и Иоанн Креститель с северной, и в этих фигурах, представленных на столь видных местах, во вратах алтаря, перед всем огромным пространством храма, отражены важнейшие смысловые моменты символической программы росписи. Иоанн Креститель [ил. 279] — образ анахорета, с исхудавшей изможденной плотью, в облачении пустынника (а не пророка); колорит его фигуры, лика и одежд выдержан в однородных коричневых тонах. Он как будто воплощает саму идею аскезы, необходимой для духовного пути. Симметрично, по другую сторону алтаря, находится фигура Бо-

280 **Богоматерь Оранта. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Южный алтарный столб**

280

гоматери [ил. 280]; ее облик, поражающий красотой и сиянием, контрастен по отношению к Иоанну Предтече. Ее лицо прекрасно сохранилось по сравнению со многими другими в этом ансамбле. Оно написано пластично, яркими красками, до сих пор не утратившими свежести и богатства оттенков. Насыщенный красный цвет в румянах, губах и моделировках округлой формы сочетается со светлым золотисто-желтым телесным тоном и очень легкими тенями. Кое-где эту великолепную красочную поверхность обогащают золотисто-белые мазки, имитирующие свет. Полная, будто налитая, округлая форма кажется трехмерной. Нет никакой геометрии, все линии, изгибы, скругления упруги и точны, в строении формы учтены даже нюансы. Все это очень близко классическим понятиям, однако застылость лица и отрешенность взгляда создают дистанцию между этим образом и предстоящим ему человеческим миром. Но аскетический мотив отступает на второй план перед торжественным величием и праздничной красотой Ее облика.

Два образа по сторонам от алтаря, Иоанна Предтечи и Богоматери, являются важными символами всего живописного ансамбля Св. Софии, воплощающими его основные идеи об аскетическом пути и его победоносном итоге. Столь наглядное сопоставление двух сторон духовной жизни редко встречается в искусст-