

Е.И. Архипова



Фрагмент мраморного резного саркофага (?) из Десятинной церкви в Киеве с мотивом процветшего креста.. Конец X – начало XI в.



Одна из пятнадцати древних шиферных плит ограждения хор собора Св. Софии в Киеве. XI в. Ее декор восходит к образцам позднеантичного



Единственный сохранившийся шиферный саркофаг из Десятинной церкви в Киеве, обнаруженный в 1826 г. В нем, как считалось ранее, была погребена княгиня Ольга.



Мраморная капитель из гражданской постройки в Переяславле Русском с редким для резного орнаментального декора листообразным мотивом. XI в.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ДЕКОР И МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ПЛАСТИКА КИЕВСКОЙ РУСИ КОНЕЦ X — НАЧАЛО XII ВЕКА

Орнаментальные и сюжетные рельефы, украшающие архитектурные детали и малые архитектурные формы, высеченные в камне объемные изображения, мраморные резные капители, колонны и панели, наборные полы из разных пород камня, мозаичные инкрустации являются важной составляющей архитектурного декора здания.

Его развитие органично связано со становлением архитектурных стилей и форм, эстетическими предпочтениями и идеологией общества. На Руси, не знавшей монументального каменного строительства до Х в., отправной точкой развития этого нового для нее вида искусства стало принятие христианства, приобщившего ее к достижениям византийской строительной и скульптурной традиции.

Однако по сравнению с богатством живописной декорации, украшавшей стены древнерусских храмов конца X – начала XII в., от их скульптурного декора in situ почти ничего не сохранилось. Поэтому сложилось мнение, что резной камень лишь в очень ограниченном количестве использовался в архитектуре древней Руси. Это представлялось тем более вероятным, что и в Византии, и во многих других странах, находившихся в орбите ее культурного влияния, памятники каменной резьбы уцелели фрагментарно и, как правило, вне архитектурного контекста. Причина утраты того значения, которое имела монументальная скульптура в искусстве предшествующего периода, объясняется изменением религиозных представлений, прежде всего борьбой с поклонением статуям языческих богов. В самой Византии, как показали результаты археологических исследований и углубленное изучение источников, отношение к фигуративному искусству античности не было столь категоричным [1], сохранению его традиций способствовала необходимость изображения событий христианской истории и быстро увеличивающегося сонма святых, почитаемых церковью. Судя по уцелевшим статуям и описаниям современников, круглая скульптура, переосмысленная христианством [2], продолжала украшать общественные сооружения и площади византийской столицы от раннехристианского времени до палеологовской эпохи [3]. До захвата Константинополя в 1204 г. в нем еще стояли античные бронзовые статуи, являвшиеся апотропеями города [4]. Вывезенные крестоносцами скульптурные изваяния и бронзовая квадрига украсили собор Сан Марко в Венеции [5]. Так же двумя столетиями ранее поступил и русский князь Владимир Святославич, среди херсонесских трофеев которого летописец упоминает «мфдянф двф капищи, и 4 кони мъдяны, иже и нынъ стоят за святою Богородицею, якоже не въдущъ, мраморяны суща» [6]. Очевидно, речь идет об античных статуях и бронзовой квадриге, украсивших в конце X – начале XI в. в Киеве площадь, получившую название «Бабин торжок».

Из летописей мы знаем, что памятники славянской монументальной скульптуры - каменные и деревянные изваяния языческих божеств [7] - с утверждением христианства (988) были уничтожены, но традиции объемной и плоской резьбы по дереву и камню остались жить в декоративно-прикладном искусстве, оказывая влияние на творчество местных мастеров-камнерезов.

В византийском зодчестве X-XII вв. господствующей формой скульптурной декорации был рельеф. Он более всего отвечал архитектурным особенностям интерьера христианского храма, украшенного мозаиками и фресками, создававшими впечатление неглубокого пространственного слоя. Несмотря на плохую сохранность памятников византийской архитектуры, уцелевшие постройки и свидетельства современников дают немало данных об общей системе ее резного декора. Например, по словам Таррагонского анонима (последняя четверть XI в.), в столице империи было бесчисленное множество облицованных мрамором храмов и дворцов. Мраморные панели как неотъемлемая составляющая убранства богатых византийских храмов, украшали стены как снаружи (частично сохранились на западном фасаде Св. Софии в Константинополе), так и внутри, покрывая их в некоторых частях зданий до карниза в основании сводов, что значительно превышало площадь, отведенную под мозаичную декорацию [8]. Византией не была забыта и позднеантичная традиция использования набранных из камня полов, античные обломы в переработанном виде продолжали применяться в профилях обрамлений окон и дверей [9]. Объемные скульптурные изображения животного мира использовали в оформлении водостоков, фонтанов и других архитектурных деталей. Орнаментальными и фигурными рельефами украшали архитектурные детали (капители, импосты, карнизы, наличники, колонки, плиты балюстрад, оконные решетки и т.д.), малые архитектурные формы (амвоны, синтроны, алтарные преграды, кивории, кафедры, престолы) и мемориальные памятники (саркофаги). На эпистилии темплона, стенах и столбах вимы размещали рельефные иконы.

Материалом для скульптурной декорации памятников византийской архитектуры служили разноцветные мраморы разных видов (карийский, вифинский, фессалийский и т.п.) и другие декоративные породы камня (порфир, известняк, стук и т.п.), как местного, так и привозного. Чаще всего использовался

^[1] Kitzinger, 1954. P. 83-

^[2] Mango, 1963. P. 53 ff.; Краутхаймер, 1998. 136, 137. Примеч. 33; Grabar, 1963/2; Harrison, 1986

^[3] Например, бронзовая группа перед церковью Св. Апостолов, установленная Михаилом VIII Палеологом (1259-1282). Davies, 2006. P. 99.

^[4] Никита Хониат, 2003. C. 335-346.

^[5] Demus, 1960. P. 113.

^[6] ПВЛ, 1950. С. 80.

^[7] Винокур, Забашта, 1989. С. 65-77; Колчин, 1971.

^[8] Oycmepxaym, 2005. C. 248-254.

^[9] ВИА, 1966. C. 86.

мрамор проконнесского происхождения, разрабатывавшегося с первых веков нашей эры [10].

В рамках изобразительной системы скульптурной декорации храмов христианское мировоззрение способствовало сложению иносказательного языка символов, отражающего основные догматы христианства, его представление о сложности и многоплановости божественного мироустройства. В художественном языке символико-орнаментального искусства сохранились и архаические мотивы. Сюжеты и мотивы резного декора вообще отличаются консервативностью. Сформировавшиеся в раннехристианский период (V-VI вв.), они удерживались в репертуаре художников на протяжении всего времени существования Византийской империи. Перечень их довольно широк – птицы (утки, павлины, орлы, гарпии и т.д.), рыбы, деревья, растения (преимущественно виноградная лоза), арки, колонны, различные розетки, венки, плетенки.

Первоначально эти мотивы, заимствованные из античного искусства и адаптированные христианством, использовались как символы понятий и одновременно как иллюстрации связанных с ними сюжетов. Это — «Райский сад», «Источник жизни» и др. В резном декоре храмов более позднего времени они составляют уже своего рода «стенографический словарь» к теме Рая (Воскресения или Спасения), постепенно превращаясь в декоративные средства, хотя и не утрачивая до конца своего символического значения [11].

Если на начальном этапе византийской истории в скульптуре преобладали аллегорические и символические образы, то с окончанием богословских споров о природе Христа и утверждением догмата о равенстве двух природ единой ипостаси открывается возможность изображения Христа как человека. Однако иконоборческий кризис имел тяжелые последствия для антропоморфной скульптуры, лишь единичные ее образцы сохранились от ранневизантийского времени [12]. С торжеством иконопочитания (843) и расцветом империи в правление Македонской династии (867-1056) каменные (обычно мраморные) иконы вновь появляются в храмах [13]. Скульптура восстанавливается в своих правах, а ее связь с античными традициями становится наиболее ощутимой. Античные литературные сюжеты, известные по иллюстрированным греческим рукописям, находят воплощение в скульптурной декорации памятников Константинополя и Афин X-XII вв. [14] Не менее распространенными в этот период были изображения зверей. Активный обмен декоративными мотивами с Востоком, происходивший в иконоборческое время, привел к естественному восприятию образов звериного мира в украшении церковного интерьера послеиконоборческого времени [15].

Поскольку значительная часть памятников византийской архитектуры уничтожена или перестроена за время турецкого господства, судить о роли фасадной скульптуры довольно сложно. Считается, что здесь в основном помещали отдельные изображения животных, образы которых имели охранительное и декоративное назначение или являлись составной частью орнамента [16]. Но даже немногочисленные дошедшие до нас образцы столичной скульптуры (например, тондо с изображениями императоров), а также фасадная резьба X-XII вв. церквей Грузии, Армении, Венеции и других регионов византийского мира [17], описания очевидцев свидетельствуют о том, что традиция размещения фигурных изображений на фасадах дворцов, храмов и на городских воротах не была забыта византийским искусством [18] . Особое внимание к художественной выразительности экстерьера, характерное для развития зодчества средневизантийского периода, вело к активному использованию скульптурного декора в оформлении фасадов церквей [19]. Наружная декорация, однако, не играла здесь той роли, которую она получила в зодчестве Грузии и Западной Европы, где скульптура была органической частью архитектуры, образуя законченную и целостную по содержанию декоративную программу. Одной из причин этого, несомненно, была специфика византийского строительства, в частности тех регионов, где оно велось не из камня, а из плинфы, так как в построенных из плинфы храмах каменные рельефные изображения, естественно, могли иметь только характер вставок.

Если основные принципы организации скульптурной декорации византийского зодчества были едины, то стилевые ее течения различны. Поскольку мастера в разных регионах византийского мира не всегда были ориентированы на образцы современного искусства, а заимствовали их в произведениях предыдущих столетий (как, например, в Венеции в резном орнаментальном декоре собора Сан Марко конца XI в.) [20], датировка памятников византийской орнаментальной резьбы имеет свои сложности. Усугубляют ситуацию небольшое количество твердо датированных памятников, широкое использование сполий (вторичные материалы из разрушенных древних построек), а также вошедшее в моду в искусстве IX-XI вв. копирование раннехристианских декоративных мотивов [21]. Однако при том, что основная композиционная схема рельефов средневизантийской эпохи сложилась еще в раннехристианский период, такие черты, как активное использование лиственных мотивов, происходящих от сасанидских «перьевых» и «лотосовых» пальметт, пальметт, вписанных в сердцевидный контур, так называемых сасанидских, «вертушек» и т.д., новая их компоновка с помещением главного изображения

[10] Продукция императорских мастерских на острове Проконнес в Мраморном море расходилась по обширной территории от Болгарии до Киева (см.: Якобсон, 1983). Об этих каменоломнях еще в 1420 г. русский паломник Зосима писал: «И поилохъ въ корабли исъ Констянтина града и идохъ 100 миль ускимъ моремъ и минухомъ островъ Мармаръ. Въ симъ остров т цариградци колють мраморь и мостять церкви и палаты» (Айналов, 1915. С. 275). [11] Sheppard, 1969. P. 66.

[11] Sheppard, 1969. Р. 66. [12] Mango, Ševčenco, 1961. Р. 243–247; Банк, 1966. № 12—13

[13] Grabar, 1976/1. Р. 35–37; Кондаков, 1915. С. 60; Эффенбергер, 1982. С. 42-45; Банк, 1966. № 10, 11, 235, 236

[14] Эффенбергер, 1982. С. 9, 33–35.

[**15**] Лазарев, 1971/2. С. 117.

[16] См., например, скульптурную декорацию северной церкви монастыря Липса (мечеть Фенари Иса) в Константинополе, Скрипу в Беотии (см.: *Grabar*, 1963/2. Р. 90–95, 100–122).

[17] Например, Христа, обычно изображавшегося над западным входом в церквах IV–VI вв. Малой Азии, Сирии и Египта (*Grabar*, 1970. Р. 15–28. РІ. 1–3), видим среди рельефов фасадной скульптуры храма в Мартвили (Х в.) и Никорцминда (начало XI в.) в Грузии (*Аладашвил*и, 1977. С. 154, 155), собора Св. Марка в Венепии.

[18] Davies, 2006. P. 99.

[19] Якобсон, 1985. С. 61. [20] Buchwald, 1964. Т. 13.

[21] Ibid. Р. 137–167; Максимовић. 1969. С. 163–171.

в центральном круге, особенности моделировки (характерная выпуклая лента плетения) определяют стилистическое своеобразие византийской орнаментальной скульптуры времени перенесения ее образцов на почву Киевской Руси [22].

На начальном этапе развития зодчества Киевской Руси (конец X — начало XII в.) греческие мастера неоднократно приезжают на Русь. С их участием построены Десятинная церковь (996), Спасо-Преображенский собор в Чернигове, Софийский собор (1030—1040—е гг.), Успенский собор Печерского монастыря и Кловский собор (1070—1080-е гг.) в Киеве. С византийскими мастерами связывают начало строительной деятельности в Переяславле Русском (сейчас Переяслав-Хмельницкий) в 1080-х гг. [23]

К сожалению, о древнерусской архитектуре этого времени чаще всего приходится судить по остаткам древних построек, открытым в ходе раскопок, реже - по результатам архитектурно-археологических исследований уцелевших храмов, первоначальные формы которых искажены строительной деятельностью последующего времени, а от их резного декора почти ничего не сохранилось. Древние развалины, служившие на протяжении веков местом добычи камня и других строительных материалов для нужд местного населения, почти не сохранили каменных резных деталей. Многие из тех, которые время пощадило, оказались вырванными из архитектурного контекста, и сейчас их невозможно связать с конкретными постройками. Часть материалов утрачена уже после открытия. Все это в значительной мере затрудняет изучение архитектурной декорации храмов Киевской Руси и, как уже говорилось, стало причиной возникновения представления о лишь эпизодическом ее применении и в целом о нехарактерности для древнерусского зодчества [24].

Однако накопленный сегодня фонд резных архитектурных деталей, которые были обнаружены во время раскопок, сохранились in situ или найдены случайно, позволяет гораздо полнее и предметней судить о скульптурной декорации храмов древней Руси. Значительная часть этих материалов обнаружена в Киеве. Результаты раскопок самых ранних киевских построек – Десятинной церкви и комплекса княжеских дворцов вокруг нее, возведенных на Старокиевской горе в конце Х – начале XI в. Владимиром Святославичем, эпитет «мороморяна», который употребляет летописец при описании церкви, свидетельствуют, что каменная резьба, по византийской традиции, получила здесь широкое применение. В киевском строительстве, как ни в одном другом городе древней Руси, наряду с местными поделочными породами (песчаники, известняки и пирофиллитовый сланец, называемый красным шифером) широко использовался

привозной мрамор. Ассортимент мраморных изделий довольно широк: ордерные и конструктивные детали, покрытые рельефной резьбой плиты и саркофаги. Из мрамора были набраны мозаичные полы Десятинной церкви. Доставку в Киев такого объема мраморных деталей объясняют не только родственные связи киевского князя с византийским императором, но также заинтересованность империи в достойном представлении христианской культуры. Очевидно, не менее широко мрамор был применен и в построенной князем Мстиславом Владимировичем в 1023 г. церкви Богоматери в Тмутаракани. Но храм, разрушенный в XV-XVI вв., к моменту раскопок был полностью разобран на камень и от его мраморной декорации сохранились только аморфные обломки [25].

В древней Руси не было своих месторождений мрамора, поэтому говорить о местном производстве мраморных деталей, как считали некоторые исследователи [26], не приходится. Почти все они сделаны из белого с серыми прожилками проконнесского мрамора, который империя импортировала во многие страны с раннего Средневековья. Добытые мраморные блоки грубо отесывались и отправлялись, как правило, морским путем по назначению вместе со скульптором-специалистом, завершавшим работу на месте [27]. Эта практика, очевидно, использовалась при строительстве Десятинной церкви и других храмов Киевской Руси. В Никоновской летописи говорится, что «каменосечци» были среди «зиздателе палат каменных», которые «приидоша из Грек в Киев к Володимеру» [28]. В Византии специализация резчиков по мрамору (μαρμαράιοι) включала довольно широкий спектр работ: от изготовления каменных архитектурных деталей и конструкций и их скульптурной декорации до облицовки стен и инкрустации полов. Известно, что в средневизантийский период добыча мрамора резко сократилась, но его продолжали широко использовать в архитектуре [29].

В резной декорации мраморных архитектурных деталей и саркофагов первых киевских князей преобладают раннехристианские мотивы, поэтому до недавнего времени было принято удревнять датировку киевских мраморов. Считалось, что чуть ли не все они происходят из разрушенных раннехристианских построек Херсонеса и привезены князем Владимиром как трофеи [30]. Однако следует иметь в виду, что архаизация была отличительной чертой византийской скульптуры IX- XI вв., активно обращавшейся к раннехристианским образцам [31], поэтому при датировании резных мраморов Киевской Руси приходится опираться на детальный анализ каждого конкретного памятника, не ограничиваясь подбором типологических аналогий, почти всегда дающих раннюю дату.

[22] Sheppard, 1969. P. 65-[23] Pannonopm, 1993. C. 43. [24] Шмит, 1919; Пуцко, 1991. C. 79-99. [25] Макарова, 2005. C. 377-405. [26] Повстенко, 1954. С. 218. С. 218; Нельговський, 1959. C. 17-22. [27] Ward-Perkins, 1958. P. 461-464; Mango, 1978. P. 38. [28] ПСРЛ, 2000. Т. 9. С. 64. Хотя это поздний источник, но он вызывает доверие исследователей. [29] Mango, 1978 P. 14. Свидетельством этого стали остатки великолепной резьбы скульптурного декора из мрамора, обнаруженные во время раскопок церкви Богоматери (908) монастыря Липса. Macridy, 1964. P. 245-315; Mango, 1976. P. 198-203; Комеч, 1987. С. 58. [30] Πγυκο, 1980. С. 107–110; Пуцко, 1983/1. С. 127-133; Пуцко, 1986/1. C. 76-87. [31] Buchwald, 1964. Р. 137-168; Максимовић, 1969. C. 163-171.

590 Мраморные колонны северного трифориума. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. 1030-е гг. Реконструкция М.М. Говденко

Мраморная декорация

Разнообразные детали архитектурного декора, выполненные из проконнесского мрамора, найдены почти во всех древнерусских храмах конца X — начала XII в., построенных при участии греческих мастеров. Среди них целые и фрагментированные колонны, базы, капители, архитравы, карнизы, парапетные плиты, наличники дверей, пороги, ступени, перила и т.д., первоначальное место расположения которых сейчас уже не всегда удается определить.

Колонны и капители

Как и в византийской архитектуре, в древнерусских крестово-купольных храмах колонны служили опорами для арок и портиков. К сожалению, in situ мраморные колонны с импостными ионическими капителями сохранились только в Спасо-Преображенском соборе в Чернигове, строительство которого началось в 1030-х гг. Колонны здесь поддерживают двухьярусные аркады центрального нефа и расположены по две с севера и юга [ил. 590]. Согласно сообщению архиепископа Иерофима (Малицкого) 1783 г., одна из этих колонн (с правой стороны церкви) была помечена греческими буквами «уц» [32]. Потрескавшиеся от огня

при пожаре 1750 г. колонны во время капитального ремонта собора в конце XVIII в. закрыли кирпичной кладкой, превратив в круглые столбы [33]. По словам И. Моргилевского, четыре подпружные арки над малыми куполами в боковых нефах лежат на парных мраморных консолях [34]. Однако в действительности это обломки мраморных баз аттического типа, вторично использованные в кладке пилястр южного нефа. Крупные фрагменты колонн и бесформенные обломки мрамора были обнаружены во время раскопок собора в 1923 г. [35] и в 1951 г. на территории древнего вала [36].

Импост черниговской капители северовосточной колонны не имеет украшений, рельефом проработана только ее волютная часть [ил. 591]. База колонны обычного аттического типа, диаметр 50 см. Известно, что скульптурный декор византийских архитектурных деталей, связанных с ордерными формами, был ориентирован на античные образцы, но упрощение мотивов его классических форм определенно свидетельствует об утрате традиции. По мнению Н.В. Холостенко, колонны и капители черниговского храма были специально сделаны для этого памятника [37]. Однако, стволы колонн относятся к разряду так называемых «штучных» камней, обычно предварительно изготавливавшихся в мастерских, и вторичное их использование широко практиковалось в средневековой архитектуре,

ной им для князя Потемкина-Таврического, на основании этих букв, обозначающих греческую цифру, он отнес время заложения собора к 1003 г. Преосвященный Филарет Черниговский, однако, полагал, что это дата изготовления колонны, а не основания собора. Лашкарев, 1902. С. 150. Мы, к сожалению, ничего не знаем о месте расположения этих букв. По аналогии с другими ордерными деталями, если это строительная метка, то она должна быть нанесена на основание колонны и базы или капители. [33] В 1960-е гг. были проведены их натурные исследования и сделан зондаж одной колонны. По словам руководителя этих работ Н.В. Холостенко, колонны «выполнены из такого же мрамора (что и капители. -Е.А.) вместе с базой и верхней полочкой, примыкаюшей к капители» (Холостенκο, 1967/2. C. 19). [34] Моргилевський, 1928 C. 182–183. [35] Макаренко, 1926. С. 46, 49, 54; Он же, 1928. C. 188.

[36] Материалы раскопок Ю.Н. Дмитриева хранятся в Государственном Эрмита-

[37] Холостенко, 1967/2.

же (коллекция 10/442-468).

C. 19–20.

[32] В записке, составлен-



590



 $591\,$ Колонна с импостной ионической капителью. ионической капителью. Мрамор. X в. (?) Спасо-Преображенский собор в Чернигове 592 Колонна и база. Мрамор. X в. (?) НЗСК 593 Импостная капитель. Мрамор. 996 г. Десятинная церковь в Киеве. НЗСК 594 Импостная капитель. Известняк Лесятинная известняк Лесятинная Известняк. Десятинная церковь в Киеве



[38] Описание Десятинной церкви в Киеве, 1872. С. 10–12. [39] Там же. С. 14. [40] Архипова, 2006. С. 31–46.

[41] Айналов, 1905. С. 5–11. [42] Ісаєвич, 1982. С. 124– 125.





[43] Сборник материалов для исторической топографии Киева, 1874. С. 24. [44] Евгений, митроп., 1825 (1995). С. 30. Упоминаемые Евгением Болховитиновым малые мраморные колонны, вероятно, позднего времени. Фрагмент маленькой колонки из серого мрамора (диаметром около 11 см) был, например, найден в слое строительного мусора XVIII- XX вв. к северо-востоку от Софийского собора. Такие колонки могли оформлять один из алтарей на хорах собора. Архипова, 2005. С. 58. [45] Нельговский, 1973. С. 57: Яковлев. 2002. C. 114-115.

[46] Болховитинов, 1825. С. 30.

[47] По мнению А.М.Миленкого и П.П. Толочко. ордерные элементы барочного портика Софийского собора, устроенного, как считают, при Петре Могиле, происходили из руин Десятинной церкви (см.: Милецкий, Толочко, 1989. С. 126). Однако ни одна из существующих сегодня колонн не соответствует им по размеру (согласно П.Г. Лебединцеву они имели высоту 2,66 м. См.: Лебединцев, 1878. С. 83.). [48] Н.И. Петров считал, что часть мраморной колонны, найденная в ограде Братского монастыря. тоже происходила из Софийского собора, из числа тех, что были взяты униатами (см.: Тр. XII Археологического съезда 1902 г., 1905. C. 339).

поэтому без натурного изучения всех четырех колонн вопрос о времени их изготовления не может считаться решенным.

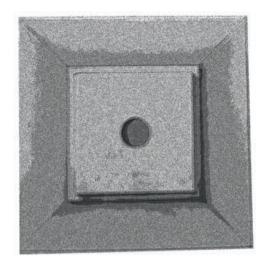
О колоннах Десятинной церкви, так же, как об ее архитектурном декоре, приходится судить только по данным археологии. Руины разрушенной в 1240 г. татаро-монголами церкви на протяжении четырех столетий служили местом добычи строительных материалов. Тем не менее, уже в ходе первых раскопок, проведенных в 1824 г., посредине западной части храма было «найдено множество больших кусков архитектурных поясов и карнизов... базы и обломки толстых колонн, из белого мрамора, капителей их и карнизов» [38]. Еще «несколько кусков белого мрамора и красного шифера... камень с греческими буквами... несколько гробовых камней и сами гробницы» были открыты в 1826 г. [39] Лишь небольшая часть этих находок сегодня известна по рисункам Н.Е. Ефимова [40], материалы не были документированы, многие безвозвратно исчезли. Некоторые детали архитектурного декора церкви попали в лапидарий Софийского собора, но уже в начале XX в. Д.В. Айналов, изучая мраморы и инкрустации этих храмов, рассматривал их вме-

В Софийском соборе, согласно описаниям путешественников, еще в XVI–XVII вв. двери «были выложены мраморным камнем» [42], а «притворы и колонны... из порфира, мрамора и алебастра» [43]. Но митрополит Евгений (Болховитинов), описывая в начале XIX в. Софийский собор, сообщает, что «вместо огромных мраморных Константинопольской церкви колонн здесь видны только малые мраморные вверху на хорах и две при западном входе» [44]. «Две колонны и отрезок четвертой» (?), вероятно, украшавшие собора, были найдены

неподалеку от него в 1838 г. [45] Две мраморные колонны в начале XIX в. еще стояли снаружи западного входа [46]. Однако с начала XX в. в соборе хранятся только две мраморные колонны с базами и разбитая полуколонна с надписью, найденная на его территории. Причем, судя по надписи, в XV–XVI вв. одна ее часть была использована как надгробный памятник и, следовательно, уже не могла служить опорой портика собора XIX в. [47] Установить, какие колонны были найдены в 1838 г., а какие происходят из Десятинной церкви, вряд ли удастся [48].

Мраморные колонны, очевидно, были и в церкви Св. Георгия — патрональном храме Ярослава, построенном «пред врата святыя Софии» и освященном митрополитом Иларионом между 1051 и 1053 гг. О находке здесь колонн упоминается в связи с археологическими исследованиями 1934 г., но материал их не указан, а современное местонахождение неизвестно.

Хранящиеся в Софийском соборе колонны имеют разные размеры: высота целой 3,52 м, а длина барабана второй 2,49 м, нижние диаметры 0,54 и 0,60 см. Судя по пропорциям и характеру обработки соответствующих им баз (обе аттического типа, высотой 29 и 41,5 см), первоначально эти колонны принадлежали разным частям постройки. Барабан колонны массивнее, а соответствующая ему по размеру база по своим пропорциям ближе ордеру наружной конструкции (портику?). Возможно, именно она позднее была использована для портика перед входом в Софийский собор. Целая колонна была монолитной, но фуст ее сейчас разбит. Ее диаметр меньше, а база ниже и обработана чище [ил. 592]. На верхних площадках колонны и базы есть метки в виде





греческой буквы «ү». Прямоугольные подтески, сделанные с противоположных сторон плинта и вала, а также на стволе, предназначенные для крепления примыкающих элементов, дают основание считать, что эта колонна не от портика [49], а из интерьера здания (от алтарной преграды). Подтески двух смежных углов плинта базы указывают, что колонна некогда была приставлена к стене или, скорее всего, к столбу [50]. Учитывая, что размеры этой колонны и подходящей ей по метке базы не соот-

ветствуют размерам колонн портика и предполагаемой алтарной преграды Софийского собора, нельзя исключать, что она происходит из Десятинной церкви [51].

Как и в Спасском соборе в Чернигове, имевшем сходное с Десятинной церковью объемнопространственное решение, мраморные колонны могли находиться в ее центральном нефе [52]. Наряду с данными о найденных в XIX в. обломках колонн это подтверждает и мраморная импостная капитель, подобная капители черниговского собора, но несколько большего размера [53]. С узких скошенных сторон она украшена рельефными изображениями крестов «византийского типа» (с трапециевидными окончаниями ветвей), а на уступах полочки волютами упрощенного рисунка с овами между ними [ил. 593] [54].

Импостные капители широко применяли в византийской архитектуре с V в., обычно используя их в арочных конструкциях. Много таких капителей найдено во время раскопок херсонесских базилик [55], причем некоторые из них, в том числе и мраморные, могли быть изготовлены в самом Херсонесе с VIII по X в. [56] Проконнесский мрамор киевской и черниговской капителей указывает на их византийское происхождение, а упрощенный рисунок псевдоионики (раннехристианские отличает детализация и активное использование аканфа и других растительных мотивов) дает основание полагать, что они современны храмам, из которых происходят [57]. Киевская капитель, например, по мнению А.И. Комеча, была изготовлена специально для Десятинной церкви, где, как и в черниговском храме, она венчала колонны тройной аркады [58]. Некоторые исследователи, однако, датируют эту капитель VI-VII вв., относя ее к трофеям, привезенным 595 Капитель (импостный блок). Шифер. Десятинная церковь в Киеве. Рисунок Н.Е. Ефимова. 1826 г. 596 Импостный блок. Известняк. Десятинная церковь в Киеве. Кладка XII в. 597 Капители. Мрамор.

Михайловский Златоверхий монастырь в Киеве. Вторая

половина XI — начало XII в.

НКПИКЗ, НМИУ

[49] Ю.А. Нельговский на основе промеров этой колонны и следов древней алтарной преграды Софийского собора исключает ее принадлежность алтарной преграде этого храма (Нельговский, 1973 С. 57, 58). Смещение вырезов на базе под небольшим углом, по его мнению, говорит об ее отношении к какой-то шестиугольной конструкции, например, киворию с шестью колоннами, подобному Боголюбовскому, расположенному снаружи храма (Нельговський, 1959. С. 26). [50] Правда, нельзя исключать того, что они были сделаны при ее вторичном использовании. [51] *Apxunosa*, 2006. C. 40–45. [52] Милецкий, Толочко,

1989. C. 126.

площадка — 46×46 см. [54] Капитель разбита на три части. Одна из них с XIX в. хранилась в Софийском соборе, две другие найдены во время раскопок 1973-1974 гг. католического кафедрального собора XVII в., открытого под Замковой горой на Подоле. Они были использованы в кладке юговосточного опорного столба храма. Петрографический анализ цемяночного раствора и плинфы показал, что при его возведении были использованы строительные материалы Десятинной церкви. Ивакин, Пуцко, 1980. С. 293-299. [55] Якобсон, 1959. С. 140-146. [56] Домбровский, 1963. C. 80-84.

[53] Импост — 100×74 см.

высота – 37 см, нижняя

[57] Р. Оустерхаут утверждает, что каменоломни на о. Проконнес (Мармара) не разрабатывались после иконоборческой эпохи, а строители Константинополя использовали в этот период более доступные (σπόλια), получаемые из разбираемых зданий города (Оустерхаут, 2005. С. 152).

[58] Komeu, 1987. C. 168, 169, 221–222.



596







[**59**] *Ивакин*, Пуцко, 1980. С. 293–299.

[60] Голубинский, 1881. С. 85. [61] Десятинная церковь была одним из первых каменных храмов, построенных в Киевской Руси и в отличие от стран с давней традишией каменного строительства и применения мраморного архитектурного декора для нее в Киеве неоткуда было брать «вторсырье», а везти издалека тяжелые камни которые не могли быть использованы в новой постройке в полном объеме, было не оправданно дорого. [62] Komey, 1987. C. 221-222. Его мнение подтверждают также стилистические особенности резьбы орнаментального декора киевских рельефов. Архіпова, 1991. С. 98-110. [63] Якобсон, 1959. С. 146, 147; Ивакин, Пуцко, 1980.

C. 43–44. [65] Милецкий, Толочко, 1989. С. 126–130. [66] Архипова, 2005. С. 141, № 23, 24, 25.

С. 296, 297; Каменна пла-

стика, 1973. Рис. 57, 59.

[64] Архипова, 2006.

[67] Мнение о том, что подобная форма креста — результат копирования византийского образца местным мастером (Ивакин, Пуцко, 1980. С. 299) — опровергают четкий рисунок рельефа и профессионально зачеканенное отверстие для пирона.

князем Владимиром из Херсонеса [59]. К херсонесским трофеям Владимира ранее было принято относить и мраморные колонны Десятинной церкви [60].

Использование античных или раннесредневековых колонн и капителей из разрушенных построек практиковалось в Средние века очень широко, поэтому нельзя исключать, что для строительства Десятинной церкви в Киевскую Русь также были доставлены мраморные детали, подобранные по размеру или перетесанные из древних. Но предполагать, что среди трофеев, вывезенных князем Владимиром, могло оказаться все необходимое для строительства нового храма, нет никаких оснований [61]. А.И. Комеч усомнился в ранних датировках, указав на целенаправленность в изготовлении элементов архитектурного декора для каждого конкретного памятника [62].

Применение импостных ионических капителей в архитектуре Херсонеса VIII–X вв. (преобладающих среди средневековых капителей херсонесской коллекции), Преслава, Саркела и др. [63] трудно объяснить только импортом «бесхозных» мраморных деталей архитектурного декора раннехристианских базилик V–VI в., многие из которых к этому

времени были уже восстановлены. К тому же такие капители имели конструктивную функцию и, следовательно, их размер определялся предварительно. Поэтому и в тех случаях, когда использовали импостные блоки VI в., их, очевидно, перетесывали для конкретного памятника. Полированная поверхность верхней площадки киевской капители, например, свидетельствует, что она была вытесана из уже готовой архитектурной детали [64].

Появление подобных импостных капителей в Киевской Руси, Сербии, Болгарии и других странах, принявших христианство, объясняют тем фактом, что на начальном этапе храмового строительства их архитектура имела некоторые черты базиликальности [65]. Фрагменты оббитых капителей сходной формы из песчаника и известняка были найдены во время раскопок Десятинной церкви в 1938-1939 гг. [66] Узкая скошенная грань капители из известняка украшена почти равноконечным крестом византийского типа [ил. 594] [67]. Поскольку привозной мрамор был дорогим и, по всей вероятности, применялся в наиболее важных в литургическом отношении местах, капители из местных пород камня, скорее всего, использовали в пристройках, например, в западной части храма, расширенной еще в процессе строительства [68]. Из местных материалов в церкви были сделаны и другие ордерные детали. Они известны по рисункам Н.Е. Ефимова [ил. 595] и найденным М.К. Каргером обломкам [69]. Как показали раскопки Десятинной церкви 2005—2006 гг., некоторые из них были использованы в кладке уже во время ремонта в XII в. [70] [ил. 596].

Очевидно с перестройками или изменением пропорций ордерных конструкций из мрамора связано появление в Киеве шиферных баз аттического типа (диаметр 56–58 см, высота не более 14 см), найденных в разное время возле Софийского собора [71].

Мраморные ордерные детали были обнаружены в пристройках Михайловского Златоверхого собора, заложенного в 1108 г. Еще в XIX в. мраморные колонны с капителями византийской формы, поставленные капителями вниз, находились здесь возле западного входа в северный Варваринский придел. Две другие были использованы как базы под кирпичные колонны у северного входа в тот же придел [72]. Все капители кубовидной формы из белого с серыми прослойками проконнесского мрамора. Их размеры варьируются от 46 до 49 см, высота от 22 до 26,5 см, диаметр шейки составляет около 30 см. Они украшены с трех сторон рельефными равноконечными «византийскими» крестами с врезной линией по контуру. От основания крестов отходят полупальметты, две грани украшает косая штриховка углубленными линиями, сходящимися на углах «елочкой». Рельеф изображений плоский [ил. 597]. Отсутствие декора на одной из граней указывает, что капители венчали колонны, которые одной стороной примыкали к стене или пилону. Предполагать, что они имеют отношение к алтарной преграды, едва ли возможно, поскольку лишенную рельефного декора грань имеют три сохранившиеся капители, а в углах алтарной преграды их могло быть только две. Скорее всего, они оформляли портики входов. Приземистые пропорции, плоский рельеф и приемы орнаментации указывают на XII в. как наиболее вероятное время их изготовления. Поэтому гипотеза об их отношении к первоначальному резному декору Михайловского Златоверхого собора кажется наиболее убедительной [73].

Парапетные плиты и панели

Ни одной мраморной плиты парапетов до нашего времени не сохранились. Однако есть все основания считать, что найденная в 1824 г. в западной части южного нефа Десятинной церкви «изломанная на три части фигурная гробовая крышка из белого мрамора, под коей в щебне открыт остов, по замечанию врачей, женский...» [74], в действительности

была разбитой парапетной плитой. Место хранения ее неизвестно, однако судя по изображению этой находки на рисунке Н.Е. Ефимова [ил. 599] и одному уцелевшему до наших дней фрагменту из лапидария Софийского собора [ил. 600], это была плита толщиной 8 см, с лицевой стороны украшенная традиционной композицией в виде крупного ромба, переплетенного с четырьмя розетками, которые заполняют углы средника плиты. В поле ромба вписаны четыре пальмовые ветви, образующие крест. Погребение под плитой указывает на то, что позднее ее вторично использовали для облицовки аркосолия или как крышку для гробницы.

В Десятинной церкви и в Софийском соборе были найдены фрагменты тонких облицовочных панелей из белого мрамора. На некоторых из них сохранилась резьба в виде профилированных рамок или рельефных изображений [ил. 598]. На всех есть следы или налепы известково-цемяночного раствора, а иногда раствором забита и лицевая сторона. Трудно сказать, насколько широко мраморные облицовки были использованы в древнерусских храмах, но судя по имитации мрамора в нижних регистрах фресковых росписей, этой традиции, без сомнения, старались следовать. В Византии это искусство ценилось очень высоко. Некоторые византийские храмы до сих пор сохранили облицовку интерьера отполированными мраморными панелями с естественными узорами камня или инкрустациями из разноцветных мраморов разных сортов, которые покрывают стены до карниза, отделяющего стены от сводов. Стремление к декоративности вообще было отличительной чертой византийской архитектуры. О полихромии элементов мраморного декора интерьеров византийских храмов свидетельствуют следы росписи, сохранившиеся на некоторых капителях, карнизах и балках связей храмов в монастырях Хора и Паммакаристос в Константинополе, Осиос Лукас в Фокиде и др. [75] Примеры расписывания каменных ордерных элементов в архитектуре Киевской Руси не известны [76].

Наличники и карнизы

Самую значительную группу сохранившихся изделий из проконнесского мрамора составляют фрагменты карнизов, наличники дверей и другие конструктивные детали. Многочисленные фрагменты мелкого карниза, профилированного выкружкой, полочками и полувалом были найдены во время раскопок Десятинной церкви. По всей вероятности, это карниз мраморной облицовки главного алтаря церкви, но он мог находиться и на высоте пояса первого этажа в других частях храма. В конце XIX в. Д.В. Айналов и Е.К. Редин видели подобный мраморный карниз в Софийском

[68] Милецкий, Толочко, 1989. C. 126-129. [69] Фонды Национального заповедника «София Киевская», Аадсм 460, 487. [70] Ивакин, Козюба, 2006. С. 171; Архипова, 2006. С. 36. [71] Архипова, 2005. С. 58. № 99, 100. [72] Известно, что после ремонта собора в 1896 г. они поступили в 1898 г. в Церковно-археологический музей. Две из них – одна целая и одна разбитая – сейчас хранятся в Национальном музее истории Украины, третья — в Национальном Киево-Печерском историкокультурном заповеднике. Судьба четвертой капители и колонн неизвестна. Согласно описанию П.А. Лашкарева, колонны были невысокими и окрашенными масляной краской. См.: Лашкарев, 1898. С. 136. [73] Подтверждением предположения об их отношении к Михайловскому собору может служить материал капителей - проконнесский мрамор, так как считают, что в строительстве храма, основателем которого был Святополк Изяславич, женатый, по легенде, на византийской принцессе Варваре (Пашу*то*, 1968. С. 87), принимали участие греческие мастера. Об участии греческих мастеров в украшении собора свидетельствуют и сохранившиеся мозаичные композиции. Учитывая значение, которое имели родственные связи для экспорта изделий из мрамора, эта версия представляется вполне вероятной. Однако нельзя исключать и возможность их отношения одному из соборов Дмитриевского монастыря. Тем более, что летописец прямо говорит, что князь Изяслав Ярославич - основатель Дмитриевского монастыря - хотел слелать его «вышии» Печерского «надеяся богатстве» (ПСРЛ, 1998. Стб. 147), есть основание считать, что Дмитриевский собор ничем не уступал Успенскому. Сам Изяслав, например, был похоронен в мраморном саркофаге в 1078 г. в Десятинной церкви, а его сына Ярополка Изяславича похоронили в 1086 г. в Дмитриевском монастыре в «раце мраморяне в церкви святаго апостола Петра, юже бе сам начал

здати преже» (ПВЛ под

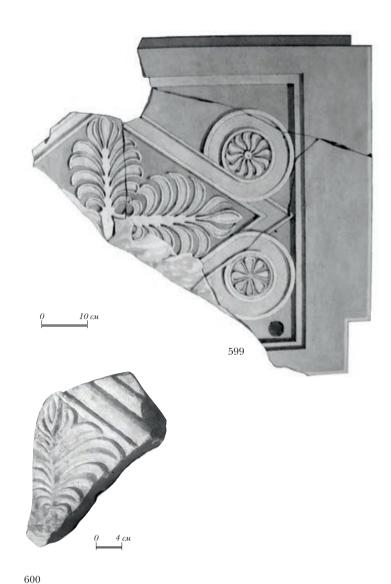
их саркофаги не извест-

ны, мы не знаем, из како-

6594 г.). Правда, поскольку

598 Фрагмент панели. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. XI в. НЗСК 599 Фрагмент плиты парапета или крышки саркофага (?). Мрамор. Десятинная церковь в Киеве. Рисунок Н.Е. Ефимова. 1826 г. 600 Фрагмент плиты парапета (?). Мрамор. Десятинная церковь в Киеве. X в. (?). НЗСК





го мрамора они были сделаны (и из мрамора ли?). [74] Закревский, 1868. С. 287–288. [75] Оустерхаут, 2005. С. 249. [76] О сохранения этой традиции свидетельствуют памятники более позднего времени (церковь Спаса-Нередицы, 1198). [77] Айналов, Редин, 1899. С. 10.

[78] По всей видимости, какая-то часть больших блоков мраморных наличников, издавна хранящихся в Софийском соборе, также происходит из Десятинной церкви (из числа тех, что упоминаются среди материалов раскопок 1824 г.). Однако отсутствие паспортных данных не позволяет назвать конкретные примеры.

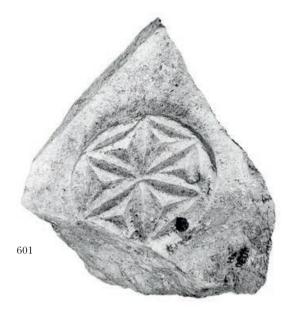
[79] Представленный здесь мотив — ранневизантийского происхождения, но он был не менее распространен и в XI в. [80] Молчановский. НА-927/2. С. 3; Каргер, 1950. С. 245. Расположение отверстия для дверного шпингалета по центру западного порога позволяет говорить, что толщина створки двери была 15 см, а толщина кося-ния поверхности камня вокруг выемки для шпингалета говорят о том, что в древности эти двери выламывали.

соборе [77]. В византийских храмах мраморные карнизы, отмечавшие основные уровни членения интерьера, обычно проходили через все здание и все пристройки и, как правило, были украшены рельефной резьбой. В Киевской Руси их заменили гладкие шиферные карнизные плиты.

Мраморные наличники дверей Десятинной церкви сохранились только в обломках. Судя по наличникам не менее чем шести дверей, хранящимся в лапидарии Софийского собора [78], а также наличникам из пещерных церквей Киево-Печерского монастыря, все они имели сходную профилировку. Помимо полочек и скосов разного выноса и наклона почти на всех присутствует такой элемент, как вынесенный на три четверти полувал. Использование вынесенных полувалов характерно для средневековой архитектурной пластики, особенно средневизантийского периода, и дает основание датировать наличники временем возведения храмов, из которых они происходят. Уступчатый рисунок их профилей

создавал впечатление перспективы в оформлении дверного проема. Это типичный для X–XII вв. прием профилировки мраморного обрамления дверей. Так же профилированы мраморные наличники константинопольских и греческих храмов. Скос одной плиты карниза из Софийского собора украшен рельефным изображением трех крестов, соединенных изогнутыми побегами плюща [ил. 602]. В византийских храмах XI в. так обычно оформляли двери, ведущие из нартекса в нефы [79].

Во время археологических раскопок 1936 и 1939 гг. были открыты мраморные пороги главного (западного) и бокового (южного) входов Софийского собора. Фрагмент порога северного входа с начала ХХ в. хранился в крещальне. Пропорции использованного для этого порога камня дают основание предполагать, что он был вытесан из блока импоста. Конструктивно западный и южный пороги устроены аналогично. В южном в 1936 г. in situ был обнаружен бронзовый подпятник [80],



Алтарные преграды, престолы и кивории

В сакральном пространстве христианского храма алтарная преграда, или темплон (τὸτέμπλον, греч.) отделяет Святая Святых алтарь – от наоса. Алтарные преграды, как правило, были мраморными, реже – деревянными. Иногда их оковывали серебром и покрывали позолотой [83]. В X- XIII вв. алтарные преграды представляли собой конструкцию в виде портика с четырьмя и более колоннами, архитравом, невысокими (около 1 м) парапетными плитами и в центре царскими, или святыми вратами, оформленными столбиками, на которые крепили створки невысоких деревянных дверей. Такую же форму имели преграды алтарных компартиментов жертвенника и диаконника и примыкавших к ним алтарей боковых приделов. Невысокая алтарная преграда оставляла открытым пространство алтарной апсиды, не закрывая ее росписей. Только завесы из дорогих тканей в проемах алтарных преград закрывали алтарь от мирян в определенные моменты литургии. Со временем на смену невысоким каменным перегородкам пришли высокие деревянные иконостасы.

В центре алтаря находился престол, самое священное сооружение церкви [84]. Престолы имел не только главный алтарь, но и боковые. Престолы, как правило, были каменными, но известны престолы из кирпича, металла и дерева. Они могли иметь форму стола, ковчега или блока из сплошной кирпичной или каменной кладки [85]. Ни один из древнерусских престолов рассматриваемого периода не сохранился. Однако их фрагменты, открытые во время раскопок Спасо-Преображенского и Елецкого соборов в Чернигове и Успенского собора Киево-Печерского монастыря свидетельствуют, что это были каменные (шиферные) престолы-столы, плиты-основания которых лежали на одной или пяти опорах [86].

По византийской традиции, над престолом помещали *киворий* (или напрестольную сень), служивший «сокращенным изображением и распятия, и погребения, и Воскресения

601 Фрагмент карниза. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. XI в. НЗСК 602 Фрагмент карниза (?). Известняк. Десятинная церковь в Киеве. НЗСК

указывающий на наличие двери. Один из камней западного порога, уложенный на древнем растворе, имеет метку в виде креста для центрирования косяка при установке [81]. Наряду с мрамором для порогов использовали шифер.

Фрагменты шиферных наличников и фраг

Фрагменты шиферных наличников и фрагмент карниза из известняка, украшенный на скосе розеткой [ил. 601], были найдены в Десятинной церкви. По словам В.В. Хвойки, от внутреннего и внешнего убранства дворцового здания, расположенного на северовосток от Десятинной церкви, также происходят «куски карнизов, плит и больших частей дверных наличников, сделанных из мрамора, красного шифера и других пород камня», а наличники наружных боковых дверей состояли из отдельных кусков красного шифера, скрепленных стержнями, заходящими в специально сделанные углубления, которые для большей устойчивости заливались свинцом [82]. Однако сохранившиеся на сегодня материалы не подтверждают этого.



ных размеров, хранящийся в соборе с XIX в. Это позволяет уверенно относить его к облицовке западных дверей Софийского собора. [82] Хвойка, 1913. С. 67. 68. Обнаруженные во время раскопок мозаики и фрески (явно происходящие из расположенной рядом Десятинной церкви), однако, не позволяют относить все найденные здесь резные детали к дворцовой постройке. Неясными остаются ни ее назначение (дворец или причетнический дом?), ни время возведения. Архипова, 2005. C. 16-17 [83] Xydis, 1947. P. 1–24 [84] В христианском храме престол был не только жертвенником, но трапезой, питающей верующих бессмертной пищей, местом, на котором восседает сам Христос, и гробом, или вместилищем останков святых (Красносельцев, 1881. С. 271). [85] Чукова, 2004. С. 45-53. [86] Там же. С. 48-53. [87] Там же. С. 76. [88] Абрамович, 1991. С. 5. [89] Холостенко, 1975. С.125, 136. Рис. 26.

[90] Айналов, 1905. С. 8, № 16. [91] Нельговський, 1959. С. 15.

[81] Нельговский, 1973.

С. 58. Такую же метку сохра-

нил мраморный косяк круп-

603 Алтарная преграда и киворий. Успенский собор Киево-Печерского монастыря в Киеве. XI в. Реконструкция Н.В. Холостенко

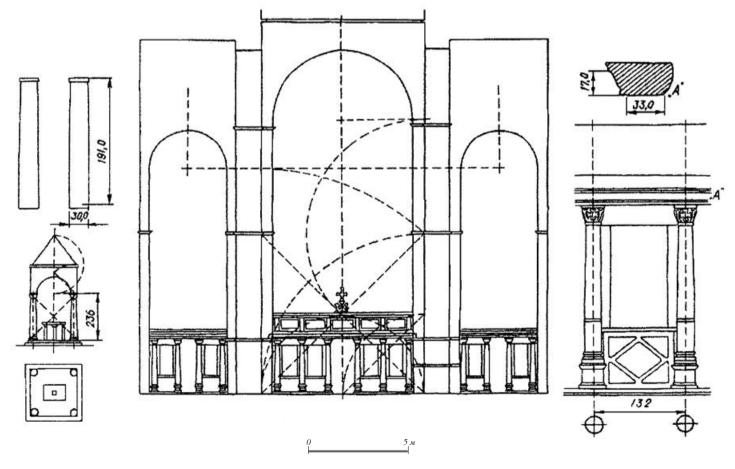
Христова» и толковавшийся как «кивот завета Господня» и трон Христа. Киворий мог стоять на полу или опираться на углы престола, в некоторых случаях он представлял собой отдельно стоящую конструкцию. Кивории делали из камня, дерева и металла [87].

Алтарные преграды X–XI в. не сохранились. Судя по размерам, частью алтарной преграды могли являться довольно тонкие мраморные колонны (диаметр оснований 22 и 24 см), использованные вторично в пещерных церквах Киево-Печерского монасты ря. Очевидно, они происходят из Успенского собора, для строительства которого, согласно сообщению Киево-Печерского патерика, из Константинополя прибыли «мастери четыре церковнии» [88]. Заделанные раствором гнезда, расположенные на трех уровнях, и следы металлических окислов, сохранившиеся на двух фустах, поставленных как опоры в пещерной церкви Св. Антония, указывают, что к этим колоннам крепились иконы или завесы и барьер парапета. От преграды, очевидно, происходит и фрагмент мраморного архитрава, использованный вторично во Введенской церкви монастыря, а от кивория (?) — две мраморные колонны, поставленные в этой же церкви как подпорки. Диаметр колонн из Введенской церкви несколько больше (25 и 30 см), чем из церкви Св. Антония. Их высота, учитывая замурованную под полом часть, - около 2 м. На основании

натурных обмеров восточных пилонов собора и анализа капителей из Софийского собора по размерам, соответствующим колоннам из пещерной церкви, Н.В. Холостенко предложил схему реконструкции алтарной преграды и кивория Успенского собора [ил. 603] [89].

Верность этой реконструкции подтверждается изучением мраморных деталей лапидария Софийского собора. Например, цоколем для аналогичной преграды храма мог служить мраморный прямоугольный блок, хранящийся в соборе с XIX в. [90] Он профилирован с обеих сторон и на верхней полированной площадке имеет углубления, служившие для установки плит и столбиков(?). На вертикально срезанном торце есть вырубка прямоугольной формы под облицовочную базу или выступ одного из крестчатых столбов, между которыми, как было выяснено во время раскопок 1949 г., размещалась алтарная преграда Софийского собора в древности [91].

От алтарной преграды и кивория(?) Софийского собора сохранились четыре мраморные капители, найденные в XIX в. под полом собора, у солеи. Три из них имеют близкие размеры, сходную форму (усеченная пирамида) и рельефные украшения (кресты, пальметты и листья аканфа), нанесенные со всех сторон капители [ил. 604, а-в]. Отсутствие буквального совпадения в размерах и деталях декора — обычное явление для архитектурной пластики



603



604 Капители. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. XI в. НЗСК а-в капители алтарной преграды; г капитель кивория (?) 605 Плита. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. X-XI вв. Вторично использована для спинки трона митрополита (оборотная стороа)

a







Средневековья и соответствует другим иррегулярностям архитектуры этого времени [92]. Подобно украшенные капители корзиночного и кубового типов, известные с раннехристианского времени, продолжали широко использоваться в памятниках X-XI вв. [93] На одной из софийских капителей есть выруб для крепления иконы или завесы, судя по расположению которого (слева), лицевой стороной капители была грань с изображением креста. Диаметры капителей соответствуют диаметрам мраморных колонн из пещерной церкви Св. Антония в Ближних пещерах Киево-Печерского монастыря. Такое соответствие, очевидно, было обусловлено одним и тем же источником киевских мраморов и общностью типа византийской алтарной преграды. Это не исключает вероятности их отношения к разным конструкциям и дает основание считать, что алтарная преграда Софийского собора также представляла собой портик, архитрав которого поддерживали колонны, а между ними размещались парапетные плиты и в центре врата, ведущие в алтарь. Такой (с киворием над престолом) она изображена на миниатюре Радзивиловской летописи, иллюстрирующей поставление митрополита Илариона в 1051 г. (л. 90).

Четвертая капитель крупнее и украшена иначе [ил. 604, г]. Ее обычно относят к киворию [94]. Следы кивория в соборе не обнаружены, но свидетельство Мартина Груневега о том, что в конце XVI в. в нем был киворий на четырех деревянных «столбах» [95], дает основание считать, что он заменил некогда существовавший здесь мраморный. В то же время, поскольку мраморные алтарные преграды могли иметь и боковые приделы собора, посвященные великомученику Георгию и архистратигу Михаилу, нельзя исключать, что эта капитель от одного из них. Косвенным подтверждением этого стала находка в восточной части собора фрагментов мраморной капители, имеющей совершенно иную рельефную декорацию (подобную капителям из Михайловского Златоверхого монастыря).

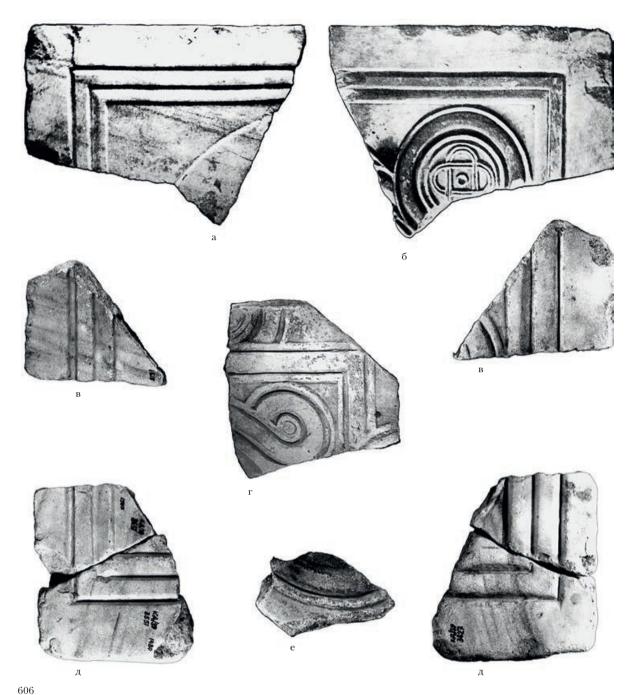
Плиты ограждения мраморной алтарной преграды также должны были быть мраморными, но в соборе они не сохранились. Единственную рельефную мраморную плиту, вторично использованную для спинки трона митрополита в главном алтаре Софии Киевской [ил. 605], исследователи относят к херсонесским трофеям князя Владимира [96]. В таком случае первоначально плита должна была находиться



[92] Милонас, 1995. С. 11. [93] Kautzsch, 1936. S. 208, N 715

[94] Холостенко, 1975. С. 136; Пуцко, 1991. С. 103. Согласно Д.В. Айналову, в лапидарии собора хранился «обломок такой же точно по фактуре и размерам капители» (Айналов, 1905. С. 7. № 2а). Местонахождение его сейчас неизвест-

[95] Ісаевич, 1982. С. 122. [96] Пуцко, 1980. С. 107– 110; Пуцко, 1986/1. С. 76–87.



606 Плиты алтарной преграды. Мрамор. Десятинная церковь в Киеве. Х в. (?). Фрагменты а, б, г место хранения неизвестно в, д-ж НЗСК

в Десятинной церкви, а в собор могла попасть уже после ее разрушения в 1240 г. Если же эта плита имеет отношение к алтарной преграде Софийского собора, то ее могли использовать для спинки трона только после повреждения или разрушения преграды. В соответствии с новым назначением плита, размеры которой 72×108 см, стесана по краям и закруглена. Рельефной стороной она повернута к стене, а на ее обороте сделана инкрустация смальтой [ил. 613].

Рельефную композицию этой мраморной плиты составляют круг с вписанной в него хризмой и два креста византийской формы, соединенные с ним волнистым стеблем с листьями

плюща на концах. Подобный мотив широко использовался в христианской скульптуре с VI по XI в. Символика алтаря, сложившаяся к началу VIII в., предполагала украшение алтарных преград крестами [97]. Широкое использование композиций с крестом в резьбе плит алтарных преград хорошо фиксируется археологическими данными [98]. В.Г. Пуцко считает, что стилистические особенности резьбы указывают на раннюю дату рельефа — VI в. Однако среди шиферных плит Софийского собора, датировка которых XI в. не вызывает сомнения, такая композиция встречается дважды (обе — в северной части хор). Кроме того, хризма в виде шестиконечного креста в круге и приземистые

[97] Бетин, 1970. С. 43. [98] Лазарев, 1971/2. С. 132.

607 Карниз с киматием, использованный для порога (?) алтарной преграды. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. VI–XI вв. НЗСК. Фрагмент 608 Изображение птицы. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. XI в. НЗСК. Фрагмент 609 Архитрав. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. XI в. НЗСК. Фрагмент Киеве. XI в. НЗСК. Фрагмент







[99] Отчет Императорской Археологической комиссии., 1912. С. 137. [100] Πγυκο, 1983/1. C. 128. [101] Kautzsch, 1939. S. 66. [102] Примеры нанесения резьбы на плиты с ранневизантийскими рельефами не единичны (например, плита из коллекции Дамбартон Окс в Вашингтоне с испорченным рельефом VI в. на одной стороне и изображением Богоматери XI в. на другой (Sheppard, 1969. Р. 68); плита из Мюнхенского музея древностей, с одной стороны которой рельеф V-VI вв. - хризма, фланкируемая крестами, а с другой – плетеная композиция с ромбом в основе XI в. (Rom und Byzanz, 1998. S. 15. N 3).

пропорции крестов (аргументы в пользу ранней даты плиты) неоднократно встречаются на византийских рельефах конца X — первой половины XI в. Поэтому если действительно плита происходит из Десятинной церкви, то логично предполагать, что она того же времени, что и другие ее мраморные рельефы.

Обломки мраморных плит алтарной преграды Десятинной церкви с двухсторонней резьбой (плиты парапетов алтарных преград видны с обеих сторон, поэтому они, как правило, имели двухстороннюю резьбу) были обнаружены во время раскопок [ил. 606]. Декор одной из них (найдена в 1908 г. в восточной части храма [99]) демонстрирует пример соединения, казалось бы, разновременных мотивов резьбы. С одной стороны посередине плиты размещена композиция с большим кругом, в который, очевидно, был вписан крест с трапециевидными окончаниями ветвей [ил. 606, а]. Подобные изображения обычно украшали плиты алтарных преград VI в., поэтому некоторые исследователи относят плиту к деталям повторного использования [100]. Однако на обороте этой плиты [ил. 606, б], как и с обеих сторон фрагментов других мраморных плит, размещены характерные для средневизантийского

периода композиции с плетеным орнаментом, центральной фигурой которых был ромб [ил. 606, в-е]. Особенности моделирования ленты плетения этих рельефов с широким выпуклым центральным валиком, профилированным с обеих сторон узкими кромками треугольного сечения, определенно указывает на изготовление этих плит специально для строящегося храма, поскольку доказано, что такая лента появилась в византийском искусстве не ранее Х в. [101] Примечательно, что именно этот тип ленты станет основным элементом всех рельефов с орнаментом в виде плетенки, изготовленных из местного пирофиллитового сланца (красного шифера). Можно предположить, что композиции на лицевой и тыльной стороне плиты из милеевских раскопок относятся к разному времени: к VI в. и к концу X в. [102] Однако одинаково профилированные рамки с обеих сторон плиты дают основание считать, что обе ее композиции были сделаны одновременно в конце Х в.

К привозным мраморным деталям раннехристианского времени вторичного использования, без сомнения, относится и карнизный блок, хранящийся в Софийском соборе с XIX в. С лицевой стороны плита имеет небольшой



610 Капитель. Мрамор. XI в. Гражданская постройка на епископском дворе в Переяславле Русском. АМНИЭЗП 611 Колонка алтарной преграды. Мрамор. Михайловский Златоверхий монастырь. Вторая половина XI — начало XII в. Киев. Фрагмент 612 Колонка. Мрамор. Епископский двор в Переяславле Русском (Хмельницком). XI в. АМНИЭЗП, Фрагмент 613 Трон митрополита. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве. XI-XII вв. (?) 614 Панель северной части синтрона. Шифер, мрамор, смальта. XI в. Собор Св. Софии в Киеве





профилированный вынос в форме «лесбийского киматия» с характерной для античности рельефной порезкой стилизованных сердцеобразных листочков со стрелками. Дробный графичный рисунок и глубокая порезка рельефа указывают на VI в. По всей вероятности, это фрагмент карниза, скос которого был срублен, а блок, судя по прямоугольной выемке в середине и гнезду крепления столбика или шарнира дверного полотнища, отесан для оформления проема, скорее всего, алтарной преграды собора [ил. 608].

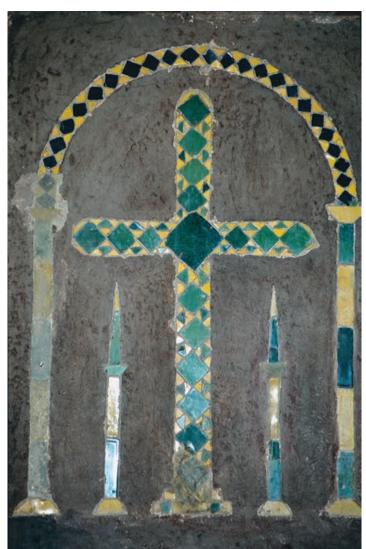
Представить в деталях внешний вид алтарной преграды Софийского собора по сохранившимся фрагментам невозможно. Варианты ее реконструкции, предложенные Ю.А. Нельговским [103] и В.Г. Пуцко [104], не отвечают сохранившимся реалиям. Например, рельеф с изображением птицы, который В.Г. Пуцко относит к архитраву [105], в действительности имеет гладко отесанную внутреннюю поверхность и принадлежит, скорее всего, саркофагу [ил. 607]. К архитраву преграды обычно относят найденный

в соборе фрагмент карниза, скос которого украшен изображениями арок, розеток, крестов, деревьев, кипарисов и т.д. [ил. 609], типичных для декора архитравов византийских алтарных преград XI в. [106] Но нельзя исключать, что, как и в церкви монастыря Пантократора в Константинополе, эта плита могла находиться над притолокой дверного проема. В памятниках XI в. это не менее распространенное украшение дверей (церковь Богоматери (Панагии Халкеон) в Фессалониках [107], монастырь Св. Иоанна Златоуста в Кутсовендис на Кипре [108]).

Еще меньше данных об алтарных преградах или кивориях других древнерусских храмов этого времени. Только фрагмент мраморной граненой колонки [ил. 612] диаметром около 20 см (ширина грани 8,2 см), найденный во время раскопок Михайловского Златоверхого собора, дает основание предполагать, что храм имел мраморную алтарную преграду или киворий. Такие колонки, судя по многочисленным греческим образцам X–XII вв., были украшены резьбой только вверху [109].

[103] Ηελειοθεικий, 1959. Рис на с. 13. [104] *Пуцко*, 1983/2. С. 102. [105] Там же. С. 102–104. [106] *Grabar*, 1976/1. Р. 47, 48. N 29–31, 35. [107] *Tsitouridou*, 1985. Pl. 8, 9. [108] *Mango*, 1990. P. 68. Fig. 15. [109] *Μαυροειδης*, 1999. Κατ. 166, 193–197, 211. Σ. 124, 143–145, 154.





614

гранной колонки [ил. 611] и небольшая мраморная капитель (30 × 30 × 15 см) с листьями аканфа и шишками пинии [ил. 610] были обнаружены во время раскопок гражданской постройки (бани?) конца XI в. на епископском дворе Переяславля Русского. Судя по подтескам, капитель была прислонена одной стороной к стене и использована здесь вторично [110]. Первоначальное ее применение остается неясным, но появление ее в Переяславле, несомненно, связано со строительной деятельностью епископа Ефрема, украсившего в конце XI в. «город Переяславський здании церковными и прочими зданьи» [111].

Фрагмент подобной мраморной восьми-

[111] ПВЛ, 1950 С. 137. [112] Вениамин (Краснопев-ков), 1908. С. 13. [113] Синтрон несколько раз поновляли в XVII и XVIII вв. Исходя же из того, что мраморные плиты короче уровня древней

[110] Асеев, Сикорский,

Юра, 1967. С. 199–214.

Рис. 6.

профиля.

ты короче уровня древней скамьи, они, скорее всего, вторичного использования. [114] Сейчас здесь находится гипсовый тонированный карниз аналогичного

Синтрон

Не менее важной литургической конструкцией восточнохристианского храма был синтрон, или сопрестолие. Его устройству издревле уделялось большое внимание, ибо

трон митрополита рассматривался земным воплощением «горнего престола» Христа. Архиерей, обращаясь во время литургии к верующим с проповедью с синтрона, уподоблялся Иисусу, а сидящие рядом священники - апостолам [112]. Единственный синтрон XI в. был открыт в киевском Софийском соборе - «митрополии Руськой». Как показали археологические исследования, в древности он представлял двухступенчатую скамью, расположенную вдоль стены восточной части центральной апсиды, с архиерейским троном в центре [ил. 283, с. 327]. Декорация стены апсиды над скамьей состояла из чередующихся полос с мозаичным набором геометрического рисунка из смальты разных оттенков желтого, зеленого и черного цветов и мраморных плит (местами сохранились in situ), гладких или профилированных (найдены во время раскопок) [113]. Карниз над фризом, судя по хранящимся в соборе фрагментам, первоначально был мраморным [114]. Смальтой были выложены вертикальные части скамьи синтрона. От древнего кресла сохранились шиферные инкрустированные смальтой подлокотники [ил. 613] [115]. Спинкой трона ранее была шиферная плита с мозаичным изображением Голгофского креста и двух подсвечников [ил. 614], которую при перестройке синтрона в XVII в. использовали для украшения фриза (сейчас замыкает фриз с северной стороны) [116].

Полихромные мозаичные панно в украшении синтронов известны с раннехристианского времени. Но если в Киеве смальта набрана прямо в раствор на стене апсиды, то в Византии обычно использовали инкрустированные мраморные плиты (opus sectile), чередующиеся с резными мраморными же панелями или пилястрами. В этой технике, но из известняковых плит, в середине XII в. был выполнен декор над синтроном Софийского собора в Новгороде, причем, как и в соборе Св. Евфрасия в Порече, его украшает 21 мозаичная плита [117].

Полы

О декоративной полихромии интерьера древнерусских храмов свидетельствуют и остатки некогда богатого мозаичного убранства их пола. Наряду с большим количеством разрозненных каменных плиток различных геометричных форм здесь сохранился набор омфалия [ил. 615], вероятно, украшавшего середину наоса, и фрагмент бордюра с геомет-

рическим орнаментом [118]. Украшение полов омфалиями имело не только декоративное, но и функциональное значение – указывать направление движения и остановок во время службы [119]. Десятинная церковь – это единственный древнерусский храм, в котором полы, во всяком случае в центральной части, были набраны из натуральных камней – мрамора, шифера, брекчии, порфира и др. Уже в Софийском соборе пол был набран из специально сваренных крупных кубиков смальты, уложенных прямо в раствор, и гладких прямоугольных и резных шиферных плит в виде дужек, которые комбинировали с мозаичным набором [ил. 616]. Со второй половины XI в. эту традиционную для Византии технику мозаичного набора полов заменяет более долговечная и экономичная техника инкрустации смальты в шиферных плитах. В большом количестве резные шиферные плиты с инкрустированными смальтой геометрическими и растительными изображениями были обнаружены в Успенском соборе Киево-Печерского монастыря, в церкви Архистратига Михаила Выдубицкого монастыря и других храмах второй половины XI – XII в. Киева, Чернигова и Переяславля Русского [ил. 617]. Византийское происхождение как набранных в растворе, так и инкрустированных каменных полов храмов не вызывает сомнения. Во время раскопок их остатки обычно находят в подкупольном пространстве, реже в алтарных апсидах, трансепте, нефах. География их распространения ограничивается Средним Поднепровьем, хотя,

615 Омфалий. Мозаичный пол. Мрамор, шифер и др. материалы. Десятинная церковь в Киеве. Конец X в. НЗСК. Фрагмент



616 Кайма мозаичного пола. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве. НЗСК. Фрагмент 617 Мозаичный пол. Шифер, смальта. Спасская церковь в Переяславле. Конец XI в. — начало XII в. Фрагмент. АМНИЭЗП



возможно, мозаичные полы Софийского собора в Новгороде тоже относятся к XI в. [120]

Скульптурная декорация из красного шифера

Орнаментальная резьба в украшении интерьера

Орнаментальные мотивы преобладали в резной декорации интерьера храмов средневизантийского времени. Геометрическими и растительными узорами, изображениями крестов и другими христианскими символами украшали капители, карнизы, столбики и ре-

шетки оконных проемов, плиты ограждения и др. [121] Сохранившиеся архитектурные детали из красного шифера свидетельствуют, что эта традиция была воспринята древнерусским зодчеством и получила в Киевской Руси самостоятельное развитие. Основным объектом резной декорации стали плиты, вытесанные из местного пирофиллитового сланца (красного шифера), цвет которого напоминал пурпур порфира, почитавшегося в Византии как «Божий камень». Благодаря прекрасным поделочным и декоративным свойствам, а также доступности добывания (его месторождения находились недалеко от Киева под Овручем) он широко использовался в строи-

[115] До ремонта собора в XIX в. их использовали для вымостки пола в алтаре Св. Владимира. [116] *Apxunosa*, 2005. C. 69-79. [117] Штендер, 1968. С. 98–107; Terry, 1986. P. 147-164. [118] Беляшевский, 1888. C. 3-8. [119] Голубцов, 1907. С. 78. [120] Библ. см.: Чукова, 2004. C. 111. [121] Macridy, 1964. P. 249–278. [122] Макарова, 2005. С. 377–388. Рис. 14, 15.





тельстве храмов Среднего Поднепровья в домонгольское время. На юге, в Тмутаракани, для этих целей применяли местный красный песчаник [122].

В орнаментальной резьбе древнерусских храмов преобладают геометрические композиции из ленточного плетения в сочетании с восходящими к раннехристианским мотивам изображениями хризм, крестов, листьев плюща и виноградной лозы, а также зооморфными изображениями. Эстетика соразмерности и бесконечности находит в них воплощение в криволинейных переплетениях перетекающего непрерывного движения ленты, оплетающей каждый элемент композиции. Четкий, геометрически выверенный рисунок узора шиферных рельефов, разметка по циркулю, тщательная обработка поверхности свидетельствуют о высоком профессиональном уровне их исполнителей. Мастера «из Грек» сразу оценили местный материал и охотно использовали его для резной декорации возводимых ими каменных храмов. Однако слоистая структура камня обусловила его ограниченное использование, преимущественно для парапетных плит. Место находки и соответственно принадлежность единственной уцелевшей шиферной карнизной плиты, украшенной пальметтами по скосу, пока остаются неизвестными [ил. 618]. По стилистике резьбы этот карниз имеет ближайшую аналогию в декоре мраморного карниза центральной апсиды северной церкви монастыря Липса (мечеть Фенари Иса) в Константинополе (908) [123], причем изгиб киевской плиты также свидетельствует, что она от круглой или полукруглой конструкции, скорее всего, центральной апсиды храма. Мотив непрерывного орнамента из пятилистных пальметт, соединенных раздвоенными стеблями, обычен для украшения горизонтальных частей архитектурного декора храмов средневизантийского периода. В древнерусских же храмах XI–XII вв. карнизные плиты, как правило, не имеют украшений. По мнению А.Н. Грабара, их резали местные мастера [124]. Уникальным пока остается и фрагмент тонкой плиты-решетки из красного песчаника с орнаментом из переплетающихся колец, найденный в церкви Богоматери в Тмутаракани. Из-за небольших размеров фрагмента его принадлежность — украшение тимпана или алтарной преграды — не поддается уточнению [125].

Фрагменты шиферных резных плит, открытых на территории Десятинной церкви в прошлом столетии, не документированы, а скол с изображением листика из раскопок Д.В. Милеева 1908 г. дает только самое общее представление о мотивах их декорации [126]. Однако об орнаментальной резьбе Киевской Руси первой половины XI в. мы можем судить не только по археологическим находкам, но и по сохранившимся на своих местах шиферным резным плитам ограждения хор Спасо-Преображенского собора в Чернигове и Софийского собора в Киеве. В Спасском соборе шесть резных шиферных парапетных плит находятся во втором ярусе северной и южной аркад центрального нефа. Такие же парапеты, вероятно, были у западной пары арок, но уже в XVII в. их заменили кирпичные барьеры [127]. Резной стороной плиты обращены в центр храма, и только одна имеет рельефные изображения с обеих сторон [128]. Их украшают центричные орнаментальные композиции с большим медальоном в середине ромба и четырьмя меньшего размера в углах с вписанными в них розетками, «вертушками»

[123] Комеч, 1987. С. 61. [124] Grabar, 1976/1. Р. 83–91. [125] Рыбаков, 1984. С. 87; Макарова, 2005. С. 386. Рис. 15. [126] Архипова, 2005. С. 41– 42. Рис. 22. № 64. [127] Моргилевський, 1928 С. 179. [128] С южной стороны хоров, центральная.

618 Карнизная плита с резьбой. Шифер. Киев. Конец X — начало XI в. (место находки не известно). НМИУ

619 Плита ограждения хор. Шифер. Центральная с южной стороны. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. 1030-е гг.

620 Плита ограждения хор. Третья от алтаря с южной стороны. Шифер. Спасо-Преображенский собор в Чернигове



310



620

и крестами в обрамлении ленточного плетения. В размещении плит соблюдается определенная закономерность. В центре находятся рельефы с более сложными композициями: их центральные медальоны с розеткой (северная сторона) и «вертушкой» (южная) по бокам украшены узлами плетенки с вписанными в них пятиконечными звездами, а медальоны в углах переплетены с рамкой и ромбом [ил. 619]. Композиции фланкирующих плит имеют такую же, но более простую схему: боковые

медальоны переплетаются только с ромбом, а в центральных размещены хризма-розетка или византийский крест с листочками плюща между ветвей. С южной стороны хор такие же листья вписаны в продольные углы ромба [ил. 620]. Лента плетения на всех плитах — традиционного типа, но вместо обычного для таких рельефов соединения всех элементов между собой и рамкой обрамления здесь они представлены как независимые друг от друга части. Резьбу плит характеризуют также до-



621 Плита ограждения хор. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве. XI в. Вторая от алтаря с северной стороны 622 Плита ограждения хор. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве. Пятая от алтаря с южной стороны 623 Плита ограждения хор. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве. Пятая от алтаря с северной стороны 624 Плита ограждения хор. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве. Четвертая от алтаря с северной стороны

вольно низкий уплощенный рельеф и однообразие композиционных решений.

Учитывая символическое значение, которое имел принцип непрерывности плетения при построении подобных орнаментальных композиций, передающих бесконечность движения и бытия, его нарушение в резьбе черниговских плит нельзя расценивать иначе как недостаточную квалификацию исполнителя, не владеющего приемами построения сложной плетеной композиции (хотя и мотивы, и качество резьбы не оставляют сомнения в его принадлежности столичной школе). Очевидно, для выполнения резных работ в Спасо-Преображенском соборе в Поднепровье пришла другая артель мастеров, нежели та, что работала в Десятинной церкви. Гипотеза о том, что резчики черниговских плит и рельефов Св. Софии в Охриде могли принадлежать одной мастерской, маловероятна [129].

На византийских (константинопольских) мастеров указывает и резьба шиферных плит на хорах Софийского собора. Хоры в этом храме занимают огромную площадь второго яруса, открываясь в наос галереями. Двенадцать шиферных плит их ограждения служат этой цели до сих пор. Они расположены симметрично с южной и северной стороны: по одной в алтарях придела Св. Николая и про-



[**129**] Пуцко, 1988/1. С. 52–54. [130] Сборник материалов для исторической топографии Киева, 1874. C. 16,17. [131] Ісаєвич, 1982. С. 125.



тивоположного придела Апостола Андрея (единственная гладкая, оштукатуренная плита), по три — ближе к центральному алтарю в тройных аркадах и по две — на запад от подкупольного пространства. Принято считать, что они находятся на своих первоначальных местах. Однако, как показывают записки путешественников XVI в., некоторые из них в древности занимали другое место.

По свидетельству Эриха Ляссоты, посетившего Киев в 1594 г., одна из плит, «что напротив алтаря, имела круглое отверстие примерно в пол-локтя, которое теперь заделано известью. Говорят, что в этом отверстии прежде находилось зеркало, в котором, посредством искусства магии, можно было видеть все,

о чем бы ни задумали, хотя бы то за несколько сот миль....» [130]. О ней же 10 годами раньше Мартин Груневег писал: «Над великими церковными дверяма (со стороны спуска) помещен большой зеленый камень, подобный зеркалу. О нём в народе есть удивительная легенда, а именно, что в этом зеркале видно то, что считалося тайным, и об этом рассказывают разные истории...» [131]. Речь, по всей вероятности, идет о плите, которая сейчас находится с северной стороны аркады; ее центральный медальон имеет углубление с тщательно выбранным фоном, в которое как раз и мог быть вставлен зеленый, отполированный до зеркального блеска камень [ил. 621]. Судя по этим описаниям, плита





в XVI в. находилась напротив алтаря, т.е. в западной части хор, где сейчас деревянное ограждение, а ранее (как показали археологические исследования 1939 г.) находилась двухэтажная аркада на столбах, расположенная первоначально во втором делении западной ветви креста [132].

Перенесение в XVII в. западной части хор на одно деление к западу повлекло за собой перестановку плит ограждения с южной и северной сторон. Поэтому, если реконструировать древнюю архитектуру, то вместе с приделами, на хорах должно было находиться 15 парапетных плит. Промеры расстояний между столбами показали, что из двух крайних рельефов продольной части хор только плита южной части могла ограждать один из западных выступов перед тройными аркадами, там, где теперь деревянные решетки [133]. Схема ее рельефной композиции повторяет раннехристианский образец, широко использовавшийся и в более позднее время [ил. 622]. Композиция соразмерна и не перегружена. В прямоугольную рамку вписан растянутый по горизонтали ромб с большой розеткой в медальоне, переплетающийся с четырьмя меньшими кругами в углах плиты. Лента плетения с широким центральным валиком (3,5 см) профилирована по краям узкими кромками треугольного сечения. В кругах, чередуясь, помещены розетки и «вертушки», в стороны от центрального медальона отходят плетеные «косички». Аналогичный мотив есть с одной стороны мраморной плиты алтарной преграды Десятинной церкви [ил. 606, г], которая, возможно, послужила одним из образцов для софийского рельефа.

Орнаментация парной плиты с северной стороны хор Софийского собора, хотя и по-

строена по тому же принципу вписанного ромба с большой розеткой в центральном медальоне, отличается от южной большей плотностью. Плетением здесь заполнены все свободные промежутки фона, все элементы переплетениями ленты соединены между собой и рамкой обрамления, а центральная розетка дополнительно помещена в лавровый венок [ил. 623]. Боковые поля украшены «косами» плетенки. Сверху на рамке плиты сделана поминальная надпись: «Помяни, господи, раба своего Па [...] ок», датируемая С.А. Высоцким XV-XVII в. [134] Эту надпись невозможно было бы нанести в этом месте, не переставляя плиту. К тому же сомнительно, чтобы столь разные по плотности рельефы фланкировали центральную плиту тройной аркады западной стороны хор.

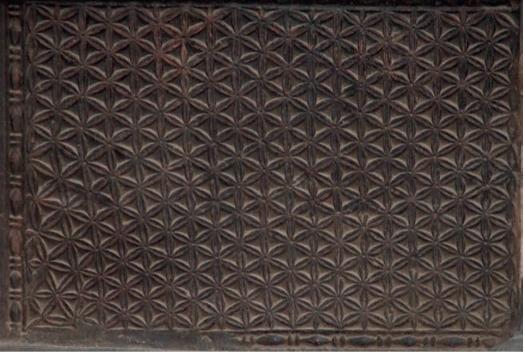
Неоднократные ремонты и переделки, очевидно, коснулись многих плит ограждения хор [135]. Учитывая сведения о перестановке плит во время ремонтных работ 1843–1853 гг., нельзя исключать, что некоторые из них некогда находилась в других местах храма, например, входили в состав алтарной преграды [136]. Не однозначна и датировка рельефов.

Наблюдения над стилистическими особенностями, качеством исполнения и расположением плит (соответствие проему) показывают, что четвертые плиты (отсчет с востока, кроме алтарей) южной и северной части хор, не затронутых перестройкой, находятся на своих первоначальных местах. С северной стороны здесь расположена плита с двухчастной композицией [ил. 624]. Парная ей плита с южной стороны хор имеет плотную центричную композицию из трех больших медальонов с изображением геральдического орла в центральном и розетками из

[132] Брунов, 1927/2. С. 135-138; Каргер, 1961. С. 144-146. Когда произошла эта перестройка, точных данных нет. Рухнувшая в 1625 г. западная стена собора, судя по тому, что на рисунке А.Ван Вестерфельда 1651 г. изображена центральная (западная) часть ктиторского портрета, обновленного реставраторами Петра Могилы, не повредила аркаду. Очевидно, перестройка западной части галерей была сделана при митрополите Гелеоне Святополке в конце XVII в. Фундуклей, 1847. С. 36. [133] Размеры деревянной решетки с южной стороны -224×100 , а плиты — 220×100 см. Поскольку плиты вмонтированы между столбами, обмеры их не совсем точны и такое расхождение вполне допустимо. Размеры деревянной решетки с северной стороны -242 × 100 см, а размеры пятой шиферной плиты с северной стороны 218 × 100 см, т. е., совершенно очевидно, что такая плита не могла нахолиться на этом месте. [134] Высоцкий, 1976. С. 111. № 232. [135] М.К. Каргер пола-

[135] М.К. Каргер полагал, что все плиты парапетов хоров Софийского собора находятся in situ (Каргер, 1961. С. 206), а по мнению В.Г. Пуцко, переставлены лишь некоторые, но все плиты — от первоначального убранства собора.

625 Плита ограждения хор. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве. Четвертая от алтаря с южной стороны 626 Плита ограждения хор. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве. ХІ в. Первая от алтаря с южной стороны 627 Плита ограждения хор. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве. Третья от алтаря с южной стороны





[136] *Нельговський*, 1959. С. 19.

[137] Боковые поля плиты гладкие, разной ширины (17 и 6 см), очевидно, из-за того, что они заведены в кладку на разную глубину. Перила шиферные. Можно думать, что плита находится на своем первоначальном месте, но сдвинута во время ремонта 1843—1853 гг.

[**138**] *Πyuκo*, 1984. C. 214, 217.

[139] Попытка найти среди депаспортизованных фрагментов шиферных плит лапидария Софийского собора существовавший здесь ранее рельеф, вряд ли увенчается успехом. Новицкая, 1979. С. 6. С одной стороны, мы ничего не знаем о месте находки этих фрагментов, а с другой, - качество их резьбы, упрощенный рисунок розеток и более крупная лента плетения (центральный валик на 1 см шире, чем на других софийских плитах) дает основание думать, что они выполнены другими мастерами и, вероятно, более позднего времени. К тому же нельзя исключать, что они вообще из другого памятника.

тонкого двойного жгута плетения в боковых [ил. 625]. Свободные промежутки фона заполнены узлами плетения, а в углах рамки помещены четверти розеток [137].

В размещении плит в тройных аркадах существует ясно выраженная закономерность: в центре расположены плиты с крупным, хорошо читающимся узором, а по бокам — с сетчатыми композициями. Центральная плита северной части хор [ил. 620], как уже отмечалось, была переставлена сюда из несуществу-

ющей ныне западной тройной аркады [138]. Декор этого рельефа плотный, образованный ленточным плетением. В прямоугольную рамку вписан ромб с медальоном, инкрустация которого каким-то другим материалом (камень, стекло?) сейчас утрачена. Переплетениями он связан с ромбом, рамкой и кругами меньшего размера в углах плиты. Все свободные промежутки фона заполнены узлами плетения, в медальонах — розетки. Боковые поля украшены «косами» плетенки, сейчас почти





закрытыми колонками пучковых столбов (результат перестановки) [139]. С южной стороны в центре находится похожая плита с большой 20-лепестковой розеткой в ромбе.

Сетчатые композиции плит ограждения на хорах Софийского собора двух типов. Один из них представлен первой плитой из южной части хор, украшенной мелкой сеткой из шестилепестковых спаренных розеток в рамке из «бус» [ил. 626]. Рисунок рельефа выполнен по циркулю, но лишен геометрической точности. Этот мотив, известный с раннехристианского времени, продолжал использоваться в средневизантийский период. Среди киевских орнаментальных рельефов он, правда, больше не встречается, но таким же мозаичным узором покрыты шиферные подлокотники трона митрополита. Найденный в соборе фрагмент плиты с аналогичной

рамкой в виде «бус» дает основание предполагать, что у первой плиты южной тройной аркады была парная с типологически близкой композицией.

Сетчатые композиции второго типа образованы ячейками прямоугольного плетения с вписанными в них крестами и розетками разных форм, монограммами (?) и «вертушками» или изображениями рыб и раков [ил. 627]. Подобные рельефы с декоративными и зооморфными изображениями в сетке из прямоугольных ячеек, датируемые XII в., происходят из церкви Св. Пантелеймона в Нерези [140] и монастыря преподобного Мелетия в Мегаре [141], находятся в коллекции Византийского музея в Афинах [142]. Высокий уровень исполнения резьбы и чистый высокий рельеф киевских плит свидетельствуют о профессионализме резчика, свободно владеюще-





628 Плита ограждения хор. Шифер, Собор Св. Софии в Киеве. Первая от алтаря с северной стороны. Вид со стороны хор. XI в. 629 Плита парапета (?). Шифер. XI-XII в. СГЗМ. Фрагменты 630 Плита ограждения хор. Шифер, Собор Св. Софии в Киеве. Первая от алтаря с северной стороны. Вид со стороны наоса. XI-XII в. 631 Плита парапета (?). Шифер. XI-XII в. СГЗМ. Фрагменты 632 Плита ограждения хор. Шифер. Собор Св. Софии в Киеве, Придел св. Николая. XI в.



го набором византийских декоративных мотивов. При несомненном сходстве софийские рельефы отличает разная плотность композиций. Еще более крупные ячейки и широкую ленту плетения имеет фрагмент плиты, найденный в слое строительного мусора XVII-XVIII вв. на территории Софийского собора. Толстый жгут плетения, аналогии которому есть в рельефах XII в. [143], дает основание датировать эту плиту не ранее XII в. Увеличение ширины ленты плетения и своеобразный монументализм композиции, можно рассматривать как хронологический признак резьбы этого времени.

Несомненную важность для датировки софийских плит имеет первая плита северной тройной аркады собора. Она двухсторонняя, сетчатым орнаментом обращена в центр храма. В круглые ячейки сетки плетения вписаны отдельные декоративные элементы: кресты, розетки разных форм и «вертушки». Композиция размещена не симметрично относительно столбов аркады, а в разметке узора допущены ошибки, в результате чего сетка получилась слегка перекошенной. Совершенно очевидно, что резьба на этой стороне плиты была выполнена без учета ее размещения в проеме [ил. 630]. Со стороны же, обращенной на хоры, изображена классическая центричная композиция с ромбом в основе [ил. 628]. Плита хорошо вписывается в проем. Очевидно, что она относится к его первоначальному оформлению. Это дает основание считать, что именно этой стороной плита первоначально была повернута в храм, а рельеф на ее оборотной стороне был выполнен местным резчиком из-за повреждений первоначальной композиции (выбоина над медальоном и отбитый угол внизу).

Этому же кругу принадлежат еще две плиты из старых находок [ил. 629, 631], хранящихся в соборе с XIX в. [144] Происхождение их остается невыясненным [145]. О таких рельефах Ф.И. Шмит писал: «... резчику киевских плит совсем не по сердцу ясный гармоничный узор, который сделал бы грек, ему нравится восточная, бесконечная плетенка, полосный узор, он прихотливо фантазирует на греческую тему, отклоняет внимание зрителя от неприятной для него прямизны» [146]. Аналогий подобной резьбе среди византийских образцов XI-XIV вв., действительно нет. Системой декора они близки некоторым памятникам Польши и Далмации [147]. Сходство композиций и манера исполнения всех трех рельефов дают основание думать, что это работа местного мастера, а резьба на оборотной стороне поврежденной плиты первоначального декора собора позволяет предположить, что они могли быть сделаны не ранее второй половины XI или в XII в.

В целом орнаментальная декорация плит ограждения хор собора воспроизводит мотивы искусства средневизантийского периода, только плита в приделе Св. Николая копирует образец еще раннехристианского времени. Это классическая композиция с хризмой в круге и двумя крестами византийской формы, с листочками плюща на изогнутых стеблях под ними. Хризма стилизована под солярную розетку, промежутки между ветвей крестов имеют форму листьев плюща. Рельеф и рисунок четкие, композиция хорошо вписана в проем [ил. 632]. Принадлежность плиты к первоначальному оформлению собора не вызывает сомнений.

Что касается датировки софийских плит, сделанных из местного материала, то если их

[140] Окунев, 1929. C. 5-23. [141] Grabar, 1976 / 1. P. 100-103. Pl. LXXIV. [142] $M\alpha \nu \rho o \epsilon \iota \delta \eta$, 1999. Κατ. 218. Σ. 160. [143] Пуцко, 1984. С. 217. [144] Айналов, 1905. С. 8. [145] Судя по сильно стертому рельефу на одной из них, плиту, видимо, использовали для вымостки двора Софийского собора. Ф. Эрнст, например, писал, что при возобновлении древнего вида собора в 1843-1853 гг. на выстилку земли вокруг него были употреблены плиты из раскопанного в 1833 г. храма на Владимирской улице, отождествляемого с церковью Св. Ирины (Эрнст, 1914. С. 108). Следовательно, относить эту плиту к резному декору собора нет достаточных оснований. После раскопок 1998 г. храм датируют второй половиной XI в. См.: Козюба, 2002. C. 104-113.

[146] *Шмит*, 1919. C. 71 [147] Арциховский, 1969.

С. 20. Рис. 4. 5.



633 Фрагмент плиты. Шифер, Золотые ворота в Киеве. Первая половина ХІ в. НМИУ 634, 635 Фрагменты плиты парапета (?). Шифер. Успенский собор Киево-Печерского монастыря. Вторая половина XI в. НКПИКЗ 636 Фрагмент карниза. Шифер. Церковь Архистратига Михаила Выдубицкого монастыря. Место хранения неизвестно. 637 Фрагмент плиты. Шифер. Церковь Св. Бориса и Глеба в Вышгороде. Вторая половина XI в. 638 Флагмент плиты Шифер. Успенский собор Киево-Печерского монастыря. Вторая половина XI в. НКПИКЗ 639 Плита. Шифер. Из погребения митрополита Петра Могилы в Успенском соборе Киево-Печерского монастыря. Вторая половина XI начало XII в. Реконструкция

нижняя дата довольно точно определяется временем строительства собора, то верхняя не имеет твердых границ. Во время неоднократных ремонтов и перестройки хор плиты могли заменять как новыми, так и плитами вторичного использования. Причем последние могли происходить как из других частей самого храма, так и из других церквей, разрушенных ко времени проводимых работ. Известно, например, что митрополит Гедеон Святополк Четвертинский при обновлении Софийского собора собирался использовать материалы двух древних храмов XII в. — Св. Екатерины и Св. Василия [148].

В «густой» плетенке киевских рельефов находят проявление черты своеобразия местной культуры и княжеского заказа [149]. Влиянием местной традиции А.Н. Грабар объяснял аналогичную тенденцию к усложнению в архитектурной резьбе XI в. собора Сан Марко в Венеции [150]. Вкусы и эстетические представления заказчиков Софийского собора несомненно должны были учитываться греческими мастерами и при создании его декоративных украшений [151].

От резного декора других киевских храмов первой половины XI в. — церкви Богоматери над Золотыми воротами и церкви Св. Георгия — сохранились лишь незначительные обломки шиферных плит с орнаментальными рельефами, аналогичными софийским по стилю и приемам обработки [ил. 633]. Без сомнения, они созданы или византийскими мастерами, или их учениками (плиты более низкого каче-

ства резьбы, с просчетами в построении композиции).

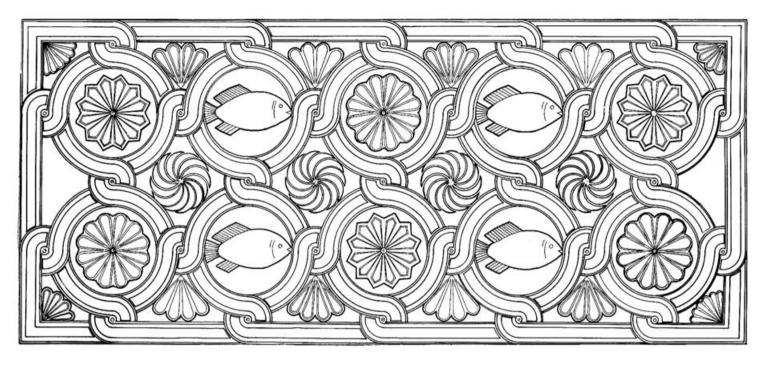
Ситуация несколько меняется во второй половине XI – начале XII в. Развиваясь в контексте современного ей византийского искусства, древнерусская орнаментальная резьба, обогащается растительными и зооморфными мотивами, отмечается тенденция к своеобразной монументальности плетеных композиций и укрупнению ленты плетения. Свидетельством этих изменений стали фрагменты плит ограждения хор, найденные в Успенском соборе Киево-Печерского монастыря [152]. Новая компоновка геометрических фигур (сегменты окружностей и прямоугольные панно) с пальметтами и растительными побегами [ил. 634, 635] и одновременное увеличение ширины ленты плетения (ее центральный валик от 4 до 5,5-6 см) рельефов из Успенского собора определенно указывают на другой, чем ранее, круг мастеров, работавших над созданием его резной декорации. Моделировкой и рисунком побегов с листьями они близки орнаментальным рельефам балюстрады собора Сан Марко в Венеции конца XI в., реализм пластики которых, по мнению А.Н. Грабара, предвещал стиль резьбы XIII в. [153] Их появление в Киеве, очевидно, связано с греческими мастерами, принесшими на Русь свежий импульс современного искусства византийской столицы.

В то же время в Успенском соборе были найдены образцы резьбы, характерной для предыдущего периода. Например, фрагмент плиты ограждения со стертым рельефом име-

[148] Голубев, 1899. С. 110. [149] Шмит, 1919. С. 75, 76; Новицкая, 1979. С. 11, 12; Холостенко, 1951. С. 90. [150] Grabar, 1976/1. Р. 76. [151] Примечательно, что и в других странах византийского художественного влияния тенденция к ковровому орнаменту станет доминирующей в развитии орнаментального искусства XII–XIV вв. [152] Холостенко, 1955/1. С. 63. Табл. XI, 2.

[153] Grabar, 1976/1.

P. 76-78. Pl. XLIX.



ет традиционную для скульптурной декорации храмов Верхнего города композицию, в основе которой лежит ромб, соединенный узлами плетения с рамкой обрамления и небольшими медальонами в углах. Лента плетения по ширине и приемам моделирования аналогична ленте рельефов Софийского собора [154]. Эти же признаки имеет резьба плиты, украшенной двумя рядами медальонов с изображениями рыб и розеток [ил. 639] [155].

В эту группу рельефов с геометрически выверенными композициями и точным рисунком деталей совершенно не вписывается фрагмент плиты с небольшим медальоном со звездой [ил. 638]. Размещение звезд или пентаграмм в медальонах плетеных композиций прием, хорошо знакомый византийскому искусству XI-XII вв. Мы видим их в узлах плетения шиферных плит Спасо-Преображенского собора в Чернигове [ил. 619]. Хотя рельеф успенского фрагмента поврежден, грубоватый, слегка перекошенный, без рельефного ребра по контуру рисунок звезды не оставляет сомнений, что это работа местного мастера. Копируя византийский мотив, он строит изображение не по законам геометрии, а в свободной манере, на глаз. Этот рельеф свидетельствует, что над резной декорацией собора работали не только профессиональные византийские, но и местные мастера, только овладевающие искусством резьбы по шиферу.

Примером работы местных мастеров является орнаментация шиферного карниза из Михайловского собора Выдубицкого монастыря, скос которого украшен плотно заком-

понованными лиственными побегами [ил. 636]. Карниз известен только по фотографии [156], но об особенностях его резьбы можно судить по сколам шиферных рельефов, найденным в соборе. Грубоватый рисунок с трехгранной выборкой в резьбе центрального листа, объемный круглый стебель, высокий, угловатый рельеф определенно указывают на работу мастера, привыкшего резать по дереву.

Судя по рассказу Киево-Печерского патерика о тщетных поисках, а затем чудесном появлении в соборе каменной плиты для престола Успенского собора: «Пославше же убо тамо, идъже дълаются таковые вещи, з гривны сребра, да тоя мастеръ възмет за свой труд... и не бысть дълатель» [157], добыча и обработка каменных (шиферных) плит в 70-е гг. XI в. уже была специализированным местным ремеслом. Первоначальная обработка таких плит производилась на месте добычи возле Овруча, а резьбу и профилировку производили мастера, объединявшиеся в артели на время строительства. Доказательством этого стали фрагменты орнаментальной резьбы, найденные в храме Св. Бориса и Глеба в Вышгороде. Наряду с плитами с традиционным плетеным орнаментом [ил. 637], изготовление которых могло относиться ко времени строительства храма киевскими князьями Святославом и Всеволодом в 1070-1090-х гг., здесь найден фрагмент шиферной плиты с объемным жгутом плетения, типичного для черниговских белокаменных рельефов (в частности, на архитектурной детали с изображением птицы из Благовещенской церкви). Своеобразие

[154] Apxunosa, 2005. С. 101. Табл. 68, 1, № 177. [155] В XVII в. она была использована для крышки саркофага Петра Могилы. Судя по стесанному рельефу, в погребении плита была использована вторично и ее отношение к первоначальному резному декору Успенского собора пока остается условным. Размеры плиты $(244 \times 108 \times 10 - 8 \text{ см})$ и широкие гладкие поля по бокам свидетельствуют, что это плита ограждения хор. Архипова, Харламов, 1992. C. 139-142. [**156**] Πетров, 1915. Табл. XII, 2.

[157] Абрамович, 1991.

C. 13, 14.

черниговской белокаменной резьбы позволяет уверенно соотносить этот рельеф со строительными работами черниговского князя Олега Святославича в начале XII в. Согласно «Сказанию о святых Борисе и Глебе», он привел в Вышгород своих строителей «дав им вдоволь всего, что необходимо» [158].

Другой особенностью рельефов с плетеным орнаментом, датируемых по месту находки второй половиной XI – первой третью XII в., стала тенденция к уплощенности и включение в плетение фигурных изображений. Например, на шиферных плитах, фрагменты которых были найдены в «городе» Владимира (рядом с храмом Федоровского монастыря, заложенного 1128 г. [159], и недалеко от Софийских ворот), изображен хищник кошачьей породы (лев?) с всадником на спине. Композиции с изображением оседланного хищника получили распространение в средневековом искусстве XII в. Размещение сцены в круге сближает эти рельефы с резьбой Дмитриевского собора во Владимире (1193–1197), хотя киевские, несомненно, более ранние.

До недавнего времени считалось, что в архитектуре Поднепровья в начале XII в. резные шиферные плиты уже не использовали. Мнение это, однако, противоречит общим закономерностям развития архитектурного декора, тенденции к усилению декоративности и более активному применению резьбы. К этому времени, в частности, относится появление белокаменной резьбы так называемого черниговского стиля. Происхождение ее все еще остается невыясненным [160], но в Чернигове белокаменные детали, так же, как и киевские шиферные рельефы, украшали храмы, построенные из плинфы.

Фигурные рельефы и фасадная скульптура

Все известные сегодня рельефы с фигурными изображениями выполнены в местном материале. Об украшении ими храмов конца X – первой половины XI в. данных нет. Фрагментарно сохранившийся рельеф из песчаника с изображением Богоматери с младенцем, причисленный в свое время Н.В. Холостенко к первоначальному резному декору фасада Десятинной церкви (тимпан портала или фронтон центральной закомары) [161], в последнее время рассматривается большинством исследователей как произведение второй половины XII — начала XIII в. [162] К наружному же украшению первого каменного храма пока можно отнести только размещавшийся на южной стене фриз с греческой надписью, от которой сохранилось девять фрагментов с 13 буквами. Содержание текста не поддается прочтению, но по аналогии с известными средневековыми греческими строительными надписями,

он, скорее всего, прославлял строителя церкви и крестителя Руси — князя Владимира Святославича [163].

По месту находки все фигурные рельефы соотносятся с храмами, построенными во второй половине XI – начале XII в., что позволяет датировать их этим же временем. Очевидно, изменения, которые происходили в это время в древнерусской архитектуре [164], сказались и на принципах скульптурной декорации. И хотя мы не располагаем точными данными о месте размещения таких рельефов (интерьер или фасады храмов), их появление определенно свидетельствует о перемещении акцента на семантическую значимость монументальной скульптуры [165]. Если раньше она имела преимущественно декоративное значение и не принимала участия в создании иконографических программ храмового интерьера, то теперь, судя по содержанию представленных на них сюжетов, акцентируется охранительное значение скульптурных изображений.

Поскольку почти все рельефы найдены уже поврежденными или использованными вторично, их первоначальное расположение и функциональное назначение остаются дискуссионными. Типологическая и стилистическая близость четырех таких рельефов, однако, дает основание предполагать, что они были выполнены для одной постройки. Это две плиты с сюжетными композициями, в XVIII в. вмонтированные в стену типографии Киево-Печерского монастыря [ил. 640, 641], скол шиферной плиты с изображением головы какого-то животного, найденный в северной части древнего нартекса Успенского собора [ил. 642], и плита с воином, на которого напал лев, из храма на Владимирской улице [ил. 644] [166]. Одинаковая толщина плит (около 5 см), уплощенный рельеф и сложно профилированные рамки дают основание считать, что плиты украшали интерьер. Сходство стилистических признаков и своеобразная манера исполнения говорят о том, что эти рельефы местной работы и выполнены, скорее всего, одним и тем же мастером [167]. Вероятно, они входили в единый цикл, украшавший светскую постройку или храм. Были высказаны предположения, что это мог быть загородный дворец в Берестове [168], Успенский собор Киево-Печерского монастыря (где они служили ограждениями хор) [169], церковь Св. Ирины (ограждения алтарной преграды или хор) [170]. Нет единого мнения и о сюжетах рельефов. Персонажи плит со стены типографии отождествляют с Гераклом или Самсоном, с восточным принцем, Дионисом или Кибелой [171]. Изучение иконографических особенностей рельефов из Киево-Печерского монастыря, однако, дает основание считать, что здесь представлены Самсон и Кибела.

Образцами для этих двух рельефов могли послужить изображения на византийских шкатулках из слоновой кости X–XII вв., на которых

640 Плита. Шифер. Самсон (?), борющийся со львом. Киево-Печерский монастырь. Вторая половина XI— начало XII в. 641 Плита. Шифер. Изображение Кибелы (?). Киево-Печерский монастырь. Вторая половина XI— начало XII в.

[158] Сказание о святых Борисе и Глебе 1985, С. 86. [159] Рельеф был ошибочно атрибутирован Н.Н. Ворониным как изображение слона. Воронин, 1957. C. 258-264. [160] По мнению Н. Макаренко, в Чернигове романский стиль складывался самостоятельно (см.: Макаренко, 1930. С. 49-50). [161] Н.В. Холостенко, обнаруживший рельеф в запасниках Национального музея истории Украины. считал, что он был найден еще до Великой Отечест венной войны (между 1935–1938 гг.), когда была разобрана постройка стасовской Десятинной церкви и начались раскопки (см.: Холостенко, 1969. С. 49-51). Однако М.К. Каргеру рельеф остался неизвестен. Со слов сотрудников музея, он еще до войны лежал в ящике со строительными материалами Десятинной церкви из раскопок Д.В. Милеева. Но в кратких информациях о раскопках Д.В. Милеев не упоминает о рельефе. Возможно, рельеф был открыт во время раскопок в бывшей усадьбе Трубецкого (ул. Владимирская, 1-3), проводившихся его экспедицией в 1914 г. [162] Датировка рельефа этим временем была предложена В.Г. Пуцко (Пуцко, 1981. С. 223-229). Отношение рельефа к фасадной скульптуре (тимпан портала или фронтон центральной закомары) не оспаривается. [163] Apxunosa, 1996. C. 61–67, 118–130. [164] Acees, 1982. C. 75–77; Раппопорт, 1993. С. 40. [165] Воробъева, 1977. С. 13, 14. [166] Поскольку его использовали как строительный материал. В.А. Харламов сделал вывод, что рельеф происходит из более ранней постройки, чем Успенский собор. Он считал, что эта

плита, как и плиты со сте-





64

ны типографии Киево-Печерского монастыря, могла украшать загородный дворец в Берестове. Рассматривая сюжеты этих рельефов как мифологические, он считал, что они входили в цикл рельефов, заказанных князем Владимиром для своего загородного дворца еще до принятия христианства. После крещения Руси те из плит, сюжеты которых

античные герои соседствуют с мифологическими персонажами [172]. Представленные на плитах персонажи, однако, весьма далеки от реалистической трактовки античных прообразов, и, судя по отступлению от иконографических канонов античного искусства, резчик плит использовал уже явно адаптированные христианским искусством образцы. По наблюдениям К. Вейцмана, легенда о Самсоне — это христианизированный перифраз мифа о Геракле [173]. Однако трактовка кульминационного

момента поединка со зверем на киевском рельефе (согласно мифу, Геракл задушил льва, а Самсон — по легенде — разорвал его, как козленка) определенно показывает, что моделью для киевского мастера послужило произведение христианского искусства [174]. Нужно отметить, что даже в светском искусстве Средневековья, обращаясь к иконографии Геракла и Самсона для создания героизированных образов императоров и героев или изображения подвигов Дигениса Акрита [175], сцену с «удушением»





642 Фрагмент шиферного рельефа с изображением головы животного (?). Успенский собор Киево-Печерского монастыря. Вторая половина XI — начало XII в. Киев. НКПИКЗ 643 Шиферная плита с изображением грифона. Михайловский Златоверхий монастырь в Киеве. Вторая половина XI — начало XII в. НЗСК 644 Шиферный рельеф с изображением воина. Церковь на Владимирской улице в Киеве. Вторая половина XI — начало XII в. НМИУ. Вариант реконструкции. Рисунок В.К. Козюбы. Фрагмент



нельзя было объяснить с позиций новой религии, были уничтожены (Харламов, 1978. С. 31). Поскольку фрагмент вторичного использования, а восстановление собора после землетрясения 1230 г. произошло до 1240 г. (Холостенко, 1955. С. 353), датировать его, как и предыдущий, можно 70-80-ми гг. XI или XII в. [167] Края рельефа из храма на Владимирской улице стесаны, и, следовательно, в данной постройке его использовали вторично, а по месту находки он также может быть отнесен ко второй половине XI в. [168] Лазарев, 1953. C. 191-[169] Холостенко, 1967/1. С. 65; Даркевич, 1968. C. 418. [170] Πγυκο, 1988/2. C. 287–292. [171] См. библ.: Архіпова, 1990. C. 98-99. [172] Даркевич, 1962. C. 91. [173] Weitzmann, 1960. P. 57, 58. [174] «Раздирающим пасть льва» изображают также Давида, но сцены с ним содержат дополнительные атрибуты — палицу, овец, медведя. Архіпова, 1990. C. 98-99. [175] Даркевич, 1975. C. 236-238. [176] Hasseling, 1909; Lowden, 1992; Успенский, 1907. [177] Даркевич, 1962. [178] Некрасов, 1936. С. 68; Алпатов, 1955. С. 62. [179] Петров, 1897. С. 76; Асеев, 1969. С. 202. [180] Даркевич, 1968. С. 411-414; Радојчић, 1970. C. 333; Grabar, 1976. P. 88; Пуцко, 1982. С. 57, 58 и др. [181] Рыбаков, 1951. С. 441; Мезенцева, 1966. C. 236. [182] *Apxinosa*, 1990. C. 95–106. [183] Лазарев, 1947/1948. С. 88; Свенцицкая, 1989. С. 115; Саркисиан, 1966. C. 40. [184] Apxinosa, 1990. C. 106. [185] Žuliani, 1970. P. 156. N 135. [186] Grabar, 1976/1. Pl. XLVIII, LXIX, LXXXIV. N. 73, 81a, 92b; Бошковић, 1976. С. 104. Сл. 147. [187] Weitzmann, 1960. P. 57, 58.

использовали гораздо реже, чем сцену с «раздиранием пасти». Исключением являются элитарные произведения византийского искусства, в которых осознанно воспроизводился или копировался античный сюжет. Согласно христианской иконографии, герой, раздирающий пасть, даже если отсутствуют дополнительные подробности (в частности, длинные волосы у Самсона, в которых, согласно легенде, была заключена его сила), сравнивается с Самсоном или Давидом. На киевском рельефе [ил. 640] юноша изображен в фас, и о длине его волос судить трудно, но отсутствие этой иконографической детали не является определяющим для атрибуции данного сюжета. Длинных волос, например, нет у Самсона, изображенного в миниатюрах Октатевхов XI-XIII вв. [176] и на рельефе среднего прясла западной стены Дмитриевского собора во Владимире, что, по мнению исследователей, является проявлением светского осмысления библейского образа [177].

Несколько вариантов толкований имеет и сюжет второй плиты, на которой представлен персонаж, полулежащий в повозке, запряженной львом и львицей [ил. 641]. Высокий головной убор (наподобие чалмы), длинные волосы, косами спускающиеся на грудь, мягкий овал лица рисуют женственный образ. Парность животных и акцент на половых признаках львицы – обычный иконографический прием для изображения образов, олицетворяющих плодоносящее женское начало. Поэтому предположения, что на плите представлен восточный принц или царевич [178] или один из царей, являвшихся в видениях пророку Даниилу [179], выглядят не убедительными. В научной литературе признание получило мнение В.П. Даркевича, который, основываясь на формальном сходстве композиции рельефа со сценами триумфального шествия Диониса на византийских ларцах слоновой кости, определил сюжет киевской плиты как шествие молодого Диониса [180]. Б.А. Рыбаков и другие, однако, видели в данном образе фригийскую мать Богов - Кибелу [181]. Отсутствие атрибутов Диониса (в античном искусстве его изображали в колеснице, запряженной пантерами или кентаврами, окруженным пляшущими сатирами, менадами, путти и т.д., с тирсом в руках) и особенности иконографии персонажа киевской плиты дают основание предположить в данном случае, что его прототипом являлся именно женский образ, по атрибутам более всего соответствующий Кибеле — синкретическому божеству римской мифологии. Образ Великой Матери, став государственным культом Римской империи, объединил образы Исиды, Кибелы, Артемиды и других языческих богинь, воспринимавшихся как ее ипостаси, и почитался как покровительница благосостояния городов и всего государства. Золотая колесница, корона в виде

городской башни и дикие львы — основные элементы ее иконографии позднеримского времени [182]. Еще в V в. крестьяне Бургундии возили статую Кибелы по полям и виноградникам в надежде на лучший урожай, а почитание Марии, по мнению исследователей, впитало в себя некоторые элементы культа Великой Матери [183].

Несмотря на то что рельефы найдены на территории Киево-Печерского монастыря, каменное строительство в котором начинается с возведения Успенского собора (1070-1080-е гг.), время выполнения рельефов определяют довольно широко – конец X-XIII в. Гипотеза об их отношении к постройке еще языческого времени (княжеский дворец в Берестове), основанная на мифологическом содержании рельефов, совершенно безосновательна. Не работает на нее и тот факт, что фрагмент плиты с изображением головы животного [ил. 642] найден в кладке северной стены нартекса собора, сильно пострадавшей от взрыва 1941 г. Исследования менее разрушенной южной стены собора показали, что еще в XIII в. она была переложена из кирпича XI в. и в ее кладке встречались фрагменты резных шиферных плит. Эти данные наряду с иконографией и стилистическими особенностями изображений позволяют считать вторую половину XI – начало XII в. наиболее вероятным временем появления этого цикла произведений [184]. Гипертрофированные формы, неумение правильно передать анатомическое строение фигур и их движения определенно указывают на работу местного резчика.

Этими же чертами отмечена резьба рельефа с изображением воина с напавшим на него львом, найденного в развалинах храма на ул. Владимирской, датируемого сейчас второй половиной XI в. [ил. 644]. Судя по стесанным краям (срезано лезвие меча и рамка обрамления), в этой постройке плита, скорее всего, была использована уже вторично. Это ставит под сомнение ее отношение к первоначальному резному декору церкви, из которой она происходит. Мотив поединка вооруженного человека со зверем неоднократно встречается в византийской скульптуре. Ближайшую аналогию киевской композиции имеет рельеф круглой плиты XII в. на северном фасаде собора Сан Марко с изображением воина, вооруженного мечом, на которого со спины напал лев (единственное отличие - вместо щита у воина в руке ножны) [185]. Сюжет этот может рассматриваться в ряду с изображениями сцен с животными, терзаемыми львом или другими хищниками. Они получили распространение в резьбе второй половины XI -XII в. (парапетные плиты собора Сан Марко, лавры Св. Афанасия на Афоне, рельеф церкви Малой Митрополии в Афинах и др.) [186].

Соединение светских, мифологических и христианских сюжетов в византийском ис-

645 Шиферная плита с изо-бражение святых всадни-ков — св. Димитрия и св. Нестора. Михайлов-ский Златоверхий мона-стырь в Киеве. Вторая по-ловина XI—начало XII в. ГТГ





646 Шиферная плита с изображение святых всадников — св. Георгия и св. Феодора. Михайловский Златоверхий монастырь в Киеве. Вторая половина XI — начало XII в. НЗСК







647

кусстве – явление не редкое [187]. Античные художественные традиции всегда сохранялись в искусстве Византии. К тому же в искусстве христианского Средневековья, особенно в его прикладных видах и в скульптуре, не было четкого разделения на церковное и светское. Например, в описании дома Дигениса Акрита в одноименной поэме Х в., переведенной на старославянский язык в XII-XIII вв., наряду с библейскими персонажами упоминаются мозаичные изображения мифологических героев: Одиссея, Ахилла, Пенелопы, Александра Македонского [188]. Судя по перечисленным Никитой Хониатом изображениям, заказанным в 80-х гг. XII в. императором Андроником I Комнином для одного из фасадов церкви Coрока мучеников, подобное сочетание было допустимо и в украшении церквей [189]. Таким образом, образ Самсона как символа победы и Матери Богов как олицетворение покровительства и защиты семантически вполне согласуются с функцией апотропеев, которую выполняли подобные изображения в христианском искусстве. Вопрос же о первоначальном размещении плит – во дворце или храме – пока остается открытым.

В Успенском соборе Киево-Печерского монастыря найдены фрагменты шиферных плит с фигурными изображениями и совсем другого типа. Судя по изображению ноги и хвоста лошади с чешуйчатым хвостом «змия» под нею, на одной плите была размещена композиция с всадником-змееборцем. Рельеф найден в нижней части тимпана северного портала собора, между остатками его кладки и кладкой крещальни XII в., поэтому есть основания предполагать, что плита украшала тимпан северного портала Успенского собора [190]. Фрагмент еще одной плиты, сохранившей изображение перьев(?), вероятно, грифона, найден в забутовке синтрона Успенского собора. Высокий рельеф и узкие рамки в виде простого бортика дают возможность считать, что эти плиты украшали фасады собора.

Образ грифона как апотропея был широко распространен как в византийском, так и древнерусском искусстве. Особенно популярен он был в фасадной скульптуре Грузии, Болгарии и Западной Европы. Фрагмент плиты с изображением грифона найден в Киеве на территории Михайловского Златоверхого монастыря [191] [ил. 643]. Грифон изображен движущимся влево, его голова с горбатым

[188] Дигенис Акрит, 1960. С. 110. [189] Никита Хониат, 2003. С. 340-341; Грабар, 1962. С. 248. [190] Рядом с северным порталом располагался аркосо-

талом располагался аркосолий с погребением головы св. Миха, поэтому Н.В. Холостенко, полагал, что портал был оформлен в честь Михаила-Георгия (Холостенко, 1975. С. 141). Однако патрональный характер данного сюжета не всегда обязателен, изображения святых всадников-змееборцев на фасадах церквей имели догматическое и охранительное значение. [191] Шевченко, 1997. C. 46-50.

[192] *Grabar*, 1976/1. Pl. XLIX. N 73.

[193] Івакін, 2001. С. 21–25.

[194] Похилевич, 1865. С. 23. Есть сведения, что открытая плита какое-то время служила для вымостки перед западными дверями Михайловского собора, а к середине XIX в. была вставлена в монастырскую ограду

647 Шиферная плита с изображением св. Феодора или св. Евстафия (?). Михайловский Златоверхий монастырь в Киеве. Вторая половина XI—начало XII в. МИМЗМ

возле Экономических ворот (Лебединцев, 1884. С. 9). [195] Иваненко, Шевченко, Толочко, Каленский, 1980. С. 4-6; Берлинський, 1991. C. 239-240. [196] Развалины этой постройки, очевидно, исходя из содержания рельефа, одно время отождествляли с остатками храма Федоровского монастыря, однако поскольку других аргументов в пользу этой гипотезы не было, со временем она была признана неубелительной и забыта (Каргер, 1961. C. 271). [197] Радзивиловская летопись, 1989. С. 106. [198] Петров, 1885. С. 308. [199] Шероцкий, 1995. C. 129. [**200**] *Івакін*, 1997. С. 13–14. [**201**] Πγμκο, 1977. C. 122; Міляєва, 2002. С. 44. [202] *Некрасов*, 1926. С. 16-40; Некрасов, 1936. C. 66, 67. [203] Лазарев, 1953/2. С. 221; Грабар, 1962. С. 253; Пуцко, 1987. С. 47. [204] Г.К. Вагнер, не сомневаясь в портретности изображений, рассматривает эти рельефы как произведения не портретного, а патронального жанра. Вагнер, 1964. С. 45; Вагнер, 1974. C. 126-129. [205] Отказавшись от гипотезы о парности рельефов и происхождении их из одной постройки, можно было бы предположить еще один вариант персонификации фигуры левого всадника, определив его как св. Георгия, попирающего Диоклетиана. Иконография этого всадника – безбородый юноша - более всего соответствует образу св. Георгия. Обращает на себя внимание и его сходство со св. Георгием на второй плите. Библ. см.: Архипова, 2005. С. 113-114. [**206**] Apxunosa, 1997. С. 56, 57; Міляєва, 1999. С. 43-44; Міляєва, 2002. C. 41-42.

клювом и бородкою наклонена вниз, на шее (между крыльев) — рельефная узкая полоска ошейника. Правое крыло поднято, левое вытянуто вдоль спины, значительно выступая перед грудью. Рельеф плиты довольно высокий, выступающий почти под прямым углом к фону. Обычно грифонов изображают в репрезентативной позе с поднятой головой. Наклоненная голова на киевском рельефе свидетельствует о том, что грифон здесь был изображен в ином иконографическом типе, определить который из-за небольшого размера фрагмента довольно сложно. Учитывая традиционное для памятников XI- XII вв. изображение грифона как неусыпного стражахранителя священного места на фасадах церквей в позе «торжественного шествия», киевский, скорее всего, происходит от сюжетной композиции или геральдической группы, подобно рельефу балюстрады в соборе Сан Марко в Венеции [192].

На территории Михайловского Златоверхого монастыря в разное время найдены три шиферных плиты с изображениями святых всадников. Какой храм украшали плиты в древности, мы не знаем. По летописным свидетельствам, здесь, на Михайловской горе, расположенной к югу от «города Владимира», к 1062 г. сын Ярослава Мудрого Изяслав основал монастырь в честь своего патрона святого Димитрия и «постави» храм, посвященный этому святому. Его сын Ярополк построил в монастыре каменную церковь Апостола Петра (1080-е гг.), а Святополк – собор в честь архангела Михаила (1108-1113), получивший название Златоверхий. К северу от Михайловского собора археологами были обнаружены каменные ворота с надвратной церковью второй половины XII в. [193] Только об одном рельефе с изображением «мученика Тирона на коне» [ил. 645] известно, что его обнаружили во время строительства в 1745- 1758 гг. каменной ограды вокруг Михайловского Златоверхого монастыря «при фундаментах древней церкви», открытых на северо-восток от Михайловского собора [194]. Однако идентифицировать эти развалины с конкретным храмом пока не удается, поскольку тогда были открыты фундаменты нескольких каменных церквей [195], расположенных на юго-восток и северо-восток от Михайловского собора [196]. Путаницу в этот вопрос вносит и летописное известие о том, что в 1128 г. «переяща печеряне церковь Дмитрея и нарекоша ю Петра, со грехомь великом и неправо» [197]. Факт переименования дает основание считать, что к 1128 г. церковь Апостола Петра уже не существовала. Скорее всего, она была разрушена землетрясениями, столь частыми в первые десятилетия XII в.

Вторую шиферную плиту с парным изображением конных святых, один из которых св. Димитрий [ил. 59], нашли в 1884 г. на терри-

тории Михайловского монастыря, но не известно, где именно [198]. К концу XIX в. обе плиты вставили в южную стену Михайловского собора недалеко от алтаря [199]. Еще одна плита с изображением святого всадника [ил. 647] в 1997 г. найдена перед входом в монастырский погреб конца XVIII в. среди нескольких гладких шиферных плит вымостки [200]. Установить, из какого храма происходит этот рельеф, так же, как и два других, пока невозможно.

Тем не менее распространение получила гипотеза о происхождении всех трех рельефов из Дмитриевского собора, в украшении которого они якобы составляли один цикл. Теперь их авторство приписывают двум мастерам, а ранее считали, что первые два рельефа выполнены одним мастером [201]. В действительности отсутствие данных о первоначальном расположении плит не исключает их отношение к разным постройкам. Одним из аргументов версии о принадлежности рельефов с парными изображениями святых воинов убранству Дмитриевского собора, построенного Изяславом Ярославичем, стала гипотеза А.И. Некрасова о том, что на плитах изображены князья Ярослав Мудрый и его сын Изяслав с их святыми патронами св. Георгием и св. Димитрием [202]. Однако определение персонажа с нимбом как светской особы маловероятно [203]. В домонгольском искусстве князь с нимбом мог быть изображен только после канонизации, а ни Ярослав, ни Изяслав канонизированы не были [204]. Кроме того, учитывая находку подобного рельефа в Успенском соборе Печерского монастыря, предположение о патрональном содержании изображений в таком составе не может быть принято. Не установлен князь, патроном которого мог быть святой змееборец Успенского собора. Еще меньше оснований для такой атрибуции стало после открытия новой плиты со святым всадником, которого нельзя назвать ни св. Димитрием, ни князем.

Отсутствие надписей на рельефах обусловило появление множества вариантов их атрибуции, особенно плиты со св. Димитрием [ил. 646]. Изображенных здесь святых, меняя местами, отождествляют то со св. Димитрием Солунским и св. Нестором, убивающим Лия, то св. Димитрием и св. Меркурием, попирающим Юлиана Отступника или св. Меркурием и св. Димитрием, поражающим Максимилиана. Появилась даже версия, что левый всадник это св. Димитрий, а правый – один из киевских князей, представленный в виде триумфатора [205]. В действительности иконография правого всадника – усы, обруч-диадема – более всего отвечает образу св. Димитрия, изображенного с поднятой в благословляющем жесте правой рукой. Этот жест, очевидно, и является ключевым для определения парного ему изображения, поскольку, по житию, св. Димитрий

благословил юношу Нестора на бой с гладиатором Лием и память этих святых празднуется почти одновременно. Поэтому персонификация левого всадника как св. Нестора представляется более убедительной, и в последнее время к ней исследователи склоняются охотнее всего [206]. Изображения св. Нестора всадником также известны византийскому искусству (стеатитовая иконка средника процессионной иконы из Ватопедского монастыря на Афоне) [207].

Идентификация святых змееборцев на первой плите, изображенных в традиционном иконографическом типе, не оспаривается. В них видят св. Георгия и св. Феодора. Последнего обычно отождествляют с Феодором Стратилатом [ил. 646]. В то же время смешивание культов двух Феодоров — Стратилата и Тирона не исключает того, что в замысел художника могло входить изображение не Феодора Стратилата, а Феодора Тирона [208].

Редкая иконография и отсутствие надписи привели к появлению нескольких вариантов персонификации святого и на вновь найденном рельефе. Поднятая к лицу левая рука с раскрытой ладонью и немного отклоненная голова передают позу напряженного внимания, с которым святой слушает «глас Божий». Доспехов на нем нет, однако под конем, параллельно краю рамки, лежит копье, острием направленное по ходу движения. Фигура святого с непропорционально длинным торсом далека от классической соразмерности византийского искусства и изображена довольно неумело. Композиция динамична, но всадник как будто замер, прислушиваясь [ил. 647].

В геральдических композициях со святыми всадниками символом победы, как правило, является поза триумфа или изображение поверженных сил зла [209]. Этот иконографический тип прочно закрепился за апотропеическими изображениями фасадной скульптуры. Сюжет киевской плиты решен в повествовательном ключе. Определяющим моментом в истолковании его содержания являются поза и жест руки святого. Положение рук в средневековом искусстве было эквивалентом слов и имело важное значение для понимания сюжета или образа [210]. Жест руки с открытой ладонью, в частности, имеет важное значение в сценах изображения Теофании. Он передает момент познания Бога через Слово, наглядно выражая учение о силе Слова, преобразующего мир. Без сомнения, знаковый смысл, обычный для иносказательного языка средневекового искусства, имеет и изображение копья. Будучи показанным внизу, отдельно от всадника, которому явился Бог, копье здесь воплощает одно из основных положений христианства - залог воинской победы не в земном оружии, а в вере в Иисуса Христа.

Исходя из содержания рельефа, были сделаны предположения, что на плите могли

быть представлены сцены «Обращения Павла» [211], «Видение св. Евстафия» [212] или изображение св. Феодора Стратилата [213]. Но круг теофанических сюжетов не ограничивается этими святыми, а данный жест не является отличительной чертой иконографии какого-то одного святого, поэтому персонификация святого не может быть однозначной. Однако, если в сценах «Видения» св. Евстафия, встреча которого с Богом, по легенде, произошла на охоте, обычно изображают вооруженным, перед крестом в сегменте облака или фигурой Христа в медальоне между рогов оленя, или когда он, спешившись, молится [214], то св. Феодор Стратилат в похожих композициях (и пеший, и конный) изображается без копья [215]. Полную изобразительную аналогию иконографии данного рельефа найти пока не удалось [216]. Это дает основание полагать, что в основе сюжета лежит не изобразительный, а литературный источник, а киевский рельеф – пример творческого осмысления местным скульптором идей христианского богословия.

Символическое содержание рельефа, например, находит отражение в кондаке и тропаре, раскрывающих суть почитания св. Феодора Стратилата. Согласно им, св. Феодор «Мужествомъ души въ въру оболкійся, и глаголъ Божый аки копіе въ руку вземъ, врага побъдилъ еси, мучениковъ превелій Феодоре» (кондак, гл. 2) и «оружіями бо въры ополчился еси мудренно, и побъдилъ еси демоновъ полки» (тропарь, гл. 4) [217]. Именно Феодору Стратилату приписывают «совершенное познание христианской истины». Церковные песнопения, как известно, были каноничны и мало изменялись со временем, а литературный образ играл определяющую роль в сложении иконографии святых. Возможно, в данном случае мы и имеем пример передачи языком изобразительного искусства текста кондака, отражающего главное в жизни и деятельности Феодора Стратилата и читаемого в день празднования его памяти. В этом контексте изображение копья под копытами коня (как противопоставление) призвано показать, что сила воина не в оружии, а в «Слове Божьем» («глаголъ Божый аки копіе въ руку вземъ»), и именно Бог помогает ему одержать

Примечательным в этом смысле является появление изображений безоружных святых всадников с поднятой рукой с открытой ладонью на стенах Дмитриевского собора во Владимире. Надпись имеет только одно изображение св. Георгия, однако Г.К. Вагнер определял всадника с короткой бородой и шапкой кудрявых волос на рельефе в среднем прясле западного портала как Феодора Стратилата [218]. Конечно, нельзя забывать, что в средневековом искусстве известны произведения, на которых при полном сходстве ком-

[207] Loverdou-Tsigarida, 1997. P. 294-296, N 9.6. [208] Мурьянов, 1984. C. 61-63 [209] Walter, 1974. P 30-34 [210] Данилова, 1975. [211] Kosak, 1998. C. 240-252. [212] Міляєва, 1999. С. 39-46; Міляєва, 2002. С. 37-46; Ивакин, Пуцко, 2000. С. 160-167; Сидоренκο, 2000. C. 217-224. [213] Arkhipova, 2001. P. 431. [214] Thierry, 1991. P. 33-105. [215] Николаева, 1983. С. 48. № 2. Табл. 1,2; Лазарев, Мнева, 1978. С. 187–190. [216] См.: Архипова, 2005. С. 114-118. В.Г. Пуцко и Г.В. Сидоренко приводят изображение Евстафия с именем этого святого на стеатитовой иконке XIII в. из Вологодского музея. Однако при несомненном сходстве композиций иконки и плиты иконография святых отличается в деталях (у них волосы разной длины и на иконке св. Евстафий вооружен). Кроме того, совершенно неверно рассматривать лежащее копье как метафору к словам сказания о том, что, «когда же боевое копье отдыхало от битв, место войны заступало Евстафию охота». Во-первых, на охоту Евстафий все равно поехал с оружием (лук, копье), а, во-вторых, в изобразительном искусстве его чаше всего показывают именно с копъем. [217] Булгаков, 1993. С. 83. [218] Вагнер, 1969. С. 283. Рис. 174. [219] Ярким примером являются изображения св. Михаила на фреске в Лесново и св. Димитрия на стеатитовой иконке из Государственной Оружейной палаты Московского Кремля. Габелић, 1977. Сл. 1, 2. [220] В XIX в. считали, что на территории Михайловского Златоверхого монастыря существовал храм, посвященный Св. Феодору Тирону (Берлинсткий, 1991. С. 239-240; Паломник Киевский., 1854, С. 84), Е. Голованский уточнял, что это была деревянная церковь на каменном основании Михайловского монастыря, а не храм Федоровского вотча монастыря (Голованский, 1878. С. 73, 74), заложенный в 1128 г. Мстиславом Владимировичем. Действительно, в Киеве могло быть несколько церквей. посвященных святым

Феодорам. Например, в Константинополе в 446 г. было два Федоровских монастыря, а в 536 г. уже четыре (Мурьянов, 1984. С. 57–58). Не исключено, что такое название могла носить церковь над каменными воротами второй половины XII в., впервые обнаруженными в 1998 г. к северу от Михайловского Златоверхого собора (Івакін, 2001. С. 21. Рис. 2, 3). Во всяком случае, первой церковью на Руси, посвященной Феодору (без уточнения Тирону или Стратилату, но считают, что последнему), летопись называет именно надвратную церковь, заложенную в 1089 г. в Переяславле Русском епископом Ефремом (ПВЛ. 1950. С. 137). [221] Acees, 1982. C. 98; Cuдоренко, 1996. С.24; Міляєва, 1999. С.39-46. [222] Фигурные изображения на плитах алтарных преград (в частности, изображения святых всадников) действительно известны. Однако поскольку они находились внизу, являясь частью архитектуры малых форм, рельеф их был мельче, детализированнее и отличался тщательностью проработки (Архипова, 2005. [223] Міляєва, 2002. С. 40. [224] Хорошее состояние плиты со св. Феолором скорее результат раннего разрушения памятника, который она украшала. а также ее долгого «спокойного» пребывания в земле. [**225**] *Грабар*, 1962. C. 253. [226] Из описания коронации византийского императора Мануила в 1391 г. следует, что уже в этот день, по уставу, он должен был согласовать внешний вид и материал своего саркофага. (Пименово хожение в Царьград, 1984. C. 296, 297. [227] Каргер, 1950. С. 102. Считают, однако, что в действительности это произош-

ло в 1007 г., поскольку под

этим годом в летописи гово-

рится о перенесении в храм

«святых мощей», среди которых исследователи назы-

вают и моши св. Климента.

папы Римского. См.: Ухано-

[228] Сборник материалов

для исторической топогра-

фии Киева., 1874. С. 18.

[229] ПВЛ 1950 С 337.

[230] Радзивиловская летопись, 1989. С. 90.

[231] Лебединцев, 1882. С. 49.

[232] Сементовский, 1852.

С. 140; Смирнов Я., 1908.

Табл. VI, 2c; Никитенко,

ва, 2000. С. 67.

позиции и иконографии изображены разные святые [219], поэтому, очевидно, вопрос атрибуции киевского рельефа не может быть решен однозначно.

Богословское содержание сюжета, более всего соответствующее монастырской среде, позволяет считать, что, как и две другие, плита могла украшать фасад одного из монастырских храмов на Михайловской горе, входя в цикл рельефов, подобно «всадническим» циклам сюжетов наружных росписей грузинских храмов и скульптуры Дмитриевского собора во Владимире. Символика их изображений наряду с охранительной имела догматическое значение, восхваляя силу и могущество Бога [220]. Эти особенности киевского рельефа предвосхищают появление фресковой композиции «Чудо св. Георгия о змие» в одноименной церкви в Старой Ладоге, на которой св. Георгий усмиряет зло не силой оружия, а молитвой.

Некоторые исследователи считают, что шиферные плиты со святыми всадниками украшали алтарную преграду или хоры Дмитриевского собора [221]. Однако их размеры $(219 \times 114 \text{ и } 218 \times 112 \text{ см})$, монументальность изображений, высокий рельеф без полировки («михайловские» плиты покрашены, поэтому создается иллюзия гладкой поверхности), простая и довольно узкая рамка-бортик совершенно определенно указывают на их отношение к наружному декору [222]. По ширине плиты не имеют запаса свободного поля, необходимого для их крепления между столбов (как можно видеть в Софийском соборе в Киеве и Спасском соборе в Чернигове, где многие плиты находятся in situ). Кроме того, если изображение святых всадников на фасадах церквей было широко распространено (в том числе и в древнерусском искусстве), то примеры их размещения на хорах неизвестны. Хорошую сохранность вновь найденного рельефа также нельзя рассматривать как указание на его расположение в интерьере храма [223], ведь плиты ограждения хор больше страдали от копоти свечей, чем фасадная скульптура от атмосферных явлений [224]. Поэтому более убедительным представляется мнение А.Н. Грабара о том, что киевские рельефы со святыми всадниками относятся к фасадной скульптуре [225].

Стилистические особенности резьбы всех трех рельефов — линейная трактовка деталей, несколько грубоватая стилизация и условный, своего рода «фольклорный», характер изображения — указывают на вторую половину XI — XII в. как наиболее вероятное время их появления. Вместе с фрагментами подобных рель-

1998. С. 294-304. Сейчас он стоит у южной стены в приделе святых Антония и Феолосия.

[233] Лебединцев, 1879. С. 92, 93; Петров, 1897. С. 135. [234] Пүцко, 1983/1. С. 133. ефов из Успенского собора Киево-Печерского монастыря они свидетельствуют, что изображения святых всадников и грифона относятся к излюбленным сюжетам украшения фасадов киевских церквей этого времени, предвосхищая их появление в скульптуре Владимиро-Суздальской Руси.

Саркофаги

Органичной частью интерьеров христианских храмов были каменные саркофаги мемориальные произведени я архитектуры малых форм. В Византии, уже вступая на престол, император обязан был позаботиться о месте своего захоронения и выбрать материал, из которого будет сделан его саркофаг [226]. По свидетельству летописных и исторических источников, Десятинная церковь с первых лет своего существования стала усыпальницей киевских князей и княгинь. По сказанию, занесенному в Степенную книгу, в только что отстроенный храм Владимиром было перенесено тело княгини Ольги - первой княгини-христианки [227]. В церкви были похоронены князь Владимир (умер в 1015 г.) и его жена греческая царевна Анна (Елена), умершая в 1011 г. Согласно описанию Титмара Мерзебургского († 1018), их саркофаги стояли в «храме Христова мученика папы Климента» (придел в Десятинной церкви) «на виду посреди храма» [228]. «Повесть временных лет» сообщает, что оба саркофага были мраморные. В 1044 г. в церкви было совершено перезахоронение останков князей-язычников Ярополка и Олега Святославичей, в 1078 г. в «раке мраморяной» был погребен сын Ярослава Мудрого Изяслав Ярославич [229], а в 1003 г. сын Изяслава Ростислав [230]. Всего известно о семи захоронениях, совершенных в церкви в каменных саркофагах, причем в трех случаях уточняется, что они были мраморными.

Кроме Десятинной церкви, летописи упоминают о захоронениях в мраморных саркофагах в Софийском соборе и церкви Апостола Петра Дмитриевского монастыря, но до наших дней сохранилось только два мраморных саркофага в Софийском соборе. Один из них, без крышки [ил. 648], был обнаружен под полом придела Архангела Михаила, у южной стены [231]. Некоторое время он служил подставкой под деревянный гроб с мощами священномученика Макария, убитого в 1497 г. татарами [232]. Кто был похоронен в нем не известно. Считают, что это мог быть Владимир Мономах [233] или сын Ярослава Мудрого — Всеволод [234]. Саркофаг представляет собой довольно низкий (48,5 см) прямоугольный ящик из монолитного блока белого с серыми прожилками проконнесского мрамора. Все его поверхности, кроме дна, тщательно



648

отполированы, пазов для установки фигурной крышки нет (вероятно, она была плоской). Резьбой украшена только одна лицевая продольная сторона. В невысоком рельефе здесь изображена хризма в круге, который фланкируют два равноконечных византийских креста, подпираемые листочками плюща на изогнутых стеблях. Архаичность композиции стала основанием для датировки саркофага VI-VII вв. [235] или более широко — IV-X вв. [236] Однако использование этого мотива в христианской скульптуре XI в., повреждения на торце саркофага, его небольшая высота и как бы зажатость рельефного изображения дают основание предполагать, что этот саркофаг вторичного использования. Эту форму и декор он мог получить после устранения повреждений древней гробницы. Вероятно, в XI в. он был заново отесан, отполирован и украшен резьбой из расчета, что будет установлен в аркосолии или специальной нише, а, возможно, и под полом собора [237].

Большой резной мраморный саркофаг, с давних пор находящийся в Софийском соборе и известный как гробница князя Ярослава Мудрого, умершего в 1054 г. [238], — прекрасный образец резьбы средневизантийского времени, один из немногих сохранившихся до нашего времени. С конца XVII в. он стоит в апсиде Владимирского алтаря [239] [ил. 649].

Гробница сделана из двух монолитных блоков проконнесского мрамора и имеет форму домика с двускатной крышей и акротериями [240]. Она обильно украшена со всех сторон рельефными изображениями христианских символов. Только южная продольная сторона имеет лишь графью будущего рельефа и отполированную узкую (4 см) рамку по контуру, размеры которой, однако, не соответствуют ширине (5,5 см) рамок декорированных сторон, что дает основание думать, что она выполнена позднее. Рельеф изображений сочный, четкий и тщательно отполированный. На фронтонах по центру расположены хризмы в лавровых венках, соединенные побегами плюща с фланкирующими их крестами. Торцевые стенки украшены большими крестами: в одном случае это Голгофский процветший крест, на поперечных ветвях которого представлены пальмовые деревца, а в другом - крест в медальоне с переплетенными декоративными побегами в интервалах. Кресты фланкируют наклоненные к ним кипарисы. Продольная сторона саркофага украшена большим медальоном с розеткой, с обеих сторон которого - кипарисы и кресты, соединенные побегами плюща [ил. 650]. Особенно разнообразен декор склонов крышки саркофага, композиции которого оформлены в прямоугольные панно [ил. 651]. С северной лицевой стороны их пять. В них размещены Голгофские кресты, пальмы, побеги виноградной лозы [ил. с. 569], деревья, птицы и рыбы, дважды греческая монограмма IC XC NI KA («Иисус Христос побеждает»). На противоположном склоне крышки – четыре панно, в двух центральных, образованных сложным плетением профилированных полос, изображены процветшие кресты с греческой монограммой X Ф П Ф («Свет Христов просвещает всех»). В панно над акротериями с обеих сторон крышки в прямоугольных рамках сделаны углубления, одно из которых (северо-западное) — полое, грубо отесанное внутри, а противоположное замазано раствором. Два таких же «оконца» с восточной стороны забиты (по визуальному наблюдению) мраморными пробками [241]. Они имели функциональное назначение – гнезда для рычагов при установке тяжелой крышки саркофага, примеры чему есть у греческих саркофагов [242].

Символика изображений гробницы Ярослава — хризма в лавровом венке, кресты в медальонах, Голгофские кресты, кипарисы, пальмы, виноградная лоза, деревья, птицы и рыбы, греческие монограммы — восходит к раннехристианским погребальным памятникам. Пальма — символ вечности; птицы, сидящие на деревьях, — образ души верующего, кипарисы — символ печали, крест — символ жертвы и надежды христиан на спасение, хризма и виноградная лоза — символы самого Христа. К римским памятникам (здания-колумбарии в форме портика с фронтоном,

[**235**] Πγυκο, 1983/1. C. 131-133. [236] Макаренко, 1930. C. 72,73. [237] Archipova, 2002. S 599-534 [238] Антропологическое изучение мужского скелета позволило установить, что физические ланные одного погребенного (возраст 60-70 лет, рост 172-175 см, врожденная хромота и патологические изменения в правом коленном суставе результат травмы) соответствуют физическим данным князя Ярослава Мудрого (Гинзбург, 1940. С. 57-66; Рохлин, 1940. С. 46,47. [239] Вопрос о первоначальном расположении саркофага в соборе остается лискуссионным. По мнению Н.Е. Макаренко, С.А. Висоцкого и Н.Н. Никитенко, саркофаг и раньше находился на этом же месте (Макаренко, 1930 С. 52; Висоцький, 1969. С. 145-156; Никитенко, 1999. С. 233-240). И.Ф.Тоцкая считает, что он стоял в восточной части соседней внешней галереи и во Владимирский алтарь был перенесен в конце XVII в. (Тоцьκα, 1993. C. 125). C XIX B., однако, существует мнение, что сначала саркофаг стоял в Георгиевском приделе, в западной части собора (см.: Архипова, 2005. C. 80-82). [240] Размеры его нижней части: длина -2,35, ширина – 1.21, высота -0,92 м. Высота с крышкой — 1,63 м. Крышка слегка перекошена. Ее ширина выше места стыковки с ящиком немного увеличивается кверху. Эти погрешности были допушены уже при черновом вытесывании отдельных блоков гробницы. [241] Некоторые исследователи вилели в них так

называемые бассейны, из

648 Саркофаг без крышки. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. VI–XI в. (?) 649 Саркофаг Ярослава Мудрого. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. Первая половина XI в.

которых души христианские (птицы) пьют воду спасения (Шероцкий, 1995. С. 69, 70; Макаренко, 1930. С. 69, 70). Д.В. Айналов считал, что, по аналогии с гробницей княгини Ольги, у которой, согласно свидетельству монаха Иакова, было наверху сделано оконце для обозрения нетленного тела блаженной Ольги, и на основании существования у старообрядцев традиции прорубания окошка в гробницах здесь они были сделаны с той же целью (Айналов, 1915. С. 271). Однако птицы изображены только рядом с двумя «оконцами» с северной стороны, а два «оконца» с южной стороны оформлены плетением побегов.

[**242**] Παζαράς, 1988. Πιν. 1-2.

[243] Бобров, 1995. С. 241.

[**244**] *Макаренко*, 1930. С. 52–71; *Висоцький*, 1969.

С. 148–151; Пуцко, 1986/2. С. 287–312.

C. 287-312. [245] Лазарев, 1953. С. 190. [246] Sheppard, 1969. P. 70; Feld, 1970. S. 167–184; Grabar, 1976/1. P. 86-88; Беляев Л., 1996. С. 66. Несмотря на то что сегодня существует большой сравнительный материал памятников скульптуры средневизантийского времени, в соответствии с которым датировка саркофага XI в. признана большинством исследователей, в просветительской деятельности и изданиях Национального заповеника «София Киевская» этот саркофаг попрежнему датируют VI-VII вв. (по Н. Макаренко) (см.: Національний заповідник «Софія Київська», 2004. С. 140). [247] Παζαράς, 1988. Σ . 173-174. Π ιν. 6, 13, 15, 18, 22, 23, 27. [248] Висоцький, 1969. С. 146. [249] Голубинский, 1906. С. 210, л. LX, 1, 3, 4. [250] Некоторые обломки

имеют обе полированные стороны (одна без резьбы). Судя по тому, что мраморный саркофаг, найденный в Софийском соборе без крышки, также тщательно отполирован изнутри, можно предположить, что они от подобного саркофага (Архипова, 2005. С. 47).

в которых римляне хранили урны с прахом умерших) восходит и форма гробницы [243].

Исследователи, исходя только из формального сходства формы и изображений, датировали саркофаг Ярослава Мудрого VI-VII или IX в., считая, что в Киев он попал как трофей или предмет торговли [244]. Однако В.Н. Лазарев отмечал, что, поскольку византийские мастера долгое время сохраняли старые традиции, видеть в резьбе саркофага раннехристианское произведение неверно [245]. Исследованиями многих ученых сейчас доказано, что саркофаг Ярослава Мудрого – памятник XI в. [246], который имеет много общего с резьбой саркофагов и намогильных плит Греции средневизантийского периода [247]. К стилистическим признакам византийской скульптуры X-XI вв. относится новое сочетание христианских символов, активное использование растительных элементов, оформление панно сложнопрофилированными рамками, образованными лентой традиционного византийского типа, выразительный рельеф изображений.

Уникальность произведений средневековой каменной пластики — явление общеизвестное, но нельзя сказать, что гробница Ярослава не входит в серию подобных памятников, в том числе и привезенных в Киев. Доказательством этого стали фрагменты саркофага (или саркофагов), найденные в развалинах Десятинной церкви в 1938–1939 гг. Среди скопления мраморных обломков удалось выделить фрагменты крышки и ящика, позволяю-

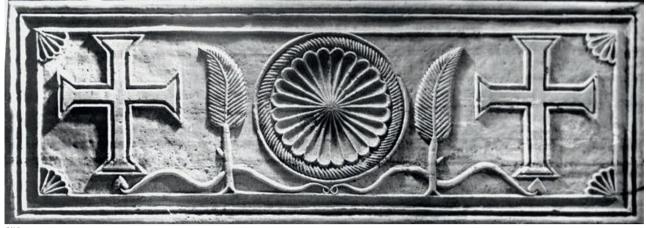
щие реконструировать форму и размеры саркофага [ил. 652]. Его ширина была около 125 см (для сравнения ширина гробницы Ярослава 121 см), он имел двускатную крышку с акротериями, украшенными крестами, а на фронтальной части была размещена хризма в лавровом венке. Тщательно обработанные с лицевой стороны, с внутренней все ее фрагменты отесаны грубее и имеют изгиб, соответствующий сводчатому изгибу крышки, как это сделано у гробницы Ярослава [248].

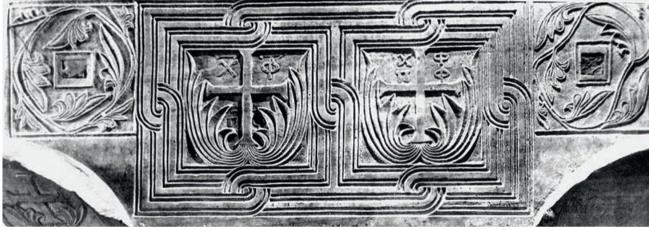
Крышку украшали рельефные композиции, обрамленные прямоугольными рамками. Сохранилось изображение деревца с асимметрично расположенными ветвями-листьями, цветущие побеги с монограммами, от которых сохранились две буквы – К и А – широко распространенной в средние века монограммы IC XC NI KA (ее мы видим и на северном склоне крышки саркофага Ярослава Мудрого). На одной из сторон крышки саркофага Десятинной церкви была изображена многолепестковая розетка на фоне круглого выпуклого медальона. Некоторые фрагменты сохранили параллельную краю профилированную рамку и выступы пазов, расположенных так же, как у саркофага из Св. Софии. Фрагменты с остатками рельефа ступенчато профилированного круга большого диаметра с вписанным в него крестом происходят от торцевой стенки, украшенной подобно боковым стенкам гробницы Ярослава Мудрого и саркофагам, изображенным на миниатюрах Минология Василия II [249]. Резной декор дна саркофага





649





начинается на расстоянии около 18 см, но не со всех сторон. Скорее всего, тыльная сторона не имела резьбы или была украшена только крестами [250]. Несомненное сходство декора рассмотренных фрагментов с орнаментацией саркофага Ярослава Мудрого, почти одинаковые размеры этих гробниц и их форма в виде «дома» с двускатной крышей позволяют считать, что в конце Х – первой четверти XI в. в Киев было доставлено несколько мраморных саркофагов, выполненных на заказ. Нельзя исключать, что эти обломки происходят не от одного, а от нескольких саркофагов (Ольги, Владимира, Анны, Изяслава?). Популярность таких саркофагов в византийской столице в X-XI вв. и проконнесский мрамор гробниц указывают, что они были сделаны в это же время в императорских мастерских в Пропонтиде. Время изготовления и доставки в Киев этой серии мраморных саркофагов должно приходиться на самый конец X — первую половину XI в. [251]

Сегодня эта датировка принята многими исследователями, а мысль о том, что первые великие киевские князья могли быть похоронены в саркофагах вторичного использования, не получила поддержки. Учитывая тесные контакты между Русью и Византией и стремление первой к самоутверждению, доставка из Константинополя специально заказанных саркофагов, изготовленных в формах раннехристианских памятников по моде того времени, более отвечала политическим амбициям Киева.

Как уже отмечалось, по византийскому придворному этикету император обязан был уже при вступлении на престол позаботиться о своем личном саркофаге [252]. Например, следуя этому обычаю, художники и мастера сицилийских правителей в поисках материала (порфира) и образцов для будущих саркофагов специально отправлялись во враждебный Рим [253]. Письменных свидетельств о существовании подобной традиции в Киевской Руси нет, но сопоставление косвенных данных дает основание считать, что этот обычай соблюдался. Подтверждает это и сам факт появления в Киеве дорогих мраморных саркофагов. Кроме князя Владимира Святославича († 1015), его жены греческой царевны Анны († 1011) и Ярослава Мудрого († 1054), из летописей известно, что в мраморных саркофагах были похоронены и другие киевские князья: в 1078 г. вступивший после смерти

[251] Apxunosa, 2005.

[252] Пименово хожение в Царьград, 1984. С. 296, 997

[253] Deer, 1959. P. 117–126. [254] Pannonopm, 1982.

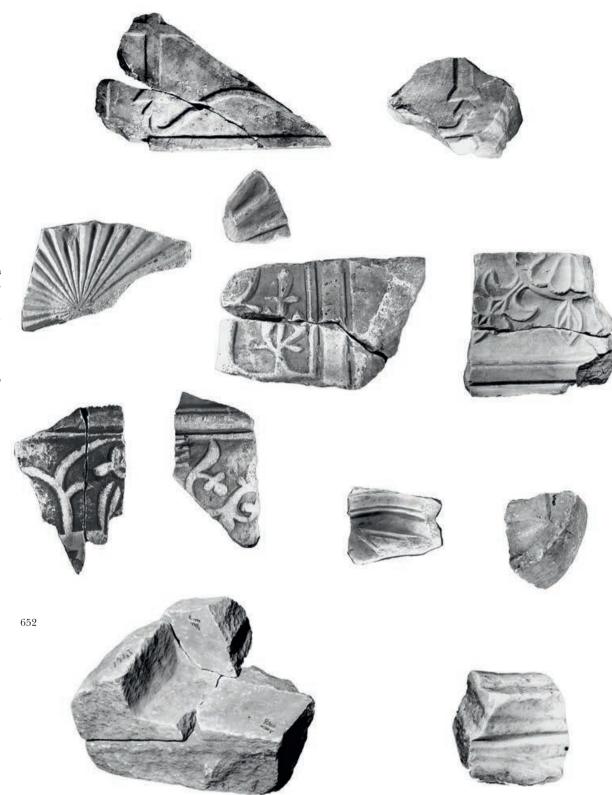
C. 14.

[255] «По открытии гроба Св. Владимира, помянутый Митрополит взял, в воспоминание будущим родам, Великого онаго Князя главу, которую сперва положил в церкви Преображения Госполня, им же Св. Владимиром, по свидетельству летописцев сооруженной, состоящия ныне внутри крепости Печерской, близ северных врат Лаврских, потом того ж года, для безопаснейшего его хранения, положил в Великой Киевопечерской церкви, где и поныне сие дражайшее сокровище хранится» (см.: Краткое историческое описание. 1829. С. 80; Закревский, 1868. С. 282). Кисть правой руки, взятая из саркофага, якобы была отдана Петром Могилой в Софийский собор, а нижняя

650 Саркофаг Ярослава Мудрого. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. Северная сторона 651 Саркофаг Ярослава Мудрого. Мрамор. Собор Св. Софии в Киеве. Склон крышки. Южная сторона 652 Фрагменты саркофагов (?). Мрамор. Десятинная церковь в Киеве. Конец X в. НЗСК

челюсть передана в Успенский собор в Москве (Сементовский, 1900. С. 49). В действительности никаких оснований для такой атрибуции захоронения из шиферного саркофага нет, тем более, что по летописи Владимир был похоронен в мраморном саркофаге (см.: Архипова, 2002. С. 61-66). В XIX в. саркофаг сохраняли в подцерковье стасовской церкви (1828–1842), установив его в приделе Св. Владимира возле фундамента южной стены, над ним устроили мраморное надгробие. Перед разрушением стасовской церкви в 1935 г., он был перенесен в Софийский собор и установлен в западной части внутренней галереи собора в приделе Свв. Антония и Феодосия.

[256] Вельмин, 1910. С. 139. [257] Краткое историческое описание, 1829. С. 15, 16. Несмотря на сделанное тогда подробное описание скелета, пол погребенного специалистами определен не был. Почти все исследователи сходятся на том, что погребение знаменитой бабки Владимира первой княгини-христианки не могло быть совершено вне стен церкви (Каргер, 1940. С. 17). Летописные известия о захоронениях в Десятинной церкви во всех семи случаях также указывают на погребения внутри храма. Невзирая на это, погребение продолжали приписывать св. Ольге, а чтобы как-то пояснить расположение саркофага за стенами церкви, было высказано предположение, что саркофаг раньше стоял в другом месте, а сюда был перенесен во время нашествия 1240 г. и засыпан землей, чтобы скрыть его от татар (Вельмин, 1910 С. 145). Обычно наземные саркофаги делали из монолитных блоков камня, а щели между ящиком и крышкой для герметичности замазывали



Ярослава на киевский престол Изяслав Ярославич, в 1087 г. его сын Ярополк. О том, что заказ и доставка их саркофагов должны были быть сделаны заблаговременно, свидетельствуют перипетии правления последних князей, неоднократно изгонявшихся из Киева. Фрагмент мраморного саркофага был обнаружен в храме, открытом Д.В. Милеевым в северо-западной части митрополичьей усадьбы и отождествляемом некоторыми исследователями с церковью Св. Ирины [254].

Летописные источники очень редко упоминают материал саркофагов, по археологическим же данным известно, что каменные саркофаги обычно собирались из плит красного шифера, широко использовавшегося в строительстве. К их числу, например, относится шиферный саркофаг, обнаруженный в XVII в. Петром Могилой, в котором, как одно время считали, был погребен князь Владимир Святославич [255]. По культурным слоям, в которых был открыт этот и другие шифер-

653 Саркофаг. Шифер. Десятинная церковь в Киеве, XI-XII вв. НЗСК

ные саркофаги, найденные возле Десятинной церкви, их можно датировать концом XI или началом XII в. [256] С правой стороны от входа возле северной стены Десятинной церкви в 1826 г. был открыт замурованный в гробницу из плинфы единственный шиферный резной саркофаг [ил. 653], в котором, как считалось ранее, была погребена княгиня Ольга [257]. Саркофаг (198 × 96,5 × 112 см) собран из семи плит и имеет форму «домика с двускатной крышей». Со всех сторон, кроме дна, он украшен резным декором. Как в мраморной скульптурной декорации киевских храмов, его резьба представляет сочетание раннехристианских мотивов: кресты и кипарисы в арках, простые кресты с трапециевидно расширенными окончаниями ветвей и прекрасный образец плетеного орнамента средневизантийского периода. Четыре больших круга, соединенные перевивами между собой и с рамкой обрамления, украшают скат крыши с лицевой стороны. Лента плетения имеет широкий центральный валик и профилирована по краям углубленными бороздками. Процветшим крестом и крестом «на сфере» той же формы украшены торцевые стенки саркофага.

Качество выполнения резьбы плит, составляющих саркофаг, различное. По мнению Н.Е. Макаренко, саркофаг был сделан двумя мастерами в конце X-XI в. [258] Но нельзя исключать и того, что саркофаг изначально планировали поставить так, что его задняя стенка, на которой помещены лишь кресты греческой формы, будет обращена к стене, или – что для его крышки с лицевой стороны

была использована уже готовая плита. У нас сегодня вызывает изумление и тот факт, что богатая резьба саркофага должна была быть изначально скрыта кладкой гробницы, в которую он был замурован. Однако нельзя забывать, что символика изображений на саркофагах, помимо декоративного, имела охранительное значение. Резными розетками в кругах был украшен, например, деревянный саркофаг, открытый М.А. Сагайдаком на Подоле [259].

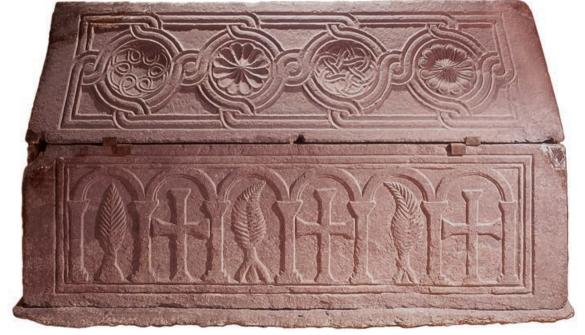
Декор шиферного саркофага из Десятинной церкви обычен для византийских рельефов XI в. А.Н. Грабар, отмечая наличие аналогичного декора (в частности, ряды арок) на некоторых саркофагах на миниатюрах Минология Василия II, рассматривал его так же, как и саркофаг Ярослава Мудрого, с которым у них большое сходство, как образец константинопольской скульптуры первой трети XI в. [260] Действительно, мотивы резьбы, которыми украшен саркофаг, – аркады, кресты, кипарисы и плетеные медальоны с розетками традиционны для византийской пластики XI в., в том числе и для саркофагов [261]. Однако они встречаются и в резном декоре памятников XII-XIII вв. – рельефы из Смирны конца XI - XII в., Фессалоник XII - XIII вв. [262] Это дает основания датировать саркофаг Десятинной церкви более широко – XI-XII вв.

С.П. Вельмин, принимавший участие в раскопках гробницы в 1908 г., относил ее к концу XII в. Датируя плинфу и раствор кладки гробницы концом XII или началом XIII в., он полагал, что саркофаг был замурован не ранее этого времени [263]. Его предположе-

факт, что резной шиферный саркофаг Десятинной церкви замурован в гробницу, дает основание полагать, что в нем было совершено захоронение умершего, а не перезахоронение мошей. К сожалению, мы уже не сможем выяснить, кто же был погребен в этой гробнице князь или княгиня. [258] Макаренко, 1930. C 48 49 [259] Сагайдак, 1991. С. 99. Рис. 55. [**260**] *Grabar*, 1976/1. Р. 86-88. Его мнение поддерживает В.Г. Пунко, полагая, что отличия в стиле резьбы саркофага объясняются не различием индивидуальной манеры мастеров, а характером моделей, к которым они обращались, копируя не целые композиционные схемы, а лишь отдельные элементы. Как и Н. Макаренко, он полагает, что над резьбой саркофага работало не менее двух мастеров (Пуцко, 2002. С. 53). [261] Παζαράς, 1988. Πιν. 4-7, 10, 13-16, 19, 22, 23, 26-30. [262] Grabar, 1976/1. Pl. XXXVIII. N 64; ΡΙ. LXXXI. Ν 86; Παζαράς, 1988. Піл. 15, 22, 23в, 26 - 29. [263] Вельмин, 1910. C. 145. [264] На более позднюю,

цементом. Поэтому тот

чем XI в., дату его изготовления указывает небольшая толщина (около 4 см) плит, из которых он собран. В ранних памятниках она обычно варьирует от 8 до 10 (см.: *Ab*хипова, 2005, С. 49, 50).



653

ние подтвердил петрографический анализ раствора гробницы. Сам же саркофаг мог быть сделан или приезжим греческим резчиком, или киевским мастером по византийскому образцу не ранее второй половины XI — начала XII в. [264]

* * *

Сегодня уже очевидно, что даже то немногое, что сохранилось до наших дней от резной декорации храмов конца Х – начала XII в., свидетельствует, что это был яркий период в развитии монументально-декоративной скульптуры Киевской Руси. Ее появление и расцвет начинаются с привнесением в Поднепровье уже сложившейся византийской традиции каменного строительства. Наряду с экспортированными из Византии деталями мраморного архитектурного декора в украшении древнерусских храмов широкое применение находят местные породы камня, особенно красного шифера, называемого летописцем «мрамором красным» (Лаврентьевская летопись, 1233 г., Воскресенская летопись, 1280 г.). Созданные греческими мастерами и в рамках византийской художественной традиции, шиферные орнаментальные рельефы стали достоянием культуры и Киевской Руси, и Византии.

Византийская скульптурная традиция не оставалась неизменной и очень скоро претерпела изменения в соответствии с местными эстетическими представлениями. На смену византийским гармоническим композициям пришли сложные плетеные орнаменты коврового рисунка, но в целом в орнаментальном искусстве рассматриваемого времени преобладают декоративные схемы резьбы средневизантийского периода. О творческой переработке образов христианского искусства свидетельствует грубоватая образность фигурных рельефов, созданных местными мастерами. Размещение на фасадах церквей второй половины XI — начала XII в. изображений святых воинов, имев-

ших охранительное и дидактическое значение, говорит

об усилении информативности скульптурной декорации и укреплении позиций христианства в сознании широких слоев общества.