





Этот фриз – самый необычный в орнаментальном репертуаре Софии Киевской (1040-е гг.). Его мотивы восходят к раннехристианской живописи.

ОРНАМЕНТ В ЖИВОПИСИ КОНЦА X – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XI ВЕКА



Редкий образец орнаментального декора, воспроизводящий образцы мраморной инкрустации и ее имитации в памятниках византийского круга



В мозаиках Св. Софии в Киеве впервые используется в стенной живописи роскошный орнамент «цветочно-лепесткового» типа.



Мотивы фрескового орнамента в Софии Киевской во многих случаях воспроизводили образца орнамента в мозаиках храма.

От орнамента в росписях Десятинной церкви в Киеве и Спасо-Преображенского собора в Чернигове, к сожалению, уцелели лишь незначительные фрагменты. Поэтому в настоящее время наши суждения о типологии и стиле орнамента конца X — первой половины XI века основываются главным образом на материале, представленном мозаиками и фресками Софийского собора в Киеве. Уникальность орнамента Св. Софии заключается, однако, не только в редкостной сохранности — он является существенной и значимой частью системы живописи храма.

Одной из причин активного использования в Св. Софии орнамента, несмотря на развитость системы сюжетных композиций и множество отдельных образов святых, были грандиозные размеры собора, необычные для византийских построек, и проблемы, связанные с его декорацией. В данном случае перед авторами замысла и исполнителями росписи стояла сложнейшая задача освоения и насыщения изображением огромного пространства, и ими в полной мере был использован орнамент, применены методы не только обогащения и интерпретации, но и унификации орнаментального декора. Он был осмыслен как важный компонент художественного образа интерьера храма и как неотъемлемая часть идейного замысла росписи. Обилие, многообразные приемы размещения и варьирования мотивов орнамента относятся к самым впечатляющим особенностям ансамбля софийского собора. Отведенные орнаменту поверхности составляют около одной трети от общей площади, занимаемой росписью.

В живописной декорации Софии Киевской использовались, как мы знаем, две разные техники: мозаика — преимущественно в центральной апсиде, зоне центрального купола, на подпружных арках, и фреска — в остальных частях, снизу доверху заполняющая все поверхности стен и столбов в интерьере собора, включая хоры, башни и даже помещения под лестницами [1]. Во многом такое решение было вынужденным из-за масштабов постройки и отсутствия в киевских землях мрамора, панелями из которого обычно облицовывались стены византийских храмов вплоть до уровня сводов.

Сочетание двух техник, правда, совсем в ином соотношении использовано и в декорации кафоликона Осиос Лукас в Фокиде (1030–1040-е гг.), созданной почти одновременно с Софией Киевской и обычно сопоставляемой с ее мозаиками и фресками (см. предшествующие разделы). Однако в этом византийском храме фреска занимала очень небольшие поверхности в наполовину закрытых, обособленных компартиментах в юго-западном и северо-западном углах постройки, а также на хорах. В основном объеме кафоликона мозаика существует в традици-

онном сочетании с мраморной облицовкой. Полностью фресковой была декорация Софии Охридской (до 1056 г.), здания базиликального типа, а Неа Мони на Хиосе (1042–1055) — компактный крестово-купольный храм — украшала исключительно мозаика в сочетании с мраморной облицовкой.

Роль и значение орнамента в мозаиках и фресках Софии Киевской были различными. В мозаиках алтаря, барабана, центральных подпружных арок орнамент выполняет более или менее традиционные для него функции выявления архитектурной конструкции, разделения и обрамления сюжетных композиций, акцентированные многократным повторением. В мозаичной части декорации Софии Киевской был задан тон, обозначена своего рода установка на максимальную орнаментальную украшенность и введен определенный орнаментальный репертуар. В ней использованы два главенствующих вида орнамента — растительный, полихромный и монохромный, являвшийся преобладающим (трех основных типов в нескольких вариантах), и геометрический полихромный (также двух основных и смешанного типов).

Растительный орнамент обрамляет край конхи центральной апсиды храма начиная от уровня карниза. Фризы с растительным орнаментом размещены в основании конхи над и под карнизом, фриз с орнаментом смешанного типа (геометрического с растительными элементами) размещен между «Евхаристией» и изображениями святителей. Вертикальные панели с растительным орнаментом помещены на заплечиках апсиды, отделяющих ее от вимы. Растительный орнамент украшает откосы окон алтаря, боковые щеки подпружных арок подкупольных столбов от уровня карнизов.

Геометрический орнамент был использован на стенах вимы во фризе (уцелел лишь небольшой его участок), некогда разделявшем регистры композиций, которые находились ниже уровня карниза. Орнаментальный фриз с геометрическим орнаментом существовал также в барабане центрального купола в простенках между окнами на уровне пят арок, с переходом в их обрамление (в настоящее время сохранился лишь фрагмент изначального узора).

Орнаментальный репертуар мозаик Софии Киевской в значительной мере служил базовым

[1] Судя по сохранившимся фрагментам, сочетание двух техник, правда, в неизвестном нам соотношении отличало и внутреннюю декорацию Десятинной церкви (см.: Ганзенко, Коренюк, Меднікова, 1996. С. 68–73). Использование фрески и мозаики подтверждается фрагментами, обнаруженными во время археологических работ во всех киевских постройках великого князя Ярослава Мудрого — церквях Св. Георгия, Св. Ирины, Благовещения — и безымянного храма на митрополичьей усадьбе (см. также: Сарабьянов, 2006. С. 401).

281 Орнаментальные композиции. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Интерьер



281



282

для фресковой росписи, поэтому основным он будет являться и при дальнейшем рассмотрении.

Размеры раппортов орнамента в мозаиках храма тонко и точно соотнесены с масштабами фигур в сюжетных композициях алтаря. Баланс орнамента и сюжетных изображений выдержан там безупречно. Во фресковой части декорации многочисленные образы святых как бы погружены в орнаментальный декор, обильный и очень крупный по масштабу.

Это впечатление усиливается и благодаря тому, что размеры орнаментальных раппортов, принятые в мозаиках алтаря, использованы и во фресковой части декорации храма, где фигуры значительно мельче [ил. 281].

Во фресках Софии Киевской орнамент заполняет все плоскости, свободные от сюжетных изображений, а их в сложной по конфигурации внутренней структуре храма с обилием арочных пролетов и неудобных для размещения фигур мест живописи было множество.

282 Орнаментальные композиции на гранях лопаток. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Интерьер

283 Мраморные панели над синтроном. Собор Св. Софии в Киеве.

Центральная апсида
284 Мраморные панели над синтроном. Собор Санта Мария Ассунта в Торчелло. Вторая половина XI в. Центральная апсида



283

Орнамент выделяет края архитектурных членений во всех зонах росписи, заполняет откосы оконных и дверных проемов, щеки арок, пролетов, занимает значительное место на сводах Георгиевского и Михайловского приделов, плоскости над и между арками в рукавах подкупольного креста и разделяет сюжетные сцены над ними в торцах рукавов креста. Во фресковой росписи жертвенника и диаконника орнамент помещен на боковых гранях лопаток столбов и на западных лопатках столбов триумфальной арки.

Особую роль орнамент играет в декорации мощных крестчатых столбов Св. Софии Киевской, кажущихся бесчисленными (и, действительно, нигде более не встречающихся в таком количестве). Множественность и размеры лопаток столбов, сильный их вынос (опять-таки нигде в архитектуре византийского круга в таком виде не встречающийся), а также особенности системы сюжетных изображений привели к тому, что в основном объеме храма большая часть боковых граней лопаток, а иногда и лицевые их стороны до высоты шиферных плит — уровня нижнего яруса сюжетной росписи — заполнены вертикальными панелями с орнаментальными композициями [ил. 282]. Исклю-



284

чительно орнаментами заняты все боковые грани лопаток в крайних нефках и в обходящих собор галереях. Восьмигранные и «пучковые» столбы также были украшены орнаментом [ил. 000, с. 000].

Редкостная сохранность живописного ансамбля киевского Софийского собора позволяет составить представление и о приемах, использованных при декорации цокольной зоны. В центральной апсиде Софии Киевской (и только в ней) мозаика традиционно соседствует с мраморными панелями, достигающими нижнего яруса окон и соответственно нижнего края регистра с изображениями святителей (т.е. до высоты более 2,7 м, включая синтрон) [2], некогда отделенным от него мраморным карнизом. Облицовка, однако, не была сплошной — широкие вертикальные панели из плит привозного (проконнесского) мрамора, белого с серыми прожилками, перемежались с более узкими полосами из цемяночного раствора, в котором полихромной смальтой были выложены геометрические узоры [3] [ил. 283]. Такая декорация воспринимается скорее как своеобразная имитация ткани с крупными складками (особенно учитывая цвет мрамора), нежели напоминает обычную облицовку [4].

Подобная ассоциация подкрепляется сопоставлением с изображением ткани на престоле в композиции «Евхаристия» в мозаиках центральной апсиды двумя регистрами выше. Судя по тому, что аналогичным образом (только полностью во мраморе) этот прием воспринимается в декорации центральной апсиды собора Санта Мария Ассунта в Торчелло (вторая половина XI в.) [ил. 284], он мог применяться в более ранних византийских ансамблях, до нас не дошедших.

В алтаре Софии Киевской использована и фреска, причем не только в боковых апсидах, но и над проходами в них из центральной апсиды, а также на западных лопатках алтарных столбов. В этих частях, как и в основном объеме храма, нижний ярус с образами святых размещен не высоко. От пола его отделяют имитирующие облицовку декоративные панели, обрамленные простыми полосами разгранок или филенками, — своеобразный базис для остальной росписи, существующий в нескольких вариантах. Это могут быть воспроизведения прямоугольных панелей из однотонного мрамора (в редких случаях с точечными мазками); имитация инкрустации цветного камня в виде комбинации различ-

285 Декорация цокольной зоны. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве



[2] Эта часть декорации и у М.К. Каргера (*Каргер*, 1952. С. 14), и в более поздних исследованиях (*Архипова*, 2005. С. 62–72), как представляется, не совсем точно называется «алтарным фризом». Подобный способ декорации, по всей вероятности, не был уникальным — аналогичным образом украшена нижняя часть алтарной апсиды собора в Монреале (1180-е гг.).

[3] Часть древних мраморных плит и полос с первоначальным узором из смальты сохранилась слева от митрополичьего трона (см.: *Архипова*, 2000. С. 60–61).

[4] Не исключено, что именно здесь была заложена основа традиции, получившей распространение уже в домонгольскую эпоху и впоследствии широко развитой в русских землях, — изображение в цокольной зоне алтарной части храмов белой подвесной ткани как своего рода аллюзии на ветхозаветную скинию. Такого рода ассоциации в этой части декорации, возможно, усиливались сопоставлением с изображениями Голгофского креста и подсвечников, изначально существовавших на спинке трона митрополита в центральной части синтрона (*Архипова*, 2005. С. 72).

286 Орнаментальная композиция. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида. Фрагмент
287 Орнаментальная композиция. Мраморная инкрустация. Капелла Сан Венацио Баптистерия Латеранской базилики в Риме. VII в.
288 Орнаментальная композиция. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Крайняя южная галерея



286



288

[5] Например, на хорах на лопатке южной стены на углах прямоугольной панели с вписанным медальоном изображены пальметты.

[6] Подобные варианты использованы, в частности, на лопатках юго-западного и северо-западного подкупольных столбов.

[7] «Классический» вариант цокольных панелей в Софии Киевской по высоте равняется ширине лопатки (1,15 м) и составляет практически квадрат. Такие панели существуют преимущественно в наосе под хорами и на хорах.

В алтарных частях панели существенно ниже — 0,4–0,5 м. Встречаются аналогичные панели и на лицевых гранях лопаток во внутренних галереях. На боковых гранях лопаток разница в высоте панелей может составлять до 0,7 м. В простенках между лопатками может равняться 0,3 м (0,9–1,2 м). Благодаря Ю.А. Коренюка за предоставление этих данных.

[8] Предположение высказано В.Д. Сарабьяновым.

[9] В кафоликоне Оснос Лукас фресковая часть декорации в северном и южном компартиментах также завершается имитацией мраморной облицовки, поднимающейся на значительную (около 1,7 м) высоту, однако там она представляет собой довольно примитивную имитацию фактуры мрамора, а не декоративную инкрустацию (см., например: Chatzidakis, 1997. P. 56).

ных геометрических фигур или медальонов, иногда совмещенных с орнаментальными элементами [5] [ил. 285], так называемая техника *opus sectile* [6]; чисто орнаментальные композиции. Высота этого регистра составляет не более 1–1,20 м и не только в малых пространственных ячейках, из системы которых состоят боковые нефы, но и в центральной части храма. При этом уровень декоративных панелей сильно колеблется, разница в нем иногда существует даже в пределах одного столба [7]. Не исключено, что в ряде случаев дифференциация высоты этого регистра соответствует функциональным различиям пространственных зон храма [8].



287

Аналогичные приемы использованы в цокольной зоне росписи на хорах и на плоскостях столбов на уровне хор, обращенных в наос храма.

Такого рода сложная, многовариантная система, безусловно, создавалась впервые, как и многое в этом памятнике, хотя компоненты ее восходят к декорациям раннехристианского времени и к доиконоборческим постройкам, причем первоклассным [9].

В отдельных случаях в Св. Софии декоративные панели с фресковой имитацией техники *opus sectile* размещены выше цокольной зоны. Так, в алтарной части храма, в виме, справа от прохода в жертвенник, сохранился крупный фрагмент вертикально ориентированного прямоугольного панно с крупным медальоном в центре, выделенным широкой вишневой обводкой [ил. 286]. Его обрамляют произвольно изогнутые белые стебли, заканчивающиеся полупальметтами, изображенные на полихромном фоне (охристом, вишневом, зеленом). Внутри медальона, видимо, рефтью также намечены контуры узора.

Подобный декор, восходящий к образцам мраморной инкрустации в памятниках византийского круга, является своего рода аллюзией на мотивы *opus sectile*, подобные, в частности, тем, что встречаются на стенах капеллы Сан Венацио Баптистерия Сан Джованни ин Фонте Латеранской базилики в Риме (VII в.) [ил. 287].

Знаменательно, что в южной наружной галерее Софии Киевской сохранились фрагменты декорации аналогичного типа, масштаб которых несколько мельче [ил. 288]. Это свидетельствует об одновременности исполнения всей росписи собора, что, впрочем, в последнее время не подвергается сомнению, а также

о единстве замысла и безусловном внимании к произведениям доиконоборческих и гораздо более ранних времен. Такого рода ретроспективный подход к декоративным мотивам отнюдь не является свидетельством провинциального характера памятника, но своего рода указанием на столичное происхождение мастеров в X–XI вв. весьма охотно, более того, намеренно, обращавшихся к декорациям предшествующих эпох.

Один из сохранившихся фрагментов росписи Спасо-Преображенского собора в Чернигове [ил. 125, с. 186], скорее всего, создававшейся почти одновременно с ансамблем Софии Киевской, также, судя по всему, являлся частью аналогичного панно. Средняя часть его напоминает сегмент медальона, в обрамлении стеблевидного, белого с растительными отростками, орнамента на полихромном фоне. Использование столь редкого мотива, как и сам характер орнамента, подтверждает предположение о возможном участии в создании этих ансамблей одних и тех же мастеров

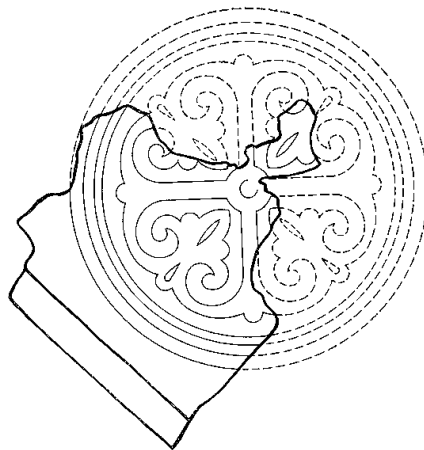
[10]. Об этом же свидетельствует еще один, в данном случае весьма примитивный, прием имитации мрамора или цветного камня, использованный в панно на откосе окна лестничной башни черниговского собора [ил. 292] и в отдельных панно в нижней зоне росписи одного из компартиментов киевской Св. Софии [ил. 291]. Возможно, декоративный прием, известный нам лишь по одному месту в Спасо-Преображенском соборе, не являлся системным, поскольку встречается в башне, украшение же откосов окон в основных частях храмов обычно было однородным. В киевской Св. Софии этот прием как бы случаен, использован наряду с многими другими. Гораздо чаще встречается в ее декорации другой мотив — розетки с крестообразным размещением орнаментальных мотивов, заканчивающихся пальметтами [ил. 289], фрагмент которой обнаружен в нартексе черниговского собора [ил. 290].

Орнамент в Софии Киевской — это целый мир растительных форм, играющий весьма значительную роль во внутренней архитек-

289 Орнаментальное панно. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве
290 Орнаментированный медальон. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве
291 Орнаментированный медальон. Фреска. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. Схема
292 Орнаментальная композиция на откосе окна лестничной башни. Фреска. Спасо-Преображенский собор в Чернигове. 1030-е гг. Деталь



289



290



291



292

[10] См. текст В.Д. Сарбабянова в разделе «Живопись конца X — середины XI века» в этом издании. С. 194.

[11] В настоящее время состояние красочного слоя фресок и, соответственно, орнаментальных композиций далеко не соответствует первоначальному. При расчистке фресок от масляных записей во многих местах он был наполовину, а иногда и до штукатурки смыт. Сурик свинцовый переродился, ляпис-лазурь почти везде утрачена.

[12] Древний пол Софии Киевской изначально был набран из кусочков смальты треугольной, квадратной и прямоугольной формы светло-зеленого, желтого и темно-красного цветов, составлявших ковровый рисунок, о композиции которого можно судить лишь приблизительно (см.: Милеев, 1911. С. 214–215; Каргер, 1947. С. 21–35; Орнаменты Софии Киевской, 1949. С. 14).

293 Орнамент. Мозаика. Откос под ступенью лестницы на хоры. Собор Св. Софии в Киеве. Фрагмент

294 Орнаментальная композиция. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Торцевая стенка помещения под лестницей на хоры

турной конструкции храма. Необычайно развитая система орнаментальных фризов и вертикальных полосных композиций с очень крупным раппортом (принятым в мозаичной и фресковой декорации алтаря, и более соответствующим масштабу здания в целом и образцовой циклам центральной апсиды, нежели размерам фигур святых в остальных частях храма), задает общее могучее звучание, скрепляет, собирает все многочисленные его компартименты в единый организм, нивелируя при этом некоторое конструктивное однообразие.

Как уже было сказано, огромный масштаб постройки и сложность построения ее колоссального внутреннего пространства были лишь одними из причин активного использования в Софии Киевской орнамента. Именно благодаря ему роспись храма становится структурной системой и ансамблем, а не совокупностью сцен и отдельных изображений, не во всех случаях объединенных общей концепцией. Без осознания и осмысления роли орнамен-

та в живописи Софии Киевской рассмотрение ансамбля как художественного явления, оценка его эстетической ценности, а эти стороны, качества, безусловно, учитывались при создании замысла украшения храма, не могут быть исчерпывающими.

Во многом именно орнамент [11] (в сочетании с изначальной декорацией пола, выложенного разноцветной смальтой) [12], создавал тот дивный, влекущий, невиданный мир, который был, судя по всему, важной составляющей общей концепции украшения этого главного храма, главной святыни недавно христианизированной Киевской Руси, убранства его как «дома Божия», как «врат небесных» (Быт. 28:17).

То поражающее великолепие, та явленная красота, то невероятное обилие, изысканность, разнообразие интерпретации орнаментальных форм, которые отличают ансамбль киевской Св.Софии, где даже откосы под ступенями башен были украшены выложенным мозаичной смальтой орнаментом [ил. 294], а своды и торцевая стена помещения под лестницами на хоры



293



294

покрыты сложными орнаментальными композициями [ил. 293], едва ли можно рассматривать лишь как вынужденную обстоятельствами попытку своеобразного решения сложнейшей задачи по украшению огромной постройки.

Ансамбль Софии Киевской — первый или один из первых среди современных и близких к нему по времени памятников византийской живописи, в котором мы встречаемся с проявлением необыкновенного расцвета орнаментального искусства, отличавшего художественную жизнь конца X — XII в. В какой-то мере это было следствием повышенного интереса к орнаментике в предшествующую эпоху иконоборчества, отчасти было обусловлено влиянием исламского искусства с его разви-

той орнаментальной культурой, но преимущественно связано с общими тенденциями развития художественной жизни Византии, очередным ее подъемом. Однако в декорации Софии Киевской внимание к орнаменту действительно было особым.

Многочисленность и многообразие орнамента Софии Киевской — явление в известном смысле уникальное. При анализе ее архитектурных форм было замечено [13], что, несмотря на узнаваемость всех элементов конструкции, то сочетание их, которое существует в этом храме, нигде в византийском мире более не известно. Аналогичное утверждение правомерно и по отношению к орнаменту, подавляющая часть образцов которого имеет конкретные источники. При этом исходные модели основных орнаментальных форм и композиционных схем, как говорилось, находятся в мозаичной декорации алтаря, варьируясь во фресковой росписи других частей храма.

Характер орнаментального репертуара Софии Киевской, его темы и приемы исполнения являются столь же выразительными свидетельствами происхождения мастеров, как сюжетная часть живописи. В нем очень четко и точно отразились процессы, отличавшие современный им мир орнаментальных форм. Вместе с тем в орнаментальном репертуаре киевского храма представлены мотивы и композиции, восходящие к предшествующим этапам художественного развития. Эта особенность, как уже отмечалось, не свойственна орнаментальному репертуару провинциальных памятников, она характерна для столичных произведений. Обращение к образцам предшествующих эпох являлось осмысленным выражением непрерывности, преемственности, стабильности миропорядка.

В X в. в орнаментальном репертуаре византийского искусства произошли существенные изменения, появились новые мотивы, новые темы, существенно отличавшиеся от орнаментального «набора» доиконоборческого времени, питавшегося позднеантичным наследием, хотя процесс обновления начался еще в IX в. Уже со второй половины X в. существенно обогатилась типология византийского орнамента, изменился его художественный язык. Воссоздание мотивов флоры, близких к природным формам или приукрашенных фантазией художников, пышных и обильных, сменилось условным обозначением растительных мотивов, предельной их стилизацией. Прежде всего, насколько мы можем судить, этот процесс нашел отражение в сфере украшения рукописей и, вероятно, литургической утвари. В дальнейшем эта тенденция утвердилась и получила развитие в декорациях храмов, где наряду с традиционными моделями стали использоваться необычные, импровизационные комбинации элементов расти-

тельного и геометрического орнамента, появились своеобразные приемы интерпретации традиционных растительных мотивов.

Определенная часть орнаментального репертуара мозаик Софии Киевской, как кажется на первый взгляд, относится к началу этого процесса. В мозаичной декорации алтарной апсиды храма [ил. 295] — в горизонтальном фризе под карнизом в основании конхи [ил. 296] и в вертикальных полосных композициях на северном [ил. 297] и южном заплеках [ил. 298], отделяющих апсиду от стен вимы (служащих своеобразной опорой изображению Богородицы Оранты и вместе с тем выделяющих два нижних яруса с «Евхаристией» и образами святителей), не только во всем блеске и великолепии, но и во всей чистоте, и типологической, и стилистической, воспроизведены модели роскошного орнамента, определяемого и как «лепестковый» [14], и как «эмальерный». В дальнейшем мы будем употреблять термин «цветочно-лепестковый». Со второй половины X в. он использовался в практике крупнейших византийских скрипториев, прежде всего константинопольских [15]. Как правило, этот орнамент выполнялся яркими, локальными красками на золотом фоне. Главным его элементом является сложносоставной «крин» с загнутыми внутрь «лепестками». В основе большей части композиционных схем этого орнамента — мерное, упорядоченное чередование лишенных всякого натурализма цветочных форм, заключенных обрамляющим их стеблем в медальоны, которые имеют почти геометрический характер. Между ними как своеобразные связующие элементы располагаются различные лепестковые мотивы, определенным образом сгруппированные или изолированные. Активное использование этого орнамента сопутствовало общим процессам, происходившим в византийском искусстве, он являлся своеобразной квинтэссенцией стиля ведущего направления живописи позднемакедонской эпохи.

Именно с этим абсолютно новым типом орнамента, который со второй половины X в. на протяжении нескольких столетий преобладал в декоре греческих рукописей, создававшихся не только в константинопольских скрипториях, но и в рукописных мастерских регионов византийского мира, связывается понятие «византийский стиль» в истории рукописной и не только рукописной орнаментики.

Во многих случаях этот орнамент Софии Киевской сближает с ним не только самый тип крупных флоральных мотивов, способ чередования и соединения «кринов» (в образованных стеблем медальонах) с пальметтами, но и другие характерные особенности. Среди них — прием размещения на золотом фоне, разреженность, свободное существование внутри фриза, наличие определенного внутреннего пространства композиции, стремление

[13] *Комеч*, 1987. С. 230.

[14] См.: *Weitzmann*, 1935. S. 15–32.

[15] См., например, происходящую из столичного скриптория рукопись Лекционария (первая четверть XI в.) (Bodl., Barocci 202. Л. 95); скорее всего, аналогичного происхождения рукопись Гомиллий Григория Назианзина (Bodl., Barocci 207. Л. 229); столичную рукопись Лекционария (Rawl. G. 2. Л. 159) (конец XI в.) (*Hutter*, 1977. P. 160. N 25. P. 163. N 36; *Weitzmann*, 1935. Pl. LXXVII.473.; *Frantz*, 1934. Pl. VII.13, 17; Pl. XI.19, 20; Pl. XII.4).

295 Орнаментальные
фризы. Мозаика. Собор Св.
Софии в Киеве.
Центральная апсида



295



296

296 Орнаментальный фриз. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида. Фрагмент
297, 298 Орнаментальные композиции. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида 299, 301, 303
Орнаментальные композиции. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Зона трансепта. Фрагменты 300, 302, 304
Орнаментальные композиции. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Обходящая галерея. Фрагменты



297



298



299



301



303



300



302



304

к передаче своего рода пластики стилизованной растительной формы как «крина» (при помощи загнутых краев лепестков), так и стебля (переход от черной полосы смальты к синей и белой), одинаковая колористическая гамма с использованием насыщенных, сияющих тонов (синего, голубого, красного, желтого, светло-зеленого, белого), тонкая, delicate, не сплошная обводка краев растительных форм (белым, черным или желтым рядом смальты).

Отличия по существу незначительны. Медальоны в вертикальной панели на северном уступе, отделяющем стену центральной апсиды от вимы [ил. 297], чуть более вытянуты, чем на южном, что редко встречается в классических заставках греческих рукописей. Несколько необычны в этих орнаментальных композициях Софии Киевской также формы пальметт, вернее, увеличение и энергичный изгиб их крайних частей, что создает определенное динамическое напряжение, отвечающее логике



305

архитектурной конструкции. Ей же соответствует и размещение всех флоральных форм в этих ленточных композициях, — они представлены один под другим, преобразованными из горизонтального в вертикальное положение (а не развернутыми на 90° как в большинстве образов рукописного орнамента) и т.д. Однако можно наблюдать и другой процесс своеобразного взаимодействия с архитектурной конструкцией (вопрос в том, можем ли мы интерпретировать его как осознанный), — в данном случае мотивы орнамента слегка трансформированы таким образом, чтобы нивелировать мягкое скругление заплечиков, зрительно превратив их в плоские поверхности. Для этого основания «кринов» и пальметт раздвоены, растянуты на месте грани, средние лепестки «кринов» увеличены, и общая их форма стала более округлой, заостренные элементы пальметт значительно увеличены и растянуты, зрительно почти касаясь полос обрамления [ил. 298]. Таким образом, вертикально ориентированные композиции, размещенные на выгнутых поверхностях, воспринимаются так же, как горизонтальный фриз, помещенный на ровной плоскости, в какой-то степени напоминая вместе с ним П-образную заставку в рукописях.

Судя по тому, с каким умением были интерпретированы в Софии Киевской формы цветочно-лепесткового орнамента, определен размер раппортов, точно выбрана ширина фризов по отношению к гигантскому пространству центральной апсиды и масштабам фигур в сюжетных композициях, можно



306



307



308

305 Орнаментальные композиции. Мозаика. Кафоликон монастыря Осиос Лукас в Фокиде. 1030–1040-е гг. Наос. Детали

306, 307 Орнаментальные композиции. Мозаика. Неа Мони на Хиосе. 1042–1055 гг. Детали

308 Орнаментальная композиция. Мозаика. Кафоликон Осиос Лукас в Фокиде. Нартекс. Деталь



309

говорить о достаточном опыте работы с такого рода моделями применительно к монументальным сооружениям, причем, вероятнее всего, в столичных памятниках (во множестве создававшихся в тот период, но не дошедших до наших дней). Тем не менее, именно в Софии Киевской мы впервые встречаемся с использованием орнамента рассматриваемого типа в стенной живописи, и только в этом храме для него выбрано столь «ответственное», заметное место. Более того, те орнаментальные композиции во фресковой части декорации, которые так же, как и в мозаиках алтаря, ориентированы на декор иллюминированных рукописей, но при этом на другие модели, с аналогичной скрупулезностью воспроизводят композиционные схемы образцов. Наиболее часто орнамент этого типа встречается в зоне подкупольного креста [ил. 299, 301, 303], в приделах и в обходящих галереях. Иное звучание им придают оттенки фона — зеленые, охристые, терракотовые [ил. 300, 302, 304].

Ни в одном из близких по времени ансамблей, сохранившихся в регионах империи, мы не встречаем столь точного воспроизведения подобного орнамента. Орнаментальный репертуар кафоликона Осиос Лукас, памятника стадияльно близкого, имеет совершенно иной характер — он включает много комплексных моделей, новых элементов, переработанных мотивов. По обилию использования (хотя и на других поверхностях в соответствии с характером архитектуры) и разнообразию он отчасти сопоставим с декорацией Софии Киевской, его смысловая, художественная, эстетическая значимость в ансамбле весьма существенна, однако характер орнаментальных композиций и элементов орнамента иной, — в нем определенно сказывается влияние исламской орнаментальной культуры. В орнаментальном репертуаре Осиос Лукас используется много форм, которые не встречались ранее и не будут использованы в дальнейшем. Орнамент кафоликона поражает роскошью, обилием и многообразием форм, он, безусловно, оригинален, масштабно продуман, тонко и точно соотносится с размерами внутреннего пространства. Однако именно в силу многообразия элементов, приемов сочетания, сопоставления мотивов



310

он не оставляет ощущения единой системы. Типологическое разнообразие соседствующих орнаментальных композиций рождает ощущение избыточности, известной пестроты и как бы самостоятельности существования [ил. 305]. Орнамент Осиос Лукас выглядит слишком великолепным и красочным по сравнению со сдержанностью образов сюжетной части декорации, хотя, возможно, такого рода контраст был осознанным.

В орнаментальном репертуаре кафоликона Осиос Лукас встречаются отдельные формы (в том числе квадрифолийные) и элементы, использовавшиеся в рукописях, но в других сочетаниях, соотношениях, в иной гамме, хотя, как правило, также помещенные на золотом фоне. Единственный орнамент, в известной мере напоминающий рукописные модели, обрамляет и особым образом выделяет полуфигуру Спасителя в люнете над входом в наос храма из нартекса [16] [ил. 306]. Так или иначе, по существу в любых проявлениях, орнамент Осиос Лукас имеет интерпретационный характер по отношению к рукописному, что существенно отличает его от орнамента Софии Киевской.

В орнаментальном репертуаре Неа Мони, памятника, также входящего в группу византийских мозаических ансамблей второй четверти — середины XI в., по-своему изысканного и стилистически однородного, весьма широко используются мотивы рукописного орнамента [17]. Однако и типологически, и композиционно они существенно переработаны. Мотивы цветочно-лепесткового орнамента упрощены,

[16] Однако при известной близости цветочно-лепестковых форм они трактованы иначе — в основе композиции фриза не характерное для рукописного орнамента стабильное чередование стилизованных цветочных мотивов, заключенных в медальоны, обрамляющим их стеблем, но прерывистое, ритмичное движение сочной, темно-зеленой ветви с отходящими от нее упрощенными цветочными и листовыми мотивами, по колориту близкими к природным сочетаниям.

[17] Это уже отмечалось исследователями (см.: Mouriki, 1985. Vol. 1. S. 198).



311 Орнаментальная композиция. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида

311

измельчены, составляющие их элементы обведены по краям отчетливыми черными контурами и использованы в иных сочетаниях. Яркая, насыщенная цветовая гамма орнамента мозаик Софии Киевской и Осиос Лукас, выдерживающая сопоставление с золотым фоном, здесь стала гораздо приглушеннее,

сдержаннее и, в целом, бледнее (серый, блекло-зеленый, белый и тусклый красный тона). В своем роде это опять-таки импровизации на темы рукописного цветочно-лепесткового орнамента, однако его элементы предельно стилизованы, в некоторых случаях почти графичны [ил. 307, 308]. В отличие от орнаменталь-

312, 314 Орнаментальные композиции. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида
313 Орнаментальная композиция. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Наос. Деталь



312



313

[18] См.: Грозданов, 1988. С. 13.

[19] Они разделены своеобразными жатыми листьями, перехваченными в средней части кольцевидными перемычками, цепляющимися за края медальонов. Цветовая гамма крайней из композиций по-своему натуралистична: блекло-зеленые цветочные мотивы, помещенные на терракотовом фоне медальонов, разделены зеленоватыми же пучками жатых листовых форм. Колорит второй композиции с аналогичным орнаментом, помещенной параллельно, еще более сдержан, — он построен на оттенках серого, желтого и терракотового тонов.



314

ных систем Софии Киевской и Осиос Лукас, представляющих собой разные, но по-своему выдающиеся художественные явления, имеющие в том числе и самостоятельную ценность, орнамент Неа Мони по отношению к живописной системе выполняет во многом второстепенную функцию, что отражает уже следующую стадию развития декорации.

Если исходить из типологии цветочно-лепесткового орнамента и приемов его использования, то наиболее близки к Софии

Киевской орнаментальные композиции во фресках алтарной части Софии Охридской (в обрамлениях триумфальной арки с образом Богородицы, а также сюжетных сцен в жертвеннике и диаконнике). На сходство между орнаментом рассматриваемого типа в этих двух памятниках уже обращали внимание исследователи [18], однако и различия, связанные отнюдь не с разной техникой исполнения, тоже существенны. Интересующий нас орнамент Софии Охридской, представленный в восточной части храма в нескольких вариантах, безусловно, имеет в основе рукописные образцы, однако интерпретирован иначе и композиционно, и колористически, и, в конечном счете, стилистически [ил. 309]. В большинстве своем (и, прежде всего, в наиболее значимых по местоположению композициях, обрамляющих конху центральной апсиды) этот орнамент очень плотно заполняет поле, почти не оставляя места для желтого фона, столь же плотно помещены в медальонах и криновидные формы. Схематизированные и упрощенные, лишенные той убедительной меры условности, той степени стилизации, создающей своего рода реальность, которые вообще отличают орнамент рассматриваемого типа, они, скорее, обозначают мотивы цветочно-лепесткового орнамента, нежели воспроизводят его образцы. Чередование сложных форм, активных по цветовым сочетаниям, превращается в однообразный ряд практически монохромных мотивов в медальонах, характер обрамления которых уже не ассоциируется со стеблем [19].

Судя по всему, заказчику охридской росписи и исполнителям рассматриваемого орнамента было важно, прежде всего, продемонстрировать знакомство с орнаментальным



315

репертуаром столичных памятников, со своего рода модой определенной эпохи. Их способность к преобразованию, переосмыслению исходных моделей в данном случае свелась к упрощению и известной примитивизации образцов, своеобразной и даже по-своему живописной (например, в диаконнике), отражающей и уже несколько другую стадию развития. При этом отдельные, типологически близкие модели встречаются и в рукописной орнаментике, причем даже в практике константинопольских скрипториев [20]. О существенности и актуальности связи с искусством метрополии, в котором соседствовали мотивы позднеантичного искусства и «новаторские» формы, свидетельствует орнамент, размещенный на щеках триумфальной арки Софии Охридской. Это натуралистически трактованная, светло-коричневая пластичная

лоза на зеленом фоне с крупными, резными виноградными листьями, исходящая из двух симметричных ваз, изображенных по сторонам конхи в ее основании. При этом чуть ниже, по краям апсиды, помещен фриз с изображением лозы, но уже в стилизованном виде. [ил. 310]

Мотив лозы присутствует и в мозаиках Софии Киевской, однако она практически графична и абсолютно условна [21] [ил. 311, 314], опять-таки восходя к рукописным образцам. Ее волнообразно изогнутый, тонкий темно-синий стебель с ответвлениями, изображенными в «обратном» и «возвратном» движении, оставляет свободной большую часть золотого фона. Лоза обрамляет восточную подпружную арку и выделяет края остальных подпружных арок, выявляя, таким образом, центральную подкупольную часть, что соот-

315 Орнаментальный фриз. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида. Деталь
316, 318, 320 Орнаментальные композиции. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида. Софиты окон. Детали
317, 319 Орнаментальные композиции. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Фрагмент



317



316

[20] Например, в константинопольской рукописи Гомилий Иоанна Златоуста (Bodl., Canon. gr. 101. Л. 1) (вторая четверть XI в.) (см.: Hutter, 1982. P. 33. N 30). Изогранные и упрощенные модели нередко присутствуют в заставках одной и той же рукописи, например, в рукописи Профитология (Christ Chrch gr. 14. Л. 151, 50) (первая половина XI в.) (Hutter, 1993. P. 73. N 12). Однако в орнаментальном репертуаре алтарной части Софии Охридской используются и составные схемы, в которых сочетаются мотивы, заимствованные из разных моделей.

[21] Это второй из трех основных типов лозы, встречающихся в византийском искусстве начиная с IX в. (первый — лоза с завитками, второй — ло-



318



319

за с извилистым стеблем, третий — абстрактная лоза (см.: *Frantz, 1934. S. 34*)), имеющих много разных вариантов, известной как в каменной резьбе, так и в заставках рукописей, эмалях и на тканях.

ветствует семантическому смыслу мотива и отвечает логике архитектурной конструкции.

Продуманная соотнесенность этого орнамента не только с конструктивной логикой, но с символикой архитектурных и изобразительных форм, тщательность, виртуозность его исполнения, изысканность изгибов стебля и ответвлений лозы, соразмерность ее раппорта с масштабами храмового пространства, органичность существования на отведенных ей плоскостях и вместе с тем предельная стилизация, делающая ее сопоставимой с текстом надписи над конхой центральной апсиды, могут рассматриваться наряду с выдающимися образцами декоративных решений в византийской живописи.

От традиционных моделей этот орнамент отличает одна существенная особенность — необычность динамики, каким бы образом ее ни интерпретировать. Начинаясь у краев шиферного карниза и в некоторых случаях представляя собой в исходной части почти выпрямленный, удлинненный стебель или стебель с незначительным количеством ответвлений, лоза, как бы получив импульс, постепенно упруго сжимается, с двух сторон поднимаясь к замку арки. Она симметрично завершается, сходясь в центре (с раппортом почти в два раза меньшим, чем у основания) и образуя почку под медальоном с полуфигурой Христа Иерея в основании барабана [ил. 312]. В данном случае, однако, своеобразие композиционного решения этого орнамента могло быть задумано и соответственно должно пониматься иначе: направленная сверху вниз, отражая характер построения архитектурных форм и размещения программы декорации, лоза постепенно разжималась, выпрямляясь к основанию подпружных арок почти до вертикальных линий. Во фресковой части декорации лоза используется многократно и в разных вариантах [ил. 313].

Не менее своеобразным, чем тип и приемы использования лозы, а также цветочно-

лепесткового орнамента в алтарной части храма, является орнамент горизонтального фриза, который помещен в основании конхи апсиды над карнизом, с двух сторон примыкая к подножию изображения Богоматери Оранты. Его монохромный, тончайший, прозрачный узор, белый на черном фоне, гораздо менее заметен, чем проходящий под карнизом фриз с цветочно-лепестковыми формами. Однако местоположение этого орнамента едва ли случайно, как и его «легкость» по сравнению с плотностью и цветовой насыщенностью нижнего фриза. Композиция этого орнамента, как тончайшая паутина, заполняющего все поле фриза, построена на чередовании медальонов с изображением четырех крестообразно размещенных простейших пальметт, сходящихся в центре, образуя своего рода процветший крест, и медальонов с пальметтой более сложной формы. Она свисает вниз со стебля, который, исходя из раздвоенного основания, образует как бы второй, внутренний медальон с почковидным выступом в верхней части. Медальоны разделяются пальметтами еще чуть более сложной формы, изображенными в зеркальном положении основаниями друг к другу [ил. 315].

Этот орнамент, не столь активно привлекающий внимание, как расположенный под ним фриз, исполнен чуть небрежнее. Его элементы, четко прорисованные у краев апсиды, к ее центру несколько смазываются, утрачивая абсолютную повторяемость, однако композиционная схема и мотивы этого орнамента во множестве вариантов использовались во фресковой части декорации Софии Киевской, только развернутые по вертикали [ил. 317].

Характер мотивов и интерпретация этого орнамента имеют истоки в сасанидской



320



321

художественной культуре, продолжавшей оказывать существенное влияние на орнаментальный репертуар византийского искусства X–XII вв. через посредство мусульманских мастеров. Возможность такого рода заимствований и более или менее сознательной имитации объясняется их общим источником — эллинистическим искусством, что уже отмечалось исследователями, как византинистами, так и исследователями, изучающими искусство ислама [22].

Рассматриваемый орнамент Софии Киевской в том его варианте, который представлен в мозаиках храма, не имеет аналогий в византийской монументальной живописи, однако сходные формы встречаются в заставках рукописей [23], в шитье и каменной резьбе. В данном случае, как представляется, именно каменная резьба (скорее всего, резной мрамор столбчатых построек) послужила образцом не только для рассматриваемого орнамента в алтаре Софии Киевской, но и повлияла на появление аналогичного декора в рукописях, поскольку и в них такого рода узор, как правило, воспроизводится как монохромный. Однако в данном случае трудно утверждать что-либо с определенностью, поскольку одной из

особенностей орнаментального репертуара византийского искусства X–XII вв. в разных видах его применения являлась общая типология.

Это же предположение кажется правомерным и в отношении орнамента на откосах окон алтаря [24]. Прием его изображения аналогичен только что рассмотренному фризу. Это белый узор на черном фоне, что само по себе свидетельствует о его прообразах в каменной резьбе. Линии рисунка в данном случае значительно толще, чем во фризе над карнизом конхи апсиды, его исполнение также отличается некоторая небрежность, — в софите и на откосах правого окна элементы орнамента более расплывчаты и несимметричны, ленты крупнее, но в целом этот орнамент восходит к тем же образцам, что и узор верхнего фриза. В данном случае это также варианты интерпретации так называемой сасанидской пальметты, трансформированные в византийском искусстве. Аналогии рассматриваемому орнаменту можно найти как в каменной резьбе [25], так и в рукописях [26].

В двух боковых окнах схемы орнамента похожи. «Каркас» узора в них образован зигзагообразными полосами, делящими поле

- [22] См., например : Grabar, 1976/1. P. 69–88; Frye, 1972; и др.
- [23] При этом встречаются варианты как белого узора на цветном фоне, как, например, в заставке рукописи Гомилий Иоанна Златоуста (вторая половина XI в., Бодлеанская библиотека) (Bodl., Rawl. G. 160. Л. 366 v.) (см.: Hutter, 1982. P. 37. N 35), — так и темного узора на белом фоне, как, например, в рукописи первой половины XI в. (Christ Church gr. 10. Л. 41, 57) (см.: Hutter, 1993. P. 35 N 6).
- [24] Орнамент в них сохранился не целиком, преимущественно в софитах окон, но уцелевшие его участки дают достаточно полное представление о его композиционных особенностях.
- [25] Bouras, 1980. P. 89–91. Fig. 6.3, 6.
- [26] Weitzmann, 1935. Pl. XLIV.255, XLV.264, и др.; Frantz, 1934. Pl. II, 18; Рукопись Гомилий Иоанна Златоуста (Bodl., Rawl. G. 160. Л. 273; Bodl., Rawl. G. 159. Л. 43) (см.: Hutter, 1982. P. 38, 39. N 35, 37).



322



323

- 321 Орнаментальный фриз. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида. Северная сторона
 322 Орнаментальный фриз. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида. Деталь
 323 Орнаментальный фриз. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Центральная апсида. Южная сторона
 324 Орнаментальный фриз. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Вима. Деталь

композиции на треугольники. В них вписаны усложненные пальметтоподобные мотивы двух сходных вариантов [ил. 316, 320]. При этом ритм, чередование и ракурсы мотивов не выдержаны в строгой последовательности. В обоих случаях, однако, в центре софита окна помещена пальметта наиболее простая, хорошо читающаяся и выразительная по форме, находящаяся под изображениями Христа в «Евхаристии». Композиционная схема и мотивы этого орнамента составляют существенную часть орнаментального репертуара, использованного во фресковой части декорации храма [ил. 319].

В среднем окне апсиды помещена орнаментальная композиция другого типа. Ее поле разделено на квадраты с вписанными в них пальметтами. Одна часть квадратов разделена крестообразными линиями и имеет в центре небольшую окружность, служащую основой для пальметтоподобных мотивов, вершинами обращенных к внешней его стороне. Другая, разделенная диагональными линиями на четыре треугольные плоскости, заполнена пальметтами, верхние части которых обращены к центру квадрата [ил. 318]. Этот монохромный, хорошо читающийся выразительный ор-

намент имеет те же корни, что и описанные выше мотивы [27], и, в свою очередь, встречается в византийском искусстве, как в каменной резьбе, так и в заставках рукописей [28]. Его мотивы также используются в орнаментальном репертуаре фресковой части декорации Софии Киевской.

Этот узор в какой-то степени служит переходным к еще одной разновидности орнамента в мозаиках храма в самом нижнем фризе, опоясывающем алтарную апсиду, проходя между «Евхаристией» и ярусом с изображениями отцов церкви. Он построен на чередовании простейших и вместе с тем базовых орнаментальных форм — квадратов и ромбов [ил. 321, 323].

Характерно взаимоотношение трех фризов в алтаре Софии Киевской: верхнего — на черном фоне с тонким, прозрачным, белым растительным орнаментом (восходящим к каменной резьбе в столбчатых ее вариантах); среднего — на золотом фоне с роскошными полихромными цветочно-лепестковыми мотивами (созданными в соответствии с элитарными образцами из рукописей, выполненных в столбчатых скрипториях) и нижнего — на синем фоне с геометрическими лаконичными

[27] См., например: Dimand, 1937. Fig. 28.

[28] Аналогичные мотивы встречаются опять-таки в рукописи Гомиллий Иоанна Златоуста из Бодлеанской библиотеки (Bodl., Rawl. G. 160. Л. 351) (см.: Hutter, 1982. P. 37. N 35); в Минологии Симеона Метафраста (третья четверть XI в.) (Holkham gr. 19. Л. 141) (см.: Hutter, 1982. P. 55. N 55); в Лекционарии (конец XI в.) (E.D. Clarke 45. Л. 237) (см.: Hutter, 1982. P. 56. N 56 и др.).



324

формами (сочетание и чередование которых имело, скорее, смысловой характер, нежели составляло нечто подходящее под определение орнамента). Их соотношение отвечало архитектурной логике, но вместе с тем и принципам украшения, использовавшимся в византийских кодексах того времени, которые отличала определенная последовательность, своего рода иерархия декорации [29] [ил. 311].

В типологическом отношении нижний фриз — самый необычный из всех входящих в орнаментальный репертуар Софии Киевской. Мотивы его нигде более в декорации этого храма не воспроизводятся и, как сами по себе, так и в представленном сочетании, не встречаются ни в одном из близких по времени ансамблей в храмах византийского мира.

Фриз этот монументален и активен по цвету, хотя в нем задействованы всего четыре основных тона. Одним из них является глубокий, насыщенный синий тон смальты, служащий фоном. На нем в составляющих фриз геометрических формах использованы золотая и белая смальты в разных сочетаниях, а также зеленая — в качестве фона для всех этих мотивов. В небольших количествах употреблена также вишневая смальта — в тонких линиях своеобразных рамок, которые подчеркивают, выявляют абрисы основных фигур.

В квадраты и ромбы вписаны, чередуясь, кресты и свастики [ил. 322]. При этом ромбы со всех четырех сторон «достраиваются» до квадратов ступенчатыми треугольными выступами, а углы квадратов смягчаются, как бы слегка нивелируются «подложенными» под них простейшими лепестковыми элементами.

Характер и приемы изображений орнаментальных форм этого фриза различаются

в северной и южной его частях. Южная [ил. 321] исполнена гораздо более тщательно, продуманно и артистично. Создается впечатление, что она служила образцом для противоположной стороны фриза, образцом, не всегда верно осмысленным и воспроизведенным. Прежде всего, в южной части фриза помещены восемь орнаментальных мотивов, а в северной — девять, поэтому в первом случае они размещены просторнее, не соприкасаясь друг с другом и, кроме того, они чуть мельче. При этом набор форм в южной части более разнообразен — в нем присутствуют мотивы, которых нет в северной. Они состоят из квадратов с четырьмя крестообразно расположенными лилиевидными мотивами, выполненными золотой смальтой, исходящими из круглой выделенной сердцевинки. Зеленое поле квадрата обведено «рамкой» вишневого цвета, лепестки под углами которой в одном случае белые, в другом — золотые [30].

Для создателей этой части фриза существенна была взаимосвязь с размещенной выше «Евхаристией», взаимосвязь и смысловая, и композиционная. Орнаментальные мотивы, состоящие из лилиевидных форм, присутствуют как во фризе, так и на изображении ткани, покрывающей престол. Более того, близкий крестообразный мотив в упрощенном виде присутствует и на ткани, прикрывающей руку архидиакона Лаврентия в святительском чине под рассматриваемым орнаментальным фризом.

Квадратные и ромбические формы в южной части фриза имеют геометрически строгие очертания, четко ориентированные по вертикалям и горизонталям. Изломы вписанной в ромбы свастики в этой части фриза обращены против часовой стрелки, соотносятся,

325 Орнаментальная композиция. Мозаика. Капелла Сан Венацио Баптистерия Латеранской базилики в Риме. VII в. Деталь

326 Орнаментальная композиция. Мозаика. Собор Св. Софии в Константинополе.

Северный тимпан. Деталь
327 Композиция с крестом. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Деталь

328 Композиция с крестом. Шиферный саркофаг из Десятинной церкви в Киеве. Деталь
329 Орнаментальная композиция. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве

[29] Выбор типа орнамента для заставок, особенно в элитарных кодексах, зависел от их местоположения в рукописи, а техника исполнения орнамента зависела от его типа. Для первой большой заставки мог быть использован полихромный цветочно-лепестковый орнамент, выполненный на золотом фоне, для украшения других, как правило, малых заставок, могли использоваться «лобзиковые» (как бы прорезные) пальметты, раскрашенные в два цвета или монохромные, выполненные чернилами (см.: Hutter, 1996. Р. 4–22).

[30] Аналогичным образом оформлены углы трех мотивов в форме квадрата с вписанным в их поле четырехконечным крестом,



325



326

исполненным золотой смальтой. В средних частях сторон квадратов изображены крупные лилиевидные элементы, как бы продолжающие ветви креста, который таким образом превращается в подобие процветшего. Углы трех ромбов с вписанными в них свастиками из золотой смальты заканчиваются изящными небольшими белыми лилиевидными мотивами с вытянутым и заостренным средним лепестком, а стороны их продолжены белыми же уступчатыми треугольными элементами, как бы выложенными из небольших кубиков.

[31] Этот древнейший из символов, обозначающий благо, свет, щедрость, являлся и одним из наиболее древних солярных знаков (см.: *Wilson*, 1896).

[32] Этот символ встречается и в напольных мозаиках римского времени, причем, вписанным в квадрат и в сочетании с ромбами и крестообразными формами (см.: *Čremošnik*, 1984. Sl. 72).

[33] *Логвин*, 1971/1. С. 45–46.

[34] *Каргер*, 1947. С. 25.

[35] Сохранился лишь небольшой участок этого фриза на северной стене вимы от лопатки триумфальной арки до проема, ведущего в жертвенник. Утраченные его части, как и во многих других случаях, дополнены масляной краской. Колористическая гамма его построена на сочетании светло-розового и темно-зеленого тонов.

таким образом, с направлением шествия апостолов в находящейся над этим фризом «Евхаристии».

На северной стороне [ил. 323] формы чередующихся квадратов и ромбов не столь геометрически правильны, некоторые из них наклонены под разными углами, небольшие лилиевидные мотивы по углам четырех ромбов и трех из пяти квадратов (решение также уже почти типовое) в большинстве случаев предельно измельчены и порой едва различимы. Изломы только двух из четырех вписанных в ромбы свастик соответствуют направлению движения в «Евхаристии», остальные обращены против него.

Мотив свастики (креста с рукавами, загнутыми под прямым углом или более мягкой формы) для художественной культуры Византии — чрезвычайная редкость [31]. Он встречался в раннехристианском искусстве (так называемый гаммированный крест), наряду с другими солярными символами, вписанными в простейшие геометрические формы — круги, квадраты, ромбы, например, в напольных мозаиках базилики в Бет Мери (VI в.) [32].

В дальнейшем изначальный семантический смысл этого мотива, по всей вероятности, постепенно девальвировался, хотя его размещение в рассматриваемом фризе в чередовании с крестом, казалось бы, демонстрирует обратное. Однако показателен прием изображения этого мотива в ромбе, помещенном между южным и центральным окнами и служащим продолжением рассматриваемого фриза, — ему придано состояние своеобразного равновесия, связанного с местоположением. Способ, которым это было осуществлено (все части свастики развернуты в разные стороны, как бы сбивая движение), — может свидетельствовать о потере изначального смысла мотива, о восприятии его главным образом в качестве декоративного элемента.

О важности соображений чисто художественного порядка свидетельствует соотношение мотивов и колористической гаммы нижнего фриза с узором фрагментарно сохранившихся напольных мозаик софийского собора и с орнаментальными фризами на стенах вимы. «Пол в виме был выложен из комбинаций больших ромбов, диагональных крестов между ними и переплетений небольших кругов, вместе с ромбами образующих ромбовидную сетку узора» [33]. Сочетание цветов смальты, обнаруженной в Петровском приделе — желтой, зеленой, лиловой и синей [34], могло быть использовано и в выкладке пола алтаря.

Городчатые, ступенчатые треугольные мотивы, «достраивающие» ромбы в нижнем фризе центральной апсиды до прямоугольников, соотносились со ступенчатым орнаментом, фриз которого некогда проходил по стенам вимы ниже уровня карниза [35] [ил. 324]. Этот последний, выполненный в Софии



327



328



329



330 Орнаментальная композиция. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Деталь

[36] Так, в мозаиках церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре (первая половина VII в.) под изображениями Богоматери с Младенцем и архангелами в основании конхи алтарной апсиды проходит фриз, состоящий из вписанных в медальоны ромбов и крестообразно представленных четырехлистников с лилевидными мотивами в интервалах (Лазарев, 1948. Табл. 24). В несохранившихся мозаиках апсиды церкви Успения в Никее, исполненных вскоре после 787 г., конху алтарной апсиды обрамляет фриз, состоящий из чередования ромбов, мотивов, напоминающих Соломонов узел или своеобразную интерпретацию свастики (что сложно различимо на фотовоспроизведении), крестообразно размещенных стилизованных растительных элементов — простейших лепестков, между которыми по двум пересекающимся в центре диагоналям изображены уже знакомые нам лилевидные мотивы (вариация хризмы?), и пересмысленных солярных символов, состоящих из небольших ромбиков по сторонам диагональных линий с крестообразными окончаниями. Орнаментальный фриз в основании конхи апсиды церкви Св. Ирины в Константинополе (после 740 г.) представляет собой геометризovanную композицию их соприкасающихся ромбов с вписанными в них крестообразными мотивами. В мозаиках VIII в. (?) в Софии Константинопольской (в помещении над вестибюлем?) изображение четырехконечного креста в медальоне обрамлено рамкой их чередующихся ромбов и знакомых нам лилевидных элементов с обозначенной сердцевиной (Lowden, 1997. Fig. 88). Фриз из крестов в ромбах, чередующихся со стилизованными растительными формами, украшал деревянные связи в Софии Константинопольской, относящиеся к IX в. (Sheppard, 1965. P. 237–240).

[37] Mango, Hawkins, 1972. P. 33.

331 Изображение древа.
Саркофаг Ярослава
Мудрого. XI в. Деталь
332 Орнаментальная
композиция. Фреска.
Собор Св. Софии в Киеве

Киевской в очень крупном масштабе, — один из древнейших геометрических узоров, активно использовавшийся как в мозаиках, так и в декоре рукописей. Он входил в орнаментальный репертуар мозаик Софии Константинопольской, обрамляя люнету над входом в храм с изображениями Христа и предстоящего императора Льва VI (886–912). В разных вариантах, но в совершенно ином масштабе этот орнамент представлен в мозаиках Осиос Лукас, использован в мозаиках свода нарфика церкви Успения Богоматери в Никее (1065–1067). В отличие от других типов орнамента, существующих в мозаиках Софии Киевской, во фресковой части ансамбля ступенчатый орнамент не воспроизводился.

Возвращаясь к нижнему фризу в центральной апсиде храма, можно отметить, что характер и интерпретация составляющих его форм, их сочетание и местоположение (в алтаре под «Евхаристией») свидетельствуют об особом значении, им придававшемся. Прообразы этих мотивов и само местоположение фриза восходят к раннехристианскому искусству и, безусловно, имеют смысловое значение, связанное с утверждением и прославлением основных христианских символов. Символика креста большое значение приобрела в эпоху иконоборчества, однако интересующие нас мотивы и их сочетания возникли ранее и продолжали существовать и до и после восстановления иконопочитания.

Близкие по характеру орнаментальные фризы также, как правило, находятся в алтарях и обрамляют конхи апсид. Так, исполненная на золотом фоне композиция, состоящая из чередования крестов, вписанных в круги и ромбы, хризм и расположенных по их схеме лилиевидных мотивов (напоминающих мотивы Софии Киевской, только не заключенных в квадратную раму), обрамляет конху апсиды уже упоминавшейся капеллы Сан-Венанцио Баптистерия Сан-Джованни ин-Фонте Латеранской базилики в Риме [ил. 325]. И такие примеры отнюдь не единичны [36].

Весьма интересны в этом отношении своеобразные геометрические формы в мозаиках северного тимпана Софии Константинопольской, помещенные на месте позема по сторонам изображений Иоанна Златоуста, Игнатия Богоносца и четырех других святителей (конец IX в.). Они представляют собой ромбы, со всех сторон дополненные полуокружностями с вписанными элементами городского орнамента (чуть более простыми по форме, чем в Софии Киевской), и медальоном в центре с лиственным мотивом [37]. Являясь составной частью вписанных в аркаду композиций с изображениями святителей, эти формы составляют подобие фриза, тем более, что между ними, в качестве неких соединяющих элементов, были помещены медальоны, разделенные на четыре части



331



332

диагональными линиями, заканчивающимися небольшими растительными мотивами (один из них сохранился) [ил. 326].

Участок фриза, состоящий из ромбовидных фигур, существует в Софии Константинопольской под портретом императора Александра I на северо-западном столбе северной галереи (912) [38]. Его узор состоит из ромбовидных мотивов с вписанными в них медальонами. Сохранность этой части декорации такова, что трудно судить с уверенностью о характере их заполнения. В крайний правый медальон вписан крест или подобие свастики. Орнаментальная декорация на арках, примыкающих к северо-западному столбу, представляет собой сетку из чередующихся кругов и ромбов, пересеченных диагональными линиями с небольшими лилиевидными мотивами на концах.

Этот экскурс в историю интересующих нас мотивов проясняет источники их появления в орнаментальном репертуаре храма. Они главным образом связаны с константинопольским искусством, причем, возможно, более раннего времени или конца X — первой половины XI в., аккумулирующим в своем орнаментальном репертуаре мотивы разных эпох и стилей.

Причины появления столь отчетливо акцентированного орнаментального фриза в мозаиках Софии Киевской могли определяться и особыми соображениями. Подчеркнутое выявление формы и, соответственно, символики креста могло быть обусловлено обстоятельствами, связанными с начальным этапом христианизации Руси. Не случайно весьма обильно использовались во фресковой части декорации Софии Киевской и хризмы — они помещены в замках практически всех арок, в росписи лестничных башен и т.д. Вместе с тем существенной, видимо, продолжала оставаться связь с солярными мотивами. В декорации древних шиферных плит ограждения хор собора, в том числе первой и второй от алтаря с северной стороны, активно используются солярные знаки. На четвертой от алтаря плите они помещены в сочетании с четырехконечными крестами [39]. Прообразы такого рода плит в ранневизантийском искусстве известны во множестве. Практически точное воспроизведение мотивов древних плит в убранстве киевской Св. Софии также свидетельствует об осознанной связи, обдуманной преемственности с искусством раннехристианской эпохи, с художественной культурой VII–X столетий, которая проявляется и в живописном орнаменте, и в интерпретации определенного круга образов.

В составе рассматриваемого фриза в Софии Киевской, причем по существу в центральной позиции, изолированно, между окнами алтаря, присутствует и восьмиконечный крест. Кресты были помещены и на фасадах

храма. На тыльной стенке ниши западного фасада сохранилось изображение процветшего креста.

Не случайно кресты в алтарных частях фланкируют отдельные проходы и весьма обильно, как изолированные формы, используются в декорации столбов Софии Киевской,

333 Орнаментальная композиция. Мозаика. Собор Св. Софии в Киеве. Барабан центральной главы. Фрагмент
334 Орнаментальная композиция. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Наос



333

нередко также в проходах из центрального пространства в боковые компартименты храма. Количество крестов столь велико, что попытки их истолкования только как своеобразных маркеров возможных мест заложений мощей святых кажутся маловероятными. Их общее число делает сомнительным и предположение о возможной связи с погребальным культом, хотя в некоторых случаях по сторонам креста изображены кипарисы — символ вечности, бессмертия, в сочетании с крестом



334

[38] Mango, Hawkins, 1961. P. 187. Fig. 15, 17.

[39] Архипова, 2005. Табл. 55.1, 56.1, 57.1.

характерный для декора саркофагов [ил. 328], в том числе для шиферного саркофага из Десятинной церкви [ил. 329]. Вместе с тем знаменательна особенность орнаментальной композиции на грани лопатки в одном из компартиментов в юго-западной части храма под хорами. В верхней ее части сохранился медальон — остаток орнаментальной полосной композиции. На остальной поверхности по срубленному до кладки слою штукатурки, на которую затем был нанесен новый, более тонкий слой (с нахлестом на старый), был написан крест [ил. 330]. Не является ли причиной его создания появление какого-либо захоронения? О связи орнаментальных мотивов в живописи Софии Киевской с декором саркофагов и, следовательно, с погребальной символикой свидетельствует уникальный для этого ансамбля и в целом для живописи византийского круга XI–XII вв. мотив древа, своеобразное изображение древа жизни на западной грани западной лопатки южной стены наоса [ил. 332]. В нем чисто орнаментальные элементы — традиционные полупальметты, усложненные отростками, — сочетаются с не орнаментальным, несимметричным компонентом — стволом. Он утолщен у основания и раздваивается в интервалах между своего рода пазухами, обозначенными кольцами, с исходящими из них с двух сторон полупальметтами. Этот мотив существует и на верхней крышке саркофага Ярослава Мудрого [ил. 331].

В орнаментальных композициях, обрамляющих арочные проходы в нефах, а также на гранях лопаток столбов нередко встречаются кресты в медальонах, введенные в структуру узора — например, в замках арок, в нижних частях композиций [ил. 327]. Так же как и хризмы, они органично входили в состав орнамента.

Однако, повторим, мотивы и композиции нижнего фриза в алтаре Софии Киевской нигде более — ни во фресковой части ансамбля, ни в близких к нему по времени памятниках (Осиос Лукас, Неа Мони, Св. София Охридская) — не встречаются. Из них только в Осиос Лукас присутствует еще один тип геометрического орнамента, существующий в орнаментальном репертуаре мозаик Софии Киевской, — «гофрированная лента», так называемый поребрик.

Мотив изломанной ленты, известный в античном и раннехристианском искусстве, встречается в напольных мозаиках [40], в греческих рукописях X–IX вв., позднее довольно часто используется он и в настенной живописи. В мозаиках Софии Киевской этот орнамент был представлен в барабане центрального купола в качестве обрамления арок окон, как бы в продолжение фриза в простенках между ними на уровне пят арок [41]. Фрагмент его на золотом фоне сохранился лишь справа от восточного окна [ил. 333]. Орнамент этого типа воспроизводится и во фресках храма [ил. 334].



335

С мотивами из орнаментального репертуара Осиос Лукас отчасти может быть сближен еще один вариант растительного орнамента, несколько необычный для репертуара мозаик Софии Киевской, все темы которого имеют достаточно четкие аналогии в произведениях, условно говоря, центрального круга памятников и доминирующего стиля искусства Византии, прежде всего в декоре манускриптов. Он обрамляет конху центральной апсиды, заходя более на внутреннюю ее часть, чем выступая на видимую сторону. Это — вариант полосной композиции, состоящей из цепочки медальонов, соединенных между собой небольшими парными пальметтами, изображенными зеркально по отношению друг к другу. Чередующиеся медальоны заполнены пальметтами с выделенной круглой золотой сердцевинкой и цветочно-лепестковыми формами с такой же сердцевинкой. Четыре лепестка последних, расположенные крестообразно, вытянуты и заострены, а размещенные между ними — короче и круглее. Эти мотивы имеют аналогии в рукописной орнаментике. В колористической гамме больше голубого и белого, чем синего. Используются также красная и разные оттенки зеленой смальты — от холодного

[40] Например, в напольной мозаике первой половины V в. (?) в Фессалониках.

[41] Сохранился лишь один участок фриза в восточной части барабана над фрагментом изображения апостола Павла. Грани поребрика, разделенные тремя поперечными полосами, интерпретированы как объемные, со светотеневой проработкой. Полосы на гранях сверху вниз: светло-серая — темно-серая; белая — красная; зеленая — темно-зеленая. Утраченные части орнамента дополнены масляной краской.

до теплого [ил. 335]. Это единственный вариант орнамента, интерпретация которого имеет как бы переходный характер, стадияльно находящийся между орнаментами Осиос Лукас и Неа Мони.

В целом же орнамент в мозаиках Софии Киевской — в чистом виде византийский — в столь отчетливо выраженных формах ни в одном из сближаемых с ними обычно ансамблей не существующий. Строго говоря, и на уровне образных характеристик слишком большой близости между ансамблями Софии Киевской, Осиос Лукас и Софии Охридской не прослеживается. В каждом из них представлена особая версия определенного направления византийского стиля, его своеобразная интерпретация, в той или иной степени обусловленная местными особенностями. Различия же в орнаментальном репертуаре имеют кардинальный характер. В орнаменте мозаик Софии Киевской, судя по всему, отразились черты ведущего направления развития византийского искусства, представленного остатками константинопольских мозаик и рукописями, вышедшими из крупных византийских скрипториев. Он может дать представление об орнаментальном репертуаре несохранившихся ансамблей метрополии и в какой-то степени, видимо, об утраченной декорации Десятинной церкви, являвшейся, как считается, парфразом церкви Богоматери Фаросской в импе-

раторском дворце. Не исключено, что какая-то часть орнаментального репертуара Софии Киевской восходила именно к ее орнаментам.

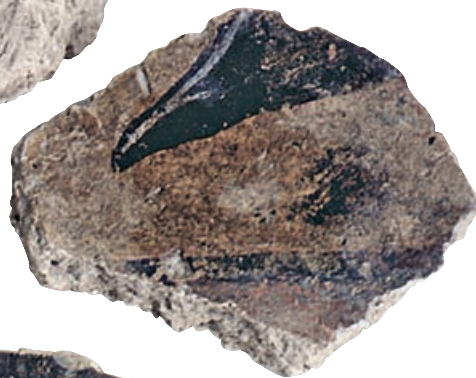
Об ориентации на декорацию Десятинной церкви, от которой остались лишь небольшие кусочки штукатурки, в том числе с фрагментами растительных мотивов, свидетельствует орнамент во фресковой части ансамбля Софии Киевской. Он, так же как и в мозаиках храма, в основном — стилизованный растительный (геометрический представлен лишь поребриком) и состоит из множества вариаций двух основных типов, характерных для эпохи его создания: полихромного цветочно-лепесткового орнамента (восходящего к рукописному) [ил. 299, 301, 303], и стеблевидного ленточного — в основном белого на полихромных тонах (имеющего прототипы в каменной резьбе и ее интерпретациях в рукописях). Последний наиболее широко используется в росписи киевской Софии.

И именно его элементы — фрагменты ленточного стеблевидного орнамента с петлеобразными изгибами [ил. 336] и полупальметтами сохранились на кусочках штукатурки, обнаруженных при раскопках Десятинной церкви. Правда, там, на стеблях, сохранились кольцевидные перехваты [ил. 337] — деталь не заметная сейчас в орнаменте Софии Киевской из-за смывотности красочного слоя (как и обводка ленточных элементов). В уже упоминавшемся

336–338 Фрагменты орнамента из Десятинной церкви в Киеве. Фреска. X в.



336



337

338

339 Орнаментальная композиция. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Наос



339



340



341

340, 341 Орнаментальные композиции. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Наос

орнаментальном панно, участок которого сохранился в Спасо-Преображенском соборе в Чернигове, эти детали присутствуют. Скорее всего, именно к декорации Десятинной церкви относятся крохотные фрагменты, детали которых позволяют предположить, что они являлись частями композиции с цветочно-лепестковым орнаментом [ил. 338] — многозначное в своем роде свидетельство его использования уже в живописи храма конца X в. При археологических работах был обнаружен еще один, довольно крупный и выразительный, по сравнению с имеющимися, фрагмент штукатурки с элементами цветочно-лепесткового орнамента.

Полосные орнаментальные композиции, отдельные мотивы и изощренные комбинации орнаментальных форм, заполняющих многочисленные свободные плоскости, не занятые сюжетными изображениями [ил. 339], во фресковой части декорации Софии Киевской действительно в основном являлись вариациями репертуара мозаик с той разницей, что тончайшие белые линии узора во фризе, прилегающем к подножию фигуры Богородицы Оранты; мотивы орнамента в откосах окон центральной апсиды; стебля лозы, обрамляющей ее конху, — утолтились, превратившись в ленточные узоры на полихромном фоне, развернутые вертикально или дугообразно.

342–345 Орнаментальные композиции. Фреска. Собор Св. Софии в Киеве. Наос. Детали



342



344



343



345

Основные орнаментальные формы и отдельные мотивы остались теми же, иногда дополненные полупальметтами или стилизованными растительными отростками. Одни и те же мотивы могли включаться в разные структурные сетки ромбовидной, треугольной, круглой, сердцевидной форм, создавая новые композиции. Изменилась цветовая гамма орнамента. Ленточные элементы, как правило, оставались белыми, хотя в отдельных случаях в их окраске использованы охра, сурик (в настоящее время почерневший) [ил. 340], зеленая краска [ил. 341]. Фон этого фрескового орнамента — многоцветный, меняющийся при переходе от одного раппорта к другому, — охристый, зеленый, красно-коричневый, белый и др. В некоторых случаях во фресковой части росписи прямо копировались не только формы, но и приемы исполнения орнамента в мозаиках. Таковы места входов на башни со стороны города [ил. 348], где в наружных частях проемов изображение синей лозы на охристом фоне воспроизводило аналогичный орнамент в обрамлении конхи центральной апсиды. Узор же на внутренней стороне проема имел и другой характер, и другой масштаб. Места переходов из одного пространства в другое во фресковой части декорации также выделялись разным масштабом и типом орнамента [ил. 346], особенно в наиболее ответственных местах, например, при центральном входе в основное пространство храма из западной галереи [ил. 347].

Кроме развития и интерпретации во фресковой части декорации композиционных схем орнамента в мозаиках алтаря, в отдельных случаях в схемы орнамента были введены ромбовидные сетки [ил. 342, 344], отчасти напоминающие отдельные мотивы орнамента в Осиос Лукас [ил. 305], и сердцевидные мотивы в комбинации с теми же пальметтами [ил. 345], а также лоза в сочетании с пальметтами [ил. 343]. Был дополнен также композиционный ряд с формами цветочно-лепесткового орнамента [ил. 300, 302, 304].

В целом ряде случаев, особенно в центральной части храма, ленточный орнамент помещался в тех же местах, где находились его прообразы в резьбе, в том числе в местах переходов из колонн в арки, в зоне центрального подкупольного креста.

Знаменательно, что во фресковой части декорации в отдельных местах существуют узоры, прорисованные черным контуром по чистой штукатурке, если не имитирующие, то явно восходящие к резьбе по камню. Так, в узком фризе (о,15 м) под шиферным карнизом одного из столбов северной наружной галереи воспроизведен орнамент, свидетельствующий о поисках иных изобразительных приемов [42].

Соотношение типологии орнамента во фресках и мозаиках одного и того же



346

ансамбля — тема отдельная. Заметим лишь, что в Осиос Лукас орнаментальный репертуар фресок и мозаик не имел стольких черт общности, как в Софии Киевской. Принципиально отличается орнаментальный репертуар росписи алтарной части, наоса храма и нартекса в Софии Охридской. Но при этом орнамент



347

в живописи именно последнего памятника (в разных компартиментах и по-разному) типологически наиболее близок к киевской Св. Софии. Орнамент нартекса Софии Охридской, — пожалуй, самая близкая аналогия ленточным мотивам фрескового орнамента Софии Киевской, хотя темные контуры ее краев — примета более позднего времени.

Приумножение, количественное наращивание орнаментальных форм, равно как и сюжетных изображений, еще не означает создания единой декоративной системы. В Софии Киевской орнамент «работает» именно как продуманная и осмысленная система форм. Незыблемости архитектурной конструкции этот орнамент ни в коей мере не нарушает, избавляя ее при этом от некоторого однообразия в зоне малых ячеек, придавая целостность всему ансамблю, уникальность которого несомненна при всей узнаваемости составляющих элементов.

Орнамент Софии Киевской как система, повторим, — абсолютно самостоятельное явление, не встречающееся ни в одном из дошедших до нас живописных ансамблей. Особые художественные и идеологические задачи, особенности архитектурной конструкции

гигантского храма, созданного как своеобразная демонстрация могущества Киевского государства, как свидетельство торжества новой веры, как место объединения огромного количества людей для коллективной молитвы, вызвали к жизни совершенно необычную декоративную программу, которая воплощалась и в росписи открытых галерей, обращенных в пространство города. Может ли такого рода феномен рассматриваться как проявление особенностей складывающейся национальной культурной традиции? Во всяком случае, она, безусловно, является их важным компонентом.

Значение, которое на Руси при выборе веры придавалось исканию зрелищности не только самой службы, но и наслаждению красотой украшения храма, наглядно воплотилось в обильном и разнообразном орнаментальном декоре Софии Киевской. В «Слове» митрополита Илариона содержится важное указание на характер ее восприятия современниками и, соответственно, на особенности ее замысла — «яже церкви дивна и славна всем округним странам, яко же ина не обрящется в всем полунощии земнеем от востока до запада» [43]. Безусловно, как и во всех литературных произведениях панегирического жанра, элемент уникальности можно принять за традиционный прием преувеличения, однако и архитектура, и декорация Софии Киевской действительно не имеют аналогов как ансамбль.

У нас нет документальных данных для утверждения, что замысел собора как колоссального и весьма сложного архитектурного сооружения и его росписи имели единую программу и создавались одновременно. Не храм сооружался под роспись, хотя она, безусловно, предполагалась, но роспись приспособлялась к огромному храму, — отсюда многие ее особенности, необычные для византийской живописи.

София Киевская представляет собой своего рода феномен в ряду тех великолепных ансамблей второй четверти — середины XI в., которые почти одновременно появились в разных частях восточнохристианского мира. Соотношение общего и индивидуального в Софии Киевской едва ли поддается точному определению.

Приемы использования орнамента и его обилие в Софии Киевской во многом обусловлены характером архитектуры и особенностями заказа, замысла внутреннего убранства храма. Но и то, и другое было, безусловно, оригинальным, что позволяет говорить и о «местных» особенностях декоративной системы.

Подтверждением этого является декор древнейших русских рукописей. Скорее всего, именно под впечатлением орнаментальной системы Софии Киевской возникло заполнение архитектурных фронтисписов в Изборнике



348

[42] Этими сведениями я обязана Ю.А. Коренюку.

[43] Слово о законе и благодати, 1997. С. 50.

Святослава (1073), который подробно будет рассматриваться в следующем разделе. Они существенно отличаются от архитектурных моделей во фронтисписах, известных в настоящее время по собственно византийским кодексам, — при передаче внутреннего пространства в них, как правило, воспроизводится мраморная облицовка или инкрустация, украшающая стены храма. В Изборнике Святослава все четыре изображения храмов плотно заполнены орнаментом, многие мотивы которого повторяют те, которые использовались в Св.Софии. Отдельные орнаментальные композиции этого киевского храма отразились и в декоре Молитвенника Гертруды, о чем также пойдет речь далее.

В целом же орнаментальный репертуар мозаик Софии Киевской в большей части для нас так и остался уникальным явлением в истории русского искусства — к его мотивам, за редким исключением (отдельные композиции в михайловских мозаиках), не обращались в дальнейшей практике. Он вернулся на листы рукописей, напоминая о себе во фронтисписах Изборника Святослава, и в заставках Остромирова Евангелия (1056–1057). Зато многие варианты орнамента фресковой части декорации храма были использованы при создании новгородских стенописей, прежде всего, Софии Новгородской (1109) и Николо-Дворищенского собора (около 1118 г.).