МОЗАИКИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

В. Н. ЛАЗАРЕВ

МОЗАИКИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

С ПРИЛОЖЕНИЕМ СТАТЬИ
А. А. БЕЛЕЦКОГО
О ГРЕЧЕСКИХ НАДПИСЯХ
НА МОЗАИКАХ

ПРЕДИСЛОВИЕ

В 1913 году известный русский византинист Ф. И. Шмит [1] выражал справедливое негодование по поводу того, что мозаики столь прославленного памятника, как Софийский собор в Киеве, остаются неизданными. С тех пор прошло свыше сорока лет. И лишь теперь, когда комплекс памятников, расположенных на территории бывшего Софийского монастыря, является Государственным архитектурно-историческим заповедником и когда, наконец, поставлена на строго научную основу работа по изучению мозаик и фресок Софии Киевской, сделалось возможным решение той задачи, об осуществлении которой мечтал в дореволюционные годы русский ученый.

Все исследователи, писавшие о мозаиках и фресках Софии Киевской, и в первую очередь Д. В. Айналов и Е. К. Редин [2], имели дело с закопченными и с запыленными мозаиками и с полностью записанными в XIX веке фресками. Иначе говоря, они имели дело с неподлинным материалом, который давал искаженное представление об искусстве XI века. Лишь после того как мозаики и фрески стали систематически освобождать от многовековых слоев пыли, копоти и записей, открылись совсем новые перспективы для их подлинно научного изучения. И произошло это только в наши дни.

Реставрация фресок Софии Киевской, вандальски записанных в 40—50-х годах прошлого столетия, началась в 1928 году с расчистки Д. И. Кипликом росписей в юго-западной башне. С тех пор работа по раскрытию фресок велась, с перерывами, в 1934—1938, в 1948—1949 годах и с 1952 года по сегодняшний день. Работа эта не завершена, настолько велик ее объем. Она захватит еще несколько лет, и есть все основания утверждать, что в Софии Киевской будет сделано немало новых примечательных открытий. Поэтому публикацию фресок целесообразно отложить до того момента, когда полностью закончится их расчистка.

Много проще обстоит дело с мозаиками. На протяжении 1952—1954 годов они были подвергнуты умелой реставрации, осуществленной под руководством Научно-методического совета по охране памятников культуры. Все мозаики были предварительно обсле-

---

[1] Ф. Шмит, Киевский Софийский собор, «Светильник», 1913, № 8, стр. 4—5.

[2] Д. Айналов и Е. Редин, Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи, Спб., 1889.

дованы со специально возведенных лесов, после чего только начались реставрационные работы. Они выразились в закреплении с помощью полихлорвиниловых смол и нагелей отстающих грунтов, а также в тщательном удалении с поверхности смальт вековых слоев пыли и копоти. Некоторые мозаики, записанные масляной краской (как, например, медальоны с Христом-священником и богоматерью между парусами), были освобождены от слоя позднейших записей, что сделало их совершенно неузнаваемыми. Для уточнения границ между мозаиками и фресками было произведено множество зондажей, позволивших решить ряд неясных ранее вопросов. Наконец, все мозаики были умело засняты таким талантливым фотографом, как Л. И. Кумок (эти фотографии, выполненные для Софийского музея, хранятся в его фототеке.)

В настоящем своем виде мозаики Софии Киевской представляют выдающийся монументальный ансамбль XI века. От исполненных в том же XI столетии мозаик Хосиос Лукас, Неа Мони и Дафни, особенно же от более поздних мозаик Венеции и Сицилии, их выгодно отличает первоклассное состояние сохранности. Не говоря уже о том, что они теперь сияют во всей первозданной прелести своих красок, они, что гораздо существеннее, лишены каких-либо доделок и модернизаций. Следуя принятым в советской реставрационной науке установкам, наши мастера, в отличие от итальянских реставраторов, нанесших непоправимый вред мозаикам Равенны, Венеции, Сицилии и Дафни, нигде ничего не доделывали и нигде ничего не освежали. Они довольствовались тем, что лишь удаляли позднейшие наслоения, возвращая памятнику его первоначальный вид. Вот почему мозаики Софии Киевской являются в настоящее время, после произведенной реставрации, самым подлинным памятником монументальной живописи XI столетия.

Поскольку понимание такого уникального художественного ансамбля, как роспись Софии Киевской, крайне затруднено без предварительного изучения конкретной исторической среды, в условиях которой он возник, автор настоящей книги считал необходимым изучению мозаик предпослать две главы общего содержания. В первой из них уточняется сложившаяся в Киеве к XI веку историческая ситуация, помогающая уяснить идейные истоки росписи и разобраться в ее сложной системе. Во второй анализируется отношение росписи к архитектурному интерьеру и дается общая характеристика ее стиля. Лишь после этого автор переходит к подробному описанию и разбору самих мозаик.

Настоящее исследование, выполненное мною как плановая работа Софийского заповедника, не смогло бы быть осуществлено, если бы я не пользовался постоянной помощью работников Академии строительства и архитектуры Украинской ССР, в ведении которой находится Государственный архитектурно-исторический заповедник «Софийский музей». И В. И. Заболотный, и Н. П. Северов (†), и директор заповедника Н. И. Кресальный, и реставраторы Л. П. Калениченко, Е. С. Мамолат и О. Ф. Плющ проявляли неизменный интерес к моей работе, оказывая мне всяческую помощь. За все это я выражаю им свою благодарность. Но особенно многим обязан я научному сотруднику заповедника В. И. Левицкой, которая не жалела сил и времени для собирания ценнейших материалов и для обстоятельной научной информации о всех интересовавших меня фактах.

Проф. А. А. Белецкий любезно взял на себя труд по транслитерации и транскрипции греческих надписей, что позволило применить к изучению этой специфической области средневекового изобразительного искусства строго научные критерии. Его перу принадлежит и специальный раздел о греческих надписях, данный в приложении.

ГЛАВА I

СИСТЕМА РОСПИСИ И ЕЕ ИДЕЙНЫЕ ИСТОКИ

Время, когда была воздвигнута заложенная в 1037 году [1] София Киевская, являлось эпохой расцвета древнерусского государства. Это было время большого экономического подъема: быстро росли города с многочисленным ремесленным населением, росло и сельскохозяйственное производство, в котором видную роль играли еще полностью не закабаленные свободные смерды. Широкая международная торговля способствовала обогащению Киевской Руси, одновременно укрепляя ее международные культурные связи. Сильная княжеская власть обеспечивала охрану обширных границ государства, которое на этом этапе развития сумело совладать и с натиском кочевников, и с внутренними княжескими распрями.

В жизни древнерусского государства XI век был эпохой решительного укрепления феодальных отношений. Прежние варяжские работорговцы сливаются с высшим землевладельческим княжеско-дружинным и боярским классом, все энергичнее становится натиск князей и их дружинников на свободных землевладельцев, все более тяжелыми тяготами облагается крестьянское население [2]. Этот процесс не ускользнул от внимания писателей XI—XII веков: летописец прямо отмечает, что князья и их приближенные стали собирать «многа имения» [3], а киевский митрополит Климент говорит «о желающих славы, которые присоединяют дом к дому, и села к селам, изгоев и сябров, борти и пожни, ляда и старые пашни» [4]. С XI века появляются также известия о пожалованиях земли церквам и

---

[1] Подробное обоснование даты закладки Софии Киевской см. в статье Н. П. Сычева «Древнейший фрагмент русско-византийской живописи» («Seminarium Kondakovianum», 1928 (II), стр. 99—103). Фигурирующее в I Новгородской летописи под 1017 годом свидетельство о закладке храма Софии в Киеве недостоверно, так как в Новгородской летописи XI века дат вообще не было; они были проставлены позднее и нередко с ошибками. Ср. «Повесть временных лет», ч. 2, приложения. Статьи и комментарии Д. С. Лихачева, М.— Л., 1950, стр. 363.

[2] Подробнее об этом см. П. Лященко, История народного хозяйства СССР, т. I. Докапиталистические формации, изд. 3, М., 1952, стр. 138 и сл.; «Очерки истории СССР». Период феодализма IX — XV вв., ч. 1, М., 1953, стр. 116—124; Б. Греков, Крестьяне на Руси с древнейших времен до XVII века, М.— Л., 1946, стр. 85 и сл.; М. Тихомиров, Крестьянские и городские восстания на Руси, М., 1955, стр. 29—38.

[3] П. Лященко, Ук. соч., т.I, стр. 141.

[4] Н. Никольский, О литературных трудах митрополита Климента Смолятича, писателя XII века, Спб., 1892, стр. 104.

монастырям. В этом процессе феодализации решающим моментом было возникновение крупных княжеских и боярских вотчин за счет утеснения мелкого землевладельца, превращавшегося в феодального «держателя» частновладельческой земли. Так на Руси восторжествовал тот феодальный порядок, который был впервые узаконен в «Правде Ярославичей».

Параллельно с утверждением и укреплением феодальных отношений на Руси получила развитие пришедшая на смену язычеству новая религия — христианство. Христианская религия проникла к нам во вполне сложившемся виде. Она насаждалась сверху, встречая длительное сопротивление широких масс населения, придерживавшихся веры своих отцов и дедов. Отсюда родилось то двоеверие, которое сопутствовало древнерусской культуре почти на протяжении всего ее существования. Отсюда же проистекало активное взаимодействие христианства и язычества. Попадая на русскую почву, христианство все время испытывало здесь воздействие более старых языческих взглядов и обрядов, во многом смягчавших его догматизм и его суровые аскетические правила. Именно против этого и выступала систематически церковь, особенно в лице ее византийских представителей, не желавших считаться с русской действительностью и всячески оберегавших традиционные церковные догматы и каноны.

Христианство проникло на Русь задолго до его принятия в качестве официальной религии в 989 году. Уже в окружном послании константинопольского патриарха Фотия (867) говорится о крещении «росов». Не исключена возможность, что в это время приняли христианство дружинные круги, группировавшиеся вокруг киевского князя Аскольда [1]. В договоре князя Игоря с Византией (945) несколько раз упоминается о русских христианах. Летописец, повествующий о ратификации договора князем Игорем в Киеве, сообщает, что язычник Игорь и его люди присягали на холме перед идолом Перуна, а христианская Русь присягала в церкви Ильи [2]. На этом этапе христианство было распространено лишь среди социальных верхов киевского общества, но и здесь оно не получило полного признания, так как сам князь оставался еще язычником. Поэтому княгиня Ольга, несмотря на двукратную поездку в Константинополь (957 и 959), где она, по-видимому, вела переговоры о крещении Руси и об организации русской церкви и где она сама приняла христианство, по возвращении на родину не решилась не только на провозглашение христианства официальной религией, но даже и на крещение своего собственного сына. Лишь в 80-х годах X века сложились наконец благоприятные предпосылки для крещения Руси. Владимир, женившийся на Анне, сестре византийских императоров Василия II и Константина VIII, крестился в Корсуни вместе со своими дружинниками и начал энергичную борьбу с язычеством. Княжески-дружинные верхи киевского общества сумели прекрасно учесть значение новой религии для оправдания складывавшейся феодальной иерархии и для усиления их политического веса. Преодоление региональных языческих культов облегчало объединение страны. Отказавшееся от язычества Киевское государство, которое греки презрительно именовали «варварским», прочно входило отныне на равных правах в семью европейских народов. Родственные связи с первым в Европе императорским домом укре-

---

[1] «История культуры древней Руси». Домонгольский период. II. Общественный строй и духовная культура. Под ред. Н. Н. Воронина и М. К. Каргера, М.— Л., 1951, стр. 82 (ст. Н. Ф. Лаврова «Религия и церковь»).

[2] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева. Часть первая, М.— Л., 1950, стр. 38.

пили позиции Киевской Руси на Черном море и на Балканах. Наконец, социальные принципы христианства, проповедовавшие долготерпение и смирение, содействовали отходу от демократических основ патриархально-общинного строя и упрочению классового неравенства. Все это вместе взятое содействовало быстрому распространению христианства в высших кругах киевского общества [1]. Гораздо медленнее проникало оно в народ, наталкиваясь на противодействие старых языческих традиций. Здесь предстояло еще многое сделать для укрепления новой религии. И эта задача как раз встала перед преемником Владимира Ярославом, чье княжение падает на 1019—1054 годы. Недаром киевский летописец [2] сравнивает Владимира с пахарем, который землю «взорá и умягчи», а Ярослава — с сеятелем: «сь же насея книжными словесы сердца верных людий». В дальнейшем мы убедимся, что создание такого художественного ансамбля, как София Киевская, представляло неотъемлемое звено в цепи тех мероприятий, которые ходом исторических событий принужден был осуществлять Ярослав, выступавший поборником новых феодальных порядков.

Вся первая половина княжения Ярослава заполнена ожесточенной борьбой за киевский стол. Сначала ему пришлось вести кровавую войну со своим братом Святополком. Лишь после битвы на р. Альте (1019) Ярослав прочно завладел Киевом. Но не успел он, по образному выражению летописца, «утереть пот с дружиною своею»[3], как ему пришлось вступить в борьбу сначала со своим племянником князем Брячиславом Изяславичем полоцким, а затем со своим могущественным младшим братом Мстиславом тмутараканским. Лишь после смерти Мстислава (1035) стал Ярослав единовластно править русской землей (летописец называет его «самовластцем») [4]. И хотя на протяжении всего своего княжения Ярослав вел почти непрерывные войны против внешних врагов (печенегов, финнов, чуди, литовцев, ятвягов, поляков, греков), тем не менее только с 1035 года почувствовал он достаточно крепкую почву под ногами. Это и позволило ему развернуть в ближайшие годы то широкое строительство, о котором повествует под 1037 годом летописец [5] и началом которого была закладка митрополичьей церкви св. Софии.

Ярослав всячески стремился сохранить единство русских земель и укрепить границы древнерусского государства. Но одновременно он должен был ясно осознавать неизбежность утверждения феодальных порядков. Поэтому он встал на путь покровительства крупному землевладению и христианской церкви, освящавшей своим авторитетом феодальную иерархию. При нем христианство начало быстро распространяться по необъятной территории Руси. Будучи сам образованным человеком, Ярослав настойчиво насаждал образование в более широких кругах. Он велел духовенству обучать детей, устроил в Софийском соборе библиотеку для общего пользования, выписал из Византии церковных певцов, научивших русских осьмогласному (демественному) пению. Особенно много он сделал по линии упорядочения законодательства, которое упрочило права крупных землевладель-

---

[1] Ср. G. Fedotov, The Russian Religious Mind. Kievan Christianity, Cambridge Mass., 1946, стр. 202, 357; «История культуры древней Руси», II, стр. 82, 83.

[2] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, ч. 1, стр. 102.

[3] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 98.

[4] Там же, стр. 101.

[5] Там же, стр. 102.

цев и церкви. Все эти сдвиги не ускользнули от внимания летописца, отмечающего, что при Ярославе «нача вера хрестьяньска плодитися и раширяти»[1].

Эпоха Владимира, и особенно Ярослава, знаменует высшую точку в развитии древнерусского государства. Никогда оно не было более единым и более могучим. Оно обладало большим международным авторитетом и широкими международными связями, с его властителями стремились породниться представители королевских домов Европы и даже всесильные византийские василевсы. Сам Ярослав был женат на шведской принцессе Ингигерде (в православии Ирина), а его дочери Елизавета, Анна и Анастасия вышли замуж за норвежского принца Гаральда Смелого, за французского короля Генриха I и за венгерского короля Андрея I. Сестра Ярослава Мария была замужем за польским королем Казимиром I, сыновья Ярослава Святослав и Всеволод были женаты на греческих царевнах. При дворе Ярослава находили приют и защиту прославленные викинги — Олаф Святой, Магнус Добрый, Гаральд Смелый, а также сыновья английского короля Эдмунда Железный Бок Эдвин и Эдуард, искавшие в Киеве прибежища от преследований датского конунга Канута[2].

Особенно крепкими, но в то же время сложными и противоречивыми были связи Киевской Руси с Византией. Недалеко то время, когда всю киевскую культуру целиком выводили из византийской. Это неверное, совершенно устаревшее положение пытаются и в наши дни отстаивать некоторые зарубежные ученые, выдвигающие тезис о том, будто Киевское государство было вассалом византийского императора[3]. Ни о каких вассальных отношениях Ярослава к Византии не может быть и речи, и это доказывается всей историей русско-византийского вопроса.

Было бы, конечно, неправомерно отрицать исключительно большое значение культурных связей с Византией для Киевской Руси. Однако связи эти никогда не носили характера слепого подчинения русских грекам. В этом процессе моменты сближения чередовались с моментами резких расхождений, причем заимствования не производились вслепую, механически, а неизменно переосмысливались и приспосабливались к запросам русской действительности. Поэтому элементы византийской культуры получали на русской почве свою творческую переработку и свою национальную окраску. Это легко проследить на примере развития как русской литературы, так и русского зодчества и живописи.

Обращение Киевской Руси к культурному наследию Византии было неразрывно связано с переходом от патриархально-общинных отношений к феодальным. Новый феодальный класс широко использовал в своих интересах культуру той страны, которая славилась в средние века своими ремесленниками, художниками и учеными. Освоив куль-

---

[1] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 102.

[2] Ср. В. Иконников, Опыт русской историографии, II, кн. 1, Киев, 1903, стр. 142—146; Б. Греков, Киевская Русь, М., 1949, стр. 15; N. Baumgarten, Généalogie et mariages occidentaux des Rurikides russes du X-e au XIII siècle, «Orientalia Christiana Periodica», 1927 (IX), N 35, стр. 7—9.

[3] A. Vasiliev, Was Old Russia a Vassal State of Byzantiume?, «Speculum», 1932 (VII), стр. 350—360; A. Grabar, Les fresques des escaliers à Sainte Sophie de Kiev et l'iconographie imperiale byzantine, «Seminarium Kondakovianum», 1935 (VII), стр. 115; L. Bréhier, Les institutions de l'empire byzantin, Paris, 1949, стр. 285—286.

туру самой мощной феодальной державы того времени, княжеско-дружинные круги облегчили себе тем самым решение стоявших перед ними исторических задач. И поскольку они остановились на православном варианте христианства, постольку они, естественно, принуждены были во всех церковных делах ориентироваться на Византию, чья столица являлась общепризнанным центром православного мира.

Вопрос об основании греческой митрополичьей кафедры на Руси принадлежит к числу запутаннейших проблем русской истории. Обычно считалось, что первым греческим митрополитом на Руси был грек Феопемпт, впервые упоминаемый в источниках в 1039 году. Исходя из того, что в летописи заложенная Ярославом церковь св. Софии именуется под 1037 годом митрополичьей, можно сделать вывод о пребывании Феопемпта на Руси уже в этом году. Эта дата никем и никогда не подвергалась сомнению. Но уже Е. Е. Голубинский [1] обратил внимание на ряд старых, хотя и не всегда надежных источников, в которых имеется упоминание предшественников Феопемпта на русской митрополичьей кафедре (Михаил, Леон, Иоанн). Рассматривая первого как мифическую фигуру, Е. Е. Голубинский трактовал двух последних как вполне реальные исторические личности и относил время их деятельности к эпохе Владимира, когда митрополичья кафедра еще находилась в Переяславле.

За последнее время Э. Хонигманн [2] и М. В. Левченко [3] пытались внести ясность в этот вопрос, расширив круг используемых источников. Хонигманн, основываясь на свидетельстве византийского писателя XIV века Никифора Каллиста, считает первым греческим митрополитом на Руси Феофилакта, переведенного с севастийской кафедры на русскую ок. 991 года или в 996—997 годах, Леона же он рассматривает как его преемника [4]. М. В. Левченко также полагает, что первые греческие митрополиты появились на Руси уже при Владимире [5]. Г. В. Вернадский [6], развивая мысли Е. Е. Голубинского [7], относит возникновение первой русской епархии к 867 году, когда патриарх Фотий якобы основал архиепископскую кафедру в Тмутаракани, сведенную на роль рядовой епархии лишь после назначения в Киев в 1037 году митрополита. Наконец, Д. Оболенский [8] выдвинул мало убедительную гипотезу о том, будто между греческой и русской церквами существовала уже с конца X века договоренность о попеременном занятии митрополичьей кафедры греком и русским.

Совсем иную точку зрения отстаивал М. Д. Приселков. По его мнению, русская церковь была связана на первых этапах ее развития не с Константинополем, а с болгарской Охридой. Следовательно, церковная иерархия была у нас установлена из Болгарской державы

[1] Е. Голубинский, История русской церкви, I — 1, М., 1904, стр. 264—267, 276—285, 328—329.

[2] E. Honigmann, Studies in Slavic Church History, «Byzantion», 1944—1945 (XVII), стр. 128—182.

[3] М. Левченко, Взаимоотношения Византии и Руси при Владимире, «Византийский Временник», 1953 (VII), стр. 194—223.

[4] E. Honigmann, ук. соч., стр. 148—149, 157.

[5] М. Левченко, ук. соч., стр. 218—219.

[6] G. Vernadsky, Kievan Russia, New Haven, 1948, стр. 60, 67—69.

[7] Е. Голубинский, ук. соч., I — 1, стр. 47—48.

[8] D. Obolensky, Le patriarcat byzantin et les métropolites de Kiev, «Atti dello VIII congresso internazionale di studi bizantini», I, Roma, 1953, стр. 437—438; Id., Byzantium, Kiev and Moscow: A Study in Ecclesiastical Relations, «Dumbarton Oaks Papers», 1957 (11), стр. 21—78.

Самуила, откуда к нам прибыло духовенство и были присланы все церковные книги. Когда византийский император Василий завоевал болгарское царство, а с ним и Охридское патриаршество, то он стал подготовлять почву к переходу русской церкви из-под власти независимого на первое время охридского архиепископа под власть греческого патриарха. Это и произошло при Ярославе, после того как умер архиепископ Иоанн и прекратилась церковная независимость от Константинополя порабощенной Болгарии. Весь этот реальный, с точки зрения М. Д. Приселкова, ход развития был сознательно искажен киевским летописанием, которое создало «корсунскую легенду», зачеркнувшую весь «болгарский» период в истории русской церкви и создавшую миф о первом русском митрополите Михаиле, якобы полученном Владимиром непосредственно от византийских императоров Василия и Константина [1].

Как видно, в вопросе о времени основания митрополичьей кафедры на Руси остается много неясного. Несомненно, что церковные связи с Константинополем завязались уже в IX—X веках. Но посылались ли из Царьграда митрополиты в Киев (именно в Киев, а не в Переяславль) уже ко времени Владимира — это остается сомнительным, как остается в высокой мере спорной и вся «охридская» теория М. Д. Приселкова, подвергшаяся за последнее время серьезной критике [2]. Если основываться на летописных известиях о построении Десятинной церкви и св. Софии, то бросается в глаза, что первая названа «церковью пресвятой Богородицы», вторая же—«митрополичьей» [3]. Иначе говоря, этот храм был предназначен для торжественного богослужения митрополитом. Тем самым он призван был явиться главной соборной церковью в Киеве. В нем был устроен митрополичьий престол, или кафедра, он сделался местом поставления в высшие иерархические степени, наконец, в нем освящалось вступление на великокняжеский престол [4]. Это точное обозначение летописцем св. Софии как митрополии склоняет к тому, что между 989 и 996 годами, годами построения церкви Богородицы, позднее получившей название Десятинной, в Киеве еще не было митрополичьей кафедры [5] и что последняя была основана лишь в 30-х годах XI века, когда из Константинопсля прибыл грек Феопемпт. К такому решению склоняет и та общая военно-политическая ситуация, которая сложилась к этому времени в Киевской Руси.

М. Д. Приселков [6] не без основания полагает, что Ярослав пошел на союз с Византией и согласился принять в Киеве митрополита-грека вследствие обострения «степного» во-

---

[1] М. Приселков, Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X — XII веков, Спб., 1913, стр. 1—76. Ср. H. Koch, Byzanz, Ochrid und Kiev 987—1037, «Kyrios», 1938 (III), стр. 272—284.

[2] Ср. G. Vernadsky, The Status of the Russian Church during the first half-century following Vladimir's conversion, «The Slavonic and East European Review», 1941 (XX), стр. 295; В. Николаев, Славяно-българският фактор в християнизация на Киевска Русия, София, 1949, стр. 12; М. Левченко, ук. соч., стр. 216 и мн. др.

[3] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 83, 85, 102. Ср. М. Приселков, Ук. соч., стр. 51—52.

[4] Прот. П. Лебединцев, О св. Софии Киевской, «Труды третьего археологического съезда в России», I, Киев, 1878, стр. 60—63.

[5] По-видимому, в это время резиденция митрополитов находилась в Переяславле. В «Повести временных лет» под 1089 годом прямо говорится: «...ибо прежде была в Переяславле митрополия». Ср. Е. Голубинский, ук. соч., I — 1, стр. 329; М. Левченко, ук. соч., стр. 219.

[6] М. Приселков, Русско-византийские отношения IX—XII веков, «Вестник древней истории», 1939, № 3, стр. 104.

проса: натиск печенегов в 30-х годах был настолько силен, что им удалось подойти к самому Киеву, под стенами которого они, правда, понесли сокрушительное поражение в 1036 году. По-видимому, для укрепления своих позиций в борьбе с печенегами Ярослав и принужден был сделать уступки Византии.

Прибытие в Киев митрополита-грека являлось, несомненно, большой победой греков, поскольку отныне константинопольскому патриарху принадлежало право смещения главы русской церкви и право суда над ним. Опираясь на константинопольского патриарха, киевские митрополиты обладали известной независимостью от местной княжеской власти и имели возможность влиять на междукняжеские отношения, всегда действуя при этом в интересах Империи. Чаще всего митрополиты-греки были верными слугами Империи, проводившими свою собственную, весьма хитрую политику, продиктованную директивами из Константинополя [1]. Очень скоро Византия дала почувствовать свою «гегемонию» столь остро, что в 1043 году у Ярослава произошел с нею разрыв. К Царьграду был послан большой флот под начальством старшего сына Ярослава Владимира Новгородского и воеводы Вышаты. Буря рассеяла русские корабли, и, хотя Владимир истребил посланный для его преследования греческий флот, Вышата был окружен и взят в плен при г. Варне [2]. В 1046 году заключен был мир, весьма необходимый для Византии, так как на нее надвигалась угроза нашествия печенегов, вторгшихся два года спустя в пределы Империи — в болгарские земли. Однако этот мир был очень далек от тех дружеских отношений, которые у Ярослава установились с Царьградом к моменту приезда митрополита Феопемпта. Уже в 1051 году Ярослав, по-видимому, использовав тяжелое положение Византии, с трудом сдерживавшей натиск печенегов, поставил во главе русской церкви русского человека — Илариона, не обсудив предварительно этого назначения в Константинополе [3]. Империя, напрягавшая все свои силы в борьбе с печенегами, принуждена была проглотить эту горькую пилюлю и даже пойти ок. 1052 года на такую уступку, как брак сына Ярослава Всеволода с греческой царевной.

Как видно из данного обзора взаимоотношений Киевской Руси и Византии при Ярославе, эти взаимоотношения были весьма сложными и отнюдь не носили тот идиллический характер, который склонны были им приписывать историки дореволюционного времени, особенно же историки русской церкви. Между русскими и греками все время шла глухая борьба, порою принимавшая форму открытых конфликтов. Митрополиты-греки и их двор упорно стремились насадить на русской почве христианство византийского толка — строгое и суровое, догматическое и нетерпимое. Ориентируясь на константинопольского патриарха, они хотели сделать церковное управление основным каналом для осуществления имперской политики. Это был старый, традиционный стиль действия, издавна усвоенный Империей, которая пыталась таким образом расширить круг своего влияния. И как раз против этого и выступали русские люди. Они боролись за право самостоятельного поставления в митрополиты, боролись за свой церковный язык, за своих национальных

---

[1] Это, естественно, вызывало у русского народа более чем сдержанное к ним отношение, что подтверждается малым интересом Киевского летописания к личности митрополитов.

[2] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 103—104. Ср. М. Приселков, Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII веков, стр. 88—92; G. Vernadsky, The Byzantine-Russian War of 1043, «Südostforschungen», 1953 (12), стр. 47—67.

[3] М. Приселков, Русско-византийские отношения, стр. 104.

святых, за свои национальные праздники. И под воздействием требований русской действительности «византийские» формы христианства оказались постепенно насыщенными новым содержанием, отличавшимся не только большей близостью к жизни, но и гораздо большей широтой взглядов.

Борьба за право самостоятельного поставления в митрополиты, то есть без получения предварительного согласия царьградского патриарха, началась с 1051 года, когда Ярослав собрал, по свидетельству летописца, епископов и поставил в «святой Софьи» русина Лариона митрополитом [1]. Хотя среди епископов несомненно были греки, они принуждены были поддержать выдвинутую великим князем кандидатуру. После Илариона митрополичья кафедра вновь была занята греком — Ефремом, что, по-видимому, породило оппозицию среди русских епископов, нашедшую себе выражение в «неподобных речах» новгородского епископа из русских Луки Жидяты. По доносу своего слуги Лука был осужден Ефремом [2]. Характерно, что в Никоновской летописи поставление Илариона объясняется плохими отношениями Ярослава с греками («с греки брани и нестроения быша») [3].

Вторая попытка посадить на митрополичью кафедру русского человека относится к более позднему времени — к 1147 году, когда эту кафедру занял Клим Смолятич, выдвинутый великим князем Изяславом Мстиславичем, внуком Владимира Мономаха. И в данном случае Клима поддержали русские епископы (в первую очередь, черниговский епископ Онуфрий), греческие же епископы (смоленский Мануил и новгородский Нифонт) отнеслись отрицательно к этой кандидатуре [4]. Известно, что борьба за самостоятельность русской церкви нашла себе продолжение во Владимиро-Суздальской земле, где она приняла особо драматические формы и получила, наконец, завершение в Московской Руси, где русская церковь завоевала себе полную самостоятельность.

Греки упорно пытались ввести в культовую русскую практику греческий язык вместо старославянского. Но показательно, что эти попытки имели лишь частичный успех при некоторых князьях, как, например, при полугреке Владимире Мономахе, в целом же их постигла полная неудача. Уже при Игоре в киевской церкви Ильи богослужение велось на болгарском, то есть старославянском языке [5]. И в этом вопросе русский народ не пошел на уступки греческому духовенству. Недаром он заклеймил его попытки замены старославянского языка греческим иронической народной присказкой: «Шли они лесом, пели куролесом» (здесь слово «куролес» является остроумной переделкой греческих слов «кирие элейсон», то есть «господи помилуй») [6]. В конце концов византийская церковь принуждена была признать старославянский язык в церковном богослужении. Иначе говоря, она сделала то, на что никогда не шла римско-католическая церковь, упорно насаждавшая у западных славян непонятную народу латынь, оказавшую крайне отрицательное воздействие на развитие местных национальных культур.

---

[1] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 104.

[2] Б. Греков, Киевская Русь, стр. 387.

[3] «Повесть временных лет». Часть вторая. Приложения. Статьи и комментарии Д. С. Лихачева, М.— Л., 1950, стр. 383.

[4] Подробнее об этом см. Б. Греков, Киевская Русь, стр. 387—388.

[5] М. Левченко, ук. соч., стр. 195.

[6] М. Приселков, Русско-византийские отношения, стр. 104.

Борясь за свою национальную независимость, Киевская Русь отстаивала перед византийской церковью и свое право на русские праздники и на культ русских святых. М. Д. Приселков [1] убедительно показал, что при Ярославе была выдвинута целая программа канонизации русских князей и княгинь — начиная от Ольги и Владимира и кончая Борисом и Глебом. Одновременно была сделана попытка канонизировать и варягов-христиан (отца и сына), убитых язычниками в Киеве при Владимире. Византийская церковь решительно отклонила эти домогательства, и Ярославу удалось добиться признания святыми лишь своих двух братьев Бориса и Глеба, вероломно убитых Святополком. Память их торжественно отмечалась 24 июля, и этот день считался на Руси великим годовым праздником [2]. Установление почитания Бориса и Глеба (по-видимому, с 1026 года) явилось не только торжеством национальной политики Ярослава, но и способствовало окружению ореолом святости его собственной княжеской власти. Почитание Бориса и Глеба очень скоро получило признание далеко за пределами Киевской Руси: в царьградской Софии находилась икона Бориса и Глеба, которую видел новгородский архиепископ Антоний [3], в Испигасе была построена в их честь церковь, им был посвящен «Пролог», дошедший до нас в армянском переводе (очевидно, с греческого) [4], наконец, в Созавском монастыре в Чехии имелся придел их имени.

С 1108 года было введено празднование памяти преподобного Феодосия Печерского, совершаемое 3 мая. Летописец под этим годом сообщает примечательный факт: игумен Печерский Феоктист обратился с просьбой о канонизации популярнейшего современника Ярослава не к митрополиту, а к князю Святополку, который «повеле митрополиту вписати (имя Феодосия) в синодик» [5]. Здесь лишний раз можно убедиться в том, что канонизация русских святых происходила под давлением светской власти, которая руководствовалась при этом соображениями чисто политического порядка — стремлением возвеличить своих национальных деятелей.

Интересна история еще двух русских праздников, установленных в XI веке. Известно, что крестным именем Ярослава было Георгий. Поэтому Ярослав рассматривал соименного себе святого как своего покровителя. Недаром он построил в Киеве монастырь его имени. Георгиевская церковь этого монастыря была освящена согласно надежного свидетельства проложного «Сказания об освящении церкви Георгия в Киеве пред вратами св. Софии» киевским митрополитом Иларионом 26 ноября. Так как воскресенье падает на этот день в 1055 году, то, очевидно, освящение произошло четыре года спустя после занятия

---

[1] М. Приселков, Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XI веков, стр. 68—74, 99, 106—109.

[2] Е. Голубинский, История русской церкви, М., I — 1, 1904, стр. 386—387; В. Лесючевский, Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства, «Советская археология», 1946, № 8, стр. 225—247. Характерно полное чувства национальной гордости замечание летописца: «праздник Бориса и Глеба, еже есть праздник новый Руськыя земля» («Повесть временных лет», стр. 145).

[3] «Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце XII в.». С предисловием в примечаниями П. Савваитова, Спб., 1872, стр. 79 и 159.

[4] В. Бенешевич, Армянский пролог о св. Борисе и Глебе, «Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук», 1909, кн. 1, стр. 201—236.

[5] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 187. Ср. Е. Голубинский, ук. соч., I—2, стр. 387—390.

Иларионом митрополичьей кафедры и уже после смерти Ярослава[1]. В источнике XIV века сообщается, что Ярослав «заповеда по всей Руси творити праздник св. Георгия месяца ноября 26 день»[2]. Такого осеннего праздника Георгия греческая церковь не знает[3]. Он был установлен только на Руси, где получил широчайшую популярность. И если первоначально это был праздник патрона великого князя, то в дальнейшем он сделался праздником покровителя сельскохозяйственных работ.

К XI веку относится также установление праздника перенесения мощей Николая Чудотворца[4]. Мощи этого святого были перенесены в 1087 году из города Мир в Ликии, где Николай был епископом и где он скончался, в южноитальянский город Бари. Так как Ликия вместе с Мирами попала около 1036 года под власть магометан, то вызволению из рук «неверных» мощей прославленного святого, особо чтимого как покровителя мореплавания, придавалось совершенно исключительное значение. Весть об этом событии дошла до Руси почти тотчас же, как оно случилось. И хотя Византия не признала этот праздник, а римско-католическая церковь утвердила его лишь как местный праздник в Бари, он получил на Руси всеобщее признание, что было обусловлено особой популярностью у нас «Николы», культ которого одним из первых глубоко проник в народную толщу.

Как уже отмечалось, христианская религия насаждалась в Киевской Руси сверху, княжеско-дружинными кругами. Она медленно и с трудом распространялась из городов по деревням и весям, сливаясь здесь со старым, привычным образом мыслей и чувств. И хотя вместе с официальной христианской религией были переняты из Византии вся ее догматическая сторона и все традиционные формы богослужения, тем не менее христианство, соприкоснувшись с народной средой, подверглось на русской почве существенным изменениям, особенно по сравнению с его византийским вариантом[5].

---

[1] Не учитывая этого факта, М. Д. Приселков («Очерки», стр. 110—114, 182—185; «Русско-византийские отношения», стр. 104) относил появление нового митрополита-грека к 1052—1053 годам, когда сын Ярослава Всеволод вступил в брак с греческой царевной. Нам неизвестна дата смерти Илариона, однако вряд ли Ярослав допустил смену на митрополичьей кафедре своего человека присланным из Константинополя греком Ефремом уже год спустя после поставления Илариона. Имя Ефрема впервые упоминается в I Новгородской летописи под 1055 годом. Поэтому гораздо вероятнее, что Иларион пережил Ярослава и лишь в конце 1055 или начале 1056 года (здесь возможна ошибка летописца) уступил место Ефрему. Свидетельство проложного «Сказания об освящении церкви Георгия» 26 ноября восходит к XI веку, так как это «Сказание» уже упоминается в месяцеслове «Мстиславова Евангелия» 1117 года. См. «Повесть временных лет». Часть вторая. Приложения. Статья и комментарии Д. С. Лихачева, стр. 373—374.

[2] Ср. М. Максимович, Дни и месяцы украинского селянина, «Русская беседа», 1856 (I), смесь, стр. 82; Е. Голубинский, ук. соч., I—2, стр. 408. Приведенная в тексте фраза взята из «Пролога» XIV века (см. «Киевлянин», кн. III, стр. 67).

[3] И. М. Мартынов (Annus ecclesiasiasticus graecoaslavicus, под XXVI ноября) сообщает, что в константинопольской церкви Георгия ἐν τῷ Κυπαρισσίῳ память святого отмечалась 26 ноября. Но это был, по-видимому, чисто местный храмовый праздник, не имевший сколько-нибудь общего значения. В русских летописях, восходящих к Новгородско-Софийскому своду 30-х годов XV века, мы находим под 987 годом следующее малонадежное свидетельство: «Того же лета постави князь Володимер в Киеве первую камену церковь святаго Георгия, ноября в 26» (Софийская первая летопись и др.).

[4] Е. Голубинский, ук. соч., 1—2, стр. 398—400.

[5] Развернутую характеристику последнего можно найти в моей книге «История византийской живописи», I, М., 1947, стр. 11—32.

В русском христианстве киевского периода прежде всего следует отметить ослабление аскетического начала. В Киевской Руси не существовало столь характерных для Византии крайних форм аскетизма [1]. Никогда здесь не ставилась под сомнение красота природы и красота искусства. Наоборот, природа рассматривалась как нечто чистое, свободное от греха, светлое. Не знала Киевская Русь и головоломных умозрительных построений, вытекавших из тяги к созерцательной, оторванной от действительности жизни. Глубоко чуждыми ей оставались страстные мистические порывы. В церковной литературе преобладал конкретный интерес к религиозной философии истории, к вопросам житейской морали и к апокрифам, содержавшим в себе множество элементов народной сказочности. В отношении своей церкви наиболее крупные деятели Киевской Руси неизменно занимали патриотические позиции, но при этом они не впадали в нетерпимый фанатизм по отношению к другим церквам. Это находит себе особенно яркое подтверждение в следующих замечательных словах из «Послания» Феодосия к князю Изяславу: «Милуй не токмо своя веры, но и чюжия: аще видишь нага или голодна или зимою или бедою одержима, аще то буде жидовин, или болгарин, или еретик, или латинянин, или ото всех поганых,— всякого помилуй и от беды избави я, яже можеши» [2]. Аналогию подобной широте взглядов нелегко найти во всей средневековой литературе.

Идеология молодого феодального класса, находившегося в XI веке на подъеме, была еще лишена узкодогматического духа. На этом этапе развития она во многом сохранила живую связь с идеологией патриархально-общинного строя. Поэтому и христианство, проповедовавшее смирение, послушание и покаяние, отличалось более мягким и более гибким, чем в позднейшее время, характером.

Общеизвестно широчайшее распространение в Киевской Руси благотворительности, особенно в эпоху Владимира, повелевавшего, по словам летописца, «всякому нищему и убогому приходити на двор княжь и взимати всяку потребу, питье и яденье, и от скотьниць кунами» [3]. В этот период становления феодализма летописец еще не ценит богатство как таковое, а лишь как средство благотворительности. Вера без добрых дел признается мертвой. По мысли Феодосия, впрочем, так и оставшейся утопическим идеалом, монастырь должен был быть источником пищи для бедных, добываемой трудом монахов. Не случайно, из пятидесяти восьми монастырей Киевской Руси лишь один был расположен вне города, все же остальные находились в городах и тем самым никогда не превращались в отдаленные очаги пассивной, созерцательной жизни, какими было большинство византийских монастырей. Характерно еще одно отличие между христианством Киевской Руси и христианством византийского толка: в то время как в Византии широчайшим образом практиковались телесные наказания, в Киеве основной мерой правового воздействия оставался денежный штраф (исключения делались только для рабов). Наконец, показательна и та свобода критики, которую князья допускали по отношению к себе со стороны церкви и связанного с ней церковного летописания. Например, восстание народа открыто трактуется летописью, как кара божья нерадивым князьям. Ничего подобного мы не найдем в

---

[1] В тех редких случаях, когда мы их наблюдаем, они были эпизодическим явлением, связанным с занесенными с Афона сирийскими традициями.

[2] Ф. Буслаев, Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языков, М., 1861, стр. 519.

[3] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 86.

Византии, где церковь была полностью подчинена деспотизму царей, хотя на словах при каждом удобном случае декларировалась ее самостоятельность.

Все эти своеобразные явления в культуре Киевской Руси наглядно говорят о том, что под воздействием пережитков демократической идеологии патриархально-общинного строя и от соприкосновения с народной средой христианство сурового византийского толка оказалось в Киевской Руси подвергнуто существенной переработке. И лишь по мере того как эти пережитки все более сглаживались, а феодальные отношения все более укреплялись, в идеологии и русского феодального общества победило то узкое догматически-церковное начало, которое на долгие столетия задержало развитие светской мысли.

Приезжая на Русь, греческие митрополиты, эти проводники византийского влияния и насадители христианства византийского толка, попадали, как мы видим, в весьма сложную и трудную для них обстановку. Пытаясь осуществить свою программу и отстоять свои позиции, они принуждены были считаться с реальными условиями, с думами и чувствами русского народа, со стремлениями светских властей. Наибольшие удачи их ждали в сфере церковного культа — этой самой устойчивой и консервативной формы средневековой идеологии. Наибольшие неудачи их постигали в сфере политики, тесно связанной с реальными жизненными интересами различных слоев русского общества.

Когда Ярослав, сделавшийся после длительной борьбы за киевский стол единовластцем, приступил к широкому строительству, он, естественно, захотел выступить соперником самого могущественного феодального властителя средневековой Европы — византийского василевса. Этим объясняется, что главным из возведенных им построек (церкви св. Софии и Золотым воротам) он дал наименования прославленных царьградских памятников. Ярослав стремился сделать Киев таким городом, удельный вес которого соответствовал бы его международному положению как столицы древнерусского государства. И уже в представлении современников Ярослава Киев был соперником Константинополя (Адам Бременский) [1]. Поскольку Царьград для средневековых людей знаменовал апогей величия и блеска, постольку это сравнение ясно нам показывает, что переживали иностранцы, попадая в стольный град Киевской Руси.

Широкое каменное строительство началось на Руси примерно в то же время, когда Франция, Ломбардия, отвоеванная у арабов Северная Испания, Англия, прирейнские области и юго-западная Германия начали покрываться сетью больших каменных храмов, той «белой ризою» церквей, о которой говорит современный им французский летописец Рауль Глабер [2]. Это было время сложения романского стиля, время быстрого созревания всей европейской средневековой культуры. Византийское зодчество также вступило в полосу подъема, начавшегося уже с IX века.

Если взглянуть на карту Европы конца X — первой половины XI столетия, то нетрудно убедиться в том, что к этому времени целый ряд областей еще не вошел в сферу распространения каменного зодчества (как, например, южная Прибалтика и восточно-карпатская область), ряд же других земель (как, например, восточная Германия, центральная и восточная Польша, скандинавские страны) оказался гораздо менее Руси затронутым новым искусством, занесенным из стран средиземноморской культуры. При этом

[1] Monumenta Germaniae historica, VII, стр. 313.

[2] А. Грабар, Крещение Руси в истории искусства, «Владимирский сборник. 988—1938», Белград, 1938, стр. 74

также выяснится, что в эпоху Владимира и Ярослава из всех соседних с Киевской Русью стран только в Венгрии, при св. Стефане, расцвет нового христианского искусства был столь же внезапным и блестящим, как и на Руси. Польша, Чехия, восточная Германия могли противопоставить в это время русским софийским соборам, с их сложными планами и развитой системой перекрытий, лишь небольшие ротонды и скромные тяжеловесные базилики без сводов, которые ни по техническим, ни по художественным достоинствам не могли идти ни в какое сравнение с той каменной архитектурой, которая утвердилась на Руси тотчас же вслед за крещением 989 года [1].

Столь развитый характер русского каменного зодчества на рубеже X—XI веков в немалой степени объясняется сосредоточением в Киевской Руси больших материальных средств и разветвленностью городской жизни. Владимир был чуть ли не единственным государем того времени, который, несмотря на господство в международной торговле всесильного византийского золота, решился чеканить свои собственные золотые монеты [2]. Недаром польская и скандинавская нумизматика знают в XI веке подражание этим киевским монетам. О богатстве княжеско-дружинных кругов Киевской Руси говорит и такой факт, как относительная быстрота в возведении монументальнейших сооружений: Десятинная церковь была построена за семь лет (989—996), а София Новгородская — за пять лет (1045—1050). Не подлежит сомнению, что столь быстрые темпы построек требовали огромной концентрации материальных средств и наличия хорошо подготовленных кадров ремесленников. Последних поставляли многочисленные города Киевской Руси, в которых, как доказали новейшие исследования, ремесленное производство находилось на высоком уровне [3]. В западнославянских и скандинавских странах этого же времени городские поселения были более редкими и бедными.

Посвятив заложенный им храм св. Софии премудрости божьей, Ярослав, без сомнения, стремился воздвигнуть на русской земле такую церковь, которая напоминала бы своим величеством и богатством о прославленной константинопольской святыне. В 30-х годах, когда он принял в Киев митрополита-грека, эта ориентация на Царьград была вполне естественной. Не случайно и другие две главные церкви XI века (в Новгороде и Полоцке) также были посвящены Софии.

Согласно учению византийских теологов, «София» (Σοφία) означала «премудрость божью». Это понятие перешло в христианское учение из позднеантичной философии [4]. Уже в одной из библейских книг, «Премудрость Соломона», по-видимому, написанной каким-то александрийским философом за два века до н. э., мы встречаем следующий восторженный гимн во славу «Софии»: «Она есть дыхание силы божией и чистое излияние славы вседержителя... Она есть отблеск вечного света... Она прекраснее солнца и превосходнее сонма звезд; в сравнении со светом она выше, ибо свет сменяется ночью, а премудрости не превозмогает злоба,.. бог никого не любит, кроме живущего с премудростью» («Премудрость Соломона» VII). Христианские теологи, перенявшие позднеантичное идеалистическое учение о «божественной премудрости», постепенно подчинили его своим целям и задачам.

---

[1] А. Грабар, ук. соч., стр. 75—76.

[2] П. Лященко, История народного хозяйства СССР, I, стр. 152.

[3] Ср. Б. Рыбаков, Ремесло древней Руси, М., 1948.

[4] См. Leisegang, Sophia, «Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenshaft», II Reihe, V Halbband, Stuttgart, 1927, столб. 1025—1026.

Под «премудростью» они стали подразумевать свойство второго лица триединого божества — свойство «сына божия», то есть Христа, посланного в мир ради спасения рода человеческого. Уже в «Послании к коринфянам» (21, 24) апостол Павел именует Христа «божьей премудростью». Так же трактуют второе лицо «святой Троицы» Юстин, Афинагор, Климент Александрийский, Игнатий Богоносец, Амвросий Медиоланский, Августин и многие другие. В византийском искусстве отвлеченное понятие «премудрости божьей» нашло себе пластическое выражение в аллегорических образах, но последние не получили широкого распространения в раннее время. Они приобрели популярность лишь в позднейшие эпохи, особенно в русском искусстве XVI—XVII веков [1]. Византийцы изображали «Софию» либо в виде ангела «великого совета», который снизошел в мир к людям, чтобы дать им новое учение [2], либо в виде навеянной образами античных муз женской фигуры, воплощавшей отвлеченное понятие боговдохновенности [3]. Не исключена возможность, что от таких женских аллегорических фигур ведет свое происхождение тот поздний иконографический извод, который встречается на русских иконах XVI—XVII веков: «София» здесь изображена в виде поднявшей руки богородицы, с царским венцом на голове, в золотых цветных ризах, с крыльями (этот иконографический тип называется «Отрыгну сердце мое») [4].

---

[1] См. Г. Филимонов, Очерки русской христианской иконографии. София Премудрость Божия, «Вестник Общества древнерусского искусства при Московском публичном музее», 1874, вып. 1—3, стр. 1—20; Прот. Лебединцев, София Премудрость Божия в иконографии севера и юга России, «Киевская старина», 1884 (X), стр. 559—563; Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 10—14; А. Никольский, София Премудрость Божия, «Вестник археологии и истории», 1906, вып. XVII, стр. 69—102; Н. Покровский, Церковно-археологический музей С.-Петербургской духовной академии, Спб., 1909, стр. 131—141; П. Флоренский, Столп и утверждение истины, М., 1914, стр. 319—392; Г. Флоровский, О почитании Софии Премудрости Божией в Византии и на Руси, «Труды пятого съезда русских академических организаций за границей», ч. 1, София, 1932; A. Ammann, Darstellung und Deutung der Sophia im vorpetrinischen Russland, «Orientalia Christiana Periodica», 1938 (IV), стр. 120 —156; M. d' Alverny, La Sagesse et ses sept filles...— Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat I, Paris, 1946, стр. 247—278; А. Арциховский, Изображение на новгородских монетах, «Известия Академии наук СССР. Серия истории и философии», 1948 (V), стр. 99 — 106; C. Cecchelli, Atti del I Congresso Naz. di Archeologia Christiana, Siracusa, 19—26 Settembre, 1950, Roma, стр. 111—142; A. Grabar, Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge, «Cahiers Archéologiques», 1956 (VIII), стр. 254—257; J. Meyendorff, L' iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine, «Cahiers Archéologiques», 1959(X), стр. 259—277.

[2] См. A. Ammann, ук. соч., стр. 142—146. «София» в образе ангела фигурирует уже в росписи VI—VIII веков, украшающей одну из александрийских катакомб. Этот иконографический тип встречается в ряде памятников X—XIV веков (росписи XIII века церкви Стефана в Солето в Апулии и церкви Климента в Охриде, так называемая «Киевская псалтирь» от 1397 года, л. 63 и др.). Не позднее начала XV века сложился в Новгороде, под несомненным воздействием византийской традиции, свой местный тип «Софии» (ангел с огненным лицом и ярко-красными крыльями, в далматике с бармами и омофором, с пятизубчатым венцом на голове, с жезлом-кадуцеем в правой руке). Как доказал А. В. Арциховский (ук. соч., стр. 99—103), этот тип вычеканен на новгородских монетах 1420 года. Ср. A. Ammann, ук. соч., стр. 134—137, 145.

[3] См. A. Ammann, ук. соч., стр. 125—126; А. Арциховский, ук. соч., стр. 104—105. Чаще всего «София» вдохновляет евангелистов (как, например, в волотовской росписи), реже — отцов церкви (роспись в Лесново). Для сербских примеров см. С. Радойчич, Улога антике у старом српском сликарству, «Гласник државног музеја», Сараево, 1946, стр. 44—48.

[4] Литературный материал, освещающий процесс кристаллизации на Руси образа «Софии» в виде богородицы, собран Амманном (A. Ammann, ук. соч., стр. 148—155). В сложении этого иконографиче-

Не подлежит сомнению, что в XI веке, когда строилась София, никаких икон, подобных этой, не было и в помине. Понятие «София» в это время воспринималось как символ света христианского учения и как приобщение к мудрости этого учения. Для новообращенных молодых христианских народов софийские храмы в образной форме знаменовали победу христианства над язычеством и нисхождение в их среду «премудрости божьей», которая отождествлялась в популярном сознании с сыном божьим, то есть с Христом. И если византийское духовенство склонно было рассматривать насаждение христианской религии среди «варваров» как дело рук своих, а софийские соборы трактовало как главные очаги пропаганды новой религии, то для русского народа эти ранние соборы были живым художественным воплощением гораздо более широких идей. И притом идей не только религиозных, но и государственных.

О том, как претворялись в сознании передовых русских людей занесенные из Византии религиозные идеи, об этом дает наглядное представление «Слово о законе и благодати», написанное человеком, особо близко стоявшим к Ярославу. Этим человеком был пресвитер загородной дворцовой церкви Ярослава в Берестове — Иларион, в 1051 году сделавшийся первым киевским митрополитом из русских. В своем «Слове», проникнутом высоким патриотическим духом, Иларион выразил думы и взгляды киевского князя и местного духовенства. «Слово» тем более интересно, что оно было произнесено в 40-х годах XI века, иначе говоря, как раз в то время, когда строилась и отделывалась София Киевская [1].

М. Д. Приселков полагал, что «Слово» содержит в себе множество намеков на «охридский» период в истории русского христианства и что, строго говоря, все оно проникнуто стремлением возвеличить этот период и противопоставить его временам засилья византийского духовенства с его претензиями на «игемонию». Если в истолковании М. Д. Приселкова многое остается спорным и проблематичным, то одно несомненно — «Слово» отражает понимание христианства наиболее патриотическими кругами русского общества, иначе говоря, теми кругами, которые боролись против греческого духовенства и которые не склонны были переоценивать его роль в деле насаждения христианской религии на Руси.

Как, по Илариону, русские приобщились к «премудрости божьей»? В результате навязывания новой религии молодому народу пришлым византийским духовенством или в результате свободного выбора этим народом своей собственной веры? На эти вопросы Иларион дает недвусмысленные ответы. Владимир пришел к Христу «токмо от благааго помысла и остроумия»[2]. Христианство, подобно морской воде, покрыло всю землю [3], и ни один народ не имеет права хвалиться своими преимуществами в делах веры. Всемирная

ского типа, несомненно, сыграл свою роль тот тип оранты, который представлен мозаикой собора в Монреале (фигура изображена с воздетыми вверх руками, в царской стемме; над ней надпись — Sapientia Dei). См. Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 13. Совершенно произвольно утверждение Н. И. Брунова («Византийский Временник», 1950, III, стр. 168), будто в Киевской Руси образ «Софии» слился с образом богоматери уже в XI веке. Для обоснования такого рода утверждения нет решительно никаких данных.

[1] См. «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы». Под ред. А. И. Пономарева, вып. 1, Спб., 1894. Ср. М. Приселков, Очерки..., стр. 86—87, 95—109; «Повесть временных лет». Часть вторая. Приложения. Статьи и комментарии Д. С. Лихачева, М.— Л., 1950, стр. 66—76.

[2] «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. 72.

[3] Там же, стр. 63.

история представляется Илариону в виде постепенного распространения христианского учения на все народы мира, в том числе и на русский народ. С гордостью заявляет Иларион: «Вера бо благодатная по всей земли распростреся и до нашего языка руськаго доиде... Се бо уже и мы с всеми христианы славим святую Троицу»[1]. В его представлении Русь равноправна со всеми странами, и она не нуждается ни в чьей опеке: «Вся страны благый бог помилова, и нас не презре, въсхоте и спасе ны и в разум истиный приведе» [2]. И далее Иларион оттеняет очень важную мысль о том, что для новой веры потребны новые люди и что в деле усвоения христианства новые народы имеют преимущество перед старыми, недаром господь бог разрушил Иерусалим за ограничение божественного откровения. Здесь Иларион, несомненно, намекает на Царьград с его стремлением монополизировать христианское учение. Преимущества молодых народов перед старыми в процессе приобщения к «премудрости божьей» Иларион обосновывает следующим почерпнутым из библии сравнением: «Лепо бе благодати и истине на новыя люди въспяти, не вливают бо — по словеси Господню — вина новаго — учения благодатна в мехы ветхы... но новое учение, новы мехы, новы языкы [народы], новое и съблюдеться, якоже и есть» [3].

«Слово» Илариона помогает понять нам, как Ярослав и близкие ему круги толковали христианство и связанный с его утверждением на Руси процесс приобщения к «божественной премудрости». Просветившая язычников «София» пришла на Русь в результате свободного выбора веры Владимиром. И она охранит «славный град» Киев от всяких напастей и не даст врагам пленить молодой русский народ [4], ибо его властители «не в худе бо и не в неведоме земли владычествоваша, но в руской, яже ведома и слышима есть всеми конци земля»[5]. Таков подлинный смысл того названия «София», которое Ярослав дал возведенному им собору.

Храм св. Софии имел, без сомнения, еще одно значение. Он был памятником славы русского оружия, напоминавшим о блестящей победе над печенегами. В «Повести временных лет» под 1036 годом рассказывается о том, как печенеги «бе-щисла» обложили Киев и как Ярослав, собрав варягов, киевлян и новгородцев, дал им бой. «И бысть сеча зла, и одва одоле к вечеру Ярослав». Битва закончилась полным разгромом печенегов, панически бежавших, причем многие из них потонули в реках, другие же, по ироническому замечанию летописца, и по сей день «бегают неизвестно где». Для Киевской Руси это было событие крупнейшего политического значения, так как печенеги являлись самым страшным степным врагом, и их разгром надолго обеспечил безопасность границ древнерусского государства. Излагая ход битвы, летописец указывает, что она произошла на месте, «иде же стоить ныне святая Софья, митрополья руськая»[6]. Следовательно, уже люди XI века воспринимали храм Софии как мемориальный памятник, воздвигнутый на месте одной из крупнейших битв XI века, из которой русские войска вышли, под водительством Ярослава, победителями. Этот мемориальный характер храма Софии доказывается и наличием в нем двух фресковых циклов, посвященных архангелу Михаилу и св. Георгию: первый рассмат-

---

[1] «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», стр. 67.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же, стр. 78.
[5] Там же, стр. 70.
[6] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 102.

ривался как защитник в борьбе с противными силами [1], а второй — как «ангел» Ярослава, чье крестное имя было Георгий, и как покровитель ратного люда (об этом подробнее см. ниже).

Итак мы видим, что София Киевская имела одновременно значение и памятника победы христианства и памятника славы русского оружия. Но этим не исчерпывается идейный замысел этого замечательного сооружения. Возведенный на средства великого князя киевского, храм св. Софии призван был также прославить его строителя, то есть самого Ярослава. И не только прославить его, но и утвердить в сознании народа незыблемость той феодальной иерархии, которая возглавлялась сидевшим на киевском столе князем.

Открытия последних лет ясно показали, что на боковых стенах и на западной стене центрального нефа были расположены групповые портреты семейства Ярослава (*рис.* 7) [2]. Под хорами, над западной тройной аркой, прямо против главного алтаря собора, находились ныне не сохранившиеся изображения Ярослава и его супруги Ирины по сторонам от восседавшего на троне Христа, которому Ярослав подносил модель выстроенного им храма. На этой же стене были написаны фигуры старшего сына и старшей дочери. К торжественной центральной группе направлялись с обеих сторон фигуры четырех дочерей и четырех сыновей Ярослава, написанные на южной и северной стенах центрального нефа. Легко себе представить, какой силой эмоционального воздействия обладал в свое время этот трехчастный групповой портрет, украшавший самые видные простенки в храме и наглядно говоривший о силе и могуществе великого князя киевского, которого зритель видел стоявшим в позе дарителя перед Христом. И если еще вспомнить, что навстречу Ярославу приближались его дочери — Елизавета, Анна и Анастасия, будущие королевы Норвегии, Франции и Венгрии, то сделается особенно ясным глубокий политический смысл этого замечательного ктиторского портрета, призванного возвеличить Ярослава как одного из могущественнейших властителей Европы.

Старые исследователи, обычно исходившие из узкоцерковного понимания средневековой иконографии, бесконечно обедняли идейное содержание росписи св. Софии. Они усматривали в ней лишь простую иллюстрацию к учению о «Софии премудрости божьей». Эту точку зрения отстаивали Н. М. Сементовский [3], Д. В. Айналов [4] и особенно протоиерей Скворцев [5]. По мнению последнего, роспись Софии Киевской содержит изображения «всех славнейших дел ипостасной Премудрости во спасение рода человеческого»[6]. Уже Н. В. Покровский подверг справедливой критике взгляды Скворцева, которые он охарак-

---

[1] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 192.

[2] См. М. Каргер, Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии, «Ученые записки ЛГУ», серия исторических наук, вып. 20, № 160, 1954, стр. 143—180; В. Лазарев, Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярослава, «Византийский Временник», 1959 (XV), стр. 148—169.

[3] Н. Сементовский, Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его почитателей и путешественников, Киев, 1871, стр. 78.

[4] D. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin und Leipzig, 1932, стр. 18.

[5] Прот. Скворцев, Описание Киево-Софийского собора по обновлении его в 1843—1853 годах, Киев, 1854, стр. 41—43.

[6] Прот. Скворцев, ук. соч., стр. 41.

теризовал как слишком широкие и чрезмерно теоретические[1]. И действительно, нет никаких оснований выводить содержание всей росписи храма из идеи посвящения его «Софии премудрости божией». Это содержание много сложнее и разнообразнее, причем, как мы могли в этом убедиться, оно лишено узкодогматического смысла. От него тянутся многие нити к живой действительности Киевского государства XI века, определившей идейный строй этого крупнейшего по своему иконографическому составу древнерусского ансамбля.

Средневековые церковные росписи подчинялись обычно строгим правилам, за соблюдением которых ревниво следило духовенство. Распределение отдельных сюжетов носило отнюдь не случайный характер, каждому из них отводилось свое определенное место, а вместе взятые они образовывали стройную систему, в основе которой лежала веками отстоявшаяся теологическая мысль. Несмотря на такой внимательный контроль со стороны средневекового духовенства над содержанием церковной росписи, это содержание не оставалось неизменным, и каждый раз в него привносились индивидуальные оттенки. Последние бывает подчас очень трудно уловить из-за догматичности общего содержания, но как раз они особенно важны для исследователя, поскольку в них наиболее наглядно отражаются связи с жизнью. Часто в определенном подборе сюжетов, в выдвижении на первый план того или иного житийного цикла, наконец, в подчеркивании значения определенных святых сказывается вполне конкретная тенденция, продиктованная жизненными интересами различных общественных сил.

Представители старой «иконографической школы» (Н. П. Кондаков, Н. В. Покровский, Н. П. Лихачев и другие) уделяли львиную долю своего внимания догматической стороне средневековой иконографии и, как правило, почти не интересовались индивидуальными отклонениями. Тем самым они закрывали себе доступ к пониманию живого процесса развития средневекового искусства. Явно переоценивая роль «образцов», они нередко сводили все дело к механическому копированию завезенных на Русь извне миниатюр, печатей, резных костей и т. д. Было бы, конечно, неверно отрицать исключительно большое значение в средневековом художественном творчестве работы по «образцам». Но никогда нельзя забывать того, что в ориентации на те или иные «образцы» и в их конкретном подборе проявлялись не только различные интересы, но и различные идейные установки. И в системе росписи Софии Киевской это дает о себе знать особенно наглядно. Наряду с крепким догматическим ядром, по-видимому, связанным с требованиями и пожеланиями греческого митрополита Феопемпта и его двора, роспись эта содержит в себе и много такого, аналогию чему было бы тщетно искать в византийском искусстве. Именно эти индивидуальные отклонения представляют для нас особый интерес, так как в них нашли себе отражение специфически русские черты, вытекавшие из жизненных интересов княжески-дружинных кругов, проводивших на этом этапе развития политику объединения национальных сил.

Византийские теологи учили, что «церковь есть небо на земле, это место, в котором отец небесный обитает и движется... Она (то есть церковь) предсказана патриархами, ос-

---

[1] Н. Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, изд. 3, Спб., 1910, стр. 237.

нована апостолами, украшена епископами, укреплена мучениками»[1]. Отсюда, естественно, вытекала необходимость введения в церковную роспись изображений всех этих лиц. Но их расположение в общей системе декорации определялось тем, что, согласно символическому толкованию церковного здания, его верхние части (купола и своды) рассматривались как небо, где пребывает бог (Симеон Солунский)[2]. Вот почему именно в куполе помещалось изображение Христа в виде Вседержителя. Своды украшались восьмиконечными крестами, пришедшими в IX—X веках на смену хризмам и агнцам, символизировавшим Христа. Эти восьмиконечные кресты, подобно звездам сиявшие на небе, имели то же символическое значение[3]. Свод вимы и конха апсиды также закреплялись за «небесной сферой» (здесь обычно находились изображения «этимасии» и богоматери). И лишь более низко расположенные регистры апсиды и стен отводились под изображения патриархов, апостолов, епископов и мучеников, чьими стараниями была утверждена «земная церковь». В этом распределении сюжетов соблюдался строгий иерархический принцип, характерный для феодального строя принцип соподчиненности. Причем на различных ступенях иерархической лестницы царила своя иерархия: например патриархи и отцы церкви имели право быть изображенными в апсиде либо около нее, святые воины — на столбах и подпружных арках центрального купола, канонизированные императоры — в нарфике и т. д. Так, на мир религиозных образов переносилась та иерархия, которая ширилась и укреплялась с победой феодальных отношений.

Если в раннехристианских базиликах с их продольными планами господствовали обширные исторические циклы, среди которых видное место занимали сцены из библии[4], то в византийских центральнокупольных церквах IX—XI веков использовалось для украшения куполов, сводов и стен гораздо меньшее количество сюжетов. Отчасти это было обусловлено изменением плана здания, в результате чего уменьшилось количество простенков, которые можно было украсить мозаиками и фресками, но в первую очередь это было связано с влиянием литургии. Выбор сюжетов начал производиться под углом зрения литургического календаря с его культом праздников[5]. Поскольку между богослужением и церковной росписью начало устанавливаться все более тесное взаимодействие, постольку из множества евангельских эпизодов стали отбирать в первую очередь такие, которые могли иллюстрировать самые крупные церковные праздники. Так возник тот «праздничный» цикл, который поначалу включал в себя семь эпизодов, затем — десять и к XI веку — двенадцать (Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие св. Духа, Успение). В этот цикл, позднее разросшийся до восемнадцати эпизодов, в каждом отдельном случае вносились свои коррективы, выражавшиеся в замене одной сцены другой[6], но в основном он отличался большой устойчивостью и был

---

[1] Germani Hist. eccl. et mistica contemplatio.— J. Migne, Patr. gr., t. XCVIII, col. 384 B.

[2] J. Migne, Patr. gr., t. CLV, col. 305 сл., особенно 340.

[3] См. G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris, 1899, стр. 84.

[4] A. Grabar, Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, II-e volume: Iconographie, Paris, 1946, стр. 320.

[5] Ср. G. Millet, Le monastère de Daphni, стр. 92; Id., Recherches sur l'iconographie de l'évangile au XIV-e, XV-e et XVI-siècles, Paris, 1916, стр. 15 сл.; В. Лазарев, История византийской живописи, I, стр. 75—76; O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, London, 1947, стр. 22—26.

[6] Ср. A. Grabar, Martyrium, стр. 333—334.

широчайшим образом использован в монументальных росписях византийских храмов XI века (в сокращенном виде в Хосиос Лукас, в развернутом варианте — в Неа Мони на Хиосе и в Дафни). Византийцы с их склонностью к догматическому образу мышления отдавали предпочтение «праздничным» циклам в силу их каноничности, стройности и особой наглядности.

И вот характерно, что в Софии Киевской мы не находим столь излюбленного византийцами «праздничного» цикла. Здесь евангельские сцены подобраны по иному принципу: выделены те события, которые относятся к голгофской жертве, к установлению евхаристии и к воскресению, в чем нельзя не усмотреть индивидуальное решение уточнявших программу росписи приближенных Ярослава.

Самой ранней частью росписи Софии Киевской являются ее мозаики (*рис. 1*). В них не наблюдается сколько-нибудь существенных отклонений от лежащей в основе византийских монументальных ансамблей программы.

В куполе представлена гигантская полуфигура Христа Вседержителя (*табл. 1, 2*). Она царит над всем пространством храма. Правой рукой Христос благословляет, в левой держит закрытое евангелие, которое, согласно апокалипсическим предсказаниям («Откровение Иоанна», гл. V), будет открыто им в день «Страшного суда». Вокруг медальона нет никакой надписи, раскрывающей смысл этого изображения, но надпись, сопровождающая аналогичное изображение в Палатинской капелле, не оставляет сомнения относительно того, как понимали этот образ в средние века. Надпись в Палатинской капелле гласит: «Небо мне служит троном и земля есть подножие ног моих, говорит Господь Вседержитель»[1]. В «Ерминии» Дионисия Фурноаграфиота рекомендуется вокруг полуфигуры Пантократора сделать следующую надпись: «Смотрите, смотрите, я один и нет бога, кроме меня; я создал землю; я сотворил из нея человека; я моей рукой положил основание небу»[2]. Обе надписи характеризуют Вседержителя, как главу «церкви небесной», как бога-творца. Поэтому ему и отведено центральное место в общей системе декорации храма. Отсюда, с высоты купола, Христос как бы обозревал всю землю. Именно так трактует образ Вседержителя патриарх Фотий, следующими словами описавший аналогичное изображение в царьградской церкви Феотокос Фарос, коренным образом перестроенной византийским императором Михаилом III ок. 864 г.: «Говорят, что он (то есть Христос) обозревает землю, что он размышляет над распорядком и образом правления. Так художник захотел выразить формами и красками заботливость демиурга»[3].

Христа окружает небесная стража в виде четырех архангелов (*табл. 5, 6*; сохранился лишь один, остальные написаны маслом). Они облачены в пышные императорские одежды. Изображенные в торжественных фронтальных позах, со сферами и лабарами в руках,

---

[1] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1950, стр.39, табл. 13.

[2] Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 23.

[3] Photii Descriptio Novae Sanctissimae Dei Genitricis Ecclesiae in Palatio a Basilio Macedone exstructae.— Georgii Codini excerpta de antiquitatibus Constantinopolitanis, Bonnae, 1843, стр. 199. Как теперь доказано, 10 гомилия Фотия относится не к «Новой церкви», возведенной Василием I, а к церкви Феотокос Фарос. См. R. Jenkins and C. Mango, The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius, «Dumbarton Oaks Papers», 1956 (9—10), стр. 125—140. Ср. статью Б. Лаурдаса „Ὁ πατριάρχης Φώτιος καὶ ἡ ἐποχή τοῦ“ („Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς“, 1955 (XXXVIII), стр. 152—160; C. Mango, The Homilies of Photius Partriarch of Constantinople. English Translation, Introduction and Commentary, Cambridge Mass., 1958, стр. 177—183.

Рис. 1. Система расположения мозаик в подкупольной части и в апсиде Софии Киевской

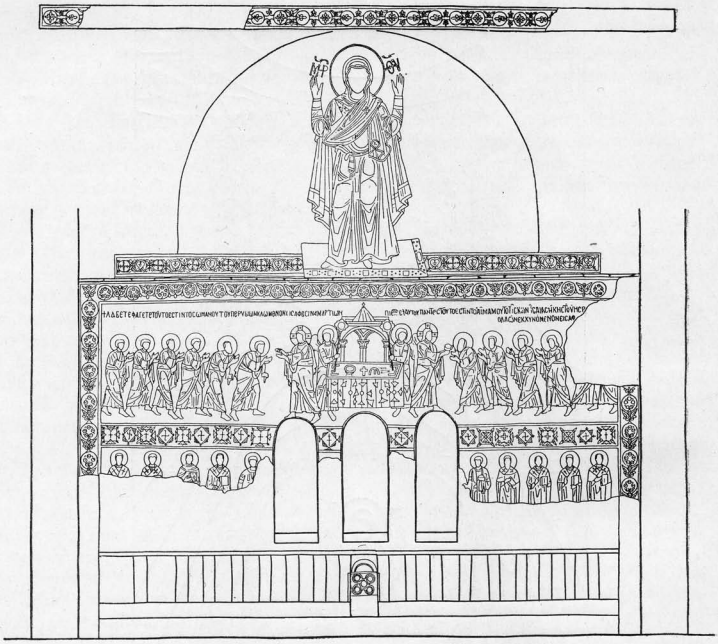


Рис. 2. Схема расположения мозаик в апсиде Софии Киевской

архангелы расставлены с таким расчетом, чтобы их фигуры образовывали вокруг медальона с Пантократором строго симметричную группу. На лабаре греческая надпись (*табл. 7*): «Святой, святой, святой» (начальные слова гимна в честь Христа), а на сфере, символизирующей мир, представлен голгофский крест, который намекает на мученическую и искупительную за грехи мира смерть Христа.

После Пантократора в куполе самое видное место в системе декорации Софии Киевской занимает огромная фигура Марии-Оранты (*табл. 27—30*, *рис. 2*). Мария дана в молитвенной позе, с воздетыми вверх руками. Она как бы обращается к грозному Христу, выступая заступницей за род человеческий. Ее центральное положение объясняется тем, что византийские теологи отводили ей в небесной иерархии первое после Христа место. Участники второго никейского собора постановили считать ее «превосходящей все силы

небесные»[1], а в литургических книгах ее постоянно наделяют эпитетом «превыше небес»[2]. В средние века деву Марию почитают прежде всего как заступницу; недаром патриарх Фотий, описывая изображение Марии-Оранты в апсиде церкви Феотокос Фарос, так характеризует ее: «Дева, поднявшая за нас чистые руки и посылающая царю спасение и на врагов одоление»[3]. В такой позе заступницы Мария очень часто изображалась на византийских монетах, причем надписи на монетах Константина Мономаха («Богородице, помози владыке Константину Мономаху») [4] не оставляют никаких сомнений относительно того, какую роль такие изображения призваны были играть. Мария выступала здесь, как и в украшающих апсиды монументальных росписях, прежде всего в качестве покровительницы и заступницы. Недаром в церковных песнопениях ее именуют «царствия нерушимая стена» и «нерушимая стена и предстательство»[5]. В Византии этот образ Марии-Оранты рассматривался как символическое покровительство божией матери византийским царям и граду Константина [6].

Есть все основания полагать, что изображение Марии-Оранты украшало уже апсиду Десятинной церкви [7]. Таким образом, Ярослав и его советники пошли по стопам Владимира. Какое содержание вкладывал в этот образ Владимир, мы не знаем. Но на основе «Слова о законе и благодати» Илариона мы можем определенно утверждать, что Ярослав и его приближенные рассматривали Марию-Оранту как покровительницу града Киева и всех его людей. В «Слове» сказано буквально следующее: «...и славный град твой Кыев величьством яко венцем обложил (речь идет о Ярославе), предал люди твоя и град святей всеславней, скорей на помощь христианом, святей Богородици, ейже и церковь на великыих вратех създа в имя перваго господьскаго праздника святааго благовещениа, да еже целование архангел даст девици, будет и граду сему. К оной бо: радуйся, обрадованная, Господь с тобою; к граду же: радуйся, благоверный граде, Господь с тобою» (разрядка наша.— *В. Л.*)[8]. Эти слова Илариона совершенно недвусмысленно говорят о том, что Ярослав отдал Киев под покровительство богородицы. Следовательно, и образ Марии-Оранты в апсиде Софии Киевской рассматривался как символ покровительства великому князю и стольному городу Киеву [9].

Огромная фигура Марии, украшающая апсиду, имела и другое, узкоцерковное значение. Она являлась символом «церкви земной». Именно в таком значении выступала Мария, представленная в аналогичной позе, в композиции «Вознесения». Когда эта композиция, в более ранние времена обычно украшавшая купол, распалась на свои составные части, то фигура Марии-Оранты была перенесена в апсиду, где она прочно заняла

---

[1] J. Migne, Patr. gr., t. XCVIII, col. 193 A.

[2] G. Millet, Le monastère de Daphni, стр. 186—187.

[3] Photii Desc. Eccl. Nov., Codinus, ed. Bonn, стр. 199.

[4] Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 40—41.

[5] Н. Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, стр. 230—231.

[6] Ср. O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, London. 1948, стр. 21.

[7] D. Ainalov, Geshichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin und Leipzig, 1932, стр. 10.

[8] «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. 1, стр. 74—75.

[9] Ср. К. Шероцкий, Киев. Путеводитель, 1917, стр. 43.

свое место [1]. Выполненная мозаикой греческая надпись под фигурой Марии-Оранты гласит: «Бог посреди него; он не поколеблется: бог поможет ему с раннего утра» (45-й псалом Давида, стих 6). Надпись намекает на постоянное пребывание бога посреди Марии, уподобляемой небесному граду, из которого вышел Христос на спасение мира. Поскольку фигура богоматери символизирует также «земную церковь», то надпись в иносказательной форме выражает мысль о том, что бог оказывает непрестанную помощь членам этой церкви, обретшей в Марии свою заступницу [2].

Примечательный факт: во всех киевских храмах, как правило, апсиды украшались фигурами Марии, данными в типе Оранты. В византийских храмах мы наблюдаем гораздо большее разнообразие — там богоматерь очень часто изображали с младенцем на руках, стоящей либо восседающей на троне. Чем объясняется такая приверженность Киевской Руси к одному определенному иконографическому типу? Тем, что в языческие времена излюбленным мифологическим образом был образ «великой богини» (изображение фронтально стоящей женщины с поднятыми руками [3]). Для славян он являлся привычным, овеянным преданиями седой древности. И когда христианство пришло на смену язычеству, Мария-Оранта заняла место «великой богини», олицетворявшей живительные силы земли. Так более древний культ подготовил почву для усвоения одного из наиболее популярных образов христианской мифологии — образа Марии-Оранты [4].

Единоличные изображения Христа и богоматери встречаются в мозаиках Софии Киевской еще дважды, причем они намеренно расположены очень высоко, в пределах «небесной сферы» — над триумфальной аркой и над арками, поддерживающими купол. Над триумфальной аркой мы видим три медальона с полуфигурами Христа, богоматери и Иоанна Предтечи (*табл. 22—25*). Мария и Креститель представлены в молитвенных позах: они обращаются к Христу, выступая ходатаями за «род человеческий». Эта композиция, сделавшаяся центральным ядром многофигурной сцены «Страшного суда», называлась у византийцев «деисусом» (δέησις). Она сложилась под прямым воздействием одной византийской придворной церемонии, которая состояла в том, что приближенные императора становились по сторонам от него в позе адорации. Эта церемония носила название δέησις [5]. Из придворного быта интересующий нас композиционный тип был занесен в религиозное искусство. На Руси изображения «деисусов» получили широчайшее распространение. Их популярность объясняется тем, что они в особо наглядной форме воплощали идею заступничества. Не случайно среди «украшающих» эпитетов богоматери видное место занимало наименование «надежда отчаявшихся». Средневековые крестьяне и горожане, страдавшие от феодального гнета, связывали с образами богоматери и Предтечи упования на то, что они выступят перед всесильным божеством ходатаями за их нужды и горести.

---

[1] См. В. Лазарев, История византийской живописи, I, стр. 77—78.

[2] Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 42.

[3] См. «История русского искусства», 1, Москва, 1953, стр. 56—59 (гл. Б. А. Рыбакова «Искусство древних славян»).

[4] Г. П. Федотов (The Russian Religious Mind, стр. 362) правильно замечает, что одна Византия не может полностью объяснить нам распространенность культа богоматери на Руси.

[5] Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 50. Ср. A. Grabar, L'Empereur dans l'art byzantin, Paris, 1936, стр. 258. Уиттимор (The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report, Boston, 1952. стр. 23) без достаточных оснований подвергает сомнению существование такой придворной церемонии и факт ее воздействия на религиозное искусство.

Мы имеем здесь дело со своеобразной формой средневековой религиозной утопии, вбиравшей в себя социальные чаяния широких масс.

«Деисус» в Софии Киевской расположен непосредственно над конхой апсиды, то есть на одном из самых видных мест, из чего можно заключить, что ему придавалось большое значение. По-видимому, на алтарной преграде Софии Киевской не было иконы «Деисуса» (такие вытянутой формы иконы ставились в раннее время на архитравы алтарных преград)[1]. Иначе мозаический «Деисус» дублировал бы живописный, что само по себе маловероятно.

Изображения Христа и богоматери (*табл. 17—21*) фигурируют и над арками, поддерживающими купол. Они также заключены в медальоны. В свое время таких медальонов было четыре. Они располагались симметрически между фигурами евангелистов в парусах. Какие изображения находились в двух утраченных (северном и южном) медальонах — сказать трудно (в XIX веке на этих местах заново написаны Иоаким и Анна). Особенно интересно изображение Христа над восточной аркой (*табл. 17, 18*). Помещенное на самом видном месте, которое обращено к молящимся в храме, оно призвано было напомнить о священническом сане Христа. Образ последнего дан в редком иконографическом типе: Христос представлен с короткими волосами и гуменцом, в левой руке он держит свиток[2]. Это изображение Христа-иерея восходит к весьма древним апокрифическим источникам. В апокрифе[3] рассказывается о том, как Христос был избран общим голосованием в число двадцати двух священников иерусалимского храма. Столь настойчивое утверждение за Христом иерейского достоинства имело в средние века совсем особое значение, поскольку, как известно, большинство еретиков отрицало духовенство, утверждая, что «попы на мздеставлены». И вот в опровержение этой популярной среди еретиков мысли в систему росписи Софии Киевской было введено изображение Христа в образе священника, чем доказывалась важность священнического сана. Это наше объяснение тем более вероятно, что Никоновская летопись упоминает под 1004 годом об одном еретике по имени «Андреян скопец», который «укоряше бо церковныя законы и епископы и презвитеры и иноки». За эти «заблуждения» Андреян был посажен митрополитом Леоном в темницу[4]. Несомненно, в Киевской Руси существовали и другие, отрицавшие церковную иерархию, еретические течения, не нашедшие себе отражения в летописях. Это предположение тем более вероятно, что молодой христианской церкви приходилось вести на Руси жестокую борьбу с волхвами, за которыми, как известно, нередко шли крестьянские массы. И в этой борьбе, естественно, необходимо было прежде всего отстаивать авторитет священнического сана, что диктова-

---

[1] Ср. В. Лазарев, Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков, «Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры Академии наук СССР», вып. XIII, 1946, стр. 67—76.

[2] См. Д. Айналов, Новый иконографический образ Христа, «Seminarium Kondakovianum», 1928 (II), стр. 19—23.

[3] И. Тихонравов, Памятники отреченной литературы, М., 1863, XIV; А. А. Васильев (A. Vasiliev, Anecdota graeco-byzantina. Pars prior, Mosquae, MDCCCXCIII), опубликовавший два греческих текста этого апокрифа (XII и XV—XVI веков), относит его появление к доюстиниановскому периоду. По его мнению, апокриф возник в среде иудеев-христиан, так как по еврейским понятиям в мессии сочетались достоинства царя и иерея.

[4] Е. Голубинский, История русской церкви, I—2, стр. 791.

лось самыми насущными интересами церкви как феодального института. В свете всего сказанного становятся понятными изображения Христа в образе иерея [1].

Под фигурой Марии-Оранты в апсиде идет пояс с изображением «Евхаристии» (*табл. 31 — 47, рис. 2*). Зритель видит здесь киворий над престолом и ангелов, которые стоят с рипидами в руках около дважды представленного Христа, дающего причастие подходящим к нему с обеих сторон апостолам. Иерейство Христа здесь выражается в прямых действиях его, как священника, причем прислуживающие ему ангелы являются в чине диаконов. Эта величавая, торжественная композиция тесно связана с основным обрядом литургии — с причастием, когда, согласно учению христианской церкви, хлеб и вино чудесным образом претворяются в плоть и кровь Христову. Так как еретики либо совершенно отвергали таинство «Евхаристии», либо принимали его лишь под одним видом (причащение хлебом), то византийские теологи разработали такую композиционную схему, которая не оставляла места никаким кривотолкам: дважды изображенный Христос один раз преподает хлеб, другой — чашу с вином. Чтобы еще сильнее подчеркнуть непреложность учения об «Евхаристии»— этого центрального догмата христианства — в Софии Киевской, как бы в назидание новообращенным христианам, даются две расположенные в один ряд сопроводительные греческие надписи: «примите, ядите, сие есть тело мое, за вас ломимое, во оставление грехов» и «пейте из нее все, это кровь моя Нового Завета, за вас и многия изливаемая, во оставление грехов».

К сожалению, до нас не дошли мозаики стен и свода вимы. Но уцелевшие мозаические фрагменты на северной стене вимы недвусмысленно говорят о том, что здесь были расположены, по сторонам арочного проема, изображения каких-то фигур (*рис. 3*). Вероятнее всего, на стенах вимы были представлены пророки и ветхозаветные цари, которые рассматривались средневековыми теологами как ветхозаветные прообразы Христа-священника и Христа-царя. Эта гипотеза находит себе подтверждение в фигуре Аарона (*табл. 26*), уцелевшей от былого мозаического декора на северной внутренней стороне триумфальной арки (на противоположной стороне арки ей, вероятно, соответствовала ныне утраченная фигура Мельхиседека) [2]. Эти ветхозаветные первосвященники, чьи фигуры расположены в пределах зоны с изображением «Евхаристии», трактовались как прообразы Христа — первосвященника Нового Завета [3]. Тем самым здесь устанавливалась сложная символическая связь между композицией «Евхаристии», в которой Христос дважды выступал как священник, и ветхозаветными прообразами священнического сана Христа. Если учесть, что изображение Христа-иерея фигурировало еще над подкупольной аркой, то станет ясной сознательная акцентировка в Софии Киевской таинства «Евхаристии», поскольку в этой сцене причащения апостолов главным дейст-

---

[1] Интересно отметить, что апокриф о священническом сане Христа, использованный в системе декорации Софии Киевской, подвергается решительному осуждению в XVI веке со стороны Максима Грека, который составил «Сказание против глаголющих Христа во священники ставили». В рукописи XVI века из бывшей Троице-Сергиевой библиотеки (Четья-Минея, № 663) на л. 83 сделана следующая приписка киноварью: «В сем слове о поповстве Иисуса Христа и то обличает Максим инок грек святыми писании, занеже ложно есть и сего ради не подобает его чести на соблазн людем». См. Арх. Леонид, Рукописи Троице-Сергиевой лавры, № 201, стр. 216.

[2] См. Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 66.

[3] Подробнее об этом см. Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 65—66 и C. Nordström, Ravennastudien, Stockholm, 1953, стр. 102—119.

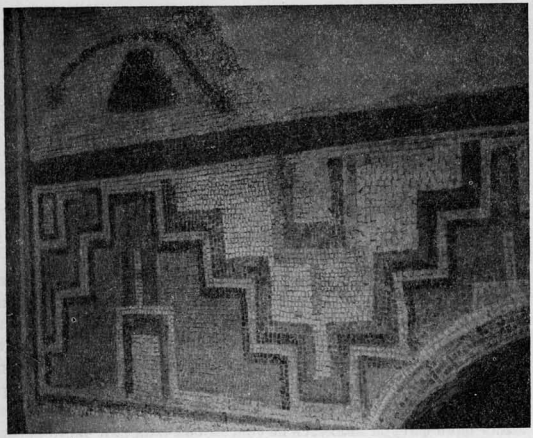


Рис. 3. Фрагмент мозаики на северной стене вимы Софии Киевской

вующим лицом неизменно был первосвященник Христос. Такая тенденция к подчеркнутому выделению образа Христа-священника объясняется, возможно, установками греческого духовенства, с одной стороны, желавшего укрепить у новообращенного в христианство русского народа веру в таинство «Евхаристии», с другой же стороны, стремившегося поднять авторитет церковной иерархии.

Все остальные выполненные в мозаической технике изображения относятся уже не к Христу и богоматери, а к истории «земной церкви». В простенках, между окнами барабана центрального купола, представлены были фигуры апостолов в рост, от которых уцелела лишь полуфигура апостола Павла (*табл. 8, 9*). Апостолы, проповедовавшие евангелие «до края земли» (Деяния Апостолов, I, 8), даны здесь как представители «земной церкви» и как ее основатели. Именно они распространили учение Христа по всем странам, и одному из них (Андрею) «Повесть временных лет» [1] приписывает легендарную миссионерскую деятельность на Руси.

Паруса заполнены фигурами сидящих евангелистов [полностью сохранилась лишь фигура Марка (*табл. 10, 11*); от Иоанна уцелела нижняя часть фигуры (*табл. 13*); от композиции с Матфеем — часть столика (*табл. 15*); от композиции с Лукой ничего не осталось]. Расположение фигур евангелистов в парусах, неразрывно связанных с поддерживающими купол столбами, определялось тем, что их рассматривали, как «столпы евангельского

[1] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 12.

учения». В более раннее время в парусах обычно изображались херувимы, но с IX—X веков им на смену пришли фигуры евангелистов, которые вошли органическим составным звеном в общую систему росписи. Они выступали как главные глашатаи христианского учения, как авторы четвероевангелия — наиболее почитаемой в средние века книги.

Выше мы уже отмечали, что, согласно представлениям византийских теологов, «земная церковь» была «основана апостолами, украшена епископами, укреплена мучениками» (ср. стр. 25). В соответствии с этим учением в Софии Киевской изображения апостолов расположены в простенках барабана, изображения епископов, то есть отцов церкви, — в нижнем поясе апсиды, изображения мучеников — на подпружных арках.

Нижний пояс апсиды включает в себя фигуры следующих святителей: Епифания, папы римского Климента, Григория Богослова, Николая, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Нисского и Григория Чудотворца (*табл. 48—59*). В центре представлены два первомученика — архидиаконы Стефан и Лаврентий. В простенках между окнами, где теперь находятся живописные изображения киевских митрополитов Петра и Алексея, написанные не позже половины XVII века, в свое время помещались мозаические изображения апостолов Петра и Павла[1]. Среди отцов церкви преобладают деятели IV—V веков, чьи творения сделались главным источником византийской теологии. Большинство этих творений (преимущественно церковные службы) было переведено на русский язык, так что с образами этих святителей связывались живые литературные ассоциации. В ряду отцов церкви лишь одна фигура является не совсем обычной для чисто византийской иконографии. Это папа римский Климент, автор «Послания к коринфянам». Но его изображение в апсиде Софии Киевской имеет свои веские причины. Известно, что Владимир, принявший крещение в Корсуни, привез оттуда в Киев мощи папы Климента[2]. Климент, скончавшийся в ссылке в Корсуни, был, строго говоря, западным святым[3]. И дело чистой

---

[1] Прот. П. Лебединцев, О св. Софии Киевской, «Труды третьего археологического съезда в России», т. 1, Киев, 1878, стр. 78.

[2] Е. Голубинский, ук. соч., I—2, стр. 418; «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 80 (свидетельство от 988 года).

[3] Согласно свидетельству Анастасия-библиотекаря, Кирилл и Мефодий, проходя через Херсонес, перенесли в 867 году часть мощей Климента в Рим, в дар папе Адриану. Поэтому считалось, что проповедь Кирилла—учителя славян — была поставлена «под благословение св. Климента», который рассматривался как покровитель новообращенных народов, тем более что последние годы своей жизни он провел в Херсонесе «среди варваров». Отсюда почитание Климента в Моравии, в Чехии и в скандинавских странах, где в его честь был воздвигнут ряд древнейших церквей. В Херсонесе также имелась церковь Климента. См. Д. Айналов, Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе, «Древности. Труды императорского московского археологического общества», XXV, М., 1916, стр. 67—89. Клименту была посвящена церковь в Старой Ладоге, воздвигнутая арх. Нифонтом в 1153 году. Почитание Климента было занесено в Новгород из Киева. В Новгороде Климент сделался весьма популярным святым, о чем свидетельствуют его частые изображения в фресках (Нередица, Волотово) и на иконах. См. В. Лазарев, Искусство Новгорода, М.— Л., 1947, стр. 46, 83, 95, 125, табл. 64-а. Для Константинополя культ Климента не характерен, хотя здесь и находилась часовня Климента, примыкавшая к воздвигнутой Василием I церкви Ильи. В отличие от Константинополя, почитание Климента было широко распространено в Риме (знаменитая церковь Сан Клементе.) Латинская церковь празднует память Климента 23 ноября, православная — 25 ноября. В чисто византийских памятниках изображения Климента встречаются крайне редко. Мне известны лишь два ранних примера: «Менологий» XI века в парижской Национальной библиотеке (gr. 580; H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI au XIV-e siècle, Paris, 1929, стр. 50, табл. CII); «Менологий» XII века в Дохиаре (№ 5;

случайности, что его останки оказались в Киеве. Попав сюда, они вскоре сделались национальной святыней. Недаром один киевский проповедник XII — XIII веков, обращаясь к раке св. Климента в Десятинной церкви, произнес следующие знаменательные слова: «Тобою рустии князии хвалятся..., людие добродушьствуют... Тем же по истине всех град — славне, имея всечестное твое тело, и весело играет, хвально воспевая...»[1]. Столь высокое почитание Климента и дало повод составителям программы росписи Софии Киевской ввести его изображение в число фигур святителей, украшающих нижний пояс апсиды. Мы имеем здесь явное отступление от принятого византийской церковью подбора святителей, в чем нельзя не усмотреть отражения местного культа мощей.

Подпружные арки украшены медальонами с изображением сорока мучеников севастийских (уцелело лишь пятнадцать медальонов, *табл. 64—93*). Мученики рассматривались в средние века как опора церкви. Иоанн Дамаскин утверждает, что вся церковь основана на крови мучеников [2]. Поэтому расположение их изображений на подпружных арках имело свое глубокое внутреннее обоснование, поскольку эти арки несли купол, где был представлен глава «церкви небесной» Христос Вседержитель. В средние века культ мучеников был широко распространен во всех странах. Особенно почитались те сорок мучеников, которые пострадали при императоре Лициний в 320 году в городе Севасте. В их честь была воздвигнута церковь в городе Цезарее в Каппадокии. После перенесения части мощей севастийских мучеников в Константинополь (при императрице Пульхерии и императоре Феодосии) здесь установился их культ [3]. Среди возведенных в их честь церквей особой известностью пользовался храм, построенный императором Василием Македонянином (865—875). На мозаиках Софии Киевской мученики представлены в туниках, с наброшенными поверх хламидами; в правой руке они держат кресты, в левой — украшенные драгоценными каменьями мученические венцы.

Последнее мозаическое изображение Софии Киевской — это «Благовещение» (*табл. 60—63*). Фигуры архангела Гавриила и Марии размещены на столбах триумфальной арки. Последняя, как известно, ведет в алтарь, где совершается таинство «Евхаристии», символизирующее жертву Христа. Поэтому на триумфальной арке должно было быть помещено такое изображение, которое по времени предшествовало бы явлению Христа в мир. Этим изображением и была сцена «Благовещения» (Εὐαγγελισμός) — первая «благая

H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, 2 Auflage, Leipzig, 1924, стр. 192, 230). Чаще (но также редко) изображения Климента фигурируют в мозаиках Италии и росписях Балкан. См. мозаики собора в Монреале (O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 115, 128) и Сан Марко в Венеции (O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100—1300, Baden bei Wien, 1935, стр. 35, 41, рис. 21), росписи Грачаницы (V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd, 1934, стр. 30) и Земена (A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, стр. 187). Ср. также позднюю фреску монастырской церкви в Дохиаре (H. Brockhaus, ук. соч., стр. 286). О Клименте см. И. Франко, Сьвятий Климент у Корсуні, причинки до історії староруської лэгенди, «Записки наукового товариства імени Шевченка», кн. 2, 1902, стр. 1—44; кн. 4, 1902, стр. 45—144; кн. 6, 1903, стр. 145—180; кн. 3, 1904, стр. 181—208; кн. 4, 1904, стр. 209—256; Dictionnaire de théologie catholique под словом «Clement I-er de Rome», III, Paris, 1923, стр. 47—55.

[1] Макарий, История русской церкви, I, Спб., 1857, стр. 58.

[2] Joh. Dam., De Imag., I, 20—21; II, 15; III, 9. — J. Migne, Patr. gr., t. XCIV, col. 1252—1253, 1332.

[3] См. Dictionaire d'archéologie chrétienne et de liturgie publié par F. Cabrolet H. Leclerc, под словом «Sebaste», XV—I, Paris, 1950, стр. 1107—1111.

весть» о новом учении (то есть евангелии), о грядущем рождении Христа. В Софии Киевской сцена «Благовещения» имеет деталь, почерпнутую из апокрифических источников («Протоевангелие Иакова», гл. XI и «Евангелие Псевдоматфея», гл. IX): в руках Марии виднеется пурпурная пряжа — намек на то, что в момент явления архангела она была занята работой над пурпурной тканью. Около фигуры Марии идет греческая надпись. «Вот раба Господня, да будет мне по слову твоему» (Лука, I, 38). Приветствующий Марию архангел Гавриил представлен с красным жезлом в руках — символом путника: Около него также имеется греческая надпись: «Радуйся, благодатная, Господь с тобою» (Лука, I, 28).

Сценой «Благовещения» замыкается цикл мозаических изображений в Софии Киевской. Как мы видим, эти изображения образуют стройное целое, глубоко продуманную систему. Представленный в куполе Христос, глава «церкви небесной», через богородицу, апостолов, евангелистов, святителей и мучеников находится в вечном единении с «церковью земной». Вся мозаическая роспись храма, взятая в целом, символизирует, таким образом, идею о «церкви вечной».

Где и когда сложилась та система росписи, которая представлена мозаиками Софии Киевской? По-видимому, одним из самых ранних памятников этого типа была придворная константинопольская церковь Феотокос Фарос, торжественно освященная ок. 864 года. По случаю этого освящения патриарх Фотий произнес свою знаменитую проповедь, отдельные выдержки из которой мы уже приводили. В куполе здесь был представлен окруженный архангелами Вседержитель, в апсиде Мария-Оранта, по сводам и на стенах церкви — апостолы, мученики, пророки, патриархи и святые епископы. Как видим, здесь наблюдается почти полное совпадение с тем распределением сюжетов, которое мы имеем в Софии Киевской [1]. Эта декоративная система сложилась в послеиконоборческий период, то есть после 843 года. Ее развитие было теснейшим образом связано с победой догматического образа мышления и с широким распространением церквей крестовокупольного типа. Принцип исторического подбора сюжетов уступил отныне место догматическому началу. Количество изображений резко уменьшилось, а те, которые сохранились, либо введены были заново, либо подверглись строгому отсеиванию в целях объединения их в стройную систему. Процесс этот протекал в теснейшем взаимодействии с развитием крестовокупольной архитектуры, так как уменьшение количества простенков с одной стороны и увеличение количества арочных проемов, арок и сводов с другой не могло, естественно, не отразиться на подборе сюжетов и на характере их распределения.

За последнее время была сделана попытка возвести истоки интересующей нас декоративной системы к доиконоборческим временам, к эпохе Юстина II и Тиверия [2]. Но эта попытка представляется нам неправомерной. Нельзя мозаики Хрисотриклиния, то есть светской постройки и притом не крестовокупольного типа, рассматривать как прообраз мозаик Феотокос Фарос, тем более что нам неизвестно точно содержание этого декоративного ансамбля. Из копии надписи под мозаиками, дошедшей до нас в «Палатинской антологии» (I, 106), явствует только одно: что над троном императора был представлен Хри-

[1] Ср. Г. Ласкин, Заметки по древностям Константинополя, 5. Кое-что о «новой базилике», «Византийский Временник», 1897 (IV), стр. 530.

[2] S. Der Nersessian, Le decor des églises du IX-e siècle, «Actes du VI-e congrès international d'études byzantines», II, Paris, 1951, стр. 314—320.

стос, над входной дверью — Мария с императором и патриархом, в остальных местах — ангелы, апостолы, мученики, священники. Но в каком иконографическом типе были даны образы Христа и Марии и как они были друг с другом идейно связаны — остается совершенно неясным. Поэтому и нет никаких оснований рассматривать мозаики Хрисотриклиния, реставрированные при Михаиле III в 856—866 годах, в качестве подготовительной ступени для системы декорации Феотокос Фарос. И совсем неубедительной представляется нам гипотеза Дер Нерсесьян о том, будто уже при императоре Тиверии, когда были выполнены уничтоженные позднее иконоборцами мозаики Хрисотриклиния, интересующая нас система декорации якобы сложилась в своих основных чертах [1]. Для подобных утверждений нет решительно никаких данных.

Ставя так вопрос, мы не исключаем возможности возникновения отдельных элементов декоративной системы Феотокос Фарос на протяжении 40—60-х годов IX века. Так, например, в куполе Софии Константинопольской появилось вскоре после 869 года изображение Христа Вседержителя, сменившее находившийся здесь крест, который был выполнен при Юстиниане [2]. Однако и в Софии Константинопольской тщетно было бы искать прототип Феотокос Фарос, ибо в апсиде была представлена богоматерь с младенцем, а не Мария-Оранта, что существенно меняет весь идейный замысел [3]. Поэтому мы продолжаем придерживаться той точки зрения, что Феотокос Фарос была одной из первых византийских церквей, в которой новая декоративная система нашла себе полное применение.[4] В дальнейшем эта система получила широкое распространение в византийских храмах IX—XI веков, о чем, в частности, свидетельствует проповедь императора Льва VI Муд-

---

[1] S. Der Nersessian, ук. соч., стр. 320.

[2] A. Schneider, Die Kuppelmosaiken der Hagia Sophia zu Konstantinopel, «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen», I Philolog. hist. Klasse, 1949, № 13, стр. 355; S. Der Nersessian, ук. соч., стр. 316—317. Шнейдер датирует Пантократора либо 869, либо 986—994 годами, Дер Нерсесьян — 867 — ок. 878 годами.

[3] Дер Нерсесьян игнорирует это обстоятельство и вновь, допуская натяжку, трактует комплекс мозаик Софии Константинопольской, возникший в 867—878 годах (богоматерь с младенцем в апсиде, Пантократор в куполе, изображения божьей матери с младенцем, Петра и Павла на западной арке, фигуры епископов, пророков и ангелов в северном и южном тимпанах), как подготовительную ступень к «Неа» (то есть к Феотокос Фарос). Но нетрудно заметить, что мы имеем здесь дело не только с иными сюжетами, но и с иным их расположением в интерьере.

[4] В проповеди Фотия не упоминаются евангелисты в парусах и «Евхаристия» в апсиде. Было бы, однако, преждевременно делать отсюда вывод, что они отсутствовали в церкви Феотокос Фарос, поскольку Фотий не ставил себе задачей дать исчерпывающее описание мозаик этой церкви. Во всяком случае, в X веке фигуры четырех евангелистов применялись в монументальных росписях храмов, иначе трудно было бы объяснить их наличие в мозаиках нарфика (1025—1028) церкви Успения в Никее, воспроизводящих в сокращенной форме систему декорации апсиды и купола. См. В. Лазарев, История византийской живописи, I, стр. 90. Сложнее обстоит дело с мозаиками на евангельские темы в церкви Феотокос Фарос. А. Фролов (Deux églises byzantines d'après des sermons de Léon VI le Sage. «Etudes byzantines», 1945 (III), стр. 70—79), следуя за Н. П. Кондаковым («Византийские церкви и памятники Константинополя», Одесса, 1887, стр. 62), из факта умолчания о них Фотием приходит к заключению, что их вообще не было в «Неа» (то есть в церкви Феотокос Фарос), как и в большинстве современных ей византийских церквей. Это заключение представляется нам весьма спорным, так как трудно себе представить, чтобы такой большой храм, как Феотокос Фарос, был украшен одними единоличными изображениями. Об евангельском цикле, введенном в систему росписи церкви Феотокос Фарос в более позднее время, см. R. Jenkins and C. Mango, ук. соч., стр. 138—139.

рого (886—912), описывающая церковь монастыря Каулеас, роспись которой принадлежала к этому же типу [1].

В свое время Ф. И. Шмит пытался связать мозаики Софии Киевской с группой кавказских памятников [2]. Он исходил при этом из неверных предпосылок, будто такие композиции, как «Деисус» и «Евхаристия» с прислуживающими Христу ангелами, не встречаются в чисто византийских памятниках. Но открытия последних десятилетий ясно нам показали, что оба эти иконографические типы использовались как в греческих миниатюрах, так и в греческих монументальных росписях [3]. Тем самым легко опровергается гипотеза Ф. И. Шмита. Система мозаической росписи Софии Киевской несомненно восходит к константинопольским прототипам. Это, однако, не исключает некоторых сознательных отклонений, к числу которых мы склонны отнести изображения папы Климента в апсиде и Христа-иерея над восточной подпружной аркой.

Много сложнее обстоит дело с фресковым ансамблем Софии Киевской [4]. По сравнению с мозаиками фрескам свойственна как в подборе сюжетов, так и в их распределении гораз-

[1] См. A. Frolow, Deux églises byzantines d'aprés des sermons peu connus de Léon VI le Sage, «Etudes byzantines», 1945 (III), стр. 43—91. Следует, однако, заметить, что Мария здесь была представлена не в виде Оранты, а с младенцем Христом.

[2] Ф. Шмит, Заметки о поздневизантийских храмовых росписях, «Византийский Временник», 1915—1916 (XXII), стр. 83, 118—124.

[3] Изображение «Деисуса» фигурирует среди мозаик Софии Константинопольской трижды: в сводчатом помещении над внешним нарфиком (P. Underwood, A Preliminary Report on Some Unpublished Mosaic in Haghia Sophia, «American Journal of Archaeology», 1951 (55), стр. 367—370; вероятно, IX век), над дверью, ведущей из западной галлереи в так называемый дидаскалий (Th. Whittemore, The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. The Deesis Panel of the South Gallery, Boston, 1952, стр. 25) и на стене южной галлереи (В. Лазарев, История византийской живописи, I, стр. 116, табл. XXVIII—XXIX; Th. Whittemore, ук. соч., табл. XIX—XXVIII; XII век). Недавно открытая фреска на стене неизвестного здания, расположенного между церковью Ирины и Софией Константинопольской, также изображает «Деисус» (M. Ramazanoğlu, Neue Forschungen zur Architektur — Geschichte der Irenen-Kirche und des Komplexes der Sophien-Kirche, «Atti dello VIII congresso internazionale di studi bizantini», II, Roma, 1953, стр. 233, табл. LXVII; Th. Whittemore, ук. соч., стр. 35; датировка Уиттимора XIV веком фантастична, по-видимому, это работа IX—X веков). Об иконографии «Деисуса» см. Th. Whittemore, ук. соч., стр. 23—24 (с указанием более старой литературы) и В. Лазарев, Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков, «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып. XIII, 1946, стр. 67—75.

Что касается композиции «Евхаристии», то она настолько распространена в средние века на Востоке, что было бы совершенно нелепо возводить ее истоки к Кавказу. В частности, прислуживающие Христу ангелы встречаются уже на памятнике IX века — на кресте в капелле Санкта Санкторум, исполненном по заказу папы Пасхалия (814—824). В дальнейшем «Евхаристия» изображается в двух вариантах — с прислуживающими ангелами и без них. Первый вариант — более торжественный, и есть все основания полагать, что он сложился в Константинополе, где богослужение носило особо парадный характер. С XI века (если уже не раньше) «Евхаристия» является излюбленной темой для украшения апсиды. Эту композицию мы находим как в греческих памятниках (церковь Феотокос в Салониках, Серры, Метрополия и Перивлепта в Мистре; ср. также шитые пелены в Кастель Арквато и в Византийском музее в Афинах), так и в сербских (Рас, Нерези, Студеница и др.), болгарских (Бачково и др.), грузинских (Атени, Ахтала, Кинцвиси, Цаленджиха и многих других), армянских (церковь Тиграна Онепца в Ани) и русских (София Киевская, Кирилловский монастырь, церковь Михаила в Городке, Спасо-Мирожский собор, Нередица, Старая Ладога, Спас Преображения, Ковалево и Волотово в Новгороде и др.).

[4] Если не принимать во внимание апсиду, то граница между мозаиками и фресками совпадает с линией шиферного карниза. Только на западной подпружной арке живописные изображения му-

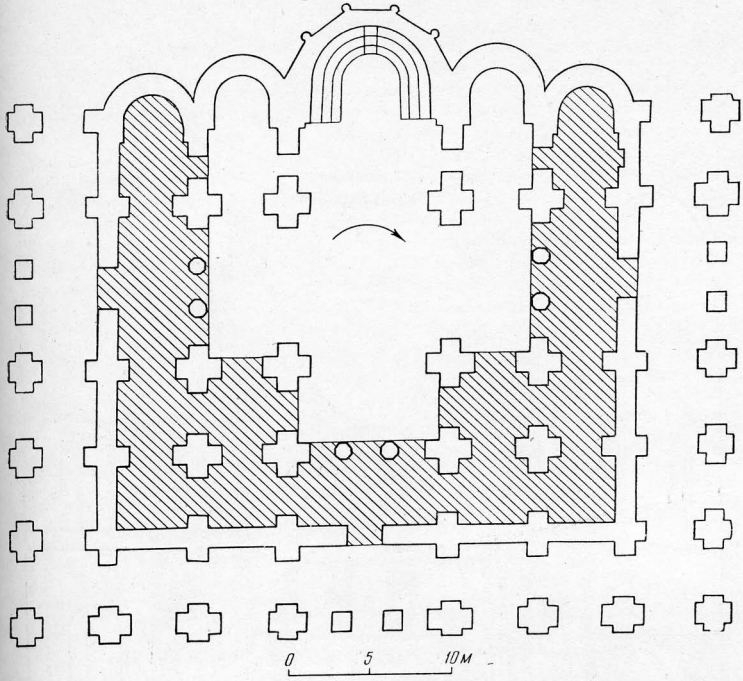


Рис. 4. План Софии Киевской

до бо́льшая свобода. Здесь уже никак нельзя говорить о точном следовании принятому в Византии канону. Прежде всего это сказалось в подборе евангельских сюжетов, обнаруживающих ряд существенных отклонений от излюбленного византийской церковью цикла «праздников»

Евангельские сцены расположены в трансепте и в южном и северном крыльях хоров. В сценах, украшающих простенки трансепта, действие развертывается слева направо, по

чеников располагались выше шиферного карниза, непосредственно примыкая к мозаическим медальонам с мучениками. По-видимому, именно здесь работа над мозаиками была по неизвестным нам причинам прервана, и мозаичисты уступили место фрескистам.

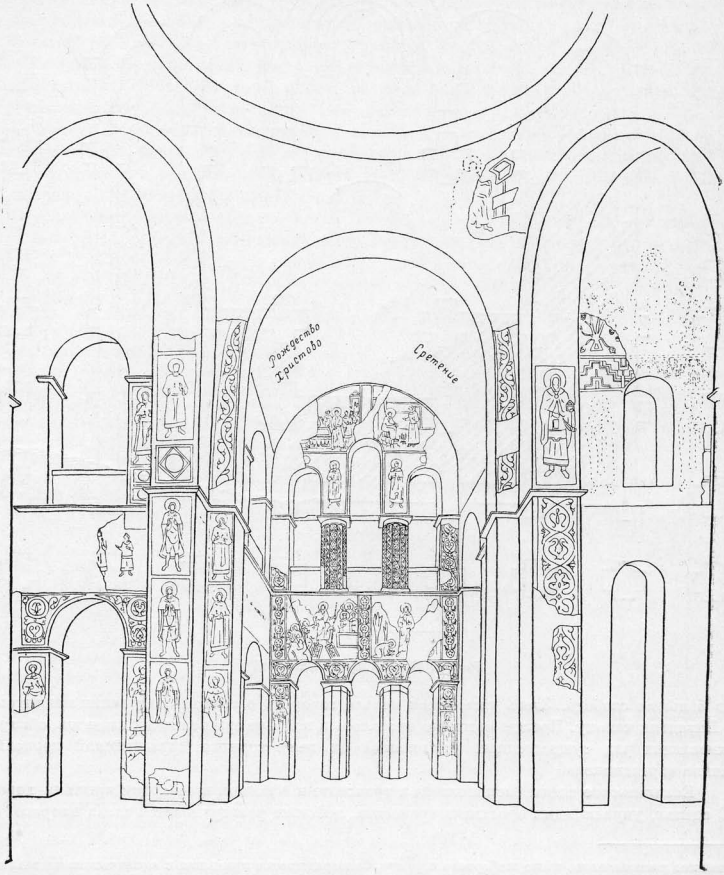


Рис. 5. Схема расположения фресок в северной части трансепта

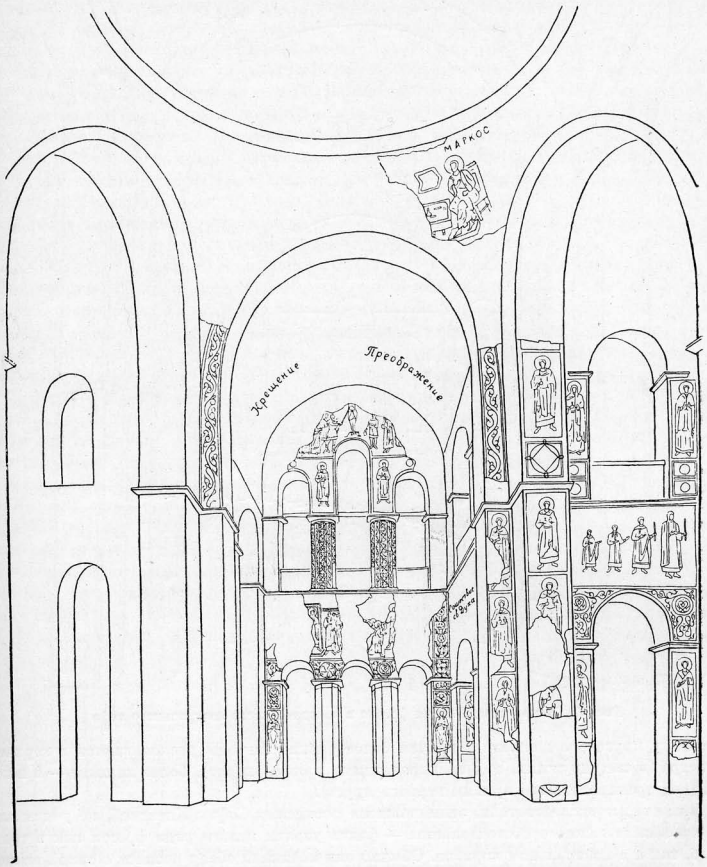


Рис. 6. Схема расположения фресок в южной части трансепта

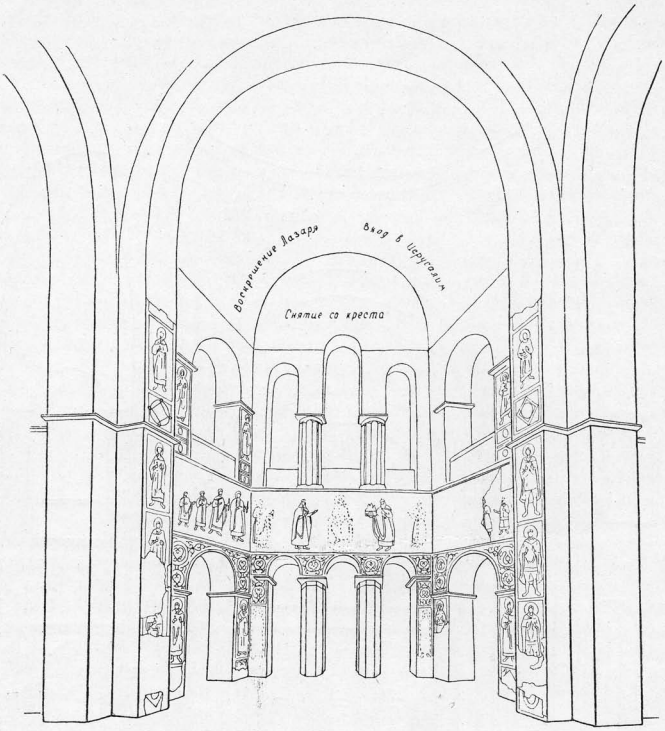


Рис. 7. Схема расположения фресок в западной части центрального нефа

принципу кругового движения, причем более ранние эпизоды располагаются в верхнем регистре (в полукружиях, над трехпролетными арками хоров), более поздние — в нижнем (над трехпролетными арками первого яруса).

Все старые исследователи, занимавшиеся росписями Софии Киевской, не учитывали одного весьма важного обстоятельства — факта утраты целого ряда фресок как в трансепте, так и в центральном корабле. Обычно они начинали обзор росписи с самой ранней из сохранившихся фресок христологического цикла — со сцены суда над Христом («Христос перед Каиафой»). При этом никто не обращал внимания на то, что христологический

цикл никак не мог начинаться со столь позднего эпизода. Ему, несомненно, предшествовали более ранние события евангельской истории. Фактически оно так и было, если принять во внимание, что три свода центрального греческого креста в свое время также украшали фрески [1]. На каждом своде размещалось по две композиции. Так как евангельский рассказ развертывается в Софии Киевской по принципу кругового движения сверху вниз (*рис. 4*), то не подлежит сомнению, что на сводах были изображены наиболее ранние эпизоды евангельской истории. Таким образом, здесь было шесть ныне утраченных евангельских сцен, предшествовавших сцене судилища над Христом. Исходя из фонда наиболее распространенных сюжетов, вошедших и в «праздничные» циклы, мы можем утверждать с высокой долей вероятности, что на сводах центрального креста Софии Киевской были представлены следующие шесть сцен: «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим» (*рис. 5—7*).

Со сводов евангельский рассказ переходил на верхний регистр стен. В пределах центрального греческого креста этот верхний регистр состоял из трех больших простенков, имевших форму полукружия и располагавшихся над трехпролетными арками хоров [2]. На северной стене трансепта (*рис. 5*) размещены две сцены, принадлежащие к циклу «страстей». Это «Христос перед Каиафой» и «Отречение Петра». Далее следует большая монументальная композиция «Распятия», находящаяся на южной стене (*рис. 6*). Ей отведено особо видное место, так как эта сцена изображала центральный и наиболее драматичный эпизод всей евангельской легенды, в наглядной форме передававший идею «крестной жертвы». Продолжение евангельского рассказа зритель находил в полукружии над трехпролетными арками хоров разобранной западной стены центрального нефа, где было представлено «Снятие со креста», либо, что менее вероятно, «Положение во гроб» (*рис. 7*). Далее следуют три сцены нижнего регистра западной и северной стен трансепта. Здесь мы видим три композиции, относящиеся уже к циклу «воскресения»: «Жены-мироносицы у гроба господня», «Сошествие во ад» и «Явление Христа женам-мироносицам» (*рис. 5*). Вторая сцена символизировала в средние века легендарную победу Христа над смертью и попрание им власти ада. Поэтому за ней закреплено в Софии Киевской одно из самых выигрышных мест. Две следующие сцены, также входящие в состав цикла «воскресения», украшают южную стену трансепта. Тут представлено «Уверение Фомы» и «Отослание учеников на проповедь» (*рис. 6*). Этот довольно редко встречающийся эпизод [3], восходящий к Евангелию от Матфея (XXVIII, 16—20), был сознательно введен

---

[1] Подробнее об этом см. В. Лазарев, Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской, «Византийский Временник», 1956 (X), стр. 165—172.

[2] Как теперь установлено, вся западная стена центрального корабля была разрушена. В свое время она была оформлена так же, как и северная и южная стены трансепта.

[3] Он фигурирует лишь в группе ранних монументальных памятников (погибшая мозаика в церкви св. Апостолов, реликварий Санкта Санкторум, фреска в церкви Санта Мария Антиква). См. G. Millet, Iconographie de l'évangile, стр. 53—54. В миниатюрах он изображается и в более позднее время (например, парижский «Кодекс Григория Назианзина» ок. 880 года, gr. 510, л. 426 об.; парижское «Евангелие» XI века, gr. 74, л. 61 об.; «Гелатское Евангелие» XII века в Тбилиси, лл. 54 об., 179 и многие другие. См. В. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 126а. Проф. Демус (The Mosaics of Norman Sicily, стр. 271—272) неверно ставит вопрос, когда рассматривает сцену «Отослание учеников на проповедь» как характерную для одной западной иконографии. Ср. A. Katzenellenbogen, The Separation of the Apostles, «Gazette des Beaux Arts», 1949 (XXXV), стр. 81—86.

в число изображений Софии Киевской, так как он наглядно иллюстрировал слова воскресшего Христа, обращенные им к апостолам: «Итак идите, научите все народы, крестя их...». Здесь содержался несомненный намек на недавнее крещение Руси и на утверждение веры христианской у новообращенного молодого народа.

На западной стене трансепта, над аркой, ведущей в придел Иоакима и Анны, представлена еще одна евангельская сцена — «Сошествие св. духа». Это изображение идейно тесно связано с предшествующим, поскольку в нем фигурируют те же апостолы, но уже приобщившиеся к «святому духу». С этого момента, согласно церковному учению, началось распространение веры христианской на земле: обретшие чудесную способность говорить на разных языках апостолы выступили насадителями христианства во всех странах мира, в том числе и на Руси, где проповедовал, согласно сказанию «Повести временных лет», один из этих апостолов — Андрей.

Евангельские сцены, изображенные в трансепте Софии Киевской, подобраны по определенным принципам: они акцентируют голгофскую жертву («Христос перед Каиафой», «Отречение Петра», «Распятие») [1], воскресение («Жены-мироносицы у гроба господня», «Сошествие во ад», «Явление Христа женам-мироносицам», «Уверение Фомы») и распространение христианского учения («Отослание учеников на проповедь», «Сошествие св. духа»). Бросается в глаза отсутствие сцен из цикла «детства Христа». Составители программы росписи Софии Киевской обошлись весьма самостоятельно с традиционным фондом евангельских сюжетов, разместив на наилучше освещенных местах те, которые отвечали их намерению выявить три основных пункта христианского учения: догму о «крестной жертве», догму о «воскресении» и деятельность апостолов как насадителей христианства.

В науке неоднократно высказывалось предположение, что евангельский цикл Софии Киевской восходит к мозаикам церкви св. Апостолов в Константинополе [2]. На первый взгляд эта точка зрения может показаться убедительной, так как в церкви св. Апостолов имелись мозаики с изображением «Христа перед Каиафой», «Отречения Петра», «Явления Христа женам-мироносицам», «Уверения Фомы» и «Отослания учеников на проповедь», иначе говоря, тех же сцен, которые мы находим и в Софии Киевской. Однако это сходство лишь кажущееся. Нельзя упускать из виду, что в церкви св. Апостолов был представлен ряд сцен, отсутствующих в Софии Киевской, как, например «Целование Иуды»[3], «Раскаяние и смерть Иуды», «Явление Христа на море Тивериадском» [4]. Следовательно, константинопольский цикл включал в себя лишние эпизоды по сравнению с киевским. К тому же они давались и в ином расположении. Поэтому мы не склонны рассматривать мозаики церкви св. Апостолов как прототип цикла евангельских сцен в Софии Киевской, тем более что вопрос о времени возникновения константинопольских мозаик остается и на сегодняшний

---

[1] В эту же группу входило и утраченное «Снятие со креста», украшавшее западную стену центрального нефа.

[2] Ср. G. Millet, Iconographie de l'évangile, стр. 45—46, 48, 53; S. Bettini, Mosaici antichi di San Marco a Venezia, Bergamo, 1944, стр. 16—17.

[3] Милле (Iconographie de l'évangile, стр. 48) ошибочно полагает, что в Софии Киевской была изображена эта сцена. Она здесь как раз отсутствует.

[4] Хейзенберг, основываясь на литературных описаниях, значительно расширяет этот цикл. См. A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, II, Leipzig, 1908, стр. 141 сл.

день одним из самых спорных вопросов в истории византийского искусства. Так, например, Н. В. Малицкий [1] считал не без основания, что евангельский цикл в церкви св. Апостолов начиная со сцены «Целование Иуды» был исполнен не ранее XII века. Если принять эту гипотезу, то царьградские мозаики вообще не могут быть использованы при решении вопроса об истоках евангельского цикла Софии Киевской. Но даже датируя эти мозаики X веком, мы все же наблюдаем столь резкое расхождение между константинопольским цик-

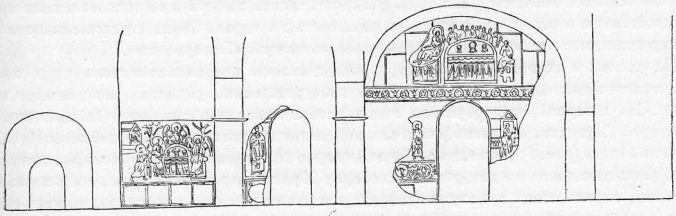


Рис. 8. Схема расположения фресок на северной стене хоров

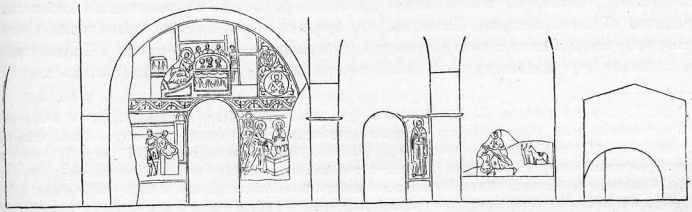


Рис. 9. Схема расположения фресок на южной стене хоров

лом и киевским, что решительно отказываемся выводить второй из первого. В Киеве выбор сцен был несомненно продиктован местными интересами.

Весьма своеобразный по своему идейному замыслу комплекс фресок сохранился на хорах Софии Киевской — в северном и южном крыльях. Здесь подбор сюжетов, образующих стройное и глубоко продуманное целое, свидетельствует о том, что составитель программы этой части росписи превосходно разбирался во всех тонкостях средневекового богословия, особенно же в его сложной символике.

На хоры вынесены две евангельские сцены — «Тайная вечеря» (*рис. 8*) и «Чудо претворения воды в вино на браке в Кане галилейской» (*рис. 9*). На первый взгляд может показаться странным отрыв этих двух эпизодов от прочих сцен евангельского цикла и поме-

[1] N. Malickij, Remarques sur la date des mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople décrites par Mésarites, «Byzantion», 1926 (II), стр. 150—151.

щение их рядом с четырьмя библейскими сюжетами («Жертвоприношение Авраама», «Встреча Авраамом трех странников», «Три отрока в пещи огненной» и «Гостеприимство Авраама»). Но стоит только вникнуть в символический смысл всех этих изображений, как тотчас же их сопоставление станет не только понятным, но и внутренне обоснованным.

Разбирая мозаики апсиды и образ Христа-священника, мы уже имели возможность убедиться, что в Софии Киевской установлению таинства евхаристии придавалось исключительно большое значение. Мысль об евхаристической жертве и ее ветхозаветных прообразах положена в основу и фрескового комплекса на хорах. Своим содержанием эти фрески перекликаются с мозаикой апсиды, изображающей «Евхаристию».

На южной и северной стенах хоров представлены две расположенные друг против друга евангельские сцены, чья символика непосредственно указывает на таинство евхаристии. На северной стене зритель видит историческое изображение «Тайной вечери», на которой Христос, согласно евангельской легенде, установил это таинство (*рис. 8*). На южной стене (*рис. 9*) размещена обычно неверно толкуемая сцена «Чуда в Кане галилейской», распадающаяся на два регистра: сверху Христос возлежит с тремя сотрапезниками за столом, справа стоит прислуживающий; в нижнем регистре запечатлен момент самого «чуда»— подходящий к сосудам Христос претворяет воду в вино; слева от арочного проема введен дополнительный эпизод — слуга вытаскивает воду из колодца (здесь в наивной форме выражена мысль о том, что Христос превратил в вино самую обыкновенную воду) [1]. Несомненно, трапеза на южной стене находится в тесном символическом соответствии с трапезой «Тайной вечери». Известно, что средневековые теологи сравнивали чудесное претворение воды в вино с евхаристическим претворением вина в кровь [2]. Следовательно, расположение друг против друга «Тайной вечери» и «Чуда в Кане галилейской» имеет глу-

---

[1] Д. В. Айналов и Е. К. Редин (ук. соч., стр. 94), а также Н. П. Кондаков (Н. Толстой и Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства. Вып. четвертый, Спб., 1891, стр. 141) и К. В. Шероцкий («Киев». Путеводитель. Киев, 1917, стр. 70) ошибочно трактуют верхнюю сцену как «Вечерю Христа с учениками по воскресении в Эмаусе», тогда как протоиерей Скворцев («Описание Киево-Софийского собора по обновлении его в 1843—1853 годах», Киев, 1854, стр. 43) и Н. В. Покровский («Очерки памятников христианского искусства и иконографии», стр. 238) не менее произвольно усматривают здесь изображение «Вечери в доме Симона». Но против первого предположения говорит тот факт, что за столом сидят три, а не две фигуры, против второго предположения решительно свидетельствует отсутствие фигуры жены, омочившей ноги Христа слезами. Что изображение трапезы составляет неотъемлемую часть композиции «Чуда в Кане галилейской», доказывают византийские миниатюры ленинградского «Евангелия» X века (греч. 21, л. 2; рис. 10) и хранящегося в Парме «Евангелия» XI века (Palat. 5, л. 89 об.; рис. 11), а также миниатюра «Гелатского Евангелия» XII века в Тбилиси (л. 227 об; рис. 12). Здесь композиция состоит из двух расположенных друг над другом регистров (как и на киевской фреске). См. Ch. R. Morey, Early Christian Art, Princeton, 1942, рис. 122 и В. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 146. Чаще оба эпизода (то есть трапеза и само «чудо») изображаются в пределах одного регистра (Cod. Paris. gr. 74, Laurent. Plut. VI, 23, Ivir. 5, мозаики собора в Монреале и многие другие). Об иконографии «Чуда в Кане галилейской» см. М. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, стр. 221—227; B. Smith, Early Christian Iconography and a School of Ivory — Carvers in Provence, Princeton, 1918, стр. 85—94; Ch. Morey, Notes on East Christian Miniatures, «Art Bulletin», 1929 (XI), стр. 65—69; H. Willoughby, The Four Gospels of Karahissar, II, Chicago, 1936, стр. 374—379; L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, II—2, Paris, 1957, стр. 362—366.

[2] Cyrill. Hieros. Catech. Mystag, IV; ср. Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, стр. 223.

бокий внутренний смысл. Но мы знаем, что в поисках символических параллелей таинству евхаристии средневековые теологи шли еще дальше: они трактовали «Чудо умножения хлебов» также в смысле евхаристии, рассматривая хлеба этого «чуда» как символ евхаристического хлеба [1]. Недаром чудо претворения воды в вино и чудо умножения хлебов нередко изображаются рядом на раннехристианских саркофагах, что объясняется намеком на евхаристические хлеб и вино [2]. Этот ход мыслей средневековых теологов и художников дает нам ключ к распознанию той плохо сохранившейся сцены, которая была представлена под «Тайной вечерей» и которая была произвольно, во время реставрации Киево-Софийского собора, превращена в «Целование Иуды». Уцелевшие от первоначальной фрески фигуры (*рис. 8*) позволяют думать, что здесь было представлено «Чудо умножения хлебов» [3]. Таким образом, при правильном восстановлении этого искаженного звена роспись той части стен хоров, которая расположена ближе к алтарю, приобретает исключительную стройность замысла: вся она относится к таинству евхаристии, будучи тем самым тесно связанной с центральной композицией апсиды.

На южной и северной стенах хоров помимо евангельских сцен размещены еще две ветхозаветные композиции: «Жертвоприношение Авраама» и «Гостеприимство Авраама» (*рис. 8, 9*). Оба эти изображения рассматривались в средние века как ветхозаветные прообразы евхаристической жертвы. Авраам, пошедший на заклание своего сына, приравнивался к богу-отцу, Исаак, безропотно подчинившийся воле своего отца,— к Христу [4]. При такой иносказательной трактовке устанавливалась самая тесная связь между жертвоприношением Исаака и искупительной жертвой Нового Завета [5]. Более сложная символика лежит в основании сцены «Гостеприимства Авраама». Три явившиеся Аврааму ангела — это прообраз «Троицы», то есть триединого божества [6]. Подносимое Авраамом к тра-

---

[1] Ambrosius, Expos. Evang. sec. Luc., lib. VI.— J. Migne, Patr. lat., t. XV, col. 1773; Ambrosius, De Virgin., lib. III., c. I.— J. Migne, ук. соч., t. XVI, col. 231—232; ср. Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, стр. 223.

[2] O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, I, рис. 93, 106, 109, 110; ср. Н. Покровский, ук. соч., стр. 243.

[3] Для этой композиции как раз характерно центробежное движение (апостол, кормящий народ, обращен вправо, апостолы, получающие хлеба от Христа, обращены влево; ср. миниатюру «Гелатского Евангелия», рис. 13), в то время как сцена «Целование Иуды» строится по совсем иному принципу— движение с краев направлено к центру. По-видимому, справа от идущего апостола были представлены короба с хлебом и группа народа, а слева была изображена группа апостолов с Христом. Наличие здания на втором плане не должно удивлять, так как оно встречается и на миниатюре пармского «Евангелия» (Palat. 5, л. 89 об.; рис. 11), где сцена «Умножение хлебов» написана непосредственно под «Тайной вечерей». Обе сцены здесь даются в том же символическом соответствии, как и на фреске Софии Киевской. Об иконографии «Чуда умножения хлебов» см. Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, стр. 242—245; G. Millet, Iconographie de l'évangile, стр. 646—649; B. Smith, ук. соч., стр. 130—133; H. Willoughby, ук. соч., II, стр. 287—292; L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, II—2, Paris, 1957, стр. 366—370.

[4] Petrus Chrysologus, Sermo 108.— J. Migne, Patr. lat., t. LII, col. 500; Johannes Chrysostomus, De Lazaro Concio V.— J. Migne, Patr. gr., t. XLIII, Col. 1025; Augustinus, Contra Maximum. — J. Migne, Patr. lat., t. XLII, col. 810; ср. И. Толстой и Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства. Вып. четвертый, стр. 141.

[5] Ср. C. Nordström, Ravennastudien, Stockholm, 1953, стр. 115—117.

[6] Ambrosius, De Abraham, lib. I; De excessu fratris sui Satyri.— J. Migne, Patr. lat., t. XIV, col. 457; t. XVI, col. 1401.

пезе блюдо с тельцом — это прообраз пасхального агнца, иначе говоря, евхаристической жертвы [1]. Поскольку стол трапезы обычно приравнивался к алтарю, постольку аналогия с евхаристией получала лишнее подкрепление [2].

Две другие ветхозаветные композиции — «Встреча Авраамом трех странников» и «Три отрока в пещи огненной»— украшают западную стену хоров, обращенную к алтарю (*рис. 17*). В обоих этих сценах содержится намек на Христа — в первой как на одно из лиц триединого божества, во второй как на бога, принявшего страдания ради искупления грехов человеческих и затем воскресшего [3].

Широкое использование ветхозаветных образов в росписи хоров не должно нас удивлять, так как эти образы были хорошо известны Киевской Руси. Они постоянно фигурируют в «Повести временных лет»[4], в проповедях Илариона [5] и Кирилла Туровского [6], в послании митрополита Климента [7]. Ветхий Завет не только читали, но и знали многочисленные к нему комментарии, существовавшие в славянских переводах (как, например, «Шестоднев» Иоанна Пресвитера и экзарха Болгарского, сокращенное толкование на «Книгу Иова» Олимпиодора Александрийского, два толкования на «Псалтирь», из которых одно приписывается Афанасию Александрийскому, другое — Феодориту Кирскому, сводное, позаимствованное из различных творений отцов церкви, толкование неизвестного на большую часть шестнадцати «Книг пророков», толкование Ипполита Римского на «Книгу пророка Даниила» и др.).[8] В этой библейско-истолковательной литературе уста-

[1] Ambrosius, De Abraham, lib. I.— J. Migne, Patr. lat., t. XIV, col. 459.

[2] Ср. C. Nordström, ук. соч., стр. 115. Изображения «Гостеприимства Авраама» и «Жертвоприношения Авраама» даны рядом в люнете пресбитерия в церкви Сан Витале в Равенне, где они имеют то же евхаристическое значение.

[3] Что «Встреча Авраамом трех странников» действительно намекала на Христа, свидетельствуют следующие слова Кирилла Туровского из его «Слова в новую неделю по Пасце». «Веруй ми, Фомо, и познай мя, якоже Аврам, к немуже под сень с двъма Ангелом придох, и ть познав мя, Господа мя нарече» (К. Калайдович, Памятники российской словесности XII века, М., 1821, стр. 25).

Сцена «Три отрока в пещи огненной» была одним из популярнейших сюжетов в раннехристианском искусстве, поскольку она прославляла стойкость мучеников. Но уже во II веке она начала получать иносказательное толкование — ее стали рассматривать как символ воскресения (Ириней, Тертуллиан). См. Dictionnaire des antiquités chrétiennes par M. l'Abbé Martigny, Paris, 1877, стр. 341; W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst, Leipzig, 1926, стр. 74. Богатый материал по ранней иконографии интересующей нас сцены приведен в статье «Hebreux (Lex trois jeunes)» в Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie», VI, Paris, 1925, столб. 2107—2126. Кирилл Туровский в том же «Слове в новую неделю по Пасце» (К. Калайдович, ук. соч., стр. 25—26) трактует образ ангела в сцене «Трех отроков в пещи огненной» как символ Христа: «И не буди неверьнь яко Навъходоносор, иже видев мя, в пещи отрокы от огня спасъша, истиною Сына Божия нарече мя, и пакы к своим прельстым уклонивъся, погыбе». Интересно отметить, что на боковых стенах алтарной части в церкви св. Софии в Охриде представлены все те сцены, которые мы находим на хорах Софии Киевской («Жертвоприношение Авраама», «Встреча Авраамом трех странников», «Гостеприимство Авраама», «Три отрока в пещи огненной»). К этим сценам в охридском храме добавлены «Лествица Иакова», «Явление Христа Иоанну перед его смертью» и «Литургия Василия Великого».

[4] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 16, 45, 64, 89—90, 112—113, 120, 122—123, 152 и мн. др.

[5] Памятники древнерусской церковно-учительной литературы, вып. 1, Спб., 1894, стр. 59—69, 74.

[6] К. Калайдович, Памятники российской словесности XII века, стр. 6, 8, 12, 19—20, 25—26, 46—47, 58 и мн. др.

[7] Памятники древней письменности, вып. 90, Спб., 1892, стр. 14—19, 23, 31 и др.

[8] Е. Голубинский, История русской церкви, I—1, стр. 732—733.

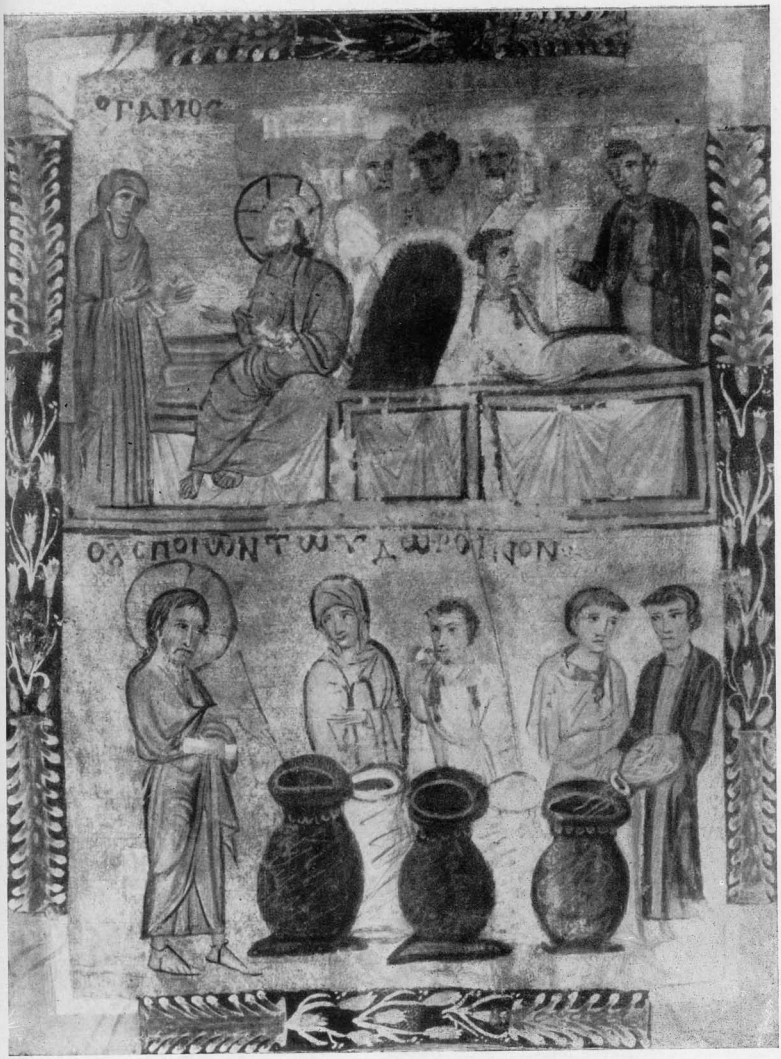


Рис. 10. Чудо в Кане Галилейской. Миниатюра из греческого Евангелия X века в Гос. библиотеке им. Салтыкова-Щедрина (греч. 21)

Рис. 11. Евангельские сцены. Миниатюра из греческого Евангелия XI века в библиотеке в Парме (Palat. 5)

Рис. 12. Чудо в Кане Галилейской. Миниатюра из «Гелатского Евангелия» XII века в Тбилиси

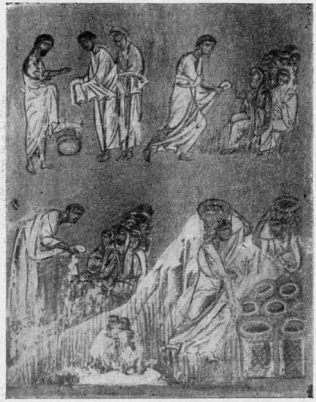


Рис. 13. Чудо умножения хлебов. Миниатюра из «Гелатского Евангелия» XII века в Тбилиси

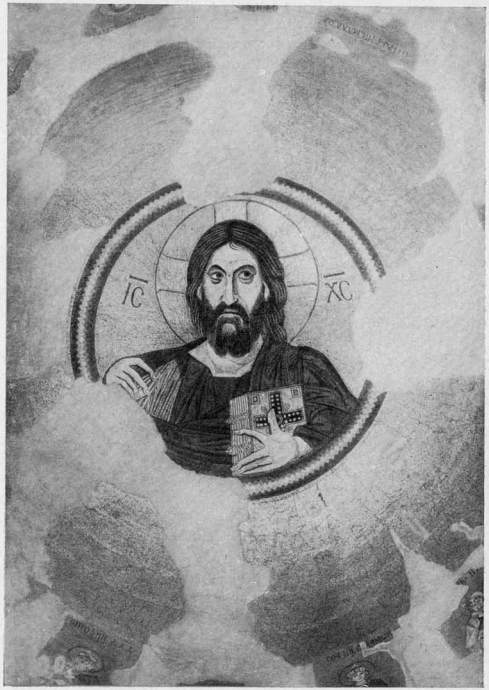


Рис. 14. Вседержитель. Мозаика в куполе храма в Дафни. XI век

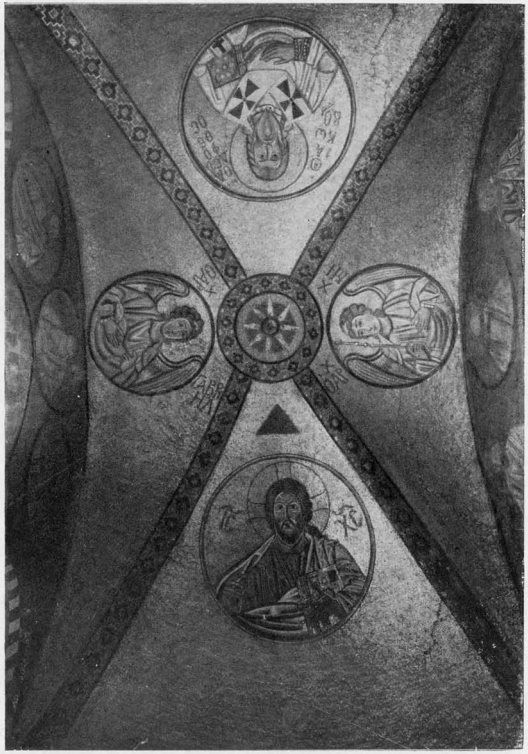


Рис. 15. Христос, ангелы и св. Иаков.
Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века.

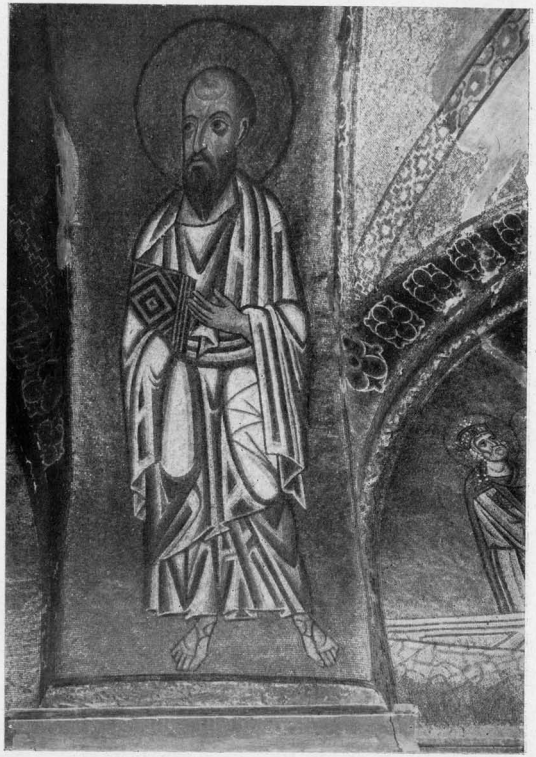


Рис. 16. Апостол Павел.
Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века

навливались многочисленные символические связи и параллели между явлениями Ветхого и Нового Завета. В средневековом богословии такого рода комментаторская работа поглощала массу энергии и изощряла умы в направлении самых невероятных сопоставлений и натяжек. Из этого литературного фонда и черпали обычно составители программ росписей и художники, когда перед ними вставала задача правильного расположения различных сюжетов на основе их символического соответствия.

Перенесение на хоры сцен, содержащих в себе намек на крестную жертву Христа и на таинство евхаристии, далеко не случайно. Известно, что в Византии царь и царица слу-

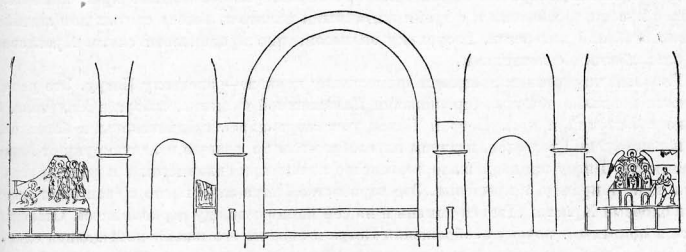


Рис. 17. Схема расположения фресок на западной стене хоров

шали богослужение в своих придворных церквах, находясь на хорах; при этом царь стоял на правой стороне, а царица — на левой. Здесь же, на хорах, они принимали причастие [1]. Вероятно, в связи с быстрым классовым расслоением этот обычай был занесен и в Киевскую Русь, где хоры также были закреплены за княжеским семейством. На хоры вела особая лестница, находившаяся в башне, которая была наглухо изолирована от церкви. Принимая причастие на хорах, великий князь и члены его семьи могли лицезреть ветхозаветные и евангельские сцены, своим содержанием непосредственно намекавшие на таинство евхаристии. Таким образом, весь этот цикл фресок, размещенный на хорах, имел прямое отношение к тому священнодействию, которое совершалось здесь для великого князя и его приближенных.

Вышеописанными изображениями, если не считать группового портрета семьи Ярослава, исчерпываются многофигурные сцены центрального нефа, трансепта и хоров. Все остальные изображения, украшающие столбы, стены и своды, являются единоличными. Это фигуры либо полуфигуры мучеников, мучениц, апостолов, патриархов, столпников, святых воинов, то есть всех тех, чьими трудами была основана «земная церковь». К сожалению, подавляющее большинство имен, сопровождающих эти многочисленные изображения, вымышленное, так как старые надписи были утрачены и при варварской

---

[1] Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 96. Ср. Д. Беляев, Ежедневные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX—X веках, «Записки императорского русского археологического общества», 1893 (VI), стр. 139—140, 173—174.

реставрации 40-х годов XIX века они были восстановлены по догадкам, на основе поздних иконописных подлинников. Естественно, что при этих любительских манипуляциях было допущено множество ошибок. К моменту реставрации, когда была предпринята массовая запись старых фресок, сохранилось лишь двадцать древних греческих надписей [1]. Все же остальные надписи — плод фантазии безграмотных реставраторов и их не менее безграмотных наставников. Так что перед исследователем фресок Софии Киевской стоит трудная задача установить, по мере освобождения фресок от записей, подлинные имена всех тех святых, около изображения которых проставлены новые надписи.

Для системы декорации Софии Киевской характерно совмещение христологического цикла с протоевангельским и с тремя житийными циклами. Выбор святых для житийных циклов особенно интересен, поскольку он несомненно продиктован самим Ярославом и его ближайшими советниками.

Главный жертвенник посвящен «наместнику церкви»— апостолу Петру. Это решение является довольно обычным (ср. мозаики Палатинской капеллы, собора в Монреале, Сан Марко в Венеции и др.). Петр и Павел рассматривались средневековыми богословами как первые среди апостолов, недаром их изображали по правую и левую руку от Христа. В частности, Петру принадлежало первенство жреца при евхаристии и в ряде других таинств, как, например, в крещении. Это первенство Петра закреплено в евангелии следующими словами Христа: «Ты еси камень и на сем камне созижду церковь мою». Отсюда становится понятным, почему изображения Петра и сцен из его жизни помещались слева от зрителя, то есть в северной апсиде, непосредственно примыкавшей к главной апсиде. Почитание Петра было особенно распространено на Западе, где католическая церковь усиленно пропагандировала Петра как основателя римской епископской кафедры, иначе говоря папского престола. В Византии культ Петра облекался в более скромные формы. В Киевской Руси известна лишь одна церковь, посвященная Петру (о ней летопись упоминает под 1086 годом — она была начата постройкой Ярополком) [2]. К сожалению, первоначальная роспись жертвенника Софии Киевской почти полностью погибла. Уцелели лишь сильно попорченные фрагменты сцен, изображавших «Крещение», «Изведение Петра из темницы» и два пока еще не уточненных житийных эпизода. По-видимому, в конхе находилась полуфигура апостола Петра, а ниже, в трех расположенных друг над другом регистрах, размещались сцены из его жизни. Причем не исключена возможность, что апсида жертвенника включала в себя также эпизоды из жизни апостола Павла. В пользу этого говорит наличие фигур обоих апостолов в росписи придела Петра (фигуры написаны на противостоящих столбах). Поэтому есть основание полагать, что придел был первоначально посвящен Петру и Павлу. Недаром их фигуры были расположены рядом и между средними окнами центральной апсиды.

Диаконик Софии Киевской посвящен родителям Марии — Иоакиму и Анне. В апсиде представлен развернутый протоевангельский цикл, ныне полностью освобожденный от

---

[1] См. прот. П. Лебединцев, Возобновление Киево-Софийского собора в 1843—1853 годах, Киев, 1879, стр. 70—71.

[2] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 136. Никоновская летопись свидетельствует, что русский митрополит Иоанн I воздвиг в Киеве в 1008 году каменную церковь Петра и Павла. Но, как отметил уже в свое время Е. Е. Голубинский («История русской церкви», I—2, стр. 6—7), это свидетельство мало достоверно.

записей. Цикл фресок начинался с утраченной сцены «Благовестие Иоакиму». Далее следуют «Благовестие Анне», «Встреча у золотых ворот», «Рождество богородицы», «Обручение Марии», «Благовещение у колодца», «Благовещение», «Целование Марии и Елизаветы». На южной стене, перед апсидой, размещены еще две композиции — «Введение во храм» и «Вручение Марии кокцина и пурпура». В этом цикле, повествующем о событиях из жизни Иоакима, Анны и их дочери Марии, широко использованы апокрифические источники. Расположение протоевангельского цикла в апсиде диаконика необычно. Оно было, по-видимому, продиктовано тем обстоятельством, что Ярослав хотел помянуть в этом приделе свою мать Анну, умершую в 1011 году, и свою жену Ирину, принявшую в монашестве имя Анны. Так как Ирина скончалась 10 февраля 1050/51 года [1], то эта дата может служить косвенной опорой при уточнении датировки фресок диаконника.

Тематика росписи двух крайних приделов еще более тесно связана с Ярославом.

Северный придел посвящен Георгию. Известно, что христианское имя Ярослава было Юрий (Георгий). Следовательно, великомученик Георгий являлся «ангелом» Ярослава. Последний считал его своим патроном и весьма его почитал, о чем, в частности, свидетельствуют сребреники и печати Ярослава, на которых имеется изображение св. Георгия в виде воина [2]. Именем своего патрона Ярослав назвал «град Юрьев», который он заложил после победы 1030 года над чудью [3], а также основанный им Георгиевский монастырь в Киеве, главная церковь которого была освящена митрополитом Иларионом 26 ноября 1055 года, после чего на Руси был установлен в этот день неизвестный Византии осенний праздник Юрия (см. стр. 15—16).

Культ Георгия, занесенный в Константинополь из Малой Азии, получил здесь распространение с V—VI веков. В дальнейшем он пустил глубокие корни, причем Георгия почитали и как великомученика и как святого воина [4]. В последней роли он выступал покровителем византийского императора и его войска. Для феодального класса Византии Георгий был одним из самых популярных святых — недаром его изображение чаще всего встречается на византийских монетах и моливдовулах.

Перенеся на свои сребреники и печати образ Георгия, Ярослав как бы прокламировал свое равенство с византийским императором. По-видимому, древнейшие русские печати имели греческие надписи. Весьма показательно, что на одной из самых ранних русских печатей, которую Н. П. Лихачев связывает с Ярославом и на которой вычеканена полуфигура Георгия-воина, надпись на греческом языке гласит: «Господи помози рабу твоему Георгию, архонту» [5]. Архонт был титулом, обозначавшим самостоятельного властителя. И хотя

---

[1] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 104. В летописи кончина Ирины упоминается под 1050 годом.

[2] И. Толстой, Древнейшие русские монеты великого княжества Киевского, Спб., 1882, стр. 60—62, табл. 13, 1—6; Его же, Случай применения византийской сфрагистики к вопросу по русской нумизматике, «Труды седьмого археологического съезда в Ярославле. 1887», М., 1891, т. II, стр. 73—81; Н. Лихачев, Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. 1, Л., 1928, стр. 154—157, рис. 72.

[3] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 101.

[4] Ср. В. Лазарев, Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве, «Византийский Временник», 1953 (VI), стр. 193 сл., особенно стр. 195—202.

[5] Н. Лихачев, ук. соч., стр. 155—156.

титул этот не был пожалован византийским императором киевскому великому князю, последний смело его себе присвоил. Тем самым он лишний раз подчеркнул свою независимость от Византии.

В культе Георгия у Ярослава борются две тенденции: с одной стороны — стремление использовать как своего патрона того святого, который покровительствовал и византийским императорам, с другой — желание высвободить этот культ из-под ревнивой опеки греческого духовенства.

В Софии Киевской Георгий выступает не как воин, а как мученик. Его прекрасная полуфигура, украшающая конху апсиды, фрески которой полностью расчищены, облачена в хитон и плащ. В руках Георгий держал крест. Под полуфигурой патрона Ярослава представлены шесть стоящих святителей, а свод придела был украшен четырьмя сценами из его жития, от которых сохранилась лишь одна, до сих пор скрывающаяся под записью («Допрос Георгия Диоклетианом») [1]. В Софии Киевской житие Георгия подчеркивало его значение как мученика, а не как воина, что связывает иконографию этого жития с более древними традициями.

Четвертый, южный придел, посвящен архангелу Михаилу. Последний считался в средние века покровителем церкви и невидимым наместником Христа [2]. С течением времени образ архангела Михаила приобретал все более воинственные черты и с XI века его обычно изображали с копьем либо мечом в руках. Будучи водителем небесных полчищ, архангел Михаил рассматривался в Византии как пособник христианам в их борьбе с неверными, как покровитель града Константина и как патрон василевса, дарующий ему оружие против варваров [3]. Существовала легенда, что архангел Михаил оказал чудесную помощь императору Юстиниану при построении им храма св. Софии [4]. Культ архангела Михаила, восходящий в Константинополе к IV—V векам, значительно укрепился при Василии Македонянине и в дальнейшем, по мере роста военной экспансии Византии, он находил себе все более широкое признание, причем в облике архангела усиленно оттенялись те воинские атрибуты, благодаря которым этот образ сближался со «святыми воинами». Известно что в пронаосе Софии Константинопольской имелась мозаическая икона XII века с изображением архангела Михаила, в чьей правой руке виднелся подъятый меч [5]. В таком виде архангел Михаил выступал как грозный воитель и как патрон ратного люда.

На Западе культ архангела Михаила приобрел не меньшую популярность. Его центрами были гора Гаргано в Италии и гора Сен Мишель в Нормандии, где, согласно местным легендам, произошли чудесные «явления» архангела в 492 году и в VIII веке. На Западе

---

[1] Две сцены полностью погибли, от одной уцелели лишь незначительные фрагменты (изображения построек).

[2] См. F. Wiegand, Der Erzengel Michael unter Berücksichtigung der byzantinischen, alt-italienischen und römischen Kunst, Stuttgart, 1866; A. Renner, Der Erzengel Michael in der Geistes-und Kunstgeschichte, Saarbrücken, 1927; E. Peterson, Buch von den Engeln. Stellung und Bedeutung der Heiligen Engel im Kultus, Leipzig, 1935.

[3] Такова формулировка дьякона Софии Константинопольской Панталеона. См. A. Renner, ук. соч., стр. 13.

[4] F. Dölger, Justinians Engel an der Kaisertür der Hagia Sophia, «Byzantion», 1935 (X), стр. 1—4

[5] L. Mircović, Das Mosaik über der Kaisertür im Narthex der Kirche der hl. Sophia in Konstantinopel, «Atti dello VIII congresso internazionale di studi bizantini», II, Roma, 1953, стр. 207—208.

выработался свой иконографический тип Михаила — обычно он изображается попирающим дракона. Особым почитанием архангел Михаил пользовался у лангобардов, норманнов и германцев, немало сделали для укрепления его культа и французские паломники, занесшие его из Италии во Францию [1].

Об отношении к ангелам и, в частности, к архангелу Михаилу в Киевской Руси интереснейшие данные сообщает нам Ипатьевская летопись под 1110—1111 годами [2]. Здесь выдвигается то положение, что у каждого христианина и в первую очередь у всякого благоверного князя имеется свой ангел. Благодаря молитвам богородицы и святых ангелов господь бог смилостивился и послал ангелов в помощь русским князьям против «поганых». Когда разыгралась битва русских, предводительствуемых Владимиром Мономахом, с половцами, то ангелы содействовали победе русского войска, оказывая ему активную поддержку. На вопрос пленным половцам, почему они при огромном численном превосходстве все же проиграли битву, был получен следующий ответ: «Како можем битися с вами, а друзии ездяху верху вас в оружьи светле и страшни, иже помагаху вам?» По мнению летописца, именно ангел надоумил Владимира Мономаха поднять русских князей против иноплеменников. Поэтому-то и надлежит воздавать хвалу ангелам, как сказал Иоанн Златоуст: ибо они вечно молят творца быть милостивым к людям и выступают нашими защитниками, когда мы воюем с противными нам силами. «Князем» ангелов летописец считает архангела Михаила. Он боролся с дьяволом ради тела Моисеева, он ополчался на персидского князя ради свободы человеческой, он оказал покровительство еврейскому народу, он отвратил осла Валаама от гибельного пути, он извлек меч перед Иисусом Навином, повелевая ему этим примером помочь против врагов, он уничтожил в одну ночь 180 тысяч ассирийских воинов, он перенес пророка Аввакума по воздуху, чтобы тот кормил Даниила, обретающегося во рву львином.

Разобранный нами отрывок из Ипатьевской летописи ясно показывает, что ангелы заступили место языческих оберегов. Недаром против непомерного культа ангелов выступал уже Августин (De civitate Dei, X, 19). Среди ангелов наиболее видное место отводилось архангелу Михаилу, которого обычно трактовали как самого непосредственного и действенного помощника в ратных делах. Именно так воспринимал образ архангела Михаила и Ярослав, посвятивший ему придел в память победы 1036 года над печенегами.

Культ архангела Михаила был весьма разветвлен в Древней Руси. В домонгольские времена Михаилу было посвящено немало храмов (как, например, заложенная в 1070 и освященная в 1088 году главная церковь Михайловского Выдубицкого монастыря, заложенная в 1108 году церковь Михайловского монастыря, упоминаемая в 1147 году церковь св. Михаила на Подоле, освященный в 1089 году кафедральный собор архангела Михаила в Переяславле, заложенная в 1174 и освященная в 1186 году церковь св. Михаила на княжем дворе в Чернигове, упоминаемая в Ипатьевской летописи под 1197 годом Архангело-Михайловская церковь в Смоленске, построенная в 1219 году церковь св. Михаила на Софийской стороне в Новгороде, упоминаемая Лаврентьевской летописью под 1227 годом

---

[1] Ср. О. Добиаш-Рождественская, Культ. св. Михаила в латинском средневековье. V—XIII века, Петроград, 1917 и E. Mâle, L'art réligieux du XII-e siécle en France, Paris, 1922, стр. 257—262.

[2] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 189—195.

церковь св. Михаила во Владимире)[1]. Наибольшим признанием архангел Михаил пользовался в высших кругах феодального общества, представители которого постоянно прибегали к его заступничеству как покровителя ратного дела и ратных людей. Показательно, что на шлеме Ярослава Всеволодовича, датируемом началом XIII века, чело украшено фигурой архангела Михаила в рост, которая выполнена в технике рельефной чеканки[2].

В Михайловском приделе Софии Киевской большинство первоначальных росписей уцелело. В конхе апсиды мы видим полуфигуру архангела Михаила, а ниже, по сторонам от окна, по три фигуры святителей. На своде, перед апсидой, размещены две сцены архангельских деяний: «Единоборство с Иаковом» и «Низвержение сатаны». В последнем эпизоде было бы соблазнительно усматривать отражение богомильской ереси, но для этого нет достаточно серьезных оснований, поскольку данный эпизод, позаимствованный из Апокалипсиса (XII, 7—9), является довольно обычным для тематики архангельских деяний (его, в частности, мы находим на южных вратах суздальского собора)[3]. Все перечисленные фрески Михайловского придела уже расчищены. Остальные четыре сцены архангельских деяний, написанные на своде следующего звена, еще не раскрыты. Здесь представлено «Явление архангела Гавриила Захарии»[4], «Явление архангела Валааму»[5], «Явление архангела Иисусу Навину»[6] (четвертая сцена не сохранилась). Интересно отметить, что два из представленных в Михайловском приделе эпизодов (с Валаамом и Иисусом Навином) фигурируют среди ряда других эпизодов этого же цикла и в «Повести временных лет» под 1111 годом[7], что свидетельствует о широкой популярности тематики архангельских деяний не только в изобразительном искусстве, но и в литературе Киевской Руси.

Росписью Михайловского придела завершается первоначальный ансамбль Софии Киевской. Совсем особое место занимают фрески светского содержания северной и южной башен. Не говоря уже о том, что они украшают помещения, которые были в свое время наглухо изолированы от храма, они, кроме того, выдают и несколько иной стиль выполнения, указывающий на более позднюю эпоху. И по своему содержанию и по времени возникновения эти фрески не имеют прямого отношения к той росписи, которая украшает интерьер храма. Поэтому они требуют самостоятельного рассмотрения, с подробным освещением сложнейшего вопроса о их точной датировке.

Роспись пяти нефов Софии Киевской отмечена печатью столь большого единства, что невольно возникает предположение если не о единовременности всех ее частей, то, во всяком случае, о принадлежности их к единому идейному замыслу. По всей видимости этот замысел сложился в ближайшем окружении самого великого князя, иначе трудно было бы объяснить тематику росписи приделов, которая, как уже неоднократно отмеча-

---

[1] Е. Голубинский, История русской церкви, I—2, стр. 299, 302, 304, 308, 315, 322.

[2] «История русского искусства», I, М., 1953, стр. 520—521 (гл. Б. А. Рыбакова «Прикладное искусство Владимиро-Суздальской Руси»).

[3] «История русского искусства», I, стр. 482 (гл. В. Н. Лазарева «Живопись Владимиро-Суздальской Руси»). Этот эпизод не имеет ничего общего со «Спором архангела Михаила с дьяволом из-за тела Моисеева». Данный сюжет, почерпнутый из Послания апостола Иуды» (1,9), упоминается в «Повести временных лет» (стр. 192).

[4] См. Евангелие от Луки, I, 11—20.

[5] См. Книгу Чисел, XXII, 20—35.

[6] См. Книгу Иисуса Навина, V, 13—16.

[7] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 192—193.

лось, теснейшим образом связана с биографией Ярослава и членов его семьи. Как же следует датировать мозаики и фрески Софии Киевской? И кто были ближайшими советниками Ярослава, когда выполнялась роспись храма? Вот те два немаловажных вопроса, на которые нам остается еще ответить.

София Киевская была начата постройкой в 1037 году. Поскольку Киевская Русь уже обладала опытом по возведению больших сооружений, есть основание предполагать, что храм Софии строился быстрее Десятинной церкви. На возведение и отделку последней потребовалось семь лет (989—996) [1]. София Новгородская, как известно, строилась пять лет (1045—1050) [2], но к моменту завершения она не имела росписей [3]. Так как площади Софии Киевской и Софии Новгородской не очень сильно разнятся друг от друга [София Киевская — ок. 1345 *кв. м* (без наружной галереи), София Новгородская — ок. 1099 *кв. м*], то можно высказать предположение, не рискуя при этом впасть в большую ошибку, что София Киевская строилась около семи-восьми лет. Но тут сразу же возникает труднейший вопрос о степени ее завершенности внутри. Была ли она к 1044—1045 годам уже украшена мозаиками и фресками, или она оставалась к этому времени, подобно Софии Новгородской, лишенной всякой росписи? В решении данного вопроса нам помогают месяцесловы и святцы, куда заносились дни освящения знаменитых русских церквей.

В месяцеслове «Мстиславова Евангелия» (1103—1117) имеется запись под 4 ноября, что в этот день митрополит Ефрем святил «святыя Софие, иже есть в Кыеве град» [4]. Н. П. Сычев, следуя по стопам М. Д. Приселкова [5], использовал данное свидетельство как доказательство того, что освящение храма Софии нашло себе место либо в 1061, либо в 1067 году (только в эти два года воскресенье, когда обычно освящались храмы, падает на 4 ноября старого стиля) [6]. Отсюда Н. П. Сычев сделал далеко идущие выводы, что София Киевская строилась около тридцати лет [7]. Но и М. Д. Приселков и Н. П. Сычев упустили один весьма важный факт, приводимый Е. Е. Голубинским: в позднейших святцах упоминаются д в а освящения храма Софии — 11 мая и 4 ноября [8]. Так как воскресенье

---

[1] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 83, 85.

[2] «Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов». Под ред. и с предисл. А. Н. Насонова. М.— Л., 1950, стр. 181.

[3] См. Ю. Д м и т р и е в, Заметки по технике русских стенных росписей X—XII веков, «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР», 1954, стр. 238, 275.

[4] П. С и м о н и, Мстиславово Евангелие в археологическом и палеографическом отношениях, Спб., 1910, стр. 10. Примерно такая же запись фигурирует в новгородском «Прологе» XIII—XIV веков. См. М а к а р и й, История русской церкви, I, Спб., 1857, стр. 222.

[5] М. П р и с е л к о в, Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси, стр. 111, 121.

[6] Н. С ы ч е в, Древнейший фрагмент русско-византийской живописи, «Seminarium Kondakovianum», 1928 (II), стр. 99—103.

[7] Н. С ы ч е в, Искусство средневековой Руси, стр. 188 (в «Истории искусства всех времен и народов», кн. 4, Л., 1929).

[8] Н. П е т р о в, Историко-топографические очерки древнего Киева, Киев, 1897, стр. 108—109; Арх. С е р г и й С п а с с к и й, Полный месяцеслов Востока, т. II, изд. 2, Владимир, 1901, стр. 139; Е. Г о л у б и н с к и й, История русской церкви, I—2, стр. 408. Освящение Софии 11 мая упоминается на л. 166 псковского «Апостола» от 1307 года в Гос. Историческом музее (Синод. 722). Но здесь оно явно ошибочно связывается с 6460, то есть с 952 годом. По малодостоверному известию Иоакимовской летописи (В. Т а т и щ е в, История Российская, книга первая, часть первая, Москва, 1768, стр. 36), Ольга, возвратившись из Царьграда, возвела в Киеве деревянную церковь св. Софии. Но, как известно,

падает на 11 мая лишь в 1040 и 1046 году [1], то год первого освящения определяется сам собою. Это никак не 1040 год, ибо к этому времени София не могла быть построена, а именно 1046 год — девятый год после закладки здания. Данный год весьма подходит к освящению храма Софии и потому, что как раз в этом году был заключен мир с Византией [2].

Против предположения Н. П. Сычева о том, что храм Софии Киевской строился около тридцати лет, могут быть приведены еще два довода решающего значения. Первый из них — свидетельство «Повести временных лет», согласно которому Ярослав поставил Илариона в митрополиты в «святей Софьи», для чего собраны были все епископы. Произошло это в 1051 году [3], что вряд ли было бы возможным, если бы постройка храма растянулась на несколько десятилетий. Несомненно также, что до этой даты нашло себе место первое освящение храма Софии.

Второй аргумент против гипотезы Н. П. Сычева — портрет семейства Ярослава. Этот трехчастный портрет, украшающий центральный неф (*рис. 7*), мог быть исполнен лишь при жизни Ярослава, и притом до 1046 года, иначе его дочери, ставшие после этого года королевами Норвегии, Франции и Венгрии, были бы представлены с коронами на головах [4]. Исходя из известных нам годов рождения сыновей Ярослава и предположительных годов

Ольга ездила в Константинополь в 957 году и, следовательно, никакой церкви св. Софии за пять лет до этой поездки она не могла построить. Здесь, несомненно, произошла какая-то путаница с датами. По-видимому, день освящения Софии Киевской был произвольно перенесен на другой, более ранний памятник, что, возможно, объясняется культом Ольги в Пскове. Отсюда и возникла мифическая дата — 952 год. П. Г. Лебединцев («О св. Софии Киевской», «Труды третьего археологического съезда в России», т. 1, Киев, 1878, стр. 57—58) также говорит о первом освящении храма Софии, но он не уточняет его год; по мнению П. Г. Лебединцева, это первое освящение было произведено Феопемптом между 1039 и 1049 годами.

Рассматривать свидетельство летописи под 1039 годом об освящении «церкы святыя Богородиця» (то есть Десятинной церкви) митрополитом Феопемптом, как относящееся к храму Софии, нет решительно никаких оснований, ибо в этом году еще нечего было освящать. К тому же летописец самым недвусмысленным образом характеризует постройку, которую он подразумевает («юже созда Володимер, отець Ярославль»). К такому искаженному толкованию летописи прибегают обычно те, кто ошибочно относит закладку храма Софии к 1017 году (см. А. Шахматов, Разыскания о древнейших русских летописных сводах, Спб., 1908, стр. 415; Д. Айналов, К вопросу о строительной деятельности св. Владимира, «Сборник в память князя Владимира», Спб., 1917, стр. 37—38). По непонятным причинам прибегает к нему и Д. С. Лихачев («Повесть временных лет». Часть вторая. Приложение, стр. 278), правильно датирующий закладку храма 1037 годом. Неясности с освящениями прославленных храмов объясняются в первую очередь тем, что нередко находило себе место несколько освящений, обусловленных открытиями новых приделов и дополнительной росписью отдельных частей церковной постройки.

[1] Эти даты были уточнены покойным С. Н. Блажко.

[2] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 104. Макарий («История русской церкви», I, Спб., 1857, стр. 222) также относит окончание Софии Киевской ко времени ок. 1045 года.

[3] «Повесть временных лет», стр. 104.

[4] Как на портретах князя Ярополка и его супруги княгини Ирины на миниатюрах «Трирской Псалтири». См. Н. Кондаков, Изображение русской княжеской семьи на миниатюрах XI века, Спб., 1906, табл. I, IV, VI. На копиях с рисунков Вестерфельда в коронах представлены лишь Ярослав и его супруга Ирина. Если бы портрет был написан после того, как дочери Ярослава сделались королевами Норвегии, Франции и Венгрии, они, несомненно, были бы изображены в коронах. Это намного усилило бы репрезентативное начало группового портрета и лишний раз подтвердило бы политическое могущество Ярослава.

выхода замуж Елизаветы и Анны [1], приходится считать наиболее вероятным временем возникновения трехчастного портрета 1045 год.

Вся совокупность приведенных нами доводов склоняет к тому, чтобы рассматривать 1046 год как год первого освящения Софии Киевской. К этому моменту были, по-видимому, закончены все мозаики и роспись центрального креста [2]. Это и позволило произвести первое освящение. Работы над росписями хоров и, особенно, приделов могли затянуться до начала 60-х годов, но не подлежит никакому сомнению, что они восходят к той программе, которая была уточнена еще при жизни Ярослава, умершего в 1054 году [3]. Затяжка работ над росписями приделов объясняет нам необходимость второго освящения храма, нашедшего себе место в 1061 либо 1067 году. Вероятно, Ярослав, обладавший, как известно, незаурядной волей, всячески форсировал темп работ при своей жизни, после же его смерти этот темп сильно снизился. Во всяком случае, крайними хронологическими границами исполнения мозаик и фресок Софии Киевской являются 1042—1043 и 1061—1067 годы. Уточнение времени исполнения отдельных частей этого декоративного ансамбля возможно лишь на основе тщательного стилистического анализа самих мозаик и фресок, что и будет сделано в дальнейшем.

Относя мозаики и основной массив фресок Софии Киевской к эпохе Ярослава, в пользу чего прежде всего говорит монолитность идейного замысла, мы имеем тем самым возможность уточнить и вопрос о ближайших советниках великого князя киевского, помогавших ему в разработке программы росписи.

Вряд ли можно сомневаться в том, что роспись митрополичьего храма осуществлялась при ближайшей консультации самого митрополита Феопемпта. Вероятно, именно под его прямым давлением была установлена система мозаического декора, близкая к тому, что мы находим в византийских храмах. У Феопемпта имелись все основания стремиться

---

[1] Согласно свидетельству летописи, Владимир родился в 1020 году, Изяслав — в 1024, Святослав — в 1027, Всеволод — в 1030, Вячеслав — в 1034 или 1036 (год рождения Игоря неизвестен). По не вполне надежным данным, Елизавета вышла замуж в 1044—1045 годах (но сделалась королевой Норвегии лишь в 1046—1047 годах), а Анна — ок. 1050 года. Если принять в качестве даты написания группового портрета 1045 год, то Елизавете к этому времени было около 20 лет, Анне — около 17, родившейся в 1032 (?) году младшей дочери — около 13, Владимиру — около 25, Изяславу — около 21, Святославу — около 18, Всеволоду — около 15, Вячеславу — около 12. Рост представленных на групповом портрете женских и мужских фигур совпадает с этой возрастной шкалой. М. К. Каргер («Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии», «Ученые записки ЛГУ, серия исторических наук», вып. 20, 1954, № 160, стр. 174) считает, что группа сыновей Ярослава состояла из пяти фигур, но против этого решительно говорят промеры площади стены (следует учитывать, что две левые фигуры были бо́льшими по размеру и потому занимали больше места). Кроме того, нельзя упускать из виду, что группа сыновей составляла пандан к группе дочерей и поэтому должна была состоять также из четырех фигур. Вероятнее всего здесь были изображены Изяслав, Святослав, Всеволод и Вячеслав. См. В. Лазарев, Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярослава, «Византийский Временник», 1959 (XV), стр. 148—169.

[2] Обнаруженные недавно С. А. Высоцким граффити на фреске с изображением св. Пантелеймона (третий от алтаря южный столб в среднем нефе) подтверждают предложенную нами датировку. Поскольку эти граффитти относятся к 1052 и 1054 годам, постольку они доказывают, что фрески среднего корабля были уже завершены к этому времени. См. С. Высоцкий, Датированные граффитти XI в. в Софии Киевской, «Советская археология», 1959, № 4, стр. 243—244.

[3] Б. Рыбаков, Запись о смерти Ярослава Мудрого, «Советская археология», 1959, № 4, стр. 245—249.

к сближению иконографической программы росписи Софии Киевской с хорошо знакомыми ему отечественными образцами, на которых воспитался его вкус до приезда на Русь. Такая установка входила и в его политические задачи, поскольку греческое духовенство всегда выступало в роли проводника византийских культурных влияний. Но Феопемпт не мог не считаться с местными киевскими интересами. Как мы неоднократно могли в этом убедиться, в росписи Софии Киевской наблюдается множество отступлений от традиционных византийских решений, причем эти отступления свидетельствуют о большой зрелости и самостоятельности мысли уточнявших программу росписи деятелей. Думать, что главные творческие импульсы здесь исходили непосредственно от Ярослава, у нас нет достаточных оснований, ибо вряд ли Ярослав разбирался во всех тонкостях богословия так, как в этом умели разбираться в средние века одни лишь духовные лица. Конечно, Ярослав должен был быть в курсе всех дел по работам над возводимым на его средства памятником, он мог также корректировать предложения своих советников, он мог, наконец, давать им и ряд указаний (несомненно, по его настоянию был создан групповой портрет, украшающий центральный неф), однако он нуждался в таком человеке, который, будучи русским, а не греком, целиком разделял бы его политические убеждения и в то же время являлся бы предельно искушенным во всех вопросах средневековой теологии лицом. Таким человеком мог быть только любимый «презвутер» великого князя Ларион, будущий митрополит русский Иларион. И здесь сама собой напрашивается одна историческая аналогия: по-видимому, Иларион играл при Ярославе ту же роль ближайшего его советника, какую священник Анастас Корсунянин играл при Владимире, который, как повествует летописец, поручил ему Десятинную церковь [1].

Привлечение Ярославом Илариона в качестве основного советника по уточнению программы росписи Софии Киевской делается особенно понятным, если учесть ту политическую ситуацию, которая сложилась в Киеве к 1043—1046 годам, то есть как раз к тем годам, когда работы по росписи интерьера храма находились в самом разгаре. В 1043 году начался возглавленный сыном Ярослава Владимиром поход на Византию, закончившийся поражением русских. Мир был заключен в 1046 году. М. Д. Приселков полагает, что греческий митрополит «несомненно уехал из Киева ранее похода 1043 г.»[2]. Хотя для столь категорического утверждения у нас нет решительно никаких данных (церковь формально и юридически была независима от светской власти), тем не менее есть все основания полагать, что, по мере приближения к войне и после того, как война уже разыгралась, у Ярослава должны были установиться прохладные отношения с митрополитом-греком. А это не могло не привести к усилению удельного веса «презвутера» Лариона, которого Ярослав поставил в 1051 году в митрополиты. По свидетельству летописца, Ярослав любил посещать берестовскую церковь св. Апостолов и оказывал покровительство местным попам, в первую очередь Лариону. Последнего летописец называет «мужем благим, книжным и постником»[3]. Дошедшее до нас «Слово о законе и благодати», которое мы неоднократно цитировали, полностью подтверждает эту характеристику Илариона со стороны летописца. Действительно, будущий первый русский митрополит был человеком исключительно образованным для своего времени. Его «Слово» поражает широким знанием церковной лите-

[1] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 83.
[2] М. Приселков, Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси, стр. 92.
[3] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 104—105.

ратуры, независимостью образа мышления и высоким патриотизмом. Иларион сознательно противопоставлял притязаниям греческого духовенства свое, национальное понимание процесса утверждения христианства на Руси. И кому, как не ему, мог поручить Ярослав разработку программы росписи любимого им храма, возведение которого он считал делом всей своей жизни.

Интересно отметить, что в «Слове о законе и благодати» Иларион широко прибегает к тем почерпнутым из Старого и Нового Завета образам, которые фигурируют и в росписи Софии Киевской. Он настойчиво и неоднократно говорит о «Троице»[1], он упоминает об Аврааме и Сарре, сидящих у «дуба Мамбрийского», и о явлении им «Господа»[2], он любит сопоставлять Авраама и Исаака [3], он преклоняется перед авторитетом Петра и Павла, которых «хвалит же и похвалными гласы римьская страна»[4], он вспоминает о «Браке в Кане Галилейской», желая обосновать богочеловеческую природу Христа («яко человек иде на брак в Кана Галилеи, и яко бог воду в вино преложил») [5], он обосновывает воскресение Христа из мертвых явлением его апостолу Фоме, произнесшему слова: «Господь наш и бог ты еси»[6]. Стоит только вспомнить, что все эти старозаветные и евангельские образы встречаются также в росписи Софии Киевской, как тотчас же наша гипотеза об Иларионе в роли советника Ярослава приобретает высокую степень достоверности.

И Ярослав и все те мастера и ремесленники, которые своими руками воздвигли и разукрасили храм св. Софии, имели полное основание гордиться содеянным. Это чувство пожалуй, никто лучше не выразил, как тот же Иларион, когда он написал следующие замечательные слова, могущие служить своеобразным эпиграфом к грандиозному строительному начинанию Ярослава: «Яже церкви дивна и славна всем округныим странам, якоже ина не обрящется в всем полунощи земнем, от востока до запада...» [7].

---

[1] «Памятники древнерусской церковно-учительной литературы», вып. 1, стр. 64, 67, 75.
[2] Там же, стр. 61.
[3] Там же, стр. 61—62.
[4] Там же, стр. 69.
[5] Там же, стр. 65.
[6] Там же, стр. 68.
[7] Там же, стр. 74.

ГЛАВА II

ОТНОШЕНИЕ РОСПИСИ К АРХИТЕКТУРНОМУ АНСАМБЛЮ И ОБЩИЙ ХАРАКТЕР ЕЕ СТИЛЯ

Интерьер Софии Киевской имеет целый ряд особенностей, без учета которых невозможно понять систему распределения мозаик и фресок. В Софии Киевской, являющейся пятинефным храмом крестовокупольного типа, очень велика разница между степенью освещенности центрального креста (подкупольный квадрат и четыре ветви креста) и окружающих его со всех сторон помещений, образующих боковые нефы и западное звено центрального нефа (*рис. 4*). Проникающий через огромные окна главного купола свет резко выделяет пространство центрального креста — светлое, высокое и просторное. Пространство боковых нефов и западного звена центрального креста совсем иное — оно погружено в полумрак, низкое и затесненное. Объясняется это тем, что над ним находятся хоры, с трех сторон охватывающие центральный крест. Кроме того, здесь немаловажную роль играют массивные, крестообразные столбы с сильно выступающими лопатками; они настолько тяжелы, что по сечению своему почти равны заключенным между ними арочным проемам [1]. Это, естественно, затрудняет доступ света из хорошо освещенного центрального нефа в плохо освещенные боковые, что делает последние еще более темными.

В отношении освещения промежуточное место между центральным подкупольным пространством и боковыми нефами занимают главная апсида и апсиды жертвенника и диаконика. Свет проникает в них через окна и два боковых купола. Но поскольку перед главной апсидой расположена перекрытая сводом вима, а купола жертвенника и диаконика находятся очень высоко и по своему диаметру сравнительно невелики, постольку сами апсиды оказываются освещенными не полным светом, как центральное подкупольное пространство, а уже ослабленным светом. Однако при сравнении этого света с сильной затененностью боковых нефов апсиды все же воспринимаются как сравнительно хорошо освещенные.

Столь последовательное и настойчивое выделение центрального креста связано в Софии Киевской, как и в современных ей византийских храмах, с театральным характером

---

[1] Ср. Н. Брунов, Киевская София — древнейший памятник русской каменной архитектуры. «Византийский Временник», 1950 (III), стр. 182.

богослужения [1]. Известно, что Киевская Русь приняла для кафедрально-епископских церквей богослужебный устав Константинопольской Софии, в котором зрелищный момент был особенно сильно подчеркнут [2]. Основное литургическое действие развертывалось в подкупольном квадрате, где стоял амвон — возвышающаяся на колоннах кафедра с двумя расположенными по одной оси лестницами [3]. Отсюда произносились проповеди, сюда всходили читающие, возглашающие и поющие. Когда разыгрывались сцены церковной драмы, то амвон символизировал пещеру, в которой, согласно легенде, родился Христос, либо Голгофу, на которой он был распят. Амвон вместе с находившейся позади него алтарной преградой был реальным центром всего огромного архитектурного ансамбля [4]. Около них развертывалось основное литургическое действие, к ним было приковано внимание молящихся, созерцавших из ветвей креста, боковых нефов и галерей ослепительное зрелище церковного богослужения. Заполнявшие храм Софии толпы народа располагались вокруг хорошо освещенного подкупольного квадрата, что позволяло им одновременно следить за ходом литургического действия и видеть украшающие купол, своды и стены мозаики и фрески.

В Софии Киевской монументальная живопись неразрывно связана с архитектурой интерьера и с его целевым назначением. Мозаика, то есть наиболее долговечный и драгоценный вид монументальной живописи, покрывает конху и стены апсиды, свод и стены вимы, купол, простенки барабана, паруса и подпружные арки. Тем самым с помощью мозаик выделяются главные части храма, в которых равертывалось богослужение. Находясь над алтарем, алтарной преградой и амвоном, мозаики как бы осеняли три основных узла литургического действия. Кто следил за последним, тот неизбежно должен был сосредоточить свое внимание и на рассмотрении мозаик.

Фреске отводится в Софии Киевской второстепенное место, что опять-таки обусловлено планировкой интерьера. Фреска украшает центральный и боковые нефы, а также трансепт. При этом расположение фресок помогает зодчему организовать движение зрителя в нужном направлении. В боковых нефах фрески размещены так, что они приглашают зрителя к движению с запада на восток, то есть от входной галереи к апсидам. Совсем поиному размещены фрески в центральном кресте. Здесь, как уже отмечалось (см. стр. 39—43), фрески идут в три ряда (своды ветвей креста, полукружия над трехпролетными арками

---

[1] См. Д. Беляев, Ежедневные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX—X веках, «Записки имп. русского археологического общества», 1893 (VI), стр. 90 сл.; А. Дмитриевский, Пещное действие, «Византийский Временник», 1895 (I), стр. 1 сл.; L a P i a n a, Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina, Grottaferrata, 1912; L. B r é h i e r, Les miniatures des Homélies du moine Jacques et le théâtre religieux à Byzance, «Monuments Piot», 1921 (XXIV); V. C o t t a s, Le théâtre a Byzance, Paris, 1931; A. V o g t, Études sur le théâtre byzantin, «Byzantion», 1931, стр. 37 сл., 623 сл.; V. C o t t a s, L'influence du drame «Christos Paschon» sur l'art chrétien d'Orient, Paris, 1931; S. B a u d — B o v y, Sur un «Sacrifice d'Abraham» de Romanos et sur l'existence d'un théâtre religieux à Byzance, «Byzantion», 1938, стр. 321 сл.; L. B r é h i e r, La civilisation byzantine, Paris, 1950, стр. 409—419; D. T a l b o t R i c e, Byzantine Art, London, 1954, стр. 140—141.

[2] См. Д. Беляев, ук. соч., стр. 243; М. Скабаланович, Толковый типикон, вып. 1, Киев, 1910, стр. 372—375; Е. Голубинский, История русской церкви, I—2, стр. 349, 367—369.

[3] См. Е. Голубинский, История русской церкви, I—2, стр. 231—239. Ср. S. X y d i s, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Haghia Sophia, «Art Bulletin», 1947 (XXIX), стр. 1—24.

[4] Ср. Н. Брунов, ук. соч., стр. 171, 174, 192.

хоров, простенки над трехпролетными арками первого этажа), причем евангельский рассказ развертывается по часовой стрелке в пределах каждого регистра (рис. 4—7). Поэтому зрителю надо обойти вокруг подкупольного пространства три раза, чтобы обозреть все евангельские сцены. Такое расположение фресок, рассчитанное на круговое движение зрителя, в корне отлично от того, что мы находим в постройках базиликального типа, в которых мозаики либо фрески даются в виде строчной композиции над аркадой центрального нефа, способствующей движению зрителя по прямой линии — от входной западной стены к алтарю [1].

Нетрудно понять, что принцип кругового размещения фресок логически вытекает из плана центральнокупольной постройки и из характера литургического действия, развертывающегося вокруг стоящего в центре подкупольного пространства амвона. Зритель полностью познает красоты архитектуры Софии Киевской, лишь перемещаясь в пространстве, переходя из одной ветви центрального креста в другую. Только тогда открываются его взору все богатейшие живописные перспективы, которые таит в себе этот замечательный интерьер. И, направляясь из центрального нефа в боковые, а затем попадая обратно из полумрака последних в ярко освещенное подкупольное пространство, можно по достоинству оценить оригинальность и многообразие замысла того зодчего, по чьему проекту была воздвигнута София Киевская.

Что постройки центральнокупольного типа требуют для их правильного восприятия кругового движения, это прекрасно понимали в средние века. Так, например, Григорий Назианзин, описывая воздвигнутый им в память отца октогон, следующими словами определяет его характерные черты: «Куполом сияет он сверху вниз, ...как будто он поистине обиталище света. Кругом он охвачен галереями, ...которые так окружают внутреннее пространство, что оно остается просторным» [2]. Еще примечательнее высказывание патриарха Фотия по поводу придворной константинопольской церкви Феотокос Фарос: «...погрузившись в святилище, какое его (то есть вошедшего в храм) охватывает блаженство и, в то же время, беспокойство и удивление! Как будто он вступил на небо, без противодействия с чьей-либо стороны, и осиянный многообразными, со всех сторон открывающимися, подобно звездам, красотами, он остается зачарованным» [3]. Далее Фотий высказывает поразительное по тонкости и наблюдательности эстетическое суждение: «Все остальное представляется отсюда пребывающим в волнении, и святилище кажется как бы вращающимся. Ибо то, что всестороннее разнообразие созерцаемого заставляет зрителя пережить благодаря всякого рода поворотам и продолжающимся движениям, это переносится через силу воображения из собственного переживания на созерцаемое» [4]. О. Вульф, первым опубликовавший эти тексты, правильно отметил, что они бросают яркий свет на понимание архитектуры средневековым человеком [5]. Действительно, мы имеем здесь выдающиеся по своему интересу высказывания, которые наглядно свидетельствуют о том, насколько тонко

---

[1] Классические примеры таких строчных композиций — мозаики римских базилик и Сант Аполлинаре Нуово в Равенне.

[2] J. Migne, Patr. gr., t. XXXV, col. 103.

[3] Photii Desc. Eccl. Nov., Codinus, ed. Bonn, стр. 197.

[4] Там же, стр. 198.

[5] O. Wulff, Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis, «Byzantinische Zeitschrift», 1929/30 (XXX), стр. 531—539.

разбирались в вопросах архитектурного творчества наиболее культурные круги средневекового общества. То, что Фотий говорит о «со всех сторон открывающихся красотах», о как бы «вращающемся» святилище, о «всестороннем разнообразии созерцаемого», заставляющем зрителя двигаться в пространстве, все это полностью применимо и к храму Софии Киевской.

Представляя собой, подобно церкви Феотокос Фарос, постройку центральнокупольного типа, София Киевская порождает и у современного зрителя ряд таких эстетических переживаний, которые близки к описанным Фотием.

Для византийских храмов типично сочетание мраморной облицовки стен с мозаиками. Как правило, последние украшают лишь верхние части интерьера — купола, своды, конхи и т. д. Стены же остаются скрытыми за мраморной облицовкой — крепкой и монолитной, с блестящей полированной поверхностью. Эта твердая поверхность, контрастируя с живописным мерцанием мозаических кубиков, еще более подчеркивает своеобразные художественные эффекты мозаики. В Софии Киевской такого противопоставления мраморной облицовки стен мозаикам нет и в помине [1]. Здесь все стены, до самого пола, покрыты фресками, обладающими совсем иной, нежели мрамор, поверхностью — пористой и матовой. Хотя фрески идут друг над другом регистрами, в них далеко не всегда соблюдается строгая симметрия расположения: уровень расгранок порою не совпадает, фигурные изображения довольно свободно чередуются с орнаментальными полосами, фланкирующие арочные проемы столбы оформляются по-разному. Все это противоречит строгим, ригористическим принципам византийской тектоники.

Совсем невизантийским характером отличается и орнамент фресок Софии Киевской [2]. Ему принадлежит весьма видное место в общей системе росписи, в чем нельзя не усматривать специфически русской черты. Здесь, несомненно, сказалось воздействие народного искусства с его исконной тягой к «узорочью». Такое обилие орнамента придавало Софии Киевской как внутри, так и снаружи чисто местный колорит, во многом смягчавший суровость занесенных из Византии церковных образов.

Мозаики использованы в Софии Киевской не в виде отдельных, вставных в стену мозаических панно, а в виде сплошь прикрывающего верхние части интерьера ковра. Она неотделима от массива кирпичной кладки, ее кубики как бы продолжают последнюю, обладая в меньшем масштабе такими же реальными объемами, какие свойственны кирпичу. Недаром мозаика выкладывается, а не пишется. Это своеобразное ее свойство приводит к тому, что она зрительно воспринимается как органическая составная часть купола, конхи, свода, паруса. Вот почему мозаика так крепко связана с архитектурой. И это прекрасно понимали работавшие в Софии Киевской мозаичисты. Они нигде не прибегают к мозаике как к вставке в стену, а дают ее большими сплошными площадями, которые импонируют зрителю своим монументальным размахом и красотой своих выделяющихся на золотом фоне красок.

Если не считать стен вимы, то мозаика в Софии Киевской украшает лишь изогнутые плоскости. Это купол, барабан, паруса, подпружные арки, апсида. Как правило, мозаика

---

[1] Ср. Ф. Шмит, Искусство Древней Руси Украины, Харьков, 1919, стр. 45; O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, стр. 61—62.

[2] Ю. Асеев, Орнаменты Софии Киевской, Киев, 1949.

гораздо хуже смотрится на прямых плоскостях, нежели изогнутых [1]. Недаром в Софии Константинопольской тимпанам люнет придавали незначительную вогнутость, чтобы усилить блеск мозаической смальты [2]. На вогнутых и волнообразных поверхностях достигается несоизмеримо большее мерцание выложенных под разными углами кубиков, чем на ровных. Особенно это относится к золоту, обычно имеющему много оттенков. Подобно тому как витраж требует интенсивного света, чтобы загорелись его чистые, пылающие краски, подобно этому выложенная на изогнутых плоскостях мозаика нуждается в не очень ярком освещении, потому что только тогда живописная игра разноцветных кубиков достигает полной силы. Когда мозаика покрывает прямую плоскость, вдобавок резко освещенную, она утрачивает половину своего очарования: золото начинает блестеть слишком ярко, отчего фигуры выделяются на его фоне бесцветными силуэтами [3].

Выкладка мозаики на изогнутой поверхности диктуется еще одним важным обстоятельством. В этом случае мозаика приобретает гораздо лучшую сцепляемость, что подтверждается следующим фактом: обычно прежде всего портятся, если только для этого не существует каких-либо особых причин, те мозаики, которые украшают прямые плоскости. Например, в Софии Киевской погибли все мозаики стен вимы и очень сильно пострадала от выкрошек фигура Аарона, расположенная на внутренней стороне триумфальной арки (находившаяся против нее фигура Мельхиседека (?) также полностью утрачена). Можно без преувеличения утверждать, что основной причиной исключительно хорошей сохранности мозаик Софии Киевской является превосходная сцепляемость кубиков из-за их выкладки по изогнутым плоскостям. Даже тогда, когда грунт отставал от стены, мозаика продолжала держаться, что было бы невозможно, если бы она покрывала прямые плоскости.

Перед работавшими в Софии Киевской мозаичистами вставали особые трудности при выполнении огромной (5,45 *м*) фигуры Марии-Оранты в апсиде. Дело в том, что, поскольку эта фигура расположена по центральной оси конхи, она занимает наименее изогнутый отрезок полукружия. Иначе говоря, она размещена в самой плоской части конхи. Учитывая очень большую площадь фигуры, мозаичисты прибегли к следующему оригинальному приему: они придали поверхности волнообразный характер, чтобы усилить мерцание смальты. Грунт для мозаики здесь так выполнен, что он образует три волны: одна проходит на уровне плеч, вторая — на уровне тазобедренного пояса, третья — на уровне колен. Эта волнообразная поверхность позволила полностью выявить декоративные свойства мозаики. Фигура Оранты кажется как бы парящей в сиянии золотых лучей, причем золотые кубики различной светосилы создают такое впечатление, как будто она то приближается к нам, то вновь удаляется. При взгляде на нее невольно приходят на ум слова писателя VI века Венанция Фортуната, в поэтической форме описавшего выполненные в мозаической технике фигуры: «они движутся, идут и возвращаются по прихоти блуждающих солнечных лучей, и вся поверхность [мозаики] пребывает в волнении, подобно водам морским» [4].

---

[1] O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, стр. 12—13.

[2] Th. Whittemore, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. First Report, Oxford, 1933, стр. 12; Second Report, Oxford, 1936, стр. 10—11.

[3] O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, стр. 13.

[4] A. Frolow., La mosaïques murale byzantine, «Byzantinoslavica», 1951 (XII), стр. 205.

Благодаря тому что мозаика располагается на изогнутых поверхностях, между ней и пространством интерьера устанавливается совсем особое соотношение. Реальное пространство интерьера как бы вливается в углубления конх, тромп, ниш, сводов, парусов. Следовательно, те фигуры, которые изображены на их поверхностях, вступают в контакт с этим пространством [1]. Представленные на золотом фоне, эти фигуры не имеют пространства позади себя. Они даются обычно в окружении мерцающего золота, возносящего их, как образы иконного порядка, во вневременную и внепространственную среду. Но поскольку они украшают изогнутые поверхности, постольку между фигурами и расположенным перед ними пространством намечается теснейшая взаимосвязь [2]. Так, например, представленные в алтаре отцы церкви, чьи фигуры расположены полукругом, кажутся стоящими в реальном пространстве апсиды. То же самое можно сказать о фигурах Аарона и Мельхиседека (?), в свое время фланкировавших проем триумфальной арки. Нечто аналогичное наблюдается и в барабане главного купола, где фигуры стоявших апостолов некогда размещались по кругу, иначе говоря, вокруг реального пространства барабана, которое находилось перед ними. Так же по кругу подкупольного кольца располагались фигуры евангелистов, изображенных на парусах. Наконец, фигуры архангела Гавриила и Марии, представленные на столбах триумфальной арки, отделены друг от друга ее огромным проемом, в силу чего зритель воспринимает их в теснейшей композиционной связи с вклинившимся между ними пространством апсиды. Все эти примеры ясно показывают, что выполнявшаяся чаще всего на изогнутых плоскостях мозаика обладала совсем особым свойством: лишенная сама пространства, она замыкала пространство интерьера, с которым в композиционном отношении она была теснейшим образом связана. Это и делает мозаику одним из совершеннейших видов монументального искусства.

В Софии Киевской существует тщательно продуманное соотношение масштабов между отдельными фигурами. В основу этих соотношений положены два порой резко противоречащих друг другу принципа — традиционная иерархия образов и учет точки зрения зрителя в связи с большей или меньшей удаленностью от него изображения. Первый принцип требовал того, чтобы масштаб фигур зависел от их положения в небесной и земной иерархии. Поэтому изображения Христа и богоматери должны были быть бо́льшими по размеру, нежели изображения апостолов, изображения последних — бо́льшими, чем изображения святых, и т. д. Но провести этот иерархический принцип полностью при декорировании интерьера было невозможно, так как в этом случае нашел бы себе место такой разнобой масштабов, который совершенно нарушил бы архитектонику декоративной системы. Следовательно, необходимо было учитывать и второй принцип, то есть точку зрения зрителя, двигавшегося в интерьере, и местоположение той или иной мозаики по высоте. Из взаимо-

[1] См. O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, стр. 13—14, 18, 24—29. Проф. Демус первым убедительно показал, что характеристика византийской мозаики, как «плоской», приводит к упрощению всей проблемы, поскольку в такой характеристике полностью игнорируется отношение мозаики к реальному пространству интерьера.

[2] Сильнее всего дает она о себе знать в мозаиках, заполняющих тромпы. В последних пространство интерьера буквально вклинивается в углубление тромпа. Поэтому мозаичистам приходилось особенно считаться с реальным пространством перед поверхностью мозаики. Отсюда предпочтение композициям, которые легко делились пополам и в которых противостоящие фигуры могли получить такую трактовку, что они производили впечатление занимавших место в реальном пространстве (например, «Сретение», «Рождество Христово», «Крещение»).

действия первого и второго принципа неизбежно должен был родиться компромисс. Такой компромисс мы фактически и наблюдаем в Софии Киевской. Самыми большими по размеру фигурами здесь являются Пантократор в куполе и Оранта в апсиде, которые воспринимаются как идейный стержень всего ансамбля. Но это не мешает тому, что изображения Христа и Марии на других местах даются в одном масштабе с фигурами, стоящими ниже их по рангу в церковной иерархии. Здесь вступает в свои права второй принцип — учет композиционного строя данной мозаики и степени ее отдаленности от зрителя. Этот принцип корректирует первый и вносит в общую шкалу размеров то разумное начало, которое нейтрализует крайности иерархической доктрины. Нижеследующая таблица (см. стр. 67) дает хорошее представление о масштабах отдельных изображений и об отношении этих масштабов друг к другу. При определении высоты размещения отдельных фигур в качестве исходной точки принимается уровень старого пола.

Что следует из этой таблицы? Избегая сильного уменьшения изображений по мере их все большего удаления от глаза зрителя, мозаичисты последовательно увеличивали масштабы фигур от пола к вершине купола. Но на этом пути они сознательно допускали целый ряд отступлений, которые позволяли им выделять с помощью преувеличенных размеров те фигуры, которые должны были доминировать на основе иерархического принципа. Поэтому архангел в куполе, расположенный на высоте 23,70, меньше Оранты, расположенной на высоте 10, 47, на целых 1,60. Примеры аналогичных несоответствий можно легко умножить, внимательно проанализировав таблицу. Работавшие в Софии Киевской мозаичисты умело координировали вышеописанные принципы, что дало им возможность сохранить и требуемую церковью иерархию иконных образов, и постепенное нарастание масштабов по мере удаления изображений от глаза зрителя. Тем самым они обеспечили всем изображениям независимость от оптических искажений, неизбежно возникавших при восприятии их на далеком расстоянии человеческим глазом. Это в немалой степени определяет их торжественно-иконный характер, которым обычно так дорожили средневековые художники.

Во многих византийских мозаиках наблюдается еще ряд других коррективов, вносимых в композиции ради устранения оптических искажений [1]. Так, например, нижняя часть фигур удлиняется с целью предупредить нарушение пропорций при восприятии фигур снизу. Изображения, располагаемые в полукружии апсиды, увеличиваются по ширине по мере их приближения к краям. Это делалось для того, чтобы крайние фигуры не казались бы более тонкими из-за более резкого угла сокращения. Вполне возможно, что такие и аналогичные им приемы удерживались в византийской живописи как пережитки античного греческого искусства, в котором, как известно, широко применялись курватуры, энтасисы колонн, удлинения нижних частей высокостоящих статуй и другие близкие им меры против оптических искажений [2].

Изучая под этим углом зрения киевские мозаики, приходится отметить, что в них далеко не всюду учтена необходимость использования подобных коррективов. Например, фигура Оранты, имеющая шесть голов (5,45 : 0,90), явно слишком коротка для занимаемого ею по высоте (10, 47) места. Тут следовало удлинить нижнюю часть фигуры, мозаичист же сделал ее непропорционально короткой (2,80) по отношению к размерам головы

[1] См. O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, стр. 31—34.

[2] Там же, стр. 43, 90.

Название и место расположения сюжета	*Высота расположения, считая от уровня пола до ступней фигуры*	*Размер фигуры по высоте*	*Размер головы по высоте*
Пантократор в куполе	28,60 (от пола до вершины купола)	4,00—4,10 (диаметр круга)	1,35
Архангел в куполе	23,70	3,85	0,72
Апостол Павел в барабане	18,40	3,45	0,50
Христос-перей над подпружной аркой	16,67	1,16 (диаметр круга)	0,33
Богоматерь над подпружной аркой	16,67	1,16 (диаметр круга)	ок. 0,35
«Деисус» над триумфальной аркой:	16,00		
а) Христос	16,00	0,89—0,91 (диаметр круга)	0,38
б) Богоматерь	16,00	0,84 (диаметр круга)	0,24
в) Предтеча	16,00	0,86—0,83 (диаметр круга)	0,31
Евангелист Марк на парусе	15,86	1,64	0,29
Оранта в апсиде	10,47	5,45	0,90
Благовещение на столбах триумфальной арки:			
а) Мария	8,52	2,23	0,34
б) архангел Гавриил	8,45	2,30	0,345
Аарон на внутренней стороне триумфальной арки	8,24	2,30	0,40
Апостолы из «Евхаристии» в апсиде	ок. 6,40	от 1,90 до 2,05	от 0,28 до 0,40
Святители в апсиде	3,10	ок. 2,30	от 0,29 до 0,40
Севастийские мученики в подпружных арках	от 10,96 до 16,36	—	от 0,30 до 0,42, средний размер от 0,337 до 0,36.

(0,90). Нет необходимого удлинения и в украшающей купол фигуре архангела, которая воспринимается еще более приземистой (при росте фигуры 3,85 размер головы равен 0,72). Предупредительные меры против оптических искажений приняты в композиции «Евхаристии», но здесь они проведены недостаточно последовательно. Несомненно, что композиционный ритм учащается к краям апсиды, где фигуры апостолов сближены сильнее, чем в ее центре (наиболее наглядно это выступает в положении рук по отношению к спине каждой соседней фигуры). Этому вторят утяжеляющиеся к краям мотивы орнамента в верхнем орнаментальном поясе (по краям цветы заполняют почти все поле, ближе к центру

он и уменьшаются). Но тем дело и ограничивается. Сами фигуры, как об этом свидетельств ует их точный промер, не укрупняются от центра к краям, причем между правой и левой частями композиции нет строгого соответствия. В левой части ширина фигур убывает от центра к краю апсиды (Петр и стоящий позади него апостол имеют в плечах 0,45, остальные четыре фигуры апостолов — 0,43—0,44). В правой части, наоборот, ширина фигур нарастает от центра к краю апсиды (Павел и стоящий позади него апостол имеют в плечах 0,43, остальные две фигуры апостолов — 0,45; две крайние фигуры погибли, они дописаны маслом). Расширение фигур к краю в правой части композиции привело к крупному просчету: для двух крайних фигур не хватило места, так что их пришлось не только сильно сблизить, но и частично срезать обрамлением левую ногу последнего апостола. Все это говорит о том, что в вопросе об оптических коррективах авторы фриза с «Евхаристией» занимали не очень твердую позицию. Бо́льшую зрелость проявили те мозаичисты, которые выполнили фриз с фигурами святителей. Хотя нижние части фигур здесь погибли, можно все же определенно утверждать, что крайние фигуры занимали по площади большее место, нежели узкие фигуры архидиаконов, фланкировавшие окна (здесь промер плеч мало что дает, так как степень их покатости определяется портретным характером изображений; поэтому гораздо существеннее ширина силуэта в нижерасположенных точках: Лаврентий — 0,46, стоящие около него отцы церкви — от 0,57 до 0,59).

Для мозаик Софии Киевской типична свобода композиционных построений, в которых нет ничего от линейки и от нарочитой выверенности всех линий, столь вредящей мозаикам XIX века. Мозаичисты не боятся нарушать строгую симметрию, они по-разному ставят фигуры, по-разному трактуют их силуэт. Например фигура Оранты размещена не по самому центру апсиды, а слегка сдвинута вправо от ее оси (примерно на 0,30). Высота фигур апостолов из «Евхаристии» колеблется от 1,90 до 2,05. Габаритные размеры голов апостолов из той же композиции сильно разнятся друг от друга в левой и правой части: слева головы имеют по вертикали от 0,28 до 0,35, а по горизонтали — от 0,25 до 0,27; в правой части сцены головы имеют по вертикали — от 0,36 до 0,40, а по горизонтали — от 0,215 до 0,27. Не совпадают точно по высоте расположения и по росту фланкирующие триумфальную арку фигуры из «Благовещения»: рост Марии, чья фигура размещена на высоте 8,52 от первоначального уровня пола, равен 2,23, рост архангела Гавриила, чья фигура размещена на высоте 8,45, равен 2,30. Столь незначительные колебания в размерах не улавливаются зрителем из-за отдаленности изображений от его глаза, но точные измерения фигур выявляют их весьма наглядно. Примеры аналогичной свободы в трактовке форм можно было бы без труда умножить. Все эти примеры говорят о том, что в Софии Киевской мозаика еще не приобрела сухости и ригористической выверенности линий, свойственных мозаическим ансамблям Сицилии. Ей присуща большая свежесть и непосредственность выражения, в ней художественные искания не скованы чрезмерно жесткими доктринами.

Средневековая мозаика воссоздавала свет не своими собственными живописными средствами, как это делает реалистическая картина, а она пользовалась реальным дневным светом, проникавшим через окна, либо искусственным светом от многих сотен свечей, освещавших храмы в вечерние и ночные часы [1]. Мозаике с золотым фоном особенно благоприятствует искусственное освещение, под воздействием которого золотые кубики при-

---

[1] Ср. O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, стр. 35—36.

обретают нежное живописное мерцание. Дневной свет не должен быть резким и прямым, иначе золото загорается слишком ярко, и тогда выделяющиеся на его фоне фигуры утрачивают свою цветовую выразительность. Столь излюбленные мозаичистами вогнутые, а следовательно, и несколько затененные поверхности уже сами по себе нейтрализовали сильные источники света. Они приглушали последние и придавали им ту неравномерность, от которой мозаика только выигрывает. Все это было прекрасно учтено работавшими в Софии Киевской мозаичистами, в своих колористических решениях ориентировавшихся как на местоположение источника света, так и на его относительную силу.

Среди смальт золото является самым светоносным материалом, так как при поблескивании оно само превращается в источник света. Но этот свет — не реальный свет, а, если можно так выразиться, магический. Он возносит фигуру во внепространственную и вневременную среду, усиливая тем самым оторванность иконного образа от земли. А это и была одна из основных задач средневекового художника, сохранявшего за изображением торжественный и иератический характер.

В Софии Киевской золото используется, помимо фона, весьма умеренно, и притом в таких местах, где мозаичист стремится выделить с помощью этого драгоценного материала главные действующие лица и где этот материал по причине определенного светового режима обретает способность блестеть, а тем самым и становиться источником света. Так, золото применено в складках одеяния Христа, в рипидах ангелов, в украшениях престола, в разделке стоящей на престоле утвари (фриз с «Евхаристией»). Здесь золото не только подчеркивает центральную, в идейном значении наиболее значительную часть композиции, но и получает особую световую рельефность, поскольку оно освещается светом из трех нижерасположенных окон апсиды. Гораздо скромнее используется золото в фигуре Оранты (подножие, полосы фиолетового плаща) и в медальонах «Деисуса» (золотые складки синего плаща Христа и фиолетового плаща богоматери). В куполе золото введено в складки голубого плаща Пантократора, в переплет книги и в лор архангела. В остальных фигурах золото дается в малых дозах (переплеты евангелий, рукавчики и вороты святителей, рукавчики и отделка плаща Марии из «Благовещения», некоторые венцы мучеников).

Там, где освещение сильнее, там мозаичисты прибегают к более светлой гамме холодного тона, там, где стены и своды освещаются с помощью отраженного, а не прямого света, там наблюдается подбор более насыщенных и теплых цветов. В этом отношении особенно интересны фигуры святительского чина. Левые фигуры, попадающие под действие лучей, которые проникают через южное окно, выполнены в более бледной гамме, тогда как правые фигуры, освещаемые в основном через северное окно, набраны в более плотных и контрастных тонах. Это сказывается и в такой детали, как обводка нимбов. Слева преобладают водянисто-голубые и светло-зеленые цвета, справа — темно-синие, черные и красные. С помощью таких приемов мозаичисты, учитывая силу света, выравнивают колористическую гамму всего регистра, не давая возможности западать какой-либо одной ее части.

Нечто аналогичное наблюдается и в трактовке полуфигур мучеников на подпружных арках: плотность и сила цвета здесь нарастают по мере того, как медальоны приближаются к замку арок, где они попадают в условия худшего освещения. И в данном случае весьма показательны цвета обводок медальонов. В лучше освещенных местах в обводках доминируют голубые, фиолетовые, бледно-зеленые, розовые и водянисто-синие тона, в хуже освещенных местах — темно-синие, красные, темно-зеленые, черные, белые, фиолетовые и

серые. Все это говорит о неразрывной связи между силой цвета мозаики и степенью интенсивности падающего на нее света.

В мозаике самой привлекательной ее стороной является цвет. Средствами живописи невозможно воссоздать то сияние красок и ту тончайшую вибрацию света, которые порождают кубики смальты, когда они образуют неровную, шероховатую поверхность. Колористическая гамма мозаики отличается, кроме того, совершенно особой густотой и насыщенностью цветовых сочетаний. В ней есть нечто столь же драгоценное, как и в красочных сплавах эмалей. К сожалению, большинство византийских мозаик покрыто вековыми слоями копоти и пыли, что крайне затрудняет суждение об их первоначальном колорите. В этом отношении мозаики Софии Киевской представляют счастливое исключение. Умело реставрированные, они выглядят в настоящее время примерно такими же, какими они были девятьсот лет назад. Оставленные местами нерасчищенными крохотные участки мозаики (как, например, на мизинце правой руки Пантократора в куполе) убедительно показывают, в каком направлении пыль и копоть видоизменяли первоначальный цвет (то, что было белым и нежно-розовым, стало темно-серым).

В Софии Киевской при всей яркости мозаической палитры, поражающей глаз необычностью и смелостью цветовых сочетаний, имеется определенное колористическое единство. Оно достигается укрупнением цветовых пятен, их ритмическим повтором и их умелым согласованием. Лейтмотивом в колористической композиции всего мозаического ансамбля выступает хорошо гармонирующий с золотом интенсивный синий тон, то более плотный, то более разбеленный (плащ Пантократора и хитон архангела в куполе, плащ Христа в медальоне над триумфальной аркой, одеяние Оранты, плащи Христа в сцене «Евхаристии», плащ Аарона, одеяние и плащ Марии из «Благовещения»). Второй по значительности цветовой доминантой является благороднейший пурпуровый цвет, также превосходно уживающийся с золотом. В него окрашены хитоны Пантократора, Христа-священника и Христа из деисусной композиции, плащ Марии из той же композиции, плащ евангелиста Марка, хитоны Христа в сцене «Евхаристии», одеяние Аарона, плащ Оранты, одеяние Иоанна Златоуста. Можно без преувеличения утверждать, что эти два цвета — синий и пурпуровый — спаивают воедино всю колористическую гамму мозаик и придают ей необходимые цельность и монументальность.

Самые интенсивные и в то же время самые красивые цветовые сочетания даны в центральной части фриза с «Евхаристией». Здесь колорит достигает поистине ослепительного богатства: густого малинового цвета покров престола расшит белыми полосами и золотыми узорами, обведенными белесовато-голубыми линиями; колонки и капители кивория — светло-зеленые, навес кивория — синий с водянисто-голубым. В сочетании с бледно-зелеными, бледно-фиолетовыми и водянисто-голубыми одеяниями ангелов, фланкируемыми симметрично повторенными фигурами Христа в пурпуровых хитонах и синих плащах, все эти краски образуют гамму такой изумительной красоты, что она сразу же приковывает к себе внимание входящего в храм. Такое выделение центральной части «Евхаристии» с помощью цвета далеко не случайно, поскольку здесь развертывается перед зрителем главное действие таинства причастия, которому христианская церковь придавала исключительное значение.

Как показали последние раскрытия, работавшие в Софии Киевской мозаичисты не боялись вводить предельно чистые и яркие краски в орнаменты и в разделку парусов.

Клинья парусов были не золотые, а желтые. Этот желтый цвет переходит в ярко-зеленый, который постепенно сгущается, сливаясь с поземью под евангелистами в парусах. Голосники (*табл. 16*) имеют яркое, цветистое обрамление, напоминающее мотивы народных вышивок: здесь белые, красные, синие, черные и золотые кубики образуют веселый, бесхитростный узор [1]. В орнаментальных полосах апсиды (*табл. 94—95*) чистые синие цвета сочетаются с желтыми, белые — с черными; там, где орнамент усложняется, там золото искусно объединяется с синими, красными, белыми, зелеными и желтыми красками, которые придают орнаментальным мотивам необходимую при их восприятии издалека яркость. Все орнаментальные полосы в Софии Киевской отличаются подчеркнуто-плоскостным характером: обрамляя фигурные композиции апсиды, они не только вторят их плоскостному ритму, но и подчеркивают его, исключая тем самым иллюзионистическое восприятие изображений, к чему обычно приглашает зрителя глубокая рама картины.

Особое место в Софии Киевской занимают фигуры, облаченные в неяркие сероватые либо беловатые одеяния, переливающиеся разноцветными тенями. Таких фигур в Софии Киевской очень много—большинство святителей в первом регистре, двенадцать апостолов из «Евхаристии», апостол Павел в барабане. Эти фигуры светлее золотого фона, причем в них преобладают серовато-белые оттенки. Однако эти белые и серовато-белые тона даются не сплошными большими плоскостями, а все время перебиваются цветными линиями и полосами, воспроизводящими складки и тени. В качестве дополнительных цветов к основному белому тону вводятся синий, водянисто-голубой, изумрудно-зеленый, серовато-зеленый, бледно-зеленый, пурпуровый, ярко-желтый, ярко-красный, черный, серый. Эти краски в сочетании с основным белым тоном порождают совсем особую переливчатую гамму, которую невозможно воссоздать чисто живописными средствами, поскольку она специфична именно для с и я ю щ е й смальты. Но как ни значительна роль этих цветных линий и полос, во всех вышеописанных фигурах все же доминирует белый либо серовато-белый тон. Такое предпочтение белому тону Виолле-ле-Дюк обосновывал тем, что «золото требует употребления самых ярких и самых теплых тонов, а также белых или почти белых. Смешанные же тона, имеющие лишь незначительную силу, представляют то неудобство, что сливаются с полутонами металла и вносят таким образом разлад в композицию»[2]. И далее Виолле-ле-Дюк пишет: «Древние художники в изобилии употребляли светло-серые цвета разных оттенков... Белый цвет играет весьма важную роль в этих живописных украшениях, в особенности в присутствии золота. И, если на стенной живописи или на мозаике, которая кажется очень яркою и выдержанною в тоне, рассчитать площади, занятые белым цветом или светло-серыми тонами, то относительная величина их невольно поражает»[3]. Мозаики Софии Киевской полностью подтверждают эти мысли Виолле-ле-Дюка, особенно если вспомнить, что и одеяния полуразрушенных фигур святителей в нижнем регистре, а также одеяния погибших одиннадцати фигур апостолов в куполе были почти все светлыми.

---

[1] Показательно, что все паруса и обрамления голосников были позднее замазаны золотой краской. По-видимому, первоначальная яркая гамма смальт показалась церковным кругам слишком неканонической.

[2] Е. В и о л л е - л е - Д ю к, Русское искусство, М., 1879, стр. 295.

[3] Т а м ж е, стр. 299.

По сравнению с мозаикой фреска обладает совсем иной фактурой поверхности и совсем иными колористическими свойствами, в силу чего византийцы избегали давать их рядом. В Софии Киевской, наоборот, они неразрывно друг с другом связаны. Если мозаике отведены наиболее выигрышные места, то фреска в количественном отношении преобладает, покрывая несоизмеримо бо́льшие по площади поверхности. При этом границы между ними носят настолько нечеткий характер, что нередко фреска вклинивается в зону мозаического декора: так, например, внутренняя (восточная) сторона триумфальной арки расписана фресковым орнаментом, тогда как лицевая и боковые стороны были в свое время полностью покрыты мозаикой; на западном склоне южной подпружной арки выполненная в фресковой технике фигура мученика располагается н а д шиферным карнизом, непосредственно примыкая к украшающим подпружную арку мозаическим медальонам с полуфигурами севастийских мучеников; боковые и лицевые стороны столбов, на которые опирается триумфальная арка, расписаны фреской, идущей ниже шиферного карниза, в то время как в самой апсиде мозаика спускается много ниже уровня этого карниза, доходя до митрополичьего места (есть основания полагать, что и стены вимы были внизу расписаны, но у нас нет в настоящее время достаточных данных, чтобы точно определить, где здесь проходила граница между фреской и мозаикой). Такое близкое соседство мозаики и фрески совсем необычно для византийских декоративных ансамблей, и его следует рассматривать как явление, в высокой мере характерное именно для Софии Киевской.

Там, где фреска используется полностью, там она покрывает все своды, арки, столбы и стены, причем она идет до самого пола. Система фресковой росписи складывается из многофигурных композиций, единоличных изображений, орнамента и панелей.

В центральном кресте многофигурные композиции располагаются лишь на сводах (не сохранились) и в простенках над столбами и арками. В боковых приделах многофигурные композиции заполняют все апсиды, примыкающие к апсидам своды и некоторые простенки над арочными проемами. На хорах, где имеется много монолитных стенных массивов, многофигурные композиции украшают стены. В обрамлении этих композиций орнаментальными полосами нет строгого единообразия: иногда последние идут только понизу, иногда — только по бокам, в ряде случаев они окружают все поле изображения. Невольно создается такое впечатление, что фрескисты оставляли орнамент в качестве резерва, из которого они черпали по мере надобности нужное количество орнаментальных мотивов для заполнения остававшихся свободными от изображений отрезков стены. Правда, там, где это было возможно, фрескисты стремились сохранить принципы симметрии, но нередко они от них отступали, что лишний раз свидетельствует о свободе их творческой фантазии.

Единоличные изображения располагаются в основном в нижней части храма — на столбах. Они либо фланкируют арочные проемы, либо украшают сильно выступающие из стен и столбов лопатки. Единоличные изображения имеются также на столбах, фланкирующих арочные проемы галерей. На многих лопатках фигуры святых размещаются друг над другом, что подчеркивает устремляющиеся вверх архитектурные линии. И в размещении единоличных изображений нет строгой симметрии: они чередуются весьма свободно с орнаментальными полосами и с крестами. Так как мощные столбы Софии Киевской имеют в плане крестообразную форму, то каждый столб предоставлял в распоряжение фрескиста двенадцать вытянутых по вертикали поверхностей, в которые легко вписывались

фигуры стоящих святых. Этим отчасти объясняется обилие таких фигур внутри храма. По сравнению с этими единоличными изображениями, буквально подавляющими зрителя своей многочисленностью, евангельские и библейские сцены занимают в общей системе росписи относительно скромное место. Входящего в храм встречают целые сонмы святых, которые окружают его со всех сторон и чьи пристальные, строгие взгляды как бы непрерывно его преследуют, внушая ему чувство индивидуальной беспомощности. Здесь мы соприкасаемся с характерным для средневекового искусства «пафосом количества», порождающим у зрителя то ощущение подавленности, которое Маркс справедливо рассматривал как «начало благоговения»[1].

Выше уже отмечалось, насколько большую роль играет орнамент в общей системе фресковой росписи Софии Киевской. Он дается в таком большом количестве и в таких сложных сочетаниях, что напрасно было бы искать ему сколько-нибудь близких аналогий в византийских памятниках. Там, где нет единоличных изображений, там орнамент сплошь покрывает столбы; он обрамляет арочные проемы, либо фланкирует те из них, над которыми непосредственно располагаются многофигурные композиции; он отделяет в виде вертикальных полос одну сцену от другой; он используется в качестве широкой рамы для фигур святителей в двух крайних апсидах. Природа этого орнамента такова, что он вклинивается всюду, где только открывается для этого малейшая возможность. В глазах расписывавших Софию Киевскую художников он обладал совсем особой привлекательностью.

В росписи столбов крестообразной формы наиболее распространенным композиционным решением является следующее: выступающая лопатка украшена, как правило, фигурой святого, фланкирующие лопатку отступающие части столба либо также украшаются фигурами святых, либо фигурой святого и крестом, либо орнаментом и крестом, либо фигурой святого и орнаментом. Вокруг арки, если над ней нет многофигурной композиции, идет орнаментальный поясок. Арочная перемычка заполняется либо орнаментом, либо хризмой с двумя полуфигурами мучеников или мучениц в прямоугольных рамах. Все эти разнообразные решения следует принимать во внимание при реконструкции росписи фасада Ярославовой Софии, так как входившие в состав фасада крестообразные столбы обладали той же формой и теми же размерами, как и столбы внутри храма.

Над самым полом, под фигурными изображениями и орнаментальными полосами шла панель. Она более всего пострадала от времени и почти нигде не сохранилась целиком. Панель состояла из прямоугольников, в которые были вписаны орнаментальные мотивы, скомпонованные в виде кругов из побегов с отходившими от последних ответвлениями. Эта выполненная в технике фрески панель возвышалась непосредственно над мозаическим полом. Никакой облицовки блестящим камнем стены в нижней своей части не имели[2].

Очень важным является вопрос о первоначальной росписи фасада Ярославовой Софии. Последняя, как известно, имела лишь одну обходившую вокруг здания с трех сторон галерею (теперешняя внутренняя галерея). Она открывалась наружу рядом арочных проемов, которые фланкировали мощные крестообразные столбы. Как показали последние архитектурные обследования столбов этой внутренней галереи, их выступающие

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. I, стр. 140.

[2] С обратным утверждением мы сталкиваемся в «Истории русского искусства» (т. I, стр. 134), где оно никак не обосновывается.

лопатки были украшены фресковой росписью (в крещальне несколько отошедший от лопатки столба аркбутан обнажил орнамент н а д полочкой лопатки и остатки фигуры святого под полочкой; в северной галерее вскрыт другой столб внутренней галереи, на лопатке которого обнаружены остатки изображения столпника). Следовательно, нижняя часть фасада была расписана наподобие того, как расписаны выходящие в центральный неф крестообразные столбы и арки. Это дает основание полагать, что и отступающие части столбов были украшены фигурами либо орнаментом, а над арками шел орнаментальный поясок вроде тех, которые мы находим на этих же местах внутри храма. Так как в крещальне орнамент обнаружен н а д полочкой лопатки, то, естественно, возникает вопрос — шел ли он до самого верхнего среза лопатки или лишь до вершины орнаментального пояска, обрамлявшего арку? Дальнейшие зондажи должны будут дать окончательный ответ на этот вопрос. Однако уже сейчас есть основания утверждать, что фасад Ярославовой Софии был в своей нижней части расписан и что эта роспись, по-видимому, сочеталась с полосатой кладкой стен. Таким образом, и здесь мы сталкиваемся с решением, совсем необычным для фасадов византийских церквей.

Более поздний фасад Софии, связанный с возведением второй наружной галереи, был также расписан. Но на сегодняшний день у нас отсутствуют данные, которые позволили бы восстановить систему этой росписи. Одно несомненно — арочные перемычки украшали медальоны с двумя полуфигурами мучеников или мучениц, а под полочкой столбов, с их внутренней стороны, находились фресковые изображения святых в рост (остатки такого рода росписей сохранились в двух арочных проемах северной наружной галереи; на арочной перемычке южной наружной галереи также уцелела фреска с изображением двух полуфигур мучеников в прямоугольных рамах и медальона посередине). Столь же несомненно, что восьмигранные столбы наружной галереи были расписаны орнаментом (фрагмент такого орнамента обнаружен на раскрытом столбе северного фасада). Следовательно, и позднейший фасад Софии включал в себя роспись.

Отвлекаясь от отдельных стилистических оттенков, объясняемых участием в исполнении мозаик и фресок большого количества художников, в целом можно утверждать, что роспись Софии Киевской отмечена печатью определенного стилистического единства. Она представляет один из самых ранних этапов в развитии русского монументального искусства. И как ни многочисленны те нити, которые тянутся от нее к Византии, несомненным все же остается тот факт, что ее правильное историческое понимание возможно лишь в рамках русской художественной культуры. Даже в мозаиках — этой наиболее «греческой» части росписи — нетрудно отметить такие черты, которые несвойственны произведениям чисто византийского мастерства и которые находят себе наиболее близкие аналогии не в памятниках константинопольского круга, а в мозаиках Хосиос Лукас. Как известно, последние возникли на почве материковой Греции, подвергавшейся неоднократным варварским вторжениям, в частности вторжениям славян, основательно смешавшихся с местным населением [1].

Мозаики и фрески Софии Киевской характеризуются свежестью и непосредственностью выражения. В них нет присущих чисто византийским памятникам утонченности и

---

[1] Ср. E. D i e z and D e m u s, Byzantine Mosaics in Greece, Cambridge Mass., 1931, стр. 98—99; М. Л е в ч е н к о, История Византии, М.— Л., 1940, стр. 112—114.

преувеличенного спиритуализма, нет в них и того слепого подражания античным образцам, от которого так страдают многие произведения византийского искусства, овеянные духом холодного классицизма. Их образы полны величавого спокойствия и мужественной силы. И хотя в этих образах есть еще немало от архаической скованности, они поражают своим огромным монументальным размахом, своей мощью и полнокровностью.

Работавшие в Софии Киевской художники отдают предпочтение приземистым, грузным фигурам, с крупными чертами лица, с тяжелыми конечностями. Излюбленное положение фигуры — строго фронтальное, что призвано было подчеркнуть иконный характер образа. В лицах главный психологический акцент ставится на глазах, чей пристальный взор обычно фиксируется на зрителе. Фигуры, изображаемые даже в сложных поворотах (как, например, евангелист Марк на парусе), всегда тяготеют к плоскости, что неизменно сковывает движение. Композиционный ритм многофигурных сцен глубоко статичен. Все повествование ведется в спокойном, эпическом тоне, величавом и торжественном. Композиции неторопливо развертываются вдоль плоскости, архитектурные кулисы также целиком подчиняются плоскостному ритму: они никогда не создают иллюзии пространственной глубины, а, наоборот, подчеркивают плоскость стены. Столь же плоскостно трактуются и предметы обстановки (столы, седалища, подножия и т. д.). Хотя основным средством обработки формы является линия, тем не менее в ней нет ничего от позднейшей каллиграфической сухости: линии не дробят форму и не обволакивают ее наподобие тонкой паутины, а они энергично членят ее на большие, спокойные плоскости, причем самим линиям свойственна особая монументальная выразительность. Не меньшей монументальностью отличается и колористическая гамма, в которой последовательно проведен принцип укрупнения цветовых пятен и их ритмического повтора.

По общему своему характеру мозаики и фрески Софии Киевской тяготеют к тому стилистическому этапу в развитии византийского искусства, который представлен памятниками монументальной живописи X — первой половины XI века. Причем следует подчеркнуть, что они ближе к памятникам X, нежели зрелого XI столетия. В них очень сильна архаическая струя, легко объясняемая их возникновением в рамках только начинавшего складываться русского монументального искусства. И, подобно тому как в архитектуре Софии Киевской сказалось «полнокровное и здоровое народное чувство телесного»[1], так и в росписи этого храма можно отметить ослабление византийского спиритуализма, уступившего место более целостному выражению физической и духовной силы. Здесь лишний раз можно убедиться в том, сколь много нового и свежего вносили в средневековое искусство молодые «варварские» народы, претворявшие византийское наследие на свой лад.

Чтобы реально представить себе меру эмоционального воздействия на психику средневековых людей такого художественного ансамбля, как София Киевская, надо мысленно перенестись в Киев XI века. И притом в праздничный день, когда народ со всех концов стекался к храму. Шли к нему и смерды, и ремесленники, и бояре. Огромным каменным колоссом возвышалась София среди землянок и небольших жилых деревянных домов, с которыми она контрастировала своим масштабом и своими величественными формами. Входя через опоясывающую храм открытую галерею в центральный и боковые нефы, народ видел здесь ослепительное зрелище: на хорах — разодетые в шелка и бархат

[1] Н. Брунов, ук. соч., стр. 182.

великий князь со своим семейством и приближенными, внизу — толпы молящихся, заполнившие все пять нефов и галерею и запрудившие площадь перед храмом; с амвона раздавалась облеченная в отточенную форму ораторской речи проповедь; неровный свет сотен свечей заставлял с особой силой сиять драгоценные краски мозаик; священники в роскошных облачениях выносили из-за мраморной алтарной преграды золотые сосуды, украшенные эмалями; воздух был насыщен ароматными фимиамами; после проповеди раздавались плавные звуки знаменного распева либо начинался диалог литургической драмы, сопровождавшийся занимательным сценическим действием. Как все это было непохоже на тяжелую трудовую жизнь крестьян и горожан! Феодальный класс сумел превосходно использовать искусство в целях утверждения незыблемого авторитета церкви. И сила этого искусства, созданного руками многих сотен ремесленников, состояла в том, что оно по всему своему духу было глубоко синтетическим, поскольку оно включало в себя архитектуру, скульптуру, мозаику, фреску, иконопись, литургическую драму и музыку. Все эти виды искусства сливались в единый грандиозный ансамбль, обладавший такой огромной идейной насыщенностью, что он и поныне оказывает на нас свое эстетическое воздействие. И если общественные идеалы Киевской Руси нам бесконечно далеки, то его художественная культура сохраняет свое значение и на сегодняшний день, являя собой замечательный пример искусства высокого монументального стиля.

ГЛАВА III

МОЗАИКИ

По сравнению с фресками мозаики Софии Киевской находились в лучших условиях хранения: их не белили, они не подвергались доделкам и, за несколькими редкими исключениями, не прописывались масляной краской. Лишь мозаики купола и барабана, а также фигура Аарона были в позднейшее время заштукатурены. В июне 1884 года проф. А. В. Прахов открыл эти мозаики и опубликовал их [1]. Проведенная в 1952—1954 годах капитальная реставрация всех мозаик вернула им первоначальный облик. Освобожденные от вековых слоев грязи, мозаики вновь обрели былое сияние своих красок. Благодаря этому стало возможным дать верную оценку их красочной палитре, которая была сильнейшим образом искажена от осевшей на поверхности мозаик копоти и пыли.

Описание мозаик правильнее всего начинать с разбора наиболее высоко расположенных изображений, так как именно таков был порядок их создания: мозаичисты продвигались в своей работе от верхних частей интерьера к нижним. Поэтому у нас есть все основания утверждать, что Пантократор в куполе был выполнен раньше, нежели апостолы в барабане, евангелисты на парусах и севастийские мученики на подпружных арках. Столь же несомненно, что «Деисус» над апсидой возник ранее всех украшающих саму апсиду мозаик.

ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ В КУПОЛЕ

Гигантская полуфигура Христа (диаметр медальона — 4,00 — 4,10 *м*), царящая над всем пространством интерьера, заполняет центральную часть купола (*табл.* 1—4). Ее окружают четыре фигуры архангелов.

Христос представлен в строгой фронтальной позе. Правой рукой он благословляет двуперстно, левой — плотно прижал к груди евангелие. По сторонам от крестообразного нимба расположена греческая надпись (*табл. 3, 4*): [2]

IC XC

'I(ησοῦ)ς X(ριστό)ς,

Иисус Христос.

[1] А. Прахов, Киевские памятники византийско-русского искусства, «Древности. Труды имп. московского археологического общества», 1887 (XI), вып. 3, стр. 5—8.

[2] При передаче греческих надписей соблюдены следующие правила: 1) в транслитерации пунктир означает переписанные знаки; 2) в транскрипции [ ] заключают в себе реконструкцию недостающих знаков; ( ) — раскрытие сокращений (титла); ‹› — лишние знаки.

На Христе пурпурового тона хитон с золотой отделкой и ярко-красным клавом. Поверх хитона наброшен голубой, несколько белесого оттенка, плащ, складки которого имеют густой синий цвет; между складками идут золотые ассисты. Переплет евангелия золотой; он украшен белыми каменьями, со светлой водянисто-голубой обводкой, и прямоугольными накладками, в которых яркие зеленые цвета сочетаются с желтыми, синие — с голубыми, желтые и зеленые — с красными; обрез книги — белый с кремовым и серым. Лицо и очень светлые руки набраны из белых, розовых, серовато-зеленых и оливковых кубиков (карнация имеет около десяти оттенков), волосы — из оливковых, серых, черных и темно-оливковых кубиков. Описи носа, глаз, губ, ушных раковин — красные, зрачки глаз — черные, радужная оболочка — оливковая. Зрачки окружены венком из радиально расходящихся черных кубиков, что подчеркивает гипнотическую силу взгляда. Глазные впадины оттенены с помощью оливковых и зеленоватых кубиков. Черный цвет широко использован в бровях, усах и волосах, в линии губ, в контуре нижней части носа, в описях лица, ушей и волос [1]. Тяжелая голова Христа окружена нимбом с черной и красной обводкой и перекрестьем, украшенным зелеными, красными и белыми каменьями. Особенно богато оформлено обрамление медальона, которое состоит из девяти разноцветных кругов (считая от внешнего края — белый, зеленый, золотой, желтый, золотой, белый, красный, черный, белый). Это уподобляет обрамление медальона радуге, со всем богатством ее цветов.

Полуфигура Пантократора отличается замечательной монументальностью. Мастер, создавший этот грозный образ неумолимого судии мира, в совершенстве владел всеми средствами монументального искусства. Он сознательно укрупнил и упростил ведущие линии, учтя расстояние между глазом зрителя и вершиной купола (около 27 *м*!). С этой целью он прибег к интенсивнейшим цветовым контрастам, которые при близком рассмотрении полуфигуры Христа с лесов кажутся слишком резкими, в отдалении же приобретают необходимую меру естественности. Только художник, привыкший работать на больших плоскостях, мог создать образ такой впечатляющей силы.

Вседержитель в куполе Софии Киевской совсем особого склада. Он не похож ни на одно из дошедших до нас византийских изображений Пантократора. У него грузная, тяжелая фигура, еще более массивная голова, большие, неуклюжие руки. Широкие плечи лишены покатости, шея настолько короткая, что создается впечатление, как будто голова непосредственно покоится на плечах. Огромные глаза, широкий, мясистый нос, окладистая борода, несколько неловкое движение рук — все это придает полуфигуре Вседержителя совсем особый оттенок. Эта полуфигура полна силы, полна монументальной мощи, но в то же время в ней немало и от архаической скованности. Она представлена в застывшей, неподвижной позе, с устремленными прямо на зрителя глазами. В жесте левой руки, крепко прижимающей к груди евангелие [2], есть такая материальная осязательность, что невольно создается впечатление, как будто Христос никому не хочет уступить эту тяжелую книгу, которая, согласно легенде, будет раскрыта в страшный судный день. Немало архаического и в трактовке складок, образующих жесткие, мало ритмичные линии. Именно

---

[1] Борода почти полностью утрачена. Она восстановлена с помощью живописи по старым контурам. Площадь утрат преувеличена на приложенном к вышецитированной статье А. В. Прахова воспроизведении копии с мозаики (табл. *1*).

[2] Евангелие дано в сильном перспективном сокращении. Учет точки зрения зрителя требовал обратного построения, то есть евангелие должно было кверху не сужаться, а расширяться.

это своеобразное сочетание чисто крестьянской силы с архаической скованностью делает Вседержителя Софии Киевской столь непохожим на византийских Пантократоров, в которых несоизмеримо больше изящества и лоска, но которые намного уступают ему в свежей непосредственности выражения и в монументальности замысла.

Купола ранних византийских храмов обычно украшались многофигурной композицией «Вознесения». По-видимому, впервые образ Пантократора сменил эту композицию в памятниках второй половины IX века [1]. В дальнейшем он получил широчайшее распространение в византийской монументальной живописи, но рядом с ним продолжала держаться и старая схема росписи купола [2], которая оказалась особенно живучей на Руси (Георгиевская церковь в Старой Ладоге, Нередица в Новгороде, Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря в Пскове) [3]. Во всех дошедших до нас византийских мозаических ансамблях XI века (Хосиос Лукас, Неа Мони, Дафни) в куполе находилось изображение Пантократора. Последнее встречается и во всех сицилийских памятниках XII столетия, где оно было приспособлено к планам базиликального типа [4].

Если взять все византийские мозаические изображения Христа X—XII веков и сравнить их друг с другом, то они легко распадутся на две группы. В одну войдут константинопольские памятники и тяготеющие к ним памятники периферии, в другую — такой своеобразный памятник материковой Греции, как Хосиос Лукас.

Первая группа включает в себя мозаики портика церкви Успения в Никее (1025—1028) [5], южной галереи Софии Константинопольской (восседающий на троне Христос между императрицей Зоей и императором Константином Мономахом, ок. 1042 года и «Деисус», XII век) [6], купола храма в Дафни (вторая половина XI века; *рис 15*) [7] и всех сицилийских церквей XII столетия. Фигуры либо полуфигуры Христа отличаются строгой соразмерностью частей, в них нет скованности и нарочитой симметрии, взгляд Христа направлен несколько в сторону, драпировки ложатся свободными складками, всюду чувствуются живые отголоски античности (*рис. 15*). Положение рук весьма разнообразно, причем пальцы так изогнуты, что они далеко не всегда располагаются параллельно

---

[1] Ср. Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 14—27; G. Millet, Le monastère de Daphni, стр. 80—82; Н. Кондаков, Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. Лицевой иконописный подлинник, I, Спб., 1905, стр. 30—31; Ф. Шмит, Мозаики монастыря преподобного Луки, «Сборник харьковского историко-филологического общества в честь профессора Бузескула» 1913—1914 (XXI), стр. 322—325; O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, стр. 17—19; В. Лазарев, История византийской живописи, I, стр. 75—78; E. Giordani, Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines hieratischen Bildprogramms, «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft», 1951 (I), стр. 103—107, 126—128; E. Jones, The Pantocrator. A Study of the Iconography, «East Churches Quarterly», 1951—1952 (9), стр. 266—272.

[2] Так, например, в церкви Феотокос в Салониках, роспись которой датируется серединой XI века, в куполе мы еще находим «Вознесение». См. D. Evangelidès, La restauration de l'église de Theotocos à Thessalonique et ses fresques du XI siècle, «Atti del V congresso internazionale di studi bizantini», II, Roma, 1940, стр. 106.

[3] «История русского искусства», II, стр. 90, 102, 341.

[4] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 304—309, рис. 2, 10 b. 13, 16 b, 39, 46, 61, 80.

[5] В. Лазарев, История византийской живописи, I, табл. XXI.

[6] Th. Whittemore, The Mosaics of Haghia Sophia | at Istanbul. Third Report. The Imperial Portraits of the South Gallery, Oxford, 1942, табл. IV—V; Fourth Report. The Deesis Panel of the South Gallery, Oxford, 1952, цветная таблица и табл. XVI—XVIII.

[7] G. Millet, Le monastère de Daphni, рис. 48.

плоскости изображения. Лицо полно напряженного психологизма (особенно на никейской мозаике), либо на нем лежит отпечаток холодной сдержанности. Борода, как правило, дается раздвоенной и имеет волнистое очертание.

Совсем иной тип Христа мы находим в мозаиках Хосиос Лукас (конец X — начало XI века; *рис 16*) [1]. Он не только более массивный и грузный, но и более телесный. Черты лица укрупнены, тяжелая борода очерчена одной изогнутой линией, глаза непомерно велики. Все объемные формы тяготеют к плоскости, складки одеяний образуют жесткие, прямые линии.

Промежуточное место между чисто константинопольским типом Пантократора и изображениями Христа в мозаиках Хосиос Лукас занимает мозаика в люнете нарфика Софии Константинопольской [2]. Здесь восседающий на троне Христос, перед которым преклоняется император Лев VI (886—912), сохраняет в себе еще немало от полнокровности образов того народного искусства, которое оказало сильнейшее воздействие и на иллюстрировавших «Хлудовскую Псалтирь» миниатюристов [3].

Вседержитель Софии Киевской обнаруживает наибольшую близость к изображениям Христа на мозаиках Хосиос Лукас (*рис. 16*). И это сходство не внешнего, а принципиального порядка. Мы имеем здесь дело с родственным художественным течением, связанным с развитием местных культурных центров, в которых византийское наследие получало крепкую народную прививку. Отсюда бóльшая полнокровность образов этого искусства, но, одновременно, и их больший архаизм. Вседержитель Софии Киевской — самый архаичный среди всех изображений этого рода в византийской живописи. Однако он и самый монументальный, в нем с особой силой подчеркнута физическая и духовная мощь. Такова сложная диалектика художественного процесса, в котором обретение новых качеств неотделимо от частичной утраты старых.

Ф. И. Шмит склонен был относить Пантократора в куполе Софии Киевской к XII веку [4]. Трудно себе представить более беспочвенную гипотезу. Декорация купола составляет одно из звеньев в общей системе росписи, отмеченной, как мы видели, печатью единого идейного замысла. Совершенно невероятно, чтобы Ярослав примирился с таким положением вещей, когда купол остался бы без мозаик. Надо учитывать и то, что именно с купола начиналась вся работа по украшению интерьера храма. Датировка XII веком могла бы быть обоснованной лишь в одном случае — если бы образ Вседержителя тяготел по своему стилю к памятникам XII столетия. Но мы наблюдаем как раз обратное. Он ближе всего к произведениям X — раннего XI века (мозаики нарфика Софии Константинопольской, мозаики Хосиос Лукас) и совсем непохож на произведения XII столетия с их утрированной линейной стилизацией и измельченностью форм. Наконец, и это самое главное, по

---

[1] E. Diez and O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece, Cambridge |Mass., 1931, табл. II, рис. 12; O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, рис. 13 a, 19, 23, 26, 27 b. Я склонен теперь датировать мозаики Хосиос Лукас несколько более ранним временем, чем это было мною сделано в «Истории византийской живописи», где они отнесены ко второй четверти XI века. Этот мозаический ансамбль еще очень сильно тяготеет к художественной культуре X столетия.

[2] В. Лазарев, История византийской живописи, I, табл. XVII; II, табл. 88.

[3] Ср. В. Лазарев, ук. соч., I, стр. 72—73, 88

[4] Ф. Шмит, Киевский Софийский собор, М., 1914, стр. 12—13. Ср. Н. Пальмов, К предполагаемой реставрации Киево-Софийского собора, «Труды Киевской духовной академии», 1915, апрель, стр. 572—580.

манере исполнения он неотделим от фигур архангела в куполе и Оранты в апсиде. По-видимому, все эти изображения выкладывал в мозаике один мастер, который был специалистом по крупнофигурным композициям. Высказанные нами соображения заставляют решительно отмести гипотезу Ф. И. Шмита, давая полное основание рассматривать образ Вседержителя не только как современный эпохе Ярослава, но и как одно из самых монументальных порождений всего искусства XI века.

АРХАНГЕЛ В КУПОЛЕ

Медальон с Вседержителем был в свое время окружен четырьмя фигурами архангелов Михаила, Гавриила, Рафаила и Уриила, являвшихся, в представлении средневековых теологов, «начальниками сил небесных». От этих фигур уцелело лишь одно изображение, и то не полностью (не сохранились нижняя часть фигуры, верхняя часть правого крыла и часть левого; *табл. 5—6*). Три других архангела были написаны, по инициативе А. В. Прахова, Зазулиным и Гайдуком, которые работали под присмотром Врубеля [1].

Огромная фигура архангела имеет в высоту 3,85 *м*. Она дана в строго фронтальной позе, с полуопущенными крыльями, со сферою в правой руке и лабаром в левой. Сфера украшена знаком креста, который символизирует мученическую смерть Христа; крест утвержден на подножии, то есть на Голгофе. На лабаре начертаны греческие слова (*табл. 7*):

АГНОС
АГНОС
АГНОС

ἅγιος,
ἅγιος,
ἅγιος,
<-τρισάγιος>

святой,
святой,
святой
<-трижды святой>.

Начальные слова гимна в честь Христа, приведенные в «Апокалипсисе», IV, 8 [2].

Архангел облачен в роскошные императорские одежды, в чем нельзя не усматривать проникновение в религиозное искусство черт византийского придворного быта. На нем густого синего тона далматика с белесовато-синими оттенками. Поверх далматики наброшен тяжелый золотой лор, имеющий белую с красным подкладку. Лор усыпан жемчугом и драгоценными камнями; обводка жемчугов — бледно-голубая, обводка голубых, кроваво-красных, синих, желтых и зеленых каменьев — красная; оторочка лора — че-

---

[1] В архиве Гос. Третьяковской галлереи (отдел рукописей 23/41) хранится письмо Врубеля к А. В. Прахову, в котором излагаются соображения о росписи купола Софии Киевской и даются маленькие эскизы размещения фигур архангелов. Из письма явствует, что сам Врубель написал лишь ноги «ангела мозаичного», в то время как Зазулин и Гайдук выполнили маслом фигуры трех утраченных архангелов.

[2] Ср. Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 33—34.

редующиеся белые и черные камушки. Крылья — пурпуровые с золотом и черным. Светлое лицо моделировано с помощью белых, розовых, блекло-серых и серовато-зеленых кубиков. Глаза и брови — черные, черный цвет использован также в линии губ и моделировке нижней части носа. Опись носа, разрез глаз и две энергичные линии под подбородком — ярко-красные. В волосах преобладает серый тон, в который искусно вплетены серовато-зеленые и коричневые оттенки; пряди намечены черными кубиками. Волосы перевиты отливающей голубыми оттенками белой повязкой (диадемой), которая украшена каменьями нежно-розового цвета. Обводка нимба состоит из трех кругов — белого, ярко-зеленого и черного. Сфера в правой руке архангела — белая; по краям она выложена из серовато-зеленых кубиков, выявляющих ее округлый объем; крест с подножием — красный. Очень интересна трактовка пальцев правой руки: описи белых пальцев — пурпуровые, тени — бледно-пурпуровые и бледно-зеленые. Таким приемом мозаичист стремился, по-видимому, передать цветные рефлексы от сферы. Левая рука, держащая лабар, трактована в цветовом отношении по-иному: она набрана из белых и розовых кубиков, описи пальцев — красные. Очень красива цветовая отделка лабара: по светло-голубому фону дана белая надпись, обрамление набрано из изумрудно-зеленых, красных и голубых кубиков. В целом фигура архангела принадлежит к числу наиболее совершенных среди мозаик Софии Киевской. В ней свойственные мозаике богатство и изысканность красочных сочетаний получают особенно яркое претворение.

Композиция купола, состоявшая из медальона с Вседержителем и четырех фронтально поставленных фигур архангелов, должна была производить в свое время, когда были целы все мозаики, сильнейшее впечатление. Здесь торжественная монументальность сочеталась со строгим иератизмом. Пантократор представал глазам верующих наподобие всесильного византийского императора, окруженного стражей в роскошных одеяниях. Эти одеяния, почерпнутые из византийского придворного быта, придавали композиции купола особую парадность.

По-видимому, впервые такая композиция была осуществлена в церкви Феотокос Фарос, где Пантократор также был изображен в сопровождении свиты из архангелов с лабарами либо копьями в руках [1]. В дальнейшем этот композиционный тип получил широкое распространение в византийской монументальной живописи (Хосиос Лукас, Неа Мони, Палатинская капелла)[2]. Фигуры пышно разодетых архангелов охотно использовались и как свита богоматери (Гелати, Чефалу, Марторана, Монреале) [3]. Наброшенные поверх далматик золотые лоры, усеянные жемчугом и драгоценными каменьями, придавали этим фигурам то великолепие, которое так ценили византийские художники, любившие

---

[1] «Τῷ κοινῷ δεσπότῃ δορυφοροῦντες». См. Photii Desc. Eccl. Nov., ed. Bonn, стр. 199. Об иконографии ангелов и архангелов см.: Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 31—37; O. Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der Engelshierarchie, Dissertation, Leipzig, 1894; G. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst, Freiburg, 1897; A. M. Renner, Der Erzengel Michael in der Kunst und Geistesgeschichte, Saarbrücken, 1927; G. de Jerphanion, Les noms des quatres animaux etc. В сборнике статей «La Voix des Monuments», I, стр. 250 сл.; E. Peterson, Buch von den Engeln. Stellung und Bedeutung der Heiligen Engel im Kultus, Leipzig, 1935; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 311—313.

[2] E. Giordani, ук. соч., стр. 107, 109; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, рис. 13.

[3] В. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 206, 179, 180, 231; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, рис. 3, 53, 62.

сближать образы религиозного искусства с тем, что они видели при торжественных выходах василевсов в храм Софии и при их появлении в царской ложе гипподрома.

Подобно Пантократору в куполе, фигура архангела характеризуется исключительной монументальностью. Когда производилась реставрация купольных мозаик и ее можно было рассматривать вблизи, она буквально подавляла зрителя величавым и торжественным строем своих форм, а также тем ослепительным богатством красочных сочетаний, которого художник смог достичь благодаря праздничной пышности одеяния.

Фигура архангела отличается тяжелыми, грузными пропорциями: слишком большая для туловища голова (размер головы 0,72 при высоте фигуры 3,85), широкие плечи, крупные конечности. По своим массивным пропорциям фигура архангела близка к Вседержителю и Оранте. Возможно, что все эти три изображения выкладывал один мозаичист. Во всяком случае, несомненна принадежность Пантократора и архангела одному мастеру, в пользу чего говорит совершенно одинаковый характер мозаической кладки в лицах. Голова Оранты исполнена в несколько иной манере (более плотная пригонка кубиков), но приземистые пропорции этой фигуры и прямолинейные тяжелые складки одеяния сближают ее с изображениями в куполе. Поэтому имеются серьезные основания полагать, что исполнение самых крупных по масштабу фигур было поручено одному мастеру, чьей специальностью являлась работа на больших плоскостях, находившихся на значительном расстоянии от глаз зрителя.

АПОСТОЛ ПАВЕЛ В БАРАБАНЕ КУПОЛА

В простенках барабана находилось в свое время двенадцать фигур апостолов, которые Павел Алеппский видел еще в середине XVII века [1]. От этих изображений уцелела лишь верхняя часть фигуры апостола Павла (примерно по пояс; *табл. 8, 9*). Сохранился также трехцветный орнамент гофрированного типа, отделявший купольную композицию от фигур апостолов в простенках барабана (*табл. 5, 8*). Этот орнамент шел поверх окон, обрамляя верхнюю часть оконных проемов, и опирался на состоявший из таких же орнаментальных мотивов фриз, обходивший вокруг всего барабана. Фриз располагался над надписями с именами апостолов, которые размещались над их головами. Этот крупный, весьма монументальный по своим лаконичным формам орнамент играл в свое время важную роль в купольной композиции: он не только отделял «небесную» церковь от «земной», но и создавал для фигур архангелов своеобразную раму, состоявшую из чередовавшихся клиньев и арок. Эти клинья своей формой как бы подготовляли к восприятию парусов. Широко использованный в декорации купола гофрированный орнамент типичен для памятников раннего времени (VII—X века). Мы находим его в мозаиках Сант Аполлинаре ин Классе (вторая половина VII века) [2] и в обрамлениях миниатюр греческих рукописей IX—X веков (Cod. Paris. gr. 510, л. 78, Cod. Paris. gr. 139, л. 5 об., Cod. Paris. Coislin 195, л. 240 об.) [3].

---

[1] Павел Алеппский, Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Выпуск второй, М., 1897, стр. 69.

[2] G. Galassi, Roma o Bisanzio. I mosaici di Ravenna e le origini dell'arte italiana, Roma, 1930, стр. 191—193, табл. CXVII, CXVIII.

[3] H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI-e au XIV-e siècle, Paris, 1929, табл. V, XXIX, LXXXI.

Апостол Павел представлен в фронтальной позе (высота фигуры около 3,5 *м*). Его голова повернута несколько влево, куда направлен и взгляд. В левой руке апостол держит евангелие, на которое он указывает правой рукой, как бы в знак того, что основная деятельность его сосредоточилась на проповеди. Над головой апостола греческая надпись:

ⒶΠΑΥΛΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Παῦλος,

святой Павел.

На Павле белый хитон с водянисто-голубыми и синими отливами и кроваво-красными клавами. Поверх хитона наброшен плащ нежного зеленовато-белого тона, в тенях сгущенный до плотного оливкового. Книга — такого же цвета, как и клавы, обрез книги — бледно-голубой. Волосы — серые (три оттенка), лицо — розовато-белое с серовато-зелеными, зеленовато-серыми и оливковыми тенями. Описи носа, ушей, губ, рук — ярко-красные, глаза и брови — черные. Нимб имеет синюю и зеленую обводку. В фигуре Павла умело объединены блеклые голубовато-белые и зеленовато-белые тона с интенсивными ударами красного.

Образ апостола Павла — один из наиболее устойчивых в средневековой иконографии. Он обрел свои индивидуальные особенности уже в росписях катакомб (особенно интересен бюст апостола во второй катакомбе Сан Дженнаро в Неаполе, V век) [1]. Тип апостола на киевской мозаике с крупными чертами лица, с высоким лбом, с большими глазами, наиболее близок к изображению Павла на мозаике, украшающей арку нарфика в Хосиос Лукас (*рис. 16*). Немало общего он имеет и с изображениями Павла в сицилийских мозаиках (Чефалу, Марторана, Палатинская капелла) [2]. Но ему еще не свойственна характерная для искусства XII века измельченность форм. Он отмечен печатью величавой монументальности. Если мысленно представить себе еще одиннадцать такого же масштаба фигур, в свое время размещенных по кругу в простенках барабана, то станет ясным монументальный размах этого искусства.

В храмах XI — XII веков полуфигура Пантократора обычно окружалась архангелами и апостолами (Неа Мони) [3], либо пророками (Дафни, Палатинская капелла, Марторана) [4]. Пророки выступали как провозвестники евангельского учения, а апостолы — как его глашатаи. По-видимому, фигуры апостолов выделились из более старой купольной композиции «Вознесения». По мере того как большие плоские купола ранневизантийских храмов стали вытесняться куполами меньшего размера с высокими барабанами, многофигурная композиция «Вознесения» распалась на составные части, и апостолы заняли свое место в простенках барабана. Вполне возможно, что уже в церкви Феотокос Фарос

---

[1] H. Achelis, Die Katakomben von Neapel, Leipzig, 1936, табл. 43, 44.

[2] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, рис. 4 b, 16 A, 17, 39, 51 A.

[3] В Неа Мони было представлено восемь фигур апостолов. См. E. Giordani, ук. соч., стр. 109. Джордани ошибается, когда утверждает (стр. 112), что и в Софии Киевской в барабане находилось восемь фигур апостолов. Их здесь было двенадцать (соответственно количеству простенков).

[4] G. Millet, Le monastère de Daphni, табл. VII—IX; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, рис. 13, 46—48.

Апостол Павел в барабане купола

дано было такое решение. Во всяком случае, мозаики Софии Киевской являются самым ранним примером подобного рода композиционной схемы.

Руку мастера, выполнившего фигуру апостола Павла, можно опознать в композиции «Евхаристии». Здесь ему принадлежат левые фигуры Христа и ангела и первые четыре апостола во главе с Петром (две крайние фигуры апостолов выложены другим мастером). Для него характерна особая, если можно так выразиться, «прерывистая» кладка кубиков, между которыми довольно явственно выступают швы. Его рисунок разнообразен, не всегда точен и лишен строгой выверенности, но ему присуща большая выразительность. По-видимому, этот же мастер исполнил полуфигуру Иоанна Предтечи из деисусной композиции над алтарным сводом.

ЕВАНГЕЛИСТЫ НА ПАРУСАХ

От четырех фигур евангелистов на парусах сохранилась полностью лишь фигура Марка в северо-западном парусе. От изображения евангелиста Иоанна уцелели ноги и руки, часть сидения, подножие, бо́льшая часть столика и аналогий с раскрытым евангелием, от изображения Матфея — один столик, от изображения Луки не осталось ничего. Все утраченные места и надписи восстановлены при старых реставрациях с помощью масляной живописи, которая лишена какого-либо документального и художественного значения.

Евангелист Марк (вертикальная проекция фигуры — 1,64 *м*) сидит на стуле с высокой прямой спинкой (*табл. 10, 11*). Его поставленные на крест ноги опираются на подножие, в правой руке он держит тростниковое перо, в левой — развернутый свиток. Перед ним стоит столик с письменными принадлежностями и аналогий, на котором покоится раскрытое евангелие с греческим текстом (*табл. 12*):

✱ ΑΡΧ	ΓΕΓΡΑ
ΗΤΥΕΥ	ΠΤΕΕΝ
ΓΓΕΛΗ	ΤΟΙΣΠΡΟ
Υ ΙΥ ΧΥ	ΦΗΤ◡
ΥΥ ΤΟΥ	ΗΔΥΕ
ΘΥ ΟΣ	ΓΟΑΠΟ

Ἀρχὴ τοῦ εὐ(α)γγελίου
Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ, υ(ἱο)ῦ
τοῦ Θ(εο)ῦ, ὡς γέγραπται
ἐν τοῖς προφήτ(αις)·
Ἰδοὺ, ἐγὼ ἀπο[στέλλω]...

Начало евангелия Иисуса Христа,
сына божия, как написано у
пророков: вот я посылаю...[1]

[1] Марк, гл. I, ст. 1—2.

Над головой Марка расположена греческая надпись, частично восстановленная масляной краской:

.....МАРКОС

[ὁ ἅγιος] Μάρκος,

святой Марк.

Композиция с евангелистом Марком дошла до нас в хорошем состоянии; утраты имеются лишь в ее нижних частях (слева от столика и около ножек стула), а также наверху, в начале надписи.

Мозаика северо-западного паруса очень красива по колориту, в котором преобладают благородные приглушенные серебристые тона. На Марке хитон серовато-белого цвета, с красным клавом. Плащ — пурпуровый, причем разных оттенков — от более светлых к более темным. Перо в правой руке — желтое, свиток — белый со светло-голубой обводкой. Волосы — серые. В лице широко использованы серые кубики, чередующиеся с розовыми и беловато-серыми. Описи носа и правой руки — красные, глаза, брови и опись левой руки — черные. Нимб имеет трехцветную обводку (черный, красный серый). Спинка кресла — интенсивный зеленый цвет трех оттенков, обрамление спинки — пурпуровое с ярко-желтым. Эти две краски повторяются и в разделке сидения и ножек стула. Столик и аналогий — золотые, с черными обводками. Обрезы евангелия — голубые, с синими полосами. Лежащие на столике письменные принадлежности выделены с помощью голубых контуров, благодаря которым они хорошо видны с далекого расстояния.

Как это мы часто наблюдаем в произведениях средневекового искусства, изображение евангелиста Марка своеобразно совмещает в себе замечательную красоту колорита с архаизмом рисунка и композиции. Фигура евангелиста, стул, подножие, столик, аналогий — все это развернуто на плоскости с таким расчетом, чтобы избегнуть перспективно сокращающихся линий. Фигура как бы ломается посередине, при переходе от трехчетвертного положения ног к чистому фасу корпуса, правая рука с пером расположена параллельно груди [1], левая со свитком прижата к животу, сидение и доска стола изображены вертикально, ножки стула никак не координированы с сидением и спинкой, лежащее на аналогии евангелие также представлено в вертикальном развороте. Нарочитое тяготение всех частей фигуры к плоскости объясняет угловатость и скованность движения. Мозаичист, выкладывавший фигуру Марка, вышел из весьма архаических традиций, о чем, в частности, свидетельствует и жесткий рисунок складок плаща. Ему явно не удалось дать фигуру в том трехчетвертном повороте, в каком византийские мастера обычно изображали фигуры евангелистов [2], как не удалось ему воспроизвести и направление взгляда, обращенного на евангелие; сильно сдвинутый зрачок левого глаза оказался слишком выпученным, благодаря чему Марк кажется косоглазым. При всем том нельзя отрицать

---

[1] Этот жест не повторяется ни в одном из известных мне византийских изображений евангелистов.

[2] Единственная более или менее близкая аналогия к положению тела Марка — миниатюра греческого «Евангелия» XII века в Эскориале (Ms. X, IV, 17). См. A. Friend, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, «Art Studies», 1927 (5), рис. 137.

большой выразительности фигуры в целом. Особенно примечательно лицо, полное глубокой сосредоточенности и внутренней силы [1].

Мозаичист, создавший образ евангелиста Марка, несомненно, принимал участие в исполнении двух крайних левых фигур в композиции «Евхаристии». По-видимому, ему же принадлежит фигура архангела Гавриила из «Благовещения». Все эти образы выдаются тем же архаическим строем форм, как и фигура Марка. Сближают их с последней также известная грузность пропорций и жесткость рисунка.

От фигуры евангелиста Иоанна до нас дошло слишком мало, чтобы можно было дать ей сколько-нибудь развернутую характеристику (*табл. 13*). Иоанн представлен пишущим в белом с голубой обводкой свитке, который он придерживает левой рукой. На свитке имеется надпись, стилизованная под сирийское письмо. Возле Иоанна стоят золотые столик и аналогий, на котором лежит раскрытое с синими обрезами евангелие. Греческий текст евангелия гласит (*табл. 14*):

ЄΝΑΡ	ΟΛΟΓ
ΧΗΗΝ	ΟΣΗΝ
ΟΛΟΓ	ΠΡΟΣΤΟ
ΟΣΚЄ	Ν $\overline{\text{ΘΝ}}$

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος,
καί ὁ λόγος ἦν πρός
τοῦ Θεοῦ...

В начале было слово,
и слово было у бога...[2]

Драпировка, подножие, столик и аналогий выполнены в иной манере, нежели соответственные части композиции северо-западного паруса, что заставляет усматривать здесь руку другого мастера. Но незначительность сохранившихся фрагментов препятствует отождествлению этого мастера с кем-либо из авторов остальных мозаик.

Еще меньше дает фрагмент, уцелевший от композиции с евангелистом Матфеем (темно-пурпуровый столик с окрашенными в белые, красные и светло-голубые тона письменными принадлежностями; *табл. 15*). Примечательной особенностью изображенного здесь столика является то, что он имеет открытые боковые полочки, на которых среди других предметов стоят две бутыли.

Все фигурные композиции парусов завершались снизу зеленой поземью, непосредственно сливавшейся с более яркой зеленой окраской нижней части парусов. Этот интенсивный зеленый цвет переходит в клиньях парусов в желтый. На зеленом фоне располо-

---

[1] Тип Марка обнаруживает известное сходство с изображением этого же евангелиста на мозаике нарфика церкви Успения в Никее (1025—1028). См. В. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 98.

[2] Иоанн, гл. I, ст. 1.

гались голосники с узорчатыми обрамлениями (*табл. 16*). Вся эта жизнерадостная гамма красок входила органической составной частью в колористическую композицию парусов, которая отличалась несколько необычной для чисто византийских декоративных ансамблей цветистостью.

Нам точно неизвестно, когда впервые начали изображать фигуры евангелистов в парусах. По-видимому, это произошло в IX веке и, во всяком случае, не позднее X, так как в нарфике храма Успения в Никее уже встречаются изображения четырех евангелистов, сидящих в традиционных позах перед столиками с аналогиями [1]. Поскольку эти мозаики датируются 1025—1028 годами, постольку есть все основания утверждать, что их развитый иконографический тип сложился в более древнюю эпоху. Расположение фигур евангелистов в тромпах либо парусах, поддерживавших главный купол храма, диктовалось тем, что эти фигуры обладали определенным символическим значением — их рассматривали как «столпы евангельского учения». Поэтому им и отвели соответственное место. Вероятно, это было осуществлено в связи с кристаллизацией той декоративной системы, которая неразрывно связана с эволюцией зданий крестовокупольного плана.

В более ранние времена паруса украшались серафимами (София Константинопольская, церковь Успения в Никее и др.) [2]. Замена их фигурами евангелистов восходит к старому обычаю помещать в церквах изображения символов евангелистов (Сан Приско в Капуе, Мавзолей Галлы Плацидии, Архиепископская капелла в Равенне, Сан Витале, Сант Аполлинаре ин Классе, Баптистерий в Неаполе, Сан Венанцио, Санта Прасседе и др.). Паруса Софии Киевской — самый ранний из дошедших до нас памятников этого нового композиционного типа. С XI века последний получил широчайшее распространение (Палатинская капелла, Марторана, Сан Марко, Нередица и многие другие) [3]. Но в виде архаических пережитков продолжали держаться и старые композиционные типы (так, в тромпах Неа Мони, в куполе Софии Новгородской и на парусах атриума Сан Марко еще фигурируют серафимы, а на парусах восточного купола Сан Марко встречаются символы евангелистов) [4]. По сравнению с более поздними изображениями евангелистов композиция северо-западного паруса Софии Киевской отличается большой монументальностью. Она предельно лаконична и легко обозрима, в ней отсутствуют архитектурные кулисы, столь излюбленные художниками XIV века. Фигура сидящего евангелиста, подножие и столик с аналогием хорошо заполняют треугольник паруса, уравновешивая друг друга и составляя неотъемлемые звенья единой, развернутой на плоскости композиции.

---

[1] В. Лазарев, ук. соч., I, стр. 90, II, табл. 98, 99.

[2] В. Лазарев, ук. соч., I, стр. 90, 285.

[3] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 38, 63, 79, табл. 12, 47; S. Bettini, Mosaici antichi di San Marco, табл. XVI; В. Мясоедов, Н. Сычев, Фрески Спаса-Нередицы, табл. XV—XVIII.

[4] E. Giordani, ук. соч., стр. 109; В. Лазарев, Искусство Новгорода, М.— Л., 1947, стр. 23; S. Bettini, ук. соч., табл. L, X. К числу древних пережитков следует также отнести изображения райских рек в подкупольных тромпах храма в Атени. Эти четыре райские реки, орошавшие, согласно легенде, восток, юг, запад и север, получили позднее символическое толкование как прообразы четырех евангелистов, распространивших учение Христово в четырех странах света. См. Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, М., 1950, стр. 181.

МЕДАЛЬОНЫ С ХРИСТОМ-СВЯЩЕННИКОМ И БОГОМАТЕРЬЮ НАД ВОСТОЧНОЙ И ЗАПАДНОЙ ПОДПРУЖНЫМИ АРКАМИ

Над подпружными арками, поддерживающими главный купол, в свое время было размещено четыре медальона с полуфигурами. Два медальона полностью утрачены (на месте их написаны маслом изображения Иоакима и Анны), два других с изображениями Христа и богоматери находились до последней реставрации в очень плохом состоянии сохранности: они были не только загрязнены и запылены, но и большая часть их поверхности была зашпаклевана и прописана маслом. Столь сильное искажение первоначальных оригиналов привело к тому, что иконографический тип Христа долгое время получал неверное толкование (Еммануил), пока Д. В. Айналов не раскрыл подлинное содержание этого образа [1].

В медальоне над восточной аркой (*табл. 17, 18*) представлен Христос-священник (диаметр медальона — 1,16 *м*). У него совсем необычное лицо, чем, вероятно, и были обусловлены записи, призванные в глазах церковников нейтрализовать этот чрезвычайно редкий иконографический тип. По сторонам от нимба греческая надпись (*табл. 19, 20*):

IC XC

Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς,

Иисус Христос.

Правая рука Христа расположена перед грудью, в левой он держит свиток. Лицо с большими глазами и крупным носом, тонкими усами и редкой бородой совсем не похоже на известные нам иконографические типы Христа. Особенно необычна густая копна волос с простриженным посередине гуменцом. Эта своеобразная шапка из волос, напоминающая папаху, придает лицу, в сочетании с его крупными чертами, решительное, лишенное и намека на покорность выражение. На Христе хитон пурпурового цвета, оттененный желтым и зеленым. Плащ окрашен в водянисто-синий тон, который в тенях переходит в темно-синий и черный. Белый свиток, имеющий серую обводку, обвязан красной лентой. Лицо набрано из розовых, серовато-зеленых, оливковых и белых кубиков (до девяти оттенков). Волосы — коричневые, гуменцо — розовое. Обводка нимба — красная с белым, перекрестье — синее с водянисто-синим. Медальон состоит из четырех разноцветных кругов — белого, темно-зеленого, светло-зеленого и белого. Вся гамма красок, яркая и активная, обладает мажорным, жизнеутверждающим характером.

Образ Христа-священника, обращенный лицом к центральному нефу храма, играл весьма значительную роль в общем идейном замысле росписи. На этом моменте мы уже достаточно подробно останавливались (ср. стр. 31—32). Нами были также вскрыты те живые нити, которые тянутся от этого образа к киевской действительности XI века с ее острыми противоречиями. По-видимому, именно борьба с еретическими течениями определила включение этого иконографического типа Христа в систему церковной росписи. Помимо Софии Киевской, данный тип встречается еще в росписях Нерези от 1164 года

---

[1] Д. Айналов, Новый иконографический образ Христа, «Seminarium Kondakovianum», 1928 (II), стр. 19—23.

(купол юго-западной башни) [1], Нередицы от 1199 года (апсида) [2] и Бертубани от 1213—1222 годов (трапезная) [3].

Руку мастера, исполнившего медальон с Христом-священником, можно опознать в некоторых из медальонов с севастийскими мучениками (Гаий, Крисп, Лисимах). Всюду мы находим ту же энергичную трактовку несколько грубоватой формы, тот же крупный, местами сбитый рисунок, ту же тягу к ярким, интенсивным краскам, образующим смелую, но несколько пеструю колористическую гамму.

Медальон с полуфигурой богоматери дошел до нас в фрагментарном виде — утрачена вся нижняя часть полуфигуры и подбородок (*табл. 21*). Слева от нимба сохранилась греческая надпись:

МР ...

Μή(τη)ρ [Θ(εο)ῦ],

Божия матерь
или Богоматерь.

Мария дана в фронтальной позе. Как и в евангелисте Марке, ее взгляд направлен в сторону. И здесь мозаичисту не удалось координировать зрачки, благодаря чему Мария кажется косоглазой. Ее строгое лицо с большими глазами и крупным носом имеет несколько преувеличенно вытянутую форму. На голове богоматери мафорий водянисто-синего тона с густыми синими тенями; кайма мафория — золотая. Лицо набрано из светлых беловато-розовых кубиков, глаза и брови — черные, опись носа — красная, тени — серые. Обводка нимба — красная с черным. Медальон образует четыре разноцветных круга — белый, красный, темно-зеленый и белый.

Изображение богоматери принадлежит, без сомнения, тому же мастеру, который исполнил фигуру евангелиста Марка. В пользу этого, в частности, говорит одинаковая трактовка левого глаза с сильно скошенным зрачком [4].

---

[1]. Д. Айналов, ук. соч., стр. 23 (примечание редакции); G. Millet, La peinture du moyen âge en Jougoslavie. Fasc. I, Paris, 1954, табл. 16.

[2] В. Мясоедов, Н. Сычев, Фрески Спаса-Нередицы, стр. 15—16, табл. XXIX, XXXV.

[3] Ch. Amiranachvili, Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy, «Recueil Uspenskij», II, Paris, 1932, стр. 113; Ш. Амиранашвили, История грузинского искусства, М., 1950, стр. 246.

[4] К сожалению, Павел Алепский, описавший купольные мозаики Софии Киевской, ничего нам не сообщает о медальонах между изображениями евангелистов. Это лишает возможности, хотя бы предположительно, восстановить содержание двух утраченных медальонов. Решение данного вопроса тем более затруднительно, что в XI—XIII веках, по-видимому, еще не существовало точно разработанной программы для иконографии интересующей нас части росписи. Так, в нарфике церкви Успения в Никее, мозаики которого воспроизводят систему декорации крестовокупольного храма, мы находим изображения Христа-Пантократора, Предтечи, Иоакима и Анны, в Нередице — нерукотворного образа на чрепии, нерукотворного образа на убрусе, Иоакима и Анны, в Бояне — нерукотворного образа на чрепии, нерукотворного образа на убрусе, Ветхого Деньми и Еммануила. Киевский образ Христа-священника над подпружной аркой — пока что единственный памятник этого рода (в Нередице и Бертубани он фигурирует как часть «Деисуса»). Для иконографии нерукотворного образа на убрусе см. A. Grabar, La Ste Face de Laon. Le Mandylion dans l'art Orthodoxe, Seminarium Kondakovianum, Prague, 1931.

«ДЕИСУС» НАД АРКОЙ АПСИДЫ

В лунке, между сводом вимы и аркой апсиды, представлен «Деисус», скомпонованный в виде трех медальонов (*табл. 22—25*). В центре — полуфигура Христа, слева — полуфигура богоматери, справа — полуфигура Иоанна Предтечи. Все три медальона были сильно загрязнены и частично прописаны маслом, которое было полностью удалено при последней реставрации.

Христос (*табл. 22—23*) дан в строго фронтальной позе (диаметр медальона — 0,89—0,91 *м*). Правой рукой он благословляет именословно, в левой — держит евангелие. Над его плечами расположена греческая надпись:

IC XC

Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς,

Иисус Христос.

На Христе пурпуровый хитон, с золотой и изумрудно-зеленой разделкой. Поверх хитона наброшен синий плащ, украшенный золотыми ассистами. Переплет евангелия — золотой, с синими и красными каменьями; обрез евангелия — темно-красный. В лице преобладают серые кубики, волосы — серые. Голова Христа, как и головы богоматери и Предтечи, лишена нимба, что было вызвано нежеланием мозаичистов перегружать композицию медальонов. Но, не давая нимба вокруг головы Христа, мозаичист все же счел необходимым изобразить его двухцветное (голубой с белым) перекрестье, доведя последнее до обрамления медальона. Поэтому обрамление, состоящее из четырех кругов (белый, черный, красный, белый), невольно воспринимается зрителем как своеобразный нимб вокруг всей полуфигуры Христа.

Богоматерь (*табл. 22, 24*) представлена в позе моления, с выдвинутыми перед грудью руками (диаметр медальона — 0,84 *м*). Ее полуфигура дана в трехчетвертном повороте, ее голова несколько склонена к Христу. По сторонам от головы греческая надпись:

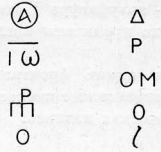
MP ΘV

Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ,

Божия матерь
или Богоматерь.

На Марии пурпуровый, разделанный золотом мафорий, из-под которого выглядывает синий рукав. Тонкое выразительное лицо обнаруживает руку опытного мастера, с большим искусством использовавшего в его трактовке различные оттенки розового, белого и оливкового. Обводка медальона — четырехцветная (белый, красный, изумрудно-зеленый, белый).

Иоанн Предтеча (диаметр медальона — 0,85—0,83 *м*) также представлен в позе моления, с простертыми к Христу руками, со слегка склоненной головой. По сторонам от его полуфигуры расположена идущая вертикальными столбцами греческая надпись:



ὁ ἅ(γιος) Ἰω(άννης)
(ὁ) Πρόδρομος,

святой Иоанн Предтеча.

На Иоанне темный пурпурового тона плащ. Волосы — темно-серые с оттенками оливкового. Несколько пучеглазое лицо с крупным носом лишено одухотворенности. Наиболее близкая к нему типологическая аналогия — мозаика Хосиос Лукас (Креститель из сцены «Крещения», *рис. 18*) [1]. Обводка медальона такая же, как и медальона с изображением богоматери.

Нетрудно заметить, что полуфигуры «Деисуса» были выполнены тремя различными мастерами. Наиболее безличный из них — автор полуфигуры Христа. В его неуверенном рисунке есть что-то скованное, его моделировка небогата оттенками. Рука этого малоодаренного мастера опознается в двух фигурах святительского чина — Епифания и Климента. Гораздо талантливее тот мозаичист, который создал медальон с богоматерью. Ему принадлежат: вся правая половина композиции «Евхаристии», богоматерь из «Благовещения» и Аарон. Это один из самых одаренных мозаичистов, на работах которого мы подробно остановимся при разборе мозаик апсиды. Наконец, третий мастер — автор полуфигуры Иоанна Предтечи — обнаруживает настолько большую близость к мозаичисту, выложившему фигуру апостола Павла в барабане и большинство фигур левой части композиции «Евхаристии», что мы склонны усматривать здесь руку одного художника. Как уже отмечалось, для него, в частности, характерна «прерывистая» кладка кубиков, с оставлением между ними довольно широких швов.

«Деисус» [2] является одной из наиболее распространенных тем в византийском, восточно-христианском и, особенно, древнерусском искусстве, в силу чего нет никакой

---

[1] O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, рис. 12 A.

[2] См. Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 47—52; А. Мансветов в «Трудах имп. московского нумизматического общества», 1888 (IX), I—2, стр. 47, 50 (в «Отчетах»); А. Усов, О значении слова «Деисус». Соч., М., 1892, стр. 128 сл.; А. Кирпичников, Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели, «Журнал Министерства народного просвещения», 1893 (CCXC), стр. 1—27; O. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, стр. 664—666; N. Bees, Zur Darstellung des Trimorphion, «Römische Quartalschrift», 1912 (XXVI), стр. 97—98; G. Hoogewerff в «Rivista di archeologia christiana», 1931 (VIII), стр. 63—64; A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, стр. 258—260; В. Лазарев, Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII веков, «Краткие сообщения Института истории материальной культуры», вып XIII, 1946,

необходимости, как это делал в свое время Ф. И. Шмит, возводить его истоки к Кавказу (ср. стр. 38). Он известен по литературным памятникам уже с VII века (патриарх иерусалимский Софроний) [1]. Этим же столетием датируется и самое раннее из дошедших до нас изображений «Деисуса» (фрески в Санта Мария Антиква) [2]. В дальнейшем, особенно после эпохи иконоборчества, «Деисус» получил широчайшее распространение прежде всего в качестве украшения архитрава алтарных преград, где его могли созерцать все молящиеся [3]. Символизируя идею заступничества за «грехи человеческие» перед богом, «Деисус», как мы уже в свое время отмечали (ср. стр. 30—31), снискал себе особую популярность в средневековом искусстве, чем и объясняется его центральное местоположение в Софии Киевской.

МОЗАИКИ ВИМЫ

При выяснении общей системы росписи Софии Киевской очень важным является вопрос о том, как выглядела в свое время вима. Что она была украшена мозаикой — это не подлежит никакому сомнению, так как на ее северной стене сохранилось два мозаических фрагмента, границы которых были четко выявлены при последней реставрации (*рис. 3, 5*). Но что было первоначально изображено на ее своде и стенах — этот вопрос обходился молчанием всеми исследователями [4]. Между тем он представляет большой научный интерес, поскольку декорация вимы составляла существенное звено всего мозаического ансамбля.

Павел Алеппский, сопровождавший антиохийского патриарха Макария во время его путешествия в Россию в середине XVII века, оставил нам довольно подробное описание мозаик Софии Киевской. В частности, он сообщает, что «чудные арки алтарей и высокого купола все украшены позолоченною мозаикой и изображениями святых» [5]. Под «арками алтарей» Павел Алеппский, несомненно, подразумевал свод вимы. Следовательно, в середине XVII века мозаики здесь еще были целы.

В 1825 году Е. Болоховитинов рисует уже совершенно иную картину. Высказывая предположение, что арка алтаря «вероятно также была мозаическая», он одновременно останавливается на ее новой росписи, которая была выполнена, по его мнению, не ранее XVIII века. Сюжет этой росписи, лишенной порядка и искусства, Е. Болховитинов подробно перечисляет: девять «блаженств евангельских», ветхозаветные цари Давид, Соломон, Езекия, Озия, Иехония, Манассия, пророки Моисей, Михей, Исайя, Иезекииль, Малахия, Амос, сцены «Рождество Христово» и «Поклонение волхвов», фигуры шести архангелов и четырех евангелистов, изображения трех «евангельских добродетелей» (вера, надежда, любовь), аллегория «правосудия» и др. [6].

стр. 67—76; Th. Whittemore, The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. The Deesis Panel of the South Gallery, Oxford, 1952 стр. 23—24.

[1] J. Migne, Patr. gr., t. LXXXVII, 3, col. 3557. (SS. Cyri et Joannis miracola).

[2] J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der Bauten vom 4 bis 8 Jahrhundert, IV, табл. 143—3.

[3] G. et M. Sotiriou, Icones du mont Sinaï, Athènes, 1956, рис. 95, 96, 103, 111, 113, 115, 117.

[4] Лишь протоиерей Скворцев («Описание Киево-Софийского собора», стр. 15) высказал предположение, что в виме могли находиться «изображения пророков и других святых».

[5] Павел Алеппский, ук. соч., выпуск, второй, стр. 70.

[6] Е. Болховитинов, Описание Киево-Софийского собора и киевской иерархии, Киев, 1825, стр. 44.

Н. В. Закревский, автор известного «Описания Киева», изданного в 1868 году, не дает подробного описания росписей стен алтаря. Он упоминает лишь изображения пророков Софонии, Иеремии и Агава; при этом он отмечает, что в «ближайших к иконостасу местах заметны углубления от осыпавшейся мозаики» [1]. Об «остатках мозаики на стенах алтаря» (там, где написаны пророк Софония, под ликом пророка Иеремии и возле лика пророка Агава, слева) пишет и С. Крыжановский, издавший свою статью в 1856 году [2].

Обследования, проведенные во время последней реставрации, ясно доказали, что на своде и на стенах вимы лежит новая штукатурка с живописью XVIII века. Эта живопись, не имеющая художественного значения и лишенная какой-либо системы, в настоящее время прикрыта нейтральным тоном, чтобы не нарушать общего впечатления от мозаик. Так как под шиферным карнизом восточной подпружной арки расположена ныне раскрытая живопись XI века (фигуры и полуфигуры святителей и мучениц), то есть все основания полагать, что и на прилегающих стенах вимы мозаика шла лишь до линии карниза и что ниже стены были расписаны фреской. Обнаруженный на северной стене вимы (справа от дверного проема) фресковый орнамент XI века подтверждает это предположение. Таким образом, на стенах вимы граница между мозаиками и фресками проходила на уровне того же шиферного карниза, который отделял мозаики от фресок и на подкупольных столбах.

Дошедшие до нас два мозаических фрагмента находятся на северной стене вимы, около арочного проема. На уровне шиферного карниза (на высоте 7,98 *м*, считая от уровня древнего пола) сохранился небольшой мозаический фрагмент, вплотную примыкающий к арке апсиды. Низ фрагмента (его высота равна 1,94 *м*, ширина — около 0,20 *м*) занимает желтая полоса, выше идет зеленая, а над ней уцелел остаток золотого фона. Это, несомненно, поземь от погибшей фигуры, которая заполняла пространство между арочным проемом и аркой апсиды. Почти такая же поземь изображена под фигурой Аарона на внутренней стороне подпружной арки. Так что есть все основания утверждать, что слева и справа от арочного проема находилось по фигуре, которые были расположены в один ряд с Аароном.

Второй мозаический фрагмент расположен слева от арочного проема, фланкируя верх арки (*рис. 3*). Его отделяют от нижнего среза первого мозаического фрагмента 2,89 *м*. Он включает в себя полосу орнамента ступенчатого типа (высота 0,70 *м*) [3] и оста-

---

[1] Н. Закревский, Описание Киева, I, М., 1868, стр. 796.

[2] С. Крыжановский, Киевские мозаики, «Записки имп. археологического общества», 1856 (VIII), стр. 256.

[3] Это один из излюбленных орнаментальных мотивов в византийской живописи. Его преимущество заключается в том, что он легко делится пополам. В особенно чистой форме он встречается в мозаиках нарфика церкви Успения в Никее (В. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 98) и в Хосиос Лукас (Там же, табл. 111). Но он попадается и в более ранних памятниках (мозаики Панагии Ангелоктисты на Кипре, нарфика Софии Константинопольской; см. В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 24, 86—87). Ср. также обрамление миниатюры с изображением богоматери в «Трирской псалтири» в Чивидале (Н. Кондаков, Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. Спб., 1906, табл. V), фрески крипты базилики в Аквилее (La Basilica di Aquileia, Bologna, 1931, табл. LXXVI) и Сопочани (V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, I, Beograd, 1930, рис. 18в), мозаики атриума в Сан Марко (S. Bettini, Mosaici antichi di San Marco, табл. LXXXII) и Кахриэ

ток поземи с кустиком (высота 1,05 *м*). Поземь складывается из желтой, зеленой и ярко-зеленой полос; кустик — зеленый, с синей и красной отделкой [1]. Цветовая гамма орнаментального пояса состоит из желтых, белых, зеленых, синих и красных тонов. Второй мозаический фрагмент свидетельствует о том, что над арочным проемом шел новый регистр. Так как от верхнего среза орнаментального пояса до вершины свода вимы остается еще шесть с половиной метров, то здесь умещалось не менее двух рядов фигур (при определении их примерной высоты следует исходить из размера фигуры Аарона — 2,30 *м*).

К сожалению, у нас нет никаких данных для точного восстановления мозаичной композиции над арочным проемом. Мы не знаем, отделялся ли второй регистр от третьего орнаментальным поясом (что само по себе весьма вероятно), не знаем мы и какой интервал оставался посередине свода между верхними фигурами левой и правой части композиции вимы. Но многое говорит за то, что этот интервал был равен примерно одному метру [2]. Следовательно, посередине свода должно было находиться какое-то изображение близкого к этому размера. Вот те выводы, которые можно сделать на основании расположения мозаических фрагментов и их характера.

Что же было представлено на стенах и своде вимы? Этот вопрос следует решать, лишь исходя из высказываний византийских теологов о символическом значении вимы и аналогий с сохранившимися памятниками.

Псевдо-Герман утверждает, что «вима есть трон, на котором восседает окруженный апостолами Христос, когда он им говорит; садитесь на двенадцать тронов дабы судить двенадцать племен израильских... Вима символизирует и второе пришествие»[3]. Сам алтарь псевдо-Герман также уподобляет «трону, на котором покоится несомый херувимами небесный царь» [4].

В соответствии с этим учением о символике вимы и престола свод вимы обычно украшался изображением «трона уготованного» (то есть этимасии). Это изображение, несомненно, восходящее к римской эмблеме императорской власти[5], получило в византийском искусстве широчайшее распространение, где оно символизировало «образ

Джами (В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 283), греческого «Евангелия» в парижской Национальной библиотеке, gr. 54 (В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 252).

[1] Такие кустики часто используются в мозаиках в целях разрежения композиции, поскольку они служат для заполнения интервалов между фигурами. См. G. Galassi, Roma o Bisanzio, I, табл. XVI, XXVI, LXXXV, CXXII; В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 163, 237. По-видимому, во втором регистре вимы кустики были призваны заполнить пустоты, образовавшиеся благодаря тому, что в этом регистре была изображена лишь одна фигура, приходившаяся как раз над арочным проемом (расположение здесь только одной фигуры было вызвано композиционными соображениями).

[2] Этот вывод является результатом следующего расчета: исходя из расстояния (по периметру) между верхним срезом орнаментальной полосы и вершиной арки, равного 6,50 *м*, мы заполняем этот отрезок двумя расположенными друг над другом фигурами по 2,70 *м* высотой (высота Аарона — 2,30 *м*) и отделяющим их орнаментальным поясом высотой 0,70 *м*; в сумме эти две фигуры и орнаментальный пояс дают 6,10 *м*; следовательно, в вершине арки остается интервал в 0,80 *м* (считая по 0,40 с каждой стороны); это как раз та величина, которая соразмерна диаметрам (около 0,85) расположенных почти на этом же уровне медальонов с изображением полуфигур «Деисуса».

[3] J. Migne, Patr. gr., t. XCVIII, col. 389 CD (Germani Hist. eccl. et mistica contemplatio).

[4] Там же.

[5] Ср. A. Grabar, L'Empereur dans l'art byzantin, стр. 199—200; C. Nordström, Ravennastudien, стр. 46—54.

Христа во славе после воскресения и образ судии второго пришествия»[1]. Изображение этимасии чаще всего располагается на своде алтарной арки (церковь Успения в Никее [2], Хосиос Лукас [3], Дафни [4], Палатинская капелла [5], Монреале [6], Метрополия в Мистре [7]), либо в замковой части конхи апсиды (Цроми [8], Нередица [9], Спасо-Мирожский собор в Пскове[10], собор в Мессине[11]). В виде исключения оно фигурирует на триумфальной арке (церковь Оморфи на острове Эгине)[12] и в куполе (Цаленджиха, Перивлепта в Мистре)[13]. Все эти примеры позволяют утверждать, что на своде вимы Софии Киевской была представлена этимасия. Вместе с «Деисусом» над апсидой, вошедшим, как известно, в состав композиции «Страшного суда», она образовывала единое иконографическое целое, символизируя Христа как судию второго пришествия. Это вполне отвечает вышеупомянутому символическому толкованию псевдо-Германа.

Теперь возникает вопрос, кого изображали те фигуры, которые располагались по сторонам от этимасии на склонах свода и на стенах вимы. Как уже было указано, здесь лежит новая штукатурка с живописью XVIII века. Эта живопись была переписана в позднейшее время до трех раз. Интересно отметить, что описания росписи стен вимы Е. Болоховитиновым (1825) не совпадают с описаниями этой же части росписи у Н. В. Закревского (1868) и С. Крыжановского (1856). Два последних автора упоминают пророков Софонию и Иеремию и пророка Агава, которые отсутствуют в перечне Е. Болховитинова. Поскольку перечень Е. Болховитинова более ранний, постольку ему приходится отдавать предпочтение при восстановлении первоначального мозаического убранства вимы. Большинство упомянутых в этом списке сюжетов (девять «блаженств евангельских», три «евангельские добродетели», аллегория «правосудия») отпадают сами собой как принадлежащие к тематике XVIII века. Отпадают также обе евангельские сцены («Рождество Христово» и «Поклонение волхвов») и фигуры евангелистов и архангелов, так как они дублируют те изображения, которые украшали северный свод, паруса и купол. Остаются, следовательно, лишь шесть ветхозаветных царей (Давид, Соломон, Озия,

---

[1] N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures, II, Paris, 1891, стр. 20. Об иконографии этимасии см. O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa, стр. 202—244; F. Van Der Meer, Maiestas Domini, Roma, 1938, стр. 240; F. Cabrol - H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, под словом «Etimasie»; G. Millet», La Dalmatique du Vatican, Paris, 1945, стр. 39—40.

[2] В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 5.

[3] Там же, табл. 106. В Хосиос Лукас этимасия занимает центральное место в композиции «Сошествие св. духа», символизируя Христа. Такое же иконографическое решение мы находим в западном куполе Сан Марко (S. Bettini, ук. соч., табл. IV).

[4] G. Millet, Le monastère de Daphni, стр. 77, рис. 47.

[5] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 37, рис. 11A.

[6] Там же, стр. 114, рис. 59.

[7] G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, табл. 64.

[8] Ш. Амиранашвили, ук. соч., стр. 124.

[9] В. Мясоедов, Н. Сычев, Фрески Спаса-Нередицы, стр. 27, 28.

[10] Н. Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, Спб., 1910, стр. 255.

[11] E. Anthony, A History of Mosaics, Boston, 1935, табл. LII, 18.

[12] Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ὀμορφὴ ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, «Ἐπετηρὶς Βυζαντινῶν Σπουδῶν», 1925 (II), стр. 247, рис. 8.

[13] В. Лазарев, ук. соч., I, стр. 227, 233; G. Millet, Mistra, табл. 108. В Перивлепте этимасия дана посреди пророков.

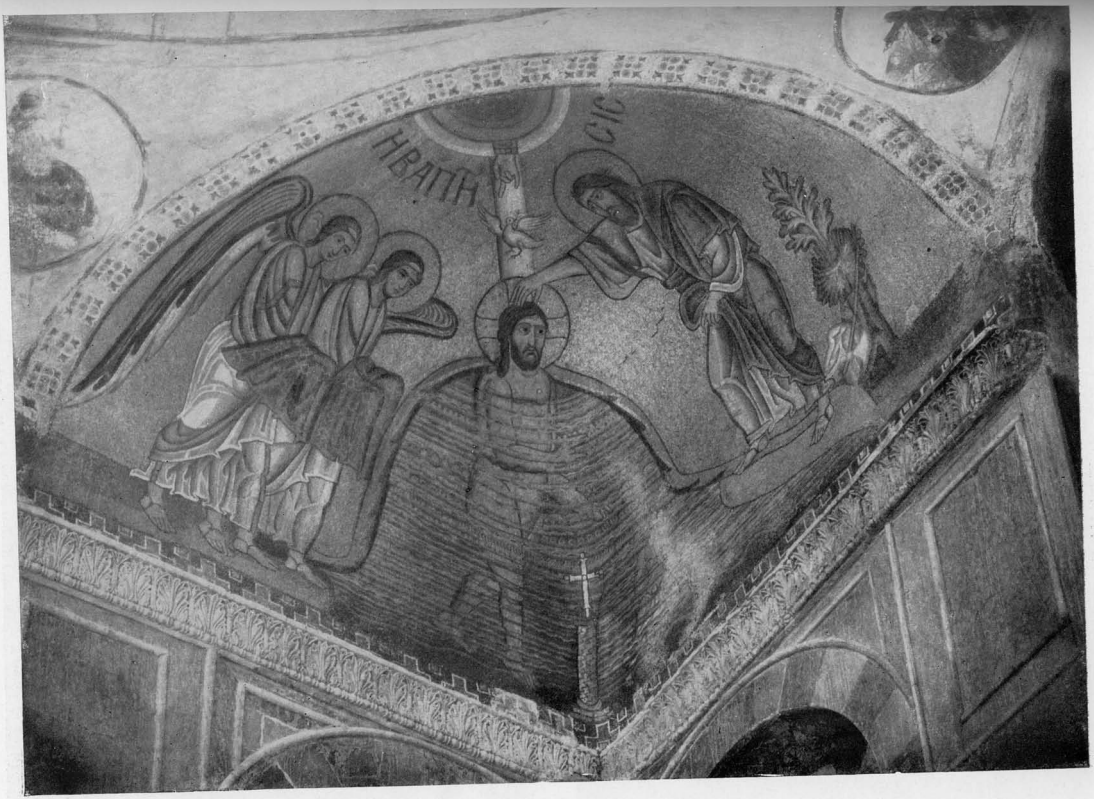


рис. 18. Крещение. Мозаика Хосиос Лукас. Начало XI века

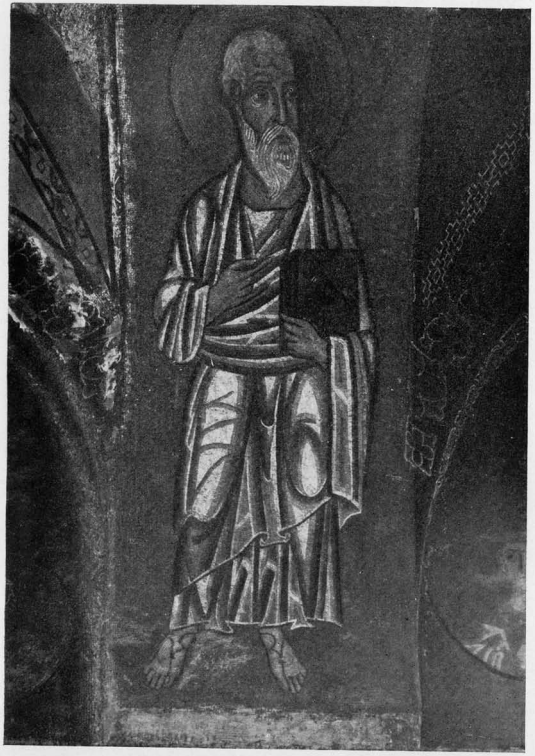


Рис. 19. Апостол Иоанн.
Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века

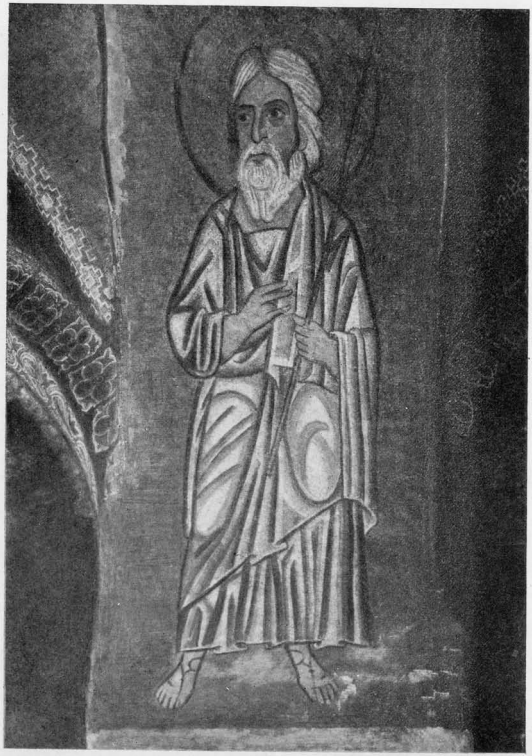


Рис. 20. Апостол Андрей.
Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века

Езекия, Манассия, Иехония) и шесть пророков (Моисей, Михей, Исайя, Иезекииль, Малахия, Амос). Именно образы пророков были излюбленными в декорации вимы, о чем свидетельствуют мозаики Чефалу [1], церкви Рождества в Вифлееме [2] и Монреале [3], а также фрески Атени [4]. По-видимому, при выполнении в XVIII веке новой росписи вимы сохранились еще какие-то фрагменты мозаик, которые послужили поводом к изображению здесь ветхозаветных царей и пророков. Соответствуют ли число и выбор фигурирующих в списке Е. Болховитинова имен тому, что было представлено в свое время на мозаиках вимы,— сказать в настоящее время невозможно. Но наличие здесь фигур пророков и ветхозаветных царей вполне вероятно [5]. Они располагались слева и справа от замка свода тремя регистрами (по сторонам арочного проема по одной фигуре, над арочным проемом — по три либо по четыре; *рис. 5*). Вместе с первосвященниками Аароном и Мельхиседеком (?) цари и пророки рассматривались как ветхозаветные прообразы Христа-царя и Христа-священника, символизировавшие различные его слова и действия.

Таким образом, погибшая мозаическая декорация вимы восстанавливается в следующем виде: замок свода — этимасия, склоны свода и стены — фигуры ветхозаветных царей (?) и пророков, низ стен (до карниза)— фресковая роспись.

---

[1] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 13—14, табл. 6 А—Д. В Чефалу представлены Авраам, Давид, Соломон, Иона, Михей, Наум (южная стена) и Мельхиседек, Осия, Моисей, Иоил, Амос, Авдий (северная стена).

[2] В. Лазарев, ук. соч., I, стр. 131; O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, II, стр. 577.

[3] O. Demus, ук. соч., стр. 115. В Монреале представлены Иаков (?), Захария, Малахия, Иона, Иезекииль, Моисей, Исайя, Аввакум, Иеремия, Амос, Авдий и Иоил.

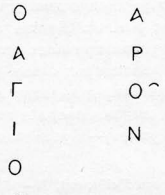
[4] Ш. Амиранашвили, ук. соч., стр. 181, 184. В виме западной апсиды изображены Иезекииль, Даниил, Иоил, Исайя. В виме алтарной апсиды также даны фигуры пророков.

[5] Если пророки не вызывают никаких сомнений (включая в их число Давида и Соломона, которые нередко фигурируют среди пророков, как, например, в Чефалу и Дафни), то сложнее обстоит дело с Езекией, Озией, Иехонией и Манассией. Эти и другие ветхозаветные цари изображались обычно в ряду предков Христа (мозаики собора в Монреале, церкви Рождества Христова в Вифлееме, северного внутреннего купола Кахриэ Джами, южного купола внешнего нарфика Килисе Меджиди). Но мне неизвестен памятник, где бы образы ветхозаветных царей украшали виму. По-видимому, ветхозаветные пророки и цари были объединены в Софии Киевской как символические прообразы различных свойств Христа. Весьма показательно, что именно изображения ветхозаветных царей и пророков вошли не позднее XII века (церковь Рождества Христова в Вифлееме, Кинцвиси) в состав иконографии «Древа Иессеева». Этот сюжет, навеянный Евангелием от Матфея (I, 1—17), получил довольно широкое распространение как на Востоке (Панагия Пантанасса в Македонии, Сопочани, Арилье, Дечаны, Тырново, Перивлепта, церковь св. Саввы в Сапаре, грузинская икона XIV века в Гос. музее искусств Грузинской ССР в Тбилиси, погибшая фреска Феофана Грека в Архангельском соборе и многие другие), так и на Западе (витражи в Сен Дени и в Шартре, мозаика в Сан Марко, рельеф собора в Орвьето и многие другие). Вряд ли можно согласиться с Малем (E. Mâle, L'art religieux du XII-e siècle en France, Paris, 1922, стр. 168—175), который целиком выводит композицию «Древа Иессеева» из французских источников. Скорее эта тема развивалась параллельно на Востоке и на Западе, где она обрела свои местные особенности. Вполне возможно, что декорация вимы Софии Киевской иллюстрирует тот этап развития, когда только начали складываться основные элементы более поздней композиции «Древа Иессеева», в которой мы также находим объединение фигур ветхозаветных царей и пророков, но в несколько ином контексте. Ср. A. Watson, The Early Iconography of the Tree of Jesse, Oxford, 1934; A. Nava, L'Albero di Jesse nella Cattedrale d'Orvieto e la pittura bizantina, «Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'arte», 1936 (V), стр. 363 сл.; E. Carli, Le sculture del Duomo di Orvieto, Bergamo, 1947, стр. 31—37.

ААРОН НА ВНУТРЕННЕЙ СТОРОНЕ ВОСТОЧНОЙ ПОДПРУЖНОЙ АРКИ

Над карнизом северного столба, несущего восточную подпружную арку, представлена фигура первосвященника Аарона в рост (*табл. 26*). Эта фигура высотой 2,30 *м* дошла до нас с рядом утрат (в верхней части нимба, около сгиба правой руки, у края подризника, на правой ноге).

Аарон стоит лицом к зрителю. В правой руке он держит кадильницу, в левой — ковчег завета. По сторонам нимба расположена греческая надпись:



ὁ ἅγιος Ἀαρών,
святой Аарон.

На Аароне облачение первосвященника: пурпурового тона подризник, ярко-зеленый стихарь и синяя фелонь. Борты одеяний — желтые, с зелеными и красными камнями. Ковчег завета такого же золотисто-желтого цвета. Седые волосы Аарона, разделанные серыми полосами, увенчаны небольшой красной диадемой. Этот красный цвет повторяется в фибуле. Поземь состоит из четырех разноцветных полос — желтой, серой, зеленой и темно-зеленой. Колористическая гамма с ее несколько жесткими красками отличается яркостью и излишней пестротой.

На противоположной внутренней стороне южного столба написана маслом фигура пророка Моисея. Несомненно, в свое время здесь также была представлена фигура первосвященника — вероятнее всего Мельхиседека. Этому предположению Д. В. Айналова [1] следует отдать предпочтение перед мнением Милле [2], который склонен был реконструировать утраченную мозаику как изображение Захарии.

---

[1]. Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 65—66. Этой же точки зрения придерживается и О. Вульф. См. O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, стр. 561.

[2] G. Millet, Le monastère de Daphni, стр. 87. Милле основывается на аналогии с мозаиками Дафни, изображающими Аарона против Захарии. Но это не решающий аргумент, так как применялись различные варианты (например, в Чефалу против Мельхиседека представлен Авраам, а на миниатюре «Хлудовской Псалтири» изображение «Евхаристии» фланкируется фигурами Мельхиседека и Давида). В погибшей волотовской росписи фигуре Аарона была противопоставлена фигура Мельхиседека. На миниатюрах греческих рукописей фигура Мельхиседека нередко дается рядом с изображением «Евхаристии». См. D. Ainaloff, Die Mosaiken des Michaelklosters in Kiev, «Belvedere», 1926 (9/10), стр. 209—210.

В представлении средневековых теологов Аарон и Мельхиседек были ветхозаветными прообразами Христа — первосвященника Нового Завета (ср. стр. 32—33). Поэтому вполне логично, что их фигуры размещены в одном регистре с «Евхаристией», где Христос дважды выступает именно как священник. Вместе с фигурами пророков и царей Иудеи на стенах и сводах вимы фигуры Аарона и Мельхиседека составляли неразрывное целое: все они являлись ветхозаветными прообразами Христа, чей символ — этимасия — украшал вершину свода алтарной арки.

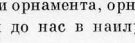
Фигура Аарона была выполнена тем же мозаичистом, которому принадлежит правая половина композиции «Евхаристия». Он любит плотную кладку кубиков и сильные краски. В лицах его святых есть нечто стереотипное: изогнутые носы, несколько застылый, суровый взгляд, маленькая полукруглая нижняя губа. Лицо Аарона особенно близко к лицу апостола Андрея. Этот же мастер выкладывал фигуру богоматери из «Благовещения».

Над изображениями Аарона и Мельхиседека шли в свое время медальоны с полуфигурами севастийских мучеников. Эти погибшие мозаики были заменены в XIX веке масляной живописью, лишенной какого-либо документального значения.

БОГОМАТЕРЬ В КОНХЕ АПСИДЫ

Апсида разбита на три регистра— в верхнем представлена богоматерь-Оранта, в среднем изображена «Евхаристия», в нижнем расположен святительский чин. Регистры отделены друг от друга полосами орнамента, орнамент украшает также арку апсиды. Мозаики этой части храма дошли до нас в наилучшей сохранности, имеющиеся утраты сравнительно незначительны.

Огромная (5,45 *м*) фигура богоматери является одним из наиболее впечатляющих образов среди мозаик Софии Киевской (*табл. 27*, *28*). Мария представлена с поднятыми руками, в позе Оранты. Она стоит на широком помосте, украшенном драгоценными камнями. По сторонам от нимба — традиционная греческая надпись (*табл. 29*, 30):



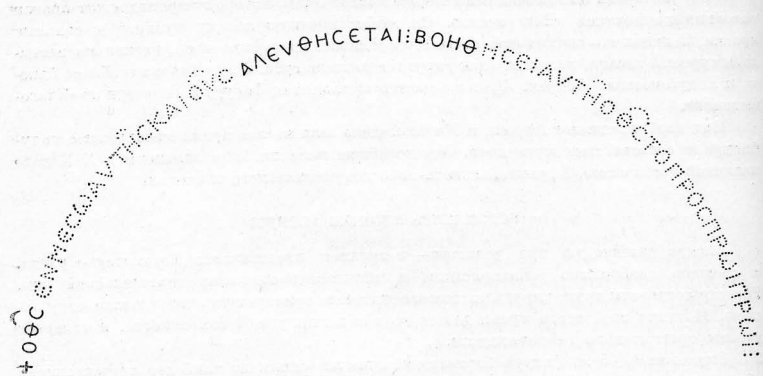
Μ(ητη)ρ Θ(εο)ῦ,

Божия матерь
или Богоматерь.

На Марии синий, несколько разбеленного тона хитон с темно-синими складками. Поверх хитона наброшен пурпуровый мафорий, золотые складки которого оттенены черными полосами; борты мафория и его завязки — ярко-красные. Из-за мафория выглядывает водянисто-голубого тона чепец. Хитон перепоясан красным кушаком, за который заткнут белый платок, расшитый золотом и красным. На ногах — ярко-красные сапожки. В лице преобладают серые оттенки, сочетающиеся с белыми и розовыми. Глаза и брови — черные, радужная оболочка — коричневая. В целях более рельефного выделения черт лица последние обведены энергичными красными (глаза, нос, губы, подбородок) линиями, с которыми контрастируют умело использованные черные кубики (обводка радужной оболочки, верхний абрис глазной впадины, тень между губами, лопасти носа). Сильно

затепенная шея набрана почти из одних серых кубиков. Обводка нимба — черная, красная, темно-красная, белая. По силуэту вся фигура очерчена красной линией, что облегчает ее восприятие на золотом фоне с далекого расстояния. Такой же красной линией оконтурен золотой помост. Его передняя сторона имеет теплый фиолетово-серый оттенок, на фоне которого четко выступают белые, золотые, красные и зеленые каменья.

По изгибу арки, обрамляющей конху, идет греческая надпись, утраченные буквы которой восстановлены с помощью живописи при последней реставрации[1]:



Ὁ Θ(εὸ)ς [ἐν μέσῳ αὐτῆς, καὶ οὐ σ]αλευθήσεται,
Βοηθ[ήσει αὐτῇ ὁ Θ<εὸ>ς τὸ πρὸς πρωῒ πρωῒ],

Бог посреди него; он не поколеблется: Бог поможет ему с раннего утра[1].

Фигура богоматери, как и полуфигура Пантократора, подкупает своим монументальным величием и исключительной красотой своих красочных сочетаний. В ее красках есть нечто драгоценное, они обнаруживают незаурядный колористический дар создавшего этот образ мастера. Но нельзя закрывать глаза и на то, что по своим пропорциям фигура Оранты плохо приспособлена для отведенного ей места. Она слишком коротка и приземиста. Голова (0,90 *м*) составляет лишь одну шестую часть фигуры[2]. Нижняя часть последней (2,80 *м*) непропорционально коротка по отношению к размерам головы (1 : 3). Если бы мастер учел перспективное сокращение, то он должен был удлинить именно нижнюю часть фигуры, чего он как раз не сделал. Поэтому фигура и кажется такой короткой и большеголовой, что придает ей несколько архаический характер. Этому впечатлению

---

[1] Псалом XLV (или XLVI), ст. 6. По-русски «город»— мужского рода, поэтому здесь местоимение «он». По-гречески «πόλις» — женского рода, поэтому в тексте «αὐτή» — «она».

[2] Кросс (S. Cross, Mediaeval Russian Churches, Cambridge, Mass., 1949, стр. 13) совершенно произвольно определяет пропорции фигуры Оранты, когда он утверждает, что в ней десять (sic!) голов.

способствует и довольно жесткая трактовка прямолинейных складок, близких по своему ритму к складкам плаща Пантократора. С другой стороны, в обоих случаях проявилось сознательное стремление мастера укрупнить и упростить рисунок драпировки в целях достижения более монументального эффекта. В этом плане композиция складок хитона и мафория богоматери представляет выдающееся достижение монументального искусства.

В народе за Орантой Софии Киевской закрепилось название «нерушимой стены». Здесь, возможно, получила своеобразное преломление эстетическая оценка этой фигуры, отличающейся большой устойчивостью и выражением душевной крепости. Однако не подлежит сомнению, что данное название было навеяно церковными песнопениями. В последних богоматерь постоянно приравнивается к «царствия нерушимой стене», к стене «необоримой», «недвижимой» и «нерушимой», к «всех городов и весей предградию» [1]. В стихе 12-го икоса акафиста божьей матери прямо говорится: «радуйся царствия нерушимая стено» [2]. Такой подход к образу Марии объясняется тем, что богоматерь рассматривали в средние века как заступницу и покровительницу, в частности покровительницу того или иного города и прежде всего обеспечивавших его безопасность крепостных стен. Например, в прославленное изображение Оранты в константинопольском Влахернском храме вкладывали именно этот смысл: Мария выступала здесь охранительницею стен Византии [3]. По-видимому, такое или близкое ему понимание образа Оранты было занесено из Византии в Киевскую Русь, где изображение Марии с поднятыми руками стали трактовать как изображение покровительницы града Киева и всех его людей (подробнее об этом см. стр. 29).

Тип Оранты Софии Киевской по своему стилю и по манере исполнения наиболее близок к мозаикам нарфика храма Успения в Никее (1025—1028) [4] и Хосиос Лукас (начало XI века) [5]. Но в никейской мозаике пропорции лица более вытянуты, и все выражение имеет более одухотворенный характер. В Хосиос Лукас, наоборот, мы имеем дело с архаическим вариантом, в котором сильнее выступают восточные черты (особая сухость линейной трактовки, преувеличенный размер глаз). Оранта Софии Киевской занимает промежуточное место между этими изображениями: уступая по тонкости художественного выполнения никейской мозаике, она в то же время превосходит мозаику Хосиос Лукас строгостью рисунка и соразмерностью частей. В ряду затронутых здесь трех памятников мозаика Хосиос Лукас является, без сомнения, самой примитивной по своему стилю.

Мы не можем вдаваться в историю образа Марии-Оранты, которая была подробно освещена Н. П. Кондаковым [6]. На основании новейших исследований можно полагать, что интересующий нас образ перешел в большие монументальные храмы из палестинских мартириев [7]. Среди изображений этого типа особой славой пользовался образ

---

[1] См. Н. Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, стр. 230.
[2] Н. Кондаков, Иконография богоматери, II, стр. 72.
[3] Там же.
[4] В. Лазарев, История византийской живописи, II., табл. 97.
[5] O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, рис. 19.
[6] Н. Кондаков, ук. соч., II, стр. 55—92.
[7] A. Grabar, Martyrium, II, стр. 292—296.

Влахернского храма в Константинополе (почему данный тип и называется «влахернским»). В апсиде церкви Феотокос Фарос фигура Оранты, по-видимому, впервые была поставлена в смысловую связь с Пантократором в куполе. В дальнейшем образ Марии-Оранты широко использовался как в декорации апсид (церковь Феотокос в Салониках, Неа Мони, собор в Равенне, Чефалу и др.)[1], так и куполов (Сан Марко и многие другие)[2], люнет (Никея, Торчелло и др.)[3] и сводов (Хосиос Лукас)[4]. Среди дошедших до нас мозаических изображений этого рода мозаика Софии Киевской является самой ранней.

Автором фигуры Оранты был тот же мастер, который выполнил Пантократора и архангела[5]. Все эти образы сближает общий характер приземистых пропорций, типы лиц с крупными, мясистыми чертами, любовь к тяжелым прямолинейным складкам, схожая мозаическая фактура. Образам этого мастера присуща большая сила, но в то же время они отмечены печатью определенного архаизма. В отношении тонкости цветовых сочетаний, в которых преобладают чистые, интенсивные краски, автор Оранты, Пантократора и архангела занимает одно из первых мест среди работавших в Софии Киевской мозаичистов. Он был, по-видимому, специалистом по крупнофигурным изображениям и в этой области обладал, несомненно, огромным опытом, иначе трудно было бы объяснить зрелость его монументальных приемов.

«ЕВХАРИСТИЯ» В АПСИДЕ

«Евхаристию» следует отнести к числу наилучше сохранившихся композиций (*табл. 31—47*). Погибли лишь две крайние правые фигуры апостолов (уцелели только их нижние части, примерно до колен). В остальных фигурах отсутствуют сколько-нибудь заметные утраты. Поэтому «Евхаристия», эта крупнейшая по своему размеру композиция, дает наиболее полное представление о монументальном стиле софийских мозаик.

В центре расположен престол, из-за которого виднеется киворий (*табл. 33*). По его сторонам стоят два ангела с рипидами, а около них — дважды повторенные фигуры Христа. Христос преподает подходящим к нему с обеих сторон апостолам хлеб (налево) и вино (направо). В такой лаконичной и предельно наглядной форме художники иллюстрировали один из основных догматов христианской религии — учение об «Евхаристии».

Наибольшей цветовой насыщенностью отличается центральная часть композиции. Престол покрыт парчовой материей густого малиново-красного цвета с белыми полосами

---

[1] D. Evangelidès, La restauration de l'église de Theotocos à Thessalonique et ses fresques du XI-e siècle, «Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini», II, Roma, 1940, стр. 106; В. Лазарев, История византийской живописи, I, стр. 91, табл. XXXIV, II, табл. 178, 235.

[2] Н. Кондаков, ук. соч., II, рис. 17.

[3] В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 97; Н. Кондаков, ук. соч., II, рис. 13.

[4] См. примеч. 5 на стр. 101.

[5] В качестве курьеза сошлюсь на мнение А. С. Уварова («Равеннская мозаика с изображением богородицы, известной под именем «Стена Нерушимая» и об отношении ее к таким же мозаическим изображениям в Киево-Софийском соборе», «Сборник мелких трудов», I, М., 1910, стр. 96—97), который, основываясь на совершенно произвольном сопоставлении равеннской мозаики от 1112 года с киевской, отнес последнюю (как, впрочем, и весь мозаический ансамбль Софии) к XII веку. Мы имеем здесь типичный дилетантский домысел, к сожалению, далеко не единичный в археологической науке XIX века.

и шитыми золотом узорами; эти узоры обведены светло-голубыми линиями. На престоле лежат четыре золотых наугольника, губка, крест, звездица, копье в виде небольшого ножа и род опахала для сметания частиц причастия из дискоса в потир; слева стоит дискос с дарами. Кроме голубых звездицы и ножа все остальные предметы окрашены в золотой цвет. Вырисовывающиеся из-за престола колонки — нежного светло-зеленого тона с белыми полосами посередине, навес кивория — эффектное сочетание интенсивных синих, светло-голубых и белых тонов. Этот центральный красочный аккорд обрамляется тонко подобранными цветами одеяний ангелов-иподиаконов и Христа. На левом ангеле белый стихарь, оттененный светло-зеленым, на правом ангеле такой же белый стихарь, но только оттененный пурпуровым; у обоих ангелов водянисто-голубого цвета хитоны. В руках они держат золотые рипиды, которыми обычно отгоняли от чаши с вином и дискоса с хлебом мух и других насекомых [1]. Рипиды богато украшены зелеными, белыми и красными камнями. Нимбы ангелов имеют трехцветную обводку — красную, зеленую и белую.

Самые красивые красочные сочетания мы находим в дважды повторенных фигурах Христа — светло-синие плащи с темно-синими складками, пурпуровые хитоны с золотыми ассистами и красными клавами. Нимбы — двухцветные (черный с красным), перекрестья нимба — красные с зелеными и белыми каменьями. Чтобы рельефнее выделить фигуру Христа на золотом фоне, мозаичисты обвели по контуру выдвинутые вперед ноги ярко-красными описями; последние они использовали и в обводке рук, а также углубления чаши. Все четыре фигуры, стоящие по сторонам алтаря, образуют строго симметричную, геральдического типа композицию.

Подходящие с обеих сторон апостолы (высота фигур около 6,50 *м*) не имеют еще столь ярко выраженных индивидуальных черт, чтобы их можно было опознать с первого взгляда (*табл. 31, 32*) [2]. В этом отношении они несколько напоминают апостолов, изображенных в мозаиках Хосиос Лукас [3]. К XII веку типы апостолов приобретают более отстоявшийся характер. Но, кроме двух, апостолы Софии Киевской все же могут быть определены. За Петром (*табл. 36*) и Павлом (*табл. 44*) представлены, как это чаще всего практиковалось в композиции «Евхаристии», четыре евангелиста: Иоанн и Лука слева (*табл. 37, 38*), Матфей и Марк справа (*табл. 45, 46*) [4]. По-

---

[1] См. Е. Голубинский, История русской церкви, I—2, стр. 251—252.

[2] Об иконографии апостолов см.: P. Ficker, Die Quellen für die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, Leipzig-Altenburg, 1886; G. Stuhlfauth, Die ältesten Porträts Christi und der Apostel, Berlin, 1918; W. Sparrow, The Apostles in Art, London, 1906; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 318—321.

[3] См. В. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 106, 108, 109; O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, рис. 17a, b, 23.

[4] Такой порядок мы находим в мозаике Михайловского монастыря (D. Ainaloff, Die Mosaiken des Michaelklosters in Kiew, «Belvedere», 1926 (9/10), стр. 211, рис. 4—6, 10—11) и, по-видимому, в дописанной маслом мозаике церкви Метрополии в Серрах (фот. Collection des Hautes Études — Perdrizet-Chesnay A. 25—26). В таком же порядке восседают апостолы в сцене «Страшного суда» из Дмитриевского собора во Владимире (В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 188—190). На мозаике в Чефалу, где представлены двенадцать апостолов, Павел с Иоанном и Лукой изображены справа, а Петр с Матфеем и Марком — слева (O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, табл. 4a, b). Для типа Иоанна ср. мозаику Хосиос Лукас (фото семинара по истории искусства в Марбурге, № 613; рис. 19).

зади Марка шествует Андрей (*табл. 47*) [1]. Две крайние правые фигуры, дописанные красками, вероятнее всего изображали Варфоломея и Фому [2]. Сложнее обстоит дело с опознанием трех крайних левых фигур. За Лукой почти наверное идет Симон (*табл. 39*) [3]. Зато имя следующего апостола трудно определить (*табл. 40*). Для Варфоломея и Иакова у него слишком короткая борода. Поэтому точное имя этого апостола остается нам неясным [4]. Что же касается крайней левой фигуры (*табл. 41*), то это либо Филипп, либо Фома (в последнем случае погибшая крайняя правая фигура изображала Филиппа). Эти два молодых апостола, почти, как правило, фланкирующие группу, даются обычно столь похожими друг на друга, что опознание их бывает почти невозможным, если только их изображения не сопровождаются надписями [5].

Апостолы, идущие с двух сторон к центру, образуют две симметрические группы (*табл. 31, 32*). Они шествуют медленно, размеренно, степенно; руки их вытянуты, наиболее близкие к престолу фигуры слегка склоняются, собираясь принять причастие из рук Христа.

Для достижения большей ритмичности композиции и для более равномерного заполнения интервалов мозаичисты заставляют фигуры попеременно выступать вперед то правой, то левой ногой, что придает всему шествию подчеркнуто торжественный характер. Перекинутые через руки плащи умело используются в целях заполнения пустот между фигурами. Расстояния между последними увеличиваются по мере приближения их к центру, где композиция становится более разреженной. Белые и сероватобелые одеяния апостолов переливаются яркими зелеными, синими, голубыми, желтыми

---

[1] Ближайшие иконографические параллели для его типа встречаются в мозаике нарфика Хосиос Лукас (рис. 20; ср. O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, рис. 17b), на фреске Дмитриевского собора (В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 191), в мозанках Чефалу и Марторана (O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, табл. 4, 52 a).

[2] Д. В. Айналов (ук. соч., стр. 211) определяет две крайние правые фигуры в михайловской мозаике как изображения Варфоломея и Филиппа, но я скорее склонен думать, что здесь представлены Варфоломей и Фома (мы находим их рядом и на мозаике в Чефалу).

[3] Для типа Симона ср. мозаики в Чефалу и Марторане (O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, табл. 4 в), мозаику собора в Триесте (фото Алинари 21139) и фреску Дмитриевского собора во Владимире (В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 188).

[4] Допуская вольную трактовку типа, можно было бы с натяжкой предположить, что эта фигура изображает Иакова (ср. мозаику в Чефалу; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, табл. 4 a). С совсем короткой округлой бородой Иаков представлен на миниатюре парижского кодекса Григория Назианзина, gr. 510, л. 32 об. (H. Omont, ук. соч., табл. XXII). Другой возможный вариант — апостол Фаддей. Его фигура дана на мозаике собора Торчелло рядом с фигурой Фомы (В. Лазарев, ук. соч., II, табл. 239). Аналогичные сомнения у нас возникают применительно к той фигуре на михайловской мозаике, которую Д. В. Айналов (ук. соч., стр. 211) безоговорочно принимает за изображение Симона. На самом деле здесь представлен либо Иаков, либо Фаддей, иначе говоря, тот же апостол, чье имя так трудно определить и на софийской мозаике.

[5] Ср., к примеру, мозаики Хосиос Лукас (рис. 21, 22), Михайловского монастыря в Киеве (D. Ainaloff, ук. соч., рис. 6, 8), Марторана (O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, табл. 52 b) и многие другие. На мозаике в Гроттаферрате, изображающей «Сошествие св. духа» (фото Luce 1102), только надписи позволяют опознать почти тождественные лица Фомы и Филиппа. Филипп чаще изображается слева (Чефалу, Монреале, Триест), но нередко его фигура замыкает группу апостолов и справа (например, Торчелло).

Рис. 21. Апостол Фома. Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века

Рис. 22. Апостол Филипп. Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века

Рис. 23. Архангел Гавриил из «Благовещения». Мозаика собора в Ватопеде. Первая половина XI века

и красными красками, рассчитанными на восприятие всей композиции издалека. К этим цветам нередко присоединяется и более скромный и нейтральный пурпуровый тон [1].

Над апостолами идет греческая надпись, образующая в правой части композиции две строки:

+ΛΑΒΕΤΕΦΑΓΕΤΕΤΟΥΤΟ^ΕΣΤΙΝΤΟΣΩΜΑΜΟΥΤΟ
ΥΠΕΡΥΜΩΝΚΛΩΜΕΝΟΝΕΙΣΑΦΕΣΙΝΑΜΑΡΤΙΩΝ

Λάβετε, φάγετε· τοῦτό ἐστι‹ν› τὸ σῶμά μου τὸ
ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν.

Возьмите, вкушайте: это тело мое, за вас преломляемое для отпущения грехов[2].

---

[1] Чтобы дать наглядное представление о цветовом богатстве «Евхаристии», приводим нижеследующее описание колорита отдельных фигур.

Крайняя фигура слева, изображающая Филиппа либо Фому, облачена в белый хитон со светло-зелеными и водянисто-голубыми переливами. Поверх хитона наброшен плащ с пурпуровыми разводами. Опись фигуры, сандалий, лица и волос черная, опись рук, носа и подбородка — красная. В лице контрастно подчеркнуты белые блики, подрумянка и зеленые тени. Волосы — серовато-зеленые с белым. Нимб — трехцветный (черный, красный, белый; нимбы даются попеременно то в таком цветовом сочетании, то с заменой красного цвета зеленым). Следующий апостол одет в белый хитон с темно-синими, синими и водянисто-синими переливами и красными клавами. Поверх хитона наброшен серый плащ с блекло-зелеными тенями. Волосы — серые. Фигура, сандалии и волосы очерчены черной линией, ноги, руки, нос — красной. Левая выдвинутая вперед нога подчеркнута резкой красной описью (интересно отметить, что такие резкие описи применяются мозаичистами лишь в тех случаях, когда энергично выдвинутая вперед нога изображается слегка согнутой в колене; там же, где выдвинутая нога представлена вытянутой, там ее опись дается черной и гораздо более тонкой). На Симоне (?) различных оттенков пурпуровый хитон с наброшенным поверх него белым плащом, переливающим пурпуровыми и зелеными тонами. Клав — ярко-красный с золотом. Волосы — серые. Особенно яркими являются цвета одеяния Луки: канареечно-желтого цвета с изумрудно-зелеными переливами хитон, серовато-белый плащ с кроваво-красными и черными складками. Клав на рукаве — темно-синий с голубым. В виде исключения опись передней ноги дана густым синим цветом. Индивидуальное отклонение имеется и в нимбе — средняя полоса голубая. У Луки серые волосы с простриженным гуменцом. Более темной тональностью отличается одеяние евангелиста Иоанна: синий с серовато-белым хитон, ярко-красный клав, белый с блекло-зелеными оттенениями плащ. Волосы — серые. На Петре синий хитон, который переливается серовато-белыми тонами. Плащ — серый, переходящий в освещенных местах в фиолетово-белые оттенки. Клав и опись выступающей ноги — ярко-красные. Волосы — серые.

Группу подходящих справа апостолов возглавляет Павел. Его синий хитон переливается серовато-белыми тонами, серовато-белый плащ — зелеными. Клавы у Петра и всех следующих за ним апостолов — красные. Волосы — серые. Передний контур выдвинутой ноги очерчен зеленой линией. На Матфее фиолетово-серый хитон и белый с серыми складками и тенями плащ. Лицо — белесого тона, лоб очерчен резкой черной линией, волосы — бледно-серые с зеленовато-оливковыми и белыми полосами. Марк одет в водянисто-синего тона хитон с темно-синими оттенениями; плащ — серовато-белый. Волосы — интенсивного серого цвета. На Андрее (последняя из сохранившихся мозаических фигур) водянисто-синего цвета хитон с белыми переливами и блекло-зеленого цвета плащ, высветленный белым. В лице преобладают розовые оттенки, волосы — белые с набранными из зеленых кубиков переборками. В седую бороду введено довольно много серых кубиков. Уцелевшие нижние части двух крайних фигур позволяют восстановить цвета их хитонов (блекло-фиолетовый с серовато-белым и канареечно-желтый с ярко-зеленым) и плащей (серый с белым и белый с розовым и красным).

[2] Ср. Матфей, гл. XXVI, ст. 26—29; Марк, гл. XIV, ст. 22—25; Лука, гл. XXII, ст. 17—21. Другой вариант перевода: «Примите, ядите: сие есть тело мое, за вас ломимое во оставление грехов».

ΠΙΕΤΕΕΞΑΥΤΟΥΠΑΝΤΕΣΤΟΥΤΟΕΣΤΙΝΤΟΑΙΜΑΜΟΥΤΟΤΗΣΚΑΙΝΗΣΔΙΑΘ
ΗΚΗΣΤΟΥΠΕΡΥΜΩΝΚΑΙΠΟΛΛΩΝΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝΕΙΣΑΦΕΣΙΝΑΜΑΡΤΙΩΝ

Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες· τοῦτό ἐστι<ν> τὸ αἷμά μου τὸ τῆς καινῆς διαθήκης
τὸ ὑπὲρ [ὑμῶν καὶ π]ολλῶν ἐκχυνόμενον εἰς ἄφ[εσιν ἁμαρτιῶν],

Пейте из нее все: это кровь моя нового завета,
за вас и многих проливаемая для отпущения грехов[1].

Надпись поясняет то, что изображено на мозаике — причастие под двумя видами.

Композиция «Евхаристии» имеет ряд особенностей, которые опять-таки свидетельствуют о наличии множества архаизмов, настойчиво дававших о себе знать и в ряде других мозаик. Прежде всего обращает на себя внимание отсутствие поземи. Все фигуры ступают не по земле, а по золотому фону. Иначе говоря, для них нет пространственной базы. В силу этого они кажутся как бы парящими в воздухе, хотя у всех у них достаточно тяжелая поступь. Лишь две фигуры имеют реальную точку опоры. Это Христос, который выдвинутой вперед ногой опирается на обрамление окон, причем его ступни как бы вдавливают нижележащее обрамление.

Развертывая всю композицию на плоскости, мозаичисты последовательно избегают всего того, что могло бы нарушить этот принцип. Так они лишают всякого объема престол, сводя его к плоскому, орнаментально разделанному прямоугольнику. Киворий они также проецируют на плоскости, отбрасывая четвертую колонку и тем самым избегая всякого намека на ракурс. В фигурах они нигде не прибегают к перерезываниям, тщательно соблюдая такой их порядок, в котором господствует рядоположение со строгим соблюдением интервалов. Все это вместе взятое способствует созданию совсем особого художественного эффекта: зрителю кажется, что действие разыгрывается во внепространственной и вневременной среде, где царят совсем особые законы. Именно к созданию такого впечатления и стремилась церковь, для которой композиция «Евхаристии» была прежде всего иллюстрацией догмы. И эти абстрактные догмы нуждались для своего художественного воплощения в отвлеченном строе форм, который один только и мог быть адекватным их сугубо символическому содержанию.

Впечатлению торжественного священнодействия как нельзя более способствует и колорит композиции «Евхаристии». В нем есть то ослепительное богатство красок, которое возносит запечатленное событие в сферу возвышенного и необычайного. Особенно ясно это сказывается в трактовке одеяний. В последних широко используются переливчатые тона, которые переходят друг в друга не путем постепенной градации оттенков, а на основе резкого противопоставления двух цветов (например, белого и зеленого, белого и синего, желтого и зеленого и др.). Этот прием, не разбивавший плоскости, в то же время позволял намечать складки и моделировать фигуру. Однако это была не светотеневая, а цветовая моделировка, сохранявшая за формой ее относительно плоский характер[2].

---

[1] Ср. Матфей, гл. XXVI, ст. 26—29; Марк, гл. XIV, ст. 22—25; Лука, гл. XXII, ст. 17—21. Другой вариант перевода: «Пейте из нее все: сие есть кровь моя нового завета, за вас и многих изливаемая во оставление грехов».

[2] Ср. В. Лазарев, ук. соч., I, стр. 30; O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, стр. 38.

Данным приемом охотно пользовались и византийские и древнерусские мастера, в чьих руках переливчатые цвета превратились не только в средство моделировки, но и в средство обогащения палитры. И действительно, в одеяниях апостолов из «Евхаристии» есть такое сияние красок, что представленная здесь сцена воспринимается как особо праздничная.

Создавая композицию «Евхаристии», мозаичисты допустили один явный композиционный просчет: у них не хватило достаточного места для двух крайних правых фигур, так как они дали слишком большие интервалы между фигурами Матфея и Марка и Марка и Андрея; поэтому руки пятой фигуры (от них уцелели лишь кончики пальцев) перерезали линию спины апостола Андрея и почти вплотную приблизились к его плечу, а фигура крайнего апостола была еще более тесно придвинута к шествующей перед ней фигуре; это, однако, не помогло мозаичистам компенсировать допущенный просчет, в силу чего левая нога крайней фигуры оказалась перерезанной обрамлением. Правильно учащая ритм композиции к ее краям, мозаичисты не сумели точно рассчитать интервалов, что и привело к вышеописанному просчету.

Композиция «Евхаристии» является по своему стилю одной из наиболее архаических частей мозаического ансамбля. Приземистые, большеголовые фигуры, относительно мало дифференцированные типы лиц, однообразие поз и жестов, строгая симметрия построения — все это накладывает на композицию «Евхаристии» печать определенной скованности. При взгляде на нее невольно вспоминаются миниатюры тождественного содержания из «Россанского кодекса» VI века. Работавшие в Софии мастера не овладели еще теми гибкими и разнообразными средствами художественного выражения, которые были полностью освоены подвизавшимися в Михайловском монастыре мозаичистами. Но, с другой стороны, они превосходно чувствовали и понимали специфическую природу монументального искусства. И в этом как раз плане они дают высокопримечательное решение, отмеченное печатью необычайной силы и мощи.

Мы не знаем точно, когда композиция «Евхаристии» была впервые использована в украшении апсиды и когда впервые были в нее введены фигуры прислуживающих ангелов с рипидами. Учитывая торжественно-церемониальный характер этого иконографического варианта, есть серьезные основания полагать, что он сложился на константинопольской почве, в кругу придворных художников. На этой точке зрения стоял и Д. В. Айналов, детально изучивший иконографию этого сюжета [1]. Нам представляется наиболее вероятным временем кристаллизации интересующего нас иконографического варианта IX — X века. С XI века этот вариант получает широчайшее распространение как в Византии, так и в славянских странах и в Грузии (ср. примеч. 3 на стр. 38).

Изображение «Евхаристии» принадлежит к числу древних тем христианского искусства. На миниатюрах оно впервые встречается в «Евангелии Равулы» от 586 года [2] и в «Россанском кодексе» VI века. [3] Мы находим его также на ряде дискосов VI—VII столетий в Музее Фогг в США, в Археологическом музее в Константинополе [4]. Так как все это

[1] Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 59—64; D. Ainaloff, ук. соч., стр. 206—210. Ср. G. Millet, La Dalmatique du Vatican, Paris, 1945, стр. 54—55; Его же, Broderies religieuses de style byzantin, Paris, 1947, стр. 72—73.

[2] O. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, рис. 266.

[3] R. Kömstedt, Vormittelalterliche Malerei, Augsburg, 1929, рис. 92—93.

[4] J. Ebersolt, Le trésor de Stuma au Musée de Constantinople, «Revue Archéologique», 1911, стр. 407—409; L. Bréhier, Les tresors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche, «Gazette

памятники сирийского круга, то сам собою напрашивается вывод, что тема «Евхаристии» была особенно распространена на Востоке. Ее догматическое, не терпящее никаких кривотолков содержание явилось прямым откликом на те страстные споры, которые велись вокруг таинства евхаристии и которые были особенно острыми в Малой Азии и Сирии. С IX века изображения «Евхаристии» неоднократно встречаются в греческих псалтырях (Хлудовская, Pantokr. 61, Paris. gr. 20, Lond. Add. Ms. 19352, Barb. gr. 217) [1], откуда они, вероятно, перешли в монументальную живопись, подвергнувшись здесь усложнению и обогащению (об этом позволяет догадываться крест папы Пасхалия (814—824), на котором уже фигурируют прислуживающие Христу ангелы) [2]. Мозаика Софии Киевской является самым ранним из известных нам монументальных памятников с изображением обогащенного варианта «Евхаристии». Но не подлежит никакому сомнению, что истоки этого варианта следует искать в константинопольском монументальном искусстве IX—X веков [3].

Композиция «Евхаристии» в Софии Киевской настолько единообразна, что на первый взгляд легко может показаться, будто вся она была выполнена одним мастером. Впечатление это, однако, обманчиво. Чем более пристально начинаешь ее изучать, тем очевиднее становится, что здесь подвизалось не менее трех мастеров. Ю. Н. Дмитриев был первым, кто заострил внимание на этом вопросе. Но его конечные выводы представляются нам приемлемыми лишь частично и нуждаются в коррективах.

В своем технологическом разборе композиции «Евхаристии» Ю. Н. Дмитриев исходил из наличия борозд, которые он рассматривал как линии соединения двух последовательных участков работы. По его мнению, «композиция выполнялась двумя мастерами и была разбита на пять частей: 1) центральная группа, 2—3) две первые фигуры в каждом шествии апостолов, слева и справа, и 4—5) четыре остальные фигуры с каждого края.

---

des Beaux Arts», 1920, mars; Ch. Diehl, L'École artistique d'Antioche et les trésors d'argenterie syrienne, «Syria», 1921, стр. 81—95, табл. 14; L. Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris, 1936, стр. 85—86, табл. LIV.

[1] H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, 2 Auflage, Leipzig, 1924, табл. 17; H. Omont, Ук. соч., табл. LXXVII—23; В. Лазарев, Ук. соч., I, стр. 107, 312.

[2] Этих прислуживающих ангелов мы встречаем также в росписи IX (?) века, украшающей виму в церкви св. Стефана на острове Нис в Писидии. См. H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler, Leipzig, 1908, стр. 90—91. В другой росписи IX (?) столетия (пещерный храм Спасителя около Валерано) выстроенные в ряд апостолы были представлены подходящими к Христу с одной стороны. См. A. Bertini Calosso, Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Valerano, Roma, 1907. Ср. Д. Айналов, «Византийский Временник», 1907 (XIV), стр. 607—608.

[3] На л. 156 об. греческого «Евангелия» в Париже (gr. 74), бесспорной константинопольской рукописи XI века, «Евхаристия» представлена под двумя видами, но без прислуживающих ангелов (H. Omont, Evangiles avec peintures byzantines du XI-e siècle, II, Paris, s. d. табл. 133). На миниатюре греческого «Литургического свитка» XI века в Библиотеке греческого патриархата в Иерусалиме (Σταυροῦ, 109) эти прислуживающие ангелы уже фигурируют. Так как и «Свиток» является константинопольской работой, то тем самым доказывается наличие интересующего нас иконографического типа в константинопольском искусстве XI века. См. A. Grabar, Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, «Dumbarton Oaks Papers», 1954 (8), стр. 174, 187, 192—193, рис. 10. К сожалению, мы точно не знаем, как выглядела мозаика с изображением «Евхаристии» под двумя видами в церкви св. Апостолов в Константинополе. Хейзенберг не сомневается в том, что фигуры дважды представленного Христа были здесь даны в сопровождении прислуживающих ангелов. См. A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche in Konstantinopel, II, стр. 175—181.

Центральная часть с четырьмя фигурами выполнена обоими мастерами совместно, каждый сделал по две фигуры. После того, разделившись, они сделали два прилегающих к центру участка мозаики с двумя фигурами с каждой стороны, затем, опять совместно, — четыре последние фигуры с каждой стороны, причем две крайние фигуры левой группы и две средние правой выполнены рукой одного мастера»[1]. Отвлекаясь сейчас от вопроса о наличии борозд (последние, при желании мозаичистов, могут остаться совершенно незаметными), мы, в целях уточнения количества работавших над композицией мастеров, будем отправляться от ее стилистического анализа и от разбора наличествующих в ней различных художественных манер.

Ю. Н. Дмитриев, несомненно, прав, приписывая правую и левую часть центральной группы двум различным мастерам. Действительно, мы имеем здесь дело с различной мозаической кладкой, что выявляют лишь детальные снимки. Лица левого ангела и Христа гораздо мягче по своей трактовке, нежели лица соответствующих фигур справа; у них далеко не столь отстоявшийся тип, линии лишены жесткости и подчеркнутой определенности, так как мозаические кубики подогнаны друг к другу не вплотную, а между ними оставлены в большинстве случаев довольно значительные интервалы. Эта же весьма характерная «прерывистая» кладка применена в лицах апостолов Петра, Иоанна, Луки и Симона (*табл. 36—39*). В фигурах двух крайних левых апостолов мы ее уже не находим, так что сам собою напрашивается вывод о работе здесь другого мастера (*табл. 40, 41*). Типы лиц этого мастера отличаются подчеркнутым архаизмом: крупные черты, непомерно большие глаза, сухая, несколько «заглаженная» трактовка поверхности.

В правой части композиции «Евхаристии» тщетно было бы искать руку тех двух мастеров, которые выполнили ее левую часть[2]. Тут Ю. Н. Дмитриев допускает ошибку, приписывая две крайние левые фигуры и фигуры Марка и Андрея одному мастеру (*табл. 46, 47*). Не подлежит никакому сомнению, что все дошедшие до нас мозаические изображения фигур правой части композиции были сделаны одним мозаичистом. Это художник со своей довольно ярко выраженной физиономией. В лицах исполненных им фигур есть нечто такое, что без труда позволяет опознать его руку: стандартно изогнутые носы, пронзительный взгляд черных глаз, четко очерченные линии. В отличие от мозаичистов, набравших шесть фигур левой половины композиции «Евхаристии», он любит особо плотную пригонку кубиков, что усиливает четкость всех линий. Для него типичны и такие детали, как заостренный верх уха и механическое повторение ногтей на обоих больших пальцах, хотя ноготь должен был быть обозначен лишь на левой, ближайшей к зрителю руке. Это мастер весьма опытный и искушенный, но его искусству присущ оттенок известной стереотипности.

Так как от двух крайних правых фигур уцелели только их ноги и нижние части одеяний, то не представляется возможным решить вопрос, работал ли здесь новый, четвертый мастер, или один из тех трех мозаичистов, которым принадлежат все остальные

---

[1] Ю. Дмитриев, Заметки по технике русских стенных росписей X—XII веков (живопись и мозаика), «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР», 1954, стр. 278.

[2] В пользу этого говорит и такой факт, что размеры голов апостолов в левой части композиции (по высоте от 0,28 до 0,35, по ширине от 0,25 до 0,27) сильно отличаются от размера голов в правой ее части (по высоте от 0,36 до 0,40, по ширине от 0,215 до 0,27).

фигуры. Бо́льший схематизм и упрощенность складок говорят скорее в пользу первого предположения. Однако это не более чем гипотеза.

Можно ли перекинуть мост от манеры исполнения трех выявленных нами мастеров к стилю других мозаик Софии Киевской? В случае положительного ответа на данный вопрос правильность нашей классификации получит косвенное подтверждение.

Мозаичист, набравший фигуры правой половины композиции «Евхаристии», выполнил еще следующие изображения: Аарона, богоматери из «Благовещения» и, возможно, богоматери из «Деисуса» (*табл. 26*, *61*, *24*). Мы будем его условно называть «Мастером правого Христа Евхаристии». Мозаичисту, которому принадлежат фигуры левой половины композиции (кроме двух крайних левых), могут быть приписаны апостол Павел в куполе, Иоанн Предтеча из «Деисуса», Григорий Богослов, Николай и Стефан из святительского чина и Вивиан (один из сорока мучеников севастийских; *табл. 8*, *25*, *52—54*, *89*). Этому мастеру, с его характерной «прерывистой» кладкой, мы даем условное наименование «Мастер апостола Павла», так как для него наиболее показателен именно этот образ, обнаруживающий ближайшее сходство с евангелистом Иоанном из «Евхаристии». Наконец, рука автора двух крайних фигур из последней композиции опознается в евангелисте Марке на парусе и в архангеле Гаврииле из «Благовещения» (*табл. 10*, *11*, *62*, *63*). Этого мозаичиста, особенно сильно тяготеющего к архаическим традициям, лучше всего называть по наиболее типичной для него работе «Мастером евангелиста Марка».

Таким образом, композиция «Евхаристии» была выполнена в своей сохранившейся части тремя мозаичистами, чей художественный почерк находит себе убедительные аналогии в ряде других мозаик Софии Киевской. Почти полная утрата двух крайних правых фигур из этой же композиции затрудняет решение вопроса о том, не участвовал ли в работе над ней еще один, то есть четвертый мастер. Возможность этого не исключена, поскольку наиболее логично было бы предположить, что в правой половине композиции размежевание между мастерами протекало так же, как и в ее левой половине.

СВЯТИТЕЛЬСКИЙ ЧИН В АПСИДЕ

Фриз «Евхаристии» отделен от нижнего регистра широким орнаментальным поясом. К сожалению, нижний регистр, включающий в себя самые совершенные в художественном отношении мозаики, дошел до нас в фрагментарном виде: фигуры представленных здесь восьми святителей и двух архидиаконов уцелели лишь в верхней своей части — на северной стене апсиды по грудь (*табл. 48*), на южной — по колени (*табл. 49*). При старых реставрациях фигуры были дописаны маслом. Произведенные во время последних реставрационных работ зондажи показали, что под этой живописью отсутствует мозаика. Поэтому было принято решение живопись не удалять, а только промыть. Так как от одних фигур уцелело больше, от других меньше первоначальной мозаической площади, то граница между мозаикой и живописью идет не по прямой линии.

Фигуры святителей и первомучеников Стефана и Лаврентия (примерная высота фигур около 2,30 *м*) размещены в нижнем регистре не случайно. В средние века их рассматривали как представителей «земной церкви», как ее основателей и устроителей. Они занимали, таким образом, положенное им в церковной иерархии место: в нижнем ряду, но в апсиде, куда было приковано внимание всех молящихся. Изобра-

жение этих фигур именно в апсиде лишний раз подчеркивало их значение как выдающихся деятелей христианской церкви, которые делом и словом способствовали ее победе над язычеством и ересями.

Дошедшие до нас старые греческие надписи позволяют точно определить имена каждой из фигур. Сложнее обстоит дело с теми полностью утраченными фигурами, которые украшали простенки между окнами и которые были заменены не позднее середины XVII века изображениями киевских митрополитов Алексея и Петра, исполненными маслом [1]. Н. В. Закревский утверждает, что он видел в свое время около фигуры архидиакона Стефана остатки мозаической греческой надписи (Πέτρ..) [2]. Обычно весьма точный в сообщаемых им фактах П. Г. Лебединцев дает несколько иные сведения: уцелевшая греческая надпись (Α...ρο.) находилась над фигурой Алексея [3]. В настоящее время следы этого мозаического фрагмента не обнаружены (если не считать одной буквы справа от Стефана). Но у нас нет никаких оснований не доверять свидетельству Н. В. Закревского и П. Г. Лебединского. По-видимому, в простенках между окнами были представлены фигуры апостолов Петра и Павла. Учитывая то, что сцены из их жизни украшали апсиду жертвенника, нет ничего логичнее, как допустить их изображения на центральном месте нижнего регистра, между фигурами первомучеников Стефана и Лаврентия.

В подборе отцов церкви составители программы росписи придерживались, за двумя исключениями, наиболее распространенного варианта. Они остановили свой выбор на самых популярных в православном мире святителях, чьи изображения, почти как правило, фигурируют во всех монументальных ансамблях XI—XII веков. Это — Григорий Богослов, Николай Чудотворец, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский и Григорий Чудотворец [4]. Необычны в этом ряду отцов церкви Епифаний Кипрский (*табл. 50*) и папа римский Климент (*табл. 51*), чье изображение встречается лишь в Монреале. Фигура Климента была введена, как мы уже отмечали в свое время (ср. стр. 34—35), по чисто местным причинам, так как реликвии этого святого, весьма почитаемого среди славян, хранились в Десятинной церкви, куда они были привезены Владимиром из Корсуни. Эти реликвии являлись для Киевской Руси национальной святыней, чем и объясняется введение в святительский чин фигуры Климента. Что же касается фигуры Епифания, то творения этого отца церкви, так же как и творения Григория Богослова, Василия Великого, Григория Нисского и особенно Иоанна Златоуста, были хорошо известны Киевской Руси в славянских переводах, выполненных не позднее XI века [5]. Недаром

[1] Что эта замена была произведена не позднее середины XVII века, доказывает свидетельство Павла Алепского (ук. соч., вып. второй, стр. 70), который уже упоминает изображения Алексея и Петра.

[2] Н. Закревский, Описание Киева, I, стр. 794.

[3] Прот. П. Лебединцев, О св. Софии Киевской, «Труды третьего археологического съезда в России», I, Киев, 1878, стр. 78.

[4] Изображения Григория Богослова встречаются в церкви Феотокос в Салониках, в Хосиос Лукас, в Чефалу, в Палатинской капелле, в Марторане, в Нередице, изображения Николая Чудотворца — в Хосиос Лукас, в Дафни, в Чефалу, в Палатинской капелле, в Марторане и Нередице, изображения Василия Великого — в Хосиос Лукас, в Чефалу, в Палатинской капелле, в Марторане и в Нередице, изображения Иоанна Златоуста — в Чефалу, в Палатинской капелле, в Марторане и в Нередице, изображения Григория Нисского — в церкви Феотокос в Салониках, в Хосиос Лукас, в Палатинской капелле и в Марторане, изображения Григория Чудотворца — в церкви Феотокос в Салониках, в Хосиос Лукас, в Дафни и в Нередице.

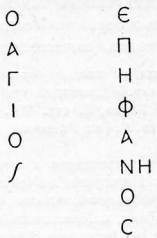
[5] Е. Голубинский, ук. соч., I—1, стр. 888, 890—893, 898—899.

многочисленные выписки из «Панария» Епифания Кипрского фигурируют уже в «Изборнике Святослава» от 1073 года [1].

Фигуры всех святителей и архидиаконов даны в строго фронтальных позах. Расположенные столбцами греческие надписи заполняют интервалы между фигурами и одновременно подчеркивают господствующий в этом регистре вертикальный ритм. Благодаря тому, что фигуры размещены на изогнутых стенах апсиды, они кажутся зрителю как бы стоящими полукругом. Это в значительной мере лишает их разобщенности, поскольку они обращены друг к другу, и невольно создается такое впечатление, будто они ведут тихую беседу. С замечательным искусством работавшие здесь мозаичисты охарактеризовали каждого из святителей. В их лицах живо чувствуются отголоски эллинистической портретной живописи, в такой мере они индивидуальны. Но, с другой стороны, в этих лицах есть и нечто общее. Это выражение глубокой сосредоточенности. Все святители погружены в себя, и взор их фиксирует не одну определенную точку, а устремлен в пространство. И хотя лицам чужд подчеркнутый аскетизм, им все же присуща та строгость, которая во многом сближает их с иконными образами.

Мы уже отмечали в свое время, что левая группа святителей выдержана в светлой и холодной гамме красок. Это объясняется тем, что северная стена, на которую свет падал через правое, то есть южное окно, находилась в лучших условиях освещения, чем южная. Последняя освещалась через северное окно. Поэтому все изображения окрашены здесь в более теплые и интенсивные цвета. Помимо этого различия в колорите, обусловленного местоположением мозаик, бросается в глаза и различие качества. Фигуры правой группы намного превосходят фигуры северной стены: их лица выразительнее и тоньше, их рисунок — более точный и крепкий, их умело подобранные краски обнаруживают руку выдающегося колориста. Фигуры этой правой группы святителей принадлежат, несомненно, самому одаренному и зрелому из работавших в Софии Киевской мастеров. Мы склонны думать, что именно он был главным мастером, возглавлявшим артель мозаичистов.

Крайняя фигура слева (*табл. 59*) изображает Епифания Кипрского (ум. 403). По сторонам от его фигуры идет в два столбца греческая надпись:

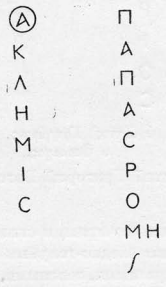


ὁ ἅγιος Ἐπιφάνιος,
святой Епифаний.

[1] Е. Голубинский, ук. соч., I—1, стр. 893.

На Епифании пурпурового тона фелонь с несколько более светлым воротом и белый омофор с черными крестами. Омофор оторочен бледными, серовато-зелеными полосами. От евангелия, которое Епифаний держит в правой руке, уцелел лишь верхний его край (сочетание золотых, синих и темно-синих тонов). Нимб имеет двойную обводку — черную и красную. Лицо, с его несколько преувеличенными контрастами светлых и более темных тонов, выложено из белых, бледно-розовых, серых и коричневатых кубиков, борода и волосы — из зеленоватых и коричневатых. Это лицо, в котором преобладают плавно изогнутые линии, лишено яркой индивидуальности. В нем есть что-то безличное, даже несколько вялое. Мы имеем здесь один из наименее выразительных образов святительского чина.

К Епифанию весьма близка по своей слабо выраженной индивидуальности и по манере исполнения фигура папы римского Климента (ум. ок. 103; *табл. 51*). Ее сопроводительная греческая надпись, нижняя часть которой утрачена, гласит:



ὁ ἅ(γιος) Κλήμης
πάπας Ῥώμης

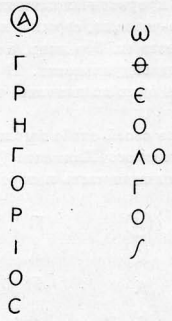
святой Климент
папа римский.

На Клименте бледно-зеленого цвета фелонь, переливающаяся белыми, серыми и бледно-коричневыми оттенками. Ворот фелони, обведенный, как и у Епифания, черными линиями, набран из золотых, бледно-голубых и синих кубиков. Белый омофор украшен темно-синими крестами и имеет светло-голубую обводку. Уцелевший верхний край золотого евангелия очерчен двумя параллельными черными линиями. Нимб состоит из двух обводок — светло-зеленой и красной. В лице преобладают светлые кубики (белые и розовые), тени — серые и бледно-коричевые, описи — коричнево-красные (как и у Епифания) Волосы светло-серого тона с белой разделкой. И образу Климента недостает той характерности, которая так ярко выражена в святителях правой группы.

Иную руку обнаруживает фигура Григория Богослова (ум. 390; *табл. 52*). Ее несомненно выполнил другой мастер, чья работа была облегчена тем, что для типа этого святого существовали вполне отстоявшиеся иконографические образцы. Начиная

с фигуры Григория Богослова, все изображения на северной стене принадлежат одному мозаичисту, для которого типична «прерывистая» мозаическая кладка.

Изображение Григория Богослова дошло в лучшем состоянии сохранности: уцелели евангелие и руки. По сторонам от фигуры греческая надпись:



ὁ ἁ(γιος) Γρηγόριος
ὁ Θεολόγος,

святой Григорий Богослов.

На Григории темно-серая фелонь с черными складками и белый омофор с черными крестами; складки омофора оттенены бледно-голубым и серым. Золотое евангелие имеет светло-зеленый обрез и украшено красными, зелеными, светло-синими и белыми камнями. Нимб состоит из двух обводок — голубой и синей. В лице, с высоким лбом, большими глазами, прямым носом, характерно опущенными книзу усами и окладистой бородой, преобладают розовые кубики. Волосы даны в нейтральном, зеленовато-сером тоне. По общему своему типу Григорий Богослов довольно близок к аналогичным изображениям в Чефалу и Палатинской капелле [1]. Но у него более крупные черты лица, лишенные той графической измельченности и сухости, которые характерны для большинства памятников XII века и, в частности, для мозаик сицилийского круга.

В ряду фигур северной стены больше всего уцелело от фигуры Николая Чудотворца (ум. ок. середины IV века), сохранившейся почти до пояса (*табл. 53*). Сопроводительная греческая надпись гласит:

---

[1] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, табл. 7 A, 24 B. Интересно отметить, что в Cod. Paris, gr. 510 (лл. 43 об., 71 об. и 452) Григорий Богослов, изображенный еще с длинной бородой, а не с бородой лопатой, лишен тех специфических черт, которыми наделяется его лицо в памятниках монументальной живописи XI—XII веков. Это лишний раз подтверждает, что в кристаллизации иконографии византийских святых X век был переломной эпохой. См. H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, табл. XXIII, XXVII, LX.

Ο Α Γ Ι Ο Σ

Ν Η Κ Ο Λ Α Ο Σ

ὁ ἅγιος Νικόλαος,

святой Николай.

Правой рукой Николай благословляет, в левой держит евангелие. На нем белая, переливающаяся серыми и пурпуровыми тонами фелонь, из-под которой выглядывает золотой рукав стихаря; ворот фелони набран из синих, голубых, белых, темно-лиловых, золотых и черных кубиков. Омофор — белый, с бледно-голубой обводкой и черными крестами. Золотое евангелие, с кроваво-красным обрезом, усыпано белыми, синими и зелеными камнями. Нимб имеет двойную обводку — зеленую и черную. В лице широко использованы серовато-зеленые и розоватые кубики. Волосы — темно-серые, с розоватыми переборками.

Тип лица Николая выдает все свойственные ему черты — округлый овал головы, высокий лоб, выступающие скулы, впалые щеки, опущенные вниз усы, закругленная борода. Ближайшую аналогию он находит себе в Дафни [1] и в Нередице[2]. На мозаиках и иконах XII века (например, Чефалу, новгородская икона в Гос. Третьяковской галерее) [3] лицо Николая получает более вытянутую форму и более аскетическое выражение.

Ближайшей к окну является фигура архидиакона Стефана (*табл. 54*). Вместе с архидиаконом Лаврентием он рассматривался в средние века как первомученик. Поскольку «земная церковь» была «укреплена мучениками», постольку Стефан и Лаврентий изображены в нижнем регистре, где им отведено место рядом с отцами церкви.

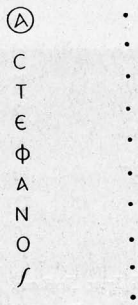
Фигура Стефана дошла до нас в фрагментарном виде: утрачена не только вся ее нижняя часть, но погибли и левая половина торса с рукой, а также правая рука до локтя. Около фигуры греческая надпись:

---

[1] G. Millet, Le monastère de Daphni, табл. XI—5. Ср. Cod. Paris. gr. 550, л. 4. См. H. Omont, ук. соч., табл. CVI (Омон ошибочно принимает представленного здесь Николая Чудотворца за Василия).

[2] В. Мясоедов, Н. Сычев, Фрески Спаса-Нередицы, табл. XXX-2.

[3] O. Demus, ук. соч., табл. 7A; В. Лазарев, Искусство Новгорода, табл. 27.



ὁ ἅ(γιος) Στέφανος
[ὁ Πρωτομάρτυς],
святой Стефан
Первомученик.

На архидиаконе переливающийся зелеными и серовато-зелеными тонами белый стихарь с коричневым воротом. Через левое плечо был перекинут ныне погибший орарь. Обводка нимба — голубая с темно-синим. В лице, очень свободно и живописно трактованном, преобладают зеленоватые и розоватые оттенки. Под глазами — глубокие зеленые тени. В волосах искусно объединены зеленовато-коричневые и розовые кубики. Тип лица отличается открытым, приветливым характером, отдаленно напоминая изображение этого же первомученика в Чефалу [1].

Правая группа, украшающая южную стену апсиды, принадлежит к числу самых совершенных частей мозаического ансамбля (*табл. 55—59*). В ней с особой силой раскрывается мастерство портретных характеристик и исключительный колористический дар создавшего ее художника. Здесь приходится говорить именно об одном художнике, так как все пять фигур отмечены печатью стилистического единства.

Слева представлен (*табл. 55*) архидиакон Лаврентий (сопроводительная греческая надпись воспроизводится на стр. 117).

Его фигура уцелела чуть выше колен, нижняя часть правой руки утрачена. На Лаврентии белый с серовато-зелеными оттенениями стихарь. Ворот стихаря — серовато-голубой. В левой руке Лаврентия виднеется золотой с красной разделкой мученический венец, обведенный черными линиями и усыпанный жемчугом. Рука прикрыта платом густого кроваво-красного тона с бледно-розовыми разводами. В правой руке Лаврентий держит кадильницу (в этом месте мозаика осыпалась). Через левое плечо перекинут орарь, обводка нимба — красная и черная. Мужественное лицо Лаврентия полно силы и энергии. Оно выполнено в смелой, уверенной манере. Лицо дано в зеленовато-сером тоне с розовыми и белыми высветлениями; контур лица — черный, описи — красные, тени под

[1] O. Demus, ук. соч., табл. 7 B; фото Алинари 19882.

Архидиакон Лаврентий из святительского чина

Ο Λ
Α Α
Γ V
Ι Ρ
Ε
Ν
Τ
Ο
C

ὁ ἅγι[ος] Λαυρέντι[ος],
святой Лаврентий.

глазами — серовато-зеленые, волосы — коричневато-зеленые. Лицо Лаврентия с его массивными крупными чертами настолько своеобразно, что оно не находит себе ни одной близкой параллели.

Рядом с Лаврентием представлен Василий Великий (ум. 379; *табл. 56*). Около его фигуры сопроводительная греческая надпись:

Ο Β
Α Α
Γ C
Ι Η
Ο Λ
C Ι
Ο
C

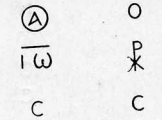
ὁ ἅγιος Βασίλειος,
святой Василий.

На нем серовато-зеленая фелонь с черными складками и белый омофор с черными крестами и голубовато-синей обводкой. Виднеющаяся под золотым рукавом подкладка фелони — белая с черными узорами; подкладка имеет золотой борт, украшенный черным орнаментом. В руках Василий держит золотое евангелие с голубовато-синим обрезом. Крышка евангелия усыпана синими, зелеными, белыми и красными камнями. Двойная обводка нимба — темно-синяя и голубая.

Лицо Василия можно смело причислить к классическим образцам средневековой портретной живописи. Оно имеет преувеличенно вытянутую форму, еще более подчеркнутую длинной бородой. Все основные линии (очерк лица, вертикаль носа и идущие от него

складки, усы, продолженные вдоль щек дужки над бровями) устремляются вниз, что придает лицу высокомерное и несколько сухое выражение. В разделке лица, обрамленного волосами серовато-зеленого цвета, использовано особенно много красочных оттенков (розовый, белый, серовато-зеленый, серый, коричневый, зеленый и розовато-красный), благодаря чему оно кажется более живым и объемным [1].

Подлинным шедевром портретной характеристики является рядом стоящий Иоанн Златоуст (ум. 407; *табл. 57*), чьи творения пользовались особой популярностью на Руси [2]. По сторонам от фигуры расположена греческая надпись:



ὁ ἅ(γιος) Ἰω(άννη)ς
ὁ Χρ(υσόστομο)ς,
святой Иоанн Златоуст.

На Иоанне пурпурового цвета фелонь и белый омофор с черными крестами и водянисто-голубой обводкой. Подкладка фелони — белая, с синими узорами. Из-под белого саккоса выглядывает золотой рукав с орнаментом красновато-коричневого тона. Правой рукой Иоанн благословляет, в левой, скрытой под фелонью и омофором, держит золотое евангелие с красным обрезом. Крышка евангелия, очерченная черными и коричневато-красными линиями, усыпана синими, зелеными, красными и белыми камнями. Нимб имеет зеленую и черную обводку.

Лицо поражает с первого взгляда своим глубоко индивидуальным складом и выражением духовной силы. Огромный лоб, устремленный вдаль взор черных глаз, впалые щеки, морщины около носа, опущенная линия рта, жидкая раздвоенная борода — все это вместе взятое придает лицу неповторимо индивидуальный характер [3]. Но в то же время в этом лице воплощен идеальный тип аскета, столь ценимый средневековой церковью. С замечательным искусством использовал здесь мозаичист колючий, ломаный ритм линий, обращенных острием вниз (треугольник на переносице и треугольной формы тень между бровями, оттеняющие впалость щек клинья, резко опущенные книзу усы, заостренный подбородок). Форма крестов на омофоре полностью соответствует этому линейному ритму: кресты угловатые, геометрически сухие (ср. совсем иной формы кресты на фелони

---

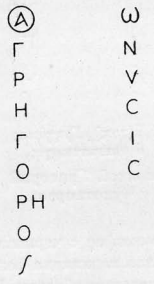
[1] Ближайшая иконографическая (но не стилистическая) аналогия к лицу Василия Великого — мозаика в Палатинской капелле (O. Demus, ук. соч., табл. 25 A). Изображения Василия в Хосиос Лукас и в Нередице отличаются более примитивным характером.

[2] См. G. Fedotov, The Russian Religious Mind, стр. 46.

[3] По своему типу Иоанн Златоуст в Софии Киевской занимает промежуточное место между недавно раскрытой мозаикой северного тимпана большой арки в Софии Константинопольской и миниатюрой Cod. Paris. Coislin 79, л. 2 об. (H. Omont, ук. соч., табл. LXIV). Изображениям Златоуста на памятниках XII века (Чефалу, Палатинская капелла, Нередица, Cod. Paris. gr. 550, л. 4 и др.) свойственны гораздо бо́льшая сухость и более аскетическое выражение.

Григория Чудотворца) [1]. Как и в лице Василия, мозаичист использовал в карнации смальту различных оттенков — зеленовато-серых, серых, белых, кремовых, розовых. Не менее тонкую цветовую разделку мы находим в трактовке глаз (черный, бледно-коричневый, зеленовато-коричневый, серый) и волос (серый, бледно-коричневый, коричневый, черный). По богатству тональных соотношений и продуманности линейной композиции голова Иоанна Златоуста представляется нам одной из наиболее сильных среди мозаик Софии Киевской.

Следующая фигура изображает Григория Нисского (ум. ок. 394)— младшего брата Василия Великого (*табл. 58*). Сопроводительная греческая надпись гласит:



ὁ ἅ(γιος) Γρηγόριος
ὁ Νύσ(σ)ης,

святой Григорий
Нисский.

Григорий облачен в белую фелонь, оттененную нежным светло-пурпуровым тоном. Под золотым рукавом виднеется белая подкладка фелони, расшитая золотыми узорами. Ворот — синий с золотом. Белый омофор украшен тяжелыми черными крестами и имеет водянисто-голубую обводку. Правой рукой Григорий благословляет, в левой держит золотое евангелие с обрезом интенсивного синего цвета. Как обычно, крышка евангелия усыпана драгоценными зелеными, красными, синими, голубыми и белыми камнями. Нимб состоит из двух обводок — красной и черной. Лицо Григория Нисского — наименее выразительное среди святителей правой группы [2]. Отмеченное печатью кротости и мягкости, оно имеет в то же время и оттенок известного безличия. В линейной разделке лица преобладают плавные изогнутые линии, которые в сочетании с сильно высветленной карнацией и теплым серым тоном волос создают впечатление спокойной умиротворенности.

Крайняя фигура справа изображает Григория Чудотворца (ум. ок. 270; *табл. 59*). Около фигуры сопроводительная греческая надпись:

---

[1] Ф. Шмит, Искусство Древней Руси Украины, стр. 57.

[2] Вообще тип Григория Нисского отличается слабо выраженной индивидуальностью. Ср., например, мозаику в Хосиос Лукас (фото семинара по истории искусства в Марбурге, № 626).

Ⓐ Γ Ρ Η Γο Ρ Ι Ο ſ

Ο Θ Α Υ Μα Τ ΥΡ Γ Ο ſ

ὁ ἅ(γιος) Γρηγόριος
ὁ Θαυματουργός,

святой Григорий
Чудотворец.

На Григории серая фелонь и белый омофор с черными крестами и серой обводкой. Из-под золотого рукава выглядывает белая подкладка фелони с черными узорами. Григорий держит в руках золотое евангелие с зеленым обрезом. Крышка евангелия украшена красными, зелеными, синими и белыми камнями. Двойная обводка нимба — зеленая и темно-синяя. В открытом лице, подкупающем выражением большой доброты, преобладают нежные розовато-белые оттенки, которые превосходно сочетаются с теплым тоном серых волос. В соответствии с общей зеленовато-серой гаммой обводка лица не черная, а темно-зеленая. Общего выражения благости мозаичист достигает с помощью мягких, как бы струящихся линий и округлых форм [1]. Стоит только сравнить это лицо с лицами Василия Великого и Иоанна Златоуста, чтобы понять, какими богатыми и разнообразными приемами пользовался мозаичист, исполнивший правую часть святительского чина.

Мозаики нижнего регистра апсиды, представляющие высочайшее достижение в области монументальной живописи, лишний раз свидетельствуют о том, насколько большую роль играли линия и цвет в творчестве средневекового художника. Внимательно разглядывая лица святителей, невольно поражаешься искусству владения линией. В этом отношении особенно показательно сравнение очерков голов и лиц, впадин щек, разделки волос, трактовки теней и высветлений. Варьируя ритм линий, делая его то плавным, то угловатым, то эпически спокойным, то резким и напряженным, мозаичисты достигают

[1] И в Хосиос Лукас (фото семинара по истории искусства в Марбурге, № 685) и в Дафни (G. Millet, ук. соч., табл. X—2) образу Григория Чудотворца присущи черты большей строгости, граничащей даже с суровостью. Было бы, однако, неверно делать на этом основании те далеко идущие выводы, к которым приходит М. В. Алпатов, усматривающий в лице Григория Чудотворца из святительского чина Софии Киевской специфически «русские» черты. См. M. Alpatov — N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg, 1932, стр. 250.

искомого психологического эффекта. Им удается выразить и безграничную доброту, и скованный броней высокомерия фанатизм, и мужественную силу, и граничащую с аскетизмом суровость, и высокий полет мысли. В соответствии с той или иной психологической характеристикой они каждый раз выбирают для украшающих фелони крестов особую форму, перекликающуюся своим ритмическим строем с ведущими линиями лица, с его очертаниями и внутренним рисунком. Так, у Григория Чудотворца (*табл. 59*) ветви креста имеют мягкую закругленную форму, тогда как у Иоанна Златоуста (*табл. 57*) они обладают подчеркнуто прямым геометрическим характером. В таких неприметных с первого взгляда деталях особенно ясно дает о себе знать та многовековая культура линии, которая преемственно разрабатывалась десятками поколений средневековых художников.

Столь же совершенны и колористические решения исполнявших нижний регистр (особенно его правую половину) мастеров. Они тончайшим образом чувствуют цвет, умея извлекать из него предельную звучность, но в то же время они умеют объединять все краски в целостную, гармоническую гамму. И здесь для них нет ничего второстепенного; обводка нимбов, украшающие переплеты редкостные камни, обрезы книг, подкладки и узоры одеяний — все это используется ими для обогащения палитры, для придания ей особо драгоценного характера. В построении колористической гаммы они обычно отправляются от цвета главного одеяния, согласовывая с ним оттенки карнации и волос. И уже затем, находя основное колористическое решение, они обогащают его дополнительными цветовыми акцентами, в подборе которых они обнаруживают высокоразвитую колористическую культуру. И хотя все мозаики Софии Киевской в первую очередь привлекают к себе своим колоритом, тем не менее нигде редкостная красота этого колорита не раскрывается так полно, как в регистре с фигурами отцов церкви и архидиаконов.

Неизвестно, где и когда стали впервые украшать апсиды изображениями святителей. По-видимому, это весьма древняя традиция, так как уже в росписи римских и равеннских церквей,в конхе апсиды, нередко изображаются по сторонам Христа или богоматери местные святые, отцы церкви, папы и т. д.[1]. По мере усиления иерархического начала и уточнения системы церковной росписи, подчинявшейся все более строгим правилам, святых начали отделять от божества и отводить им особое место в ниже расположенных регистрах. Первым известным нам памятником, где фигуры святых даны в нижнем регистре, являются мозаики апсиды равеннской церкви Сант Аполлинаре ин Классе (середина VI века) [2]. Здесь, между окнами, представлены архиепископы Экклезий, Север, Урс и Урзицин. Из-за того, что до нас не дошли росписи прославленных константинопольских храмов, мы не знаем, были ли украшены их апсиды изображениями стоящих в ряд святителей. Но уже a priori это более чем вероятно, особенно принимая во внимание наличие аналогичных композиционных решений в столичных греческих миниатюрах

---

[1] G. Galassi, Roma o Bisanzio, I, табл. LXXXV, CL; Ch. Morey, Early Christian Art, Princeton, 1942, рис. 195, 196; R. Van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, I. The Hague, 1923, рис. 21, 45; R. Van Marle, La peinture romaine au moyen âge, Strasbourg, 1921, табл. XVII, рис. 37.

[2] G. Galassi, ук. соч., I, стр. 104, табл. XCVIII, XCIX. В боковой апсиде собора в Торчелло фигуры отцов церкви также размещены в нижнем регистре (G. Galassi, ук. соч., I, табл. CXXII — CXXIV).

IX—X веков (например, Paris. gr. 510, лл. 43 об., 71 об., Vatic. gr. 1613, л. 160 и др.)[1], куда они были, вероятно, занесены из монументальной живописи. Святительский чин Софии Киевской примыкает, несомненно, к старой традиции, иначе трудно было бы объяснить широкое использование регистров с фигурами святителей в ряде грузинских росписей XI века (Ишхан, не позднее 1032 года; Хахул; Ошк от 1036 года; Атени)[2]. В дальнейшем святительский чин получил широчайшее распространение в росписях апсид, сделавшись почти неотъемлемой частью их декорации.

Как мы видели, в исполнении святительского чина Софии Киевской принимали участие три мозаичиста. Одному принадлежат фигуры Епифания и Климента (табл. *50*, *51*), второму — фигуры Григория Богослова, Николая и Стефана (*табл. 52—54*), третьему — все фигуры правой половины композиции (*табл. 55—59*). Можно ли перекинуть мост от работ этих трех мастеров к другим мозаикам храма? Рука первого мастера (самого слабого) без труда опознается в центральном медальоне «Деисуса» с изображением полуфигуры Христа (*табл. 23*); та же несколько вялая манера исполнения, тот же несложный ритм линий, то же распределение бледных теней, недостаточно энергичных для придания лицу должного рельефа. Второго мастера следует отождествлять с тем мозаичистом, которого мы условно назвали «Мастером апостола Павла» (ему же принадлежит и вся левая половина композиции «Евхаристии», кроме двух крайних левых фигур). Для этого мозаичиста особенно характерны любовь к лицам с массивными, крупными чертами [ср. Николая Чудотворца с Петром из «Евхаристии» (*табл. 36*)] и «прерывистая» кладка кубиков с оставлением довольно широких между ними швов. Руку третьего мастера — самого сильного и талантливого — невозможно опознать ни в одной из дошедших до нас мозаик Софии Киевской. Быть может, это объясняется чистой случайностью, иначе говоря, тем обстоятельством, что погибли как раз те мозаики, над которыми он трудился. Но возможно и другое решение: это мог быть главный мастер, который выступал организатором всех мозаических работ и который выполнял на грунте в технике фрески большинство предварительных эскизов для мозаичистов. Лично для себя он резервировал наиболее видную часть нижнего регистра в апсиде, справедливо считая, что именно здесь зритель сможет полностью оценить его замечательное искусство.

Среди фигур правой половины святительского чина несколько особое место занимает лишь изображение Лаврентия, от которого тянутся нити к медальону с Христом-священником над подпружной аркой (*табл. 17—18*). Однако это обманчивое впечатление, так как изображение Лаврентия и по рисунку и по колориту намного превосходит последний образ. Кроме того, по общей манере исполнения оно очень близко ко всем остальным фигурам южной стены апсиды. В частности, это подтверждается и трактовкой ушной раковины, совершенно идентичной с обработкой этой же детали у остальных четырех фигур

---

[1] H. Omont, ук. соч., табл. XXIII, XXVII; фото Collection des Hautes Études, C. 463.

[2] Д. Гордеев, Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году, «Известия Кавказского историко-археологического института в Тифлисе», Петроград, 1923, т. I, стр. 75; Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 37, 54, 74, табл. 67, 97; III. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, Тбилиси, 1957, стр. 77—98. Ср. Р. Шмерлинг, К вопросу о датировке атенской росписи, «Сообщения Академии наук Грузинской ССР», 1947 (VIII), № 4, стр. 267—273; С. Барнавели, Новые атенские надписи, там же 1946 (VII), № 1—2, стр. 87—93; Т. Барнавели, О дате исполнения росписи атенского Сиона, там же, 1956 (XVII), № 3, стр. 281—286.

правой половины композиции и абсолютно несхожей с тем, что мы находим в соответственных местах у фигур левой части нижнего регистра.

Таким образом, среди мастеров святительского чина только два могут быть отождествлены с авторами других мозаических изображений, третий же, самый значительный мастер, остается уникальной художественной индивидуальностью, поскольку у нас нет достаточных оснований приписывать ему какую-либо из сохранившихся в Софии Киевской мозаик.

«БЛАГОВЕЩЕНИЕ» НА СТОЛБАХ ВОСТОЧНОЙ ПОДПРУЖНОЙ АРКИ

Столбы восточной подпружной арки украшены традиционными для этого места фигурами архангела Гавриила и богоматери, образующими композицию «Благовещения» (табл. 60—63).

Мария (высота фигуры 2,23 *м*) представлена стоящей на подножии лицом к зрителю. Около нее греческая надпись:

ΙΔΟΥ̃
ΗΔΥ̅ ΜΡ
ΛΗΚΥ̃ ΘΥ
ΓΕΝΥ
ΤΟΜΥ
ΚΑΤΑ
ΤΟΡΙ
ΜΑ
ΣΟΥ

ἰδοῦ ἡ δούλη Κ(υρίο)υ; γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥῆμά σου. . .,

Μή(τηρ) Θ(εο)ῦ, Богоматерь

вот раба господня, да
будет мне по слову твоему[1].

В левой руке богоматерь держит клубок пурпурной пряжи, от которой тянется к правой руке нить с веретеном. На Марии чудесного синего тона мафорий, оттененный в складках темно-синими полосами. Хитон также синего цвета, но более светлого. Концы мафория и рукавчики тронуты золотом. В лице, с яркими красными описями, черными бровями и глазами, преобладают зеленовато-серые кубики, сочетающиеся с белыми и розовыми. Обводки нимба — белая и зеленая.

---

[1] Лука, гл. I, ст. 38.

Архангел Гавриил (высота фигуры 2,30 *м*) представлен энергично идущим: его правая нога сильно выдвинута вперед, левая слегка согнута в колене. Правой рукой он благословляет, в левой — держит жезл. По сторонам от нимба — обнаруживающая следы переборки белая греческая надпись:

Ο ΧΕΡΕ
Ρ Χ ΓΑΒ
Α ΡΙΗ
Λ

ΚΕΧΑΡΗ
ΤΟΜΕΝΗ
ΟΚ̄Σ ΜΕ̄
ΤΑ
ΣΥ

ὁ ἀρχ(άγγελος) Γαβριήλ.
χαῖρε, κεχαριτωμένη,
ὁ Κ(ύρι)ος μετὰ σοῦ;

Архангел Гавриил:
радуйся, благодатная,
господь с тобою...[1]

На архангеле белый хитон с блекло-зелеными переливами. Поверх хитона наброшен белый плащ, оттененный пурпуровым и черным. Сандалии, жезл, клавы и камень на повязке — красные. Нимб имеет двойную обводку — красную и черную. В светлом по общему тону лице преобладают белые кубики, достигающие наибольшей цветовой насыщенности в бликах, тени — оливковые. Волосы набраны из беловато-розовых кубиков, разделка прядей — зеленовато-коричневая.

Тот иконографический вариант «Благовещения», который мы находим в мозаике Софии Киевской, несомненно, навеян апокрифическими источниками[2]. В «Протоевангелии Иакова» (XI—1) приводится следующий легендарный рассказ: когда иудейские священники решили устроить завесу для иерусалимского храма, то они призвали непорочных дев из племени Давидова; среди этих дев была и Мария, которой первосвященник вручил пурпур, червленицу и другие материалы, необходимые для изготовления завесы; во время работы ей явился ангел, возвестивший о грядущем рождении сына[3]. Этот эпизод был запечатлен уже на мозаике церкви св. Сергия в Газе[4], и в дальнейшем он был широчайшим образом использован в изображениях «Благовещения», причем фигура Марии

---

[1] Лука, гл. I, ст. 28.

[2] Об иконографии «Благовещения» см. Н. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, стр. 4—40; Ф. Шмит, Благовещение, «Известия Русского археологического института в Константинополе» 1911 (XV), стр. 31—72; G. Millet, L'Iconographie de l'évangile, стр. 69—72; K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst. I. Freiburg i. Bresgau, 1928, стр. 332; L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, II—2, стр. 174—194 (с подробной библиографией).

[3] Н. Покровский, ук. соч., стр. 25.

[4] G. Millet, ук. соч., стр. 68.

Богоматерь из „Благовещения“
на столбе восточной подпружной арки

с пряжей в руках давалась как сидящей [1], так и стоящей [2]. Индивидуальными особенностями киевской мозаики, в целом следующей довольно точно иконографическому варианту со стоящей Марией, можно считать лишь две детали: положение широко раздвинутых рук Марии, отчасти обусловленное фронтальной постановкой ее фигуры, и позу ангела, у которого выдвинута вперед не левая, как обычно, нога, а правая, ближайшая к зрителю, что придает движению более тяжеловесный характер [3].

Сравнивая фигуры архангела и Марии, сразу же видишь, что их выполняли два разных мастера. Фигура Гавриила много архаичнее: ее пропорции более приземисты, голова тяжелее, лицо массивнее, одежды образуют более жесткие и ломкие складки. По своему стилю и особенно по трактовке драпировок фигура архангела очень близка к аналогичной фигуре на мозаике восточного столба собора в Ватопеде (*рис. 23*) [4]. Она была выполнена тем же мозаичистом, которому принадлежат две крайние левые фигуры апостолов из «Евхаристии» (*табл. 40, 41*) и фигура евангелиста Марка на парусе (*табл. 10*). Это один из наиболее своеобразных среди работавших в Софии Киевской мастеров. Крепко связанный с архаическими традициями, он обладал в то же время незаурядным колористическим дарованием, благодаря которому ему удалось достичь исключительной красоты цветовых решений.

Автор фигуры Марии известен нам по ряду других мозаик Софии Киевской (правая часть «Евхаристии», Аарон, богоматерь из «Деисуса», *табл. 44—47, 26, 24*). В лицах его фигур с характерно изогнутыми носами и пристальными взглядами есть нечто такое, что позволяет без особого труда опознать его руку. Художник многоопытный и зрелый, он был, несомненно, одним из главных мастеров в той артели мозаичистов, которая подвизалась в Софии Киевской.

МЕДАЛЬОНЫ С ИЗОБРАЖЕНИЯМИ СЕВАСТИЙСКИХ МУЧЕНИКОВ НА ЮЖНОЙ И СЕВЕРНОЙ ПОДПРУЖНЫХ АРКАХ

В свое время все четыре подпружные арки были украшены медальонами (их диаметр колеблется от 0,87 *м* до 0,98 *м*) с изображениями сорока мучеников севастийских (в каждой арке по десяти медальонов). Как показали недавние реставрационные обследования, медальоны на западной арке были выполнены не в мозаической, а в фресковой технике. В вершине арок находились медальоны с восьмиконечными крестами. От первоначальных мозаик сохранилось лишь пятнадцать медальонов с сопроводительными греческими надписями (десять на южной арке и пять на северной, не считая двух медальонов с крестами). До последней реставрации все эти мозаики были, строго говоря, недо-

---

1 G. Millet, ук. соч., рис. 11, 12 13 и др.; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, рис. 49в. Ср. Ф. Шмит, Благовещение, стр. 38—51.

2 G. Millet, ук. соч., стр. 70; E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris, 1904, стр. 202, рис. 87. Ср. Ф. Шмит, Благовещение, стр. 51—57.

3 Такая трактовка фигуры ангела встречается на фресках и иконах лишь в виде исключения. См. G. Millet, ук. соч., рис. 8, 30; В. Лазарев, История византийской живописи, II, табл. 301, 303б, 308.

4 G. Millet, Monuments de l'Athos. I. Les peintures, Paris, 1927, табл. 1—2, 3; В. Лазарев, ук. соч., I, стр. 127—128, 325—326; F. Dölger, Mönchsland Athos, München, 1942, стр. 120. Ватопедскую мозаику я склонен теперь датировать первой половиной XI века.

ступны для изучения, на что справедливо жаловался в 1919 году Ф. И. Шмит [1]. Теперь они полностью расчищены и засняты.

Среди мозаик Софии Киевской изображения севастийских мучеников принадлежат к наименее качественным. Девять из них были исполнены весьма посредственным, стоящим совсем особняком, мастером, шесть других выдают руку более опытных художников, принимавших участие в работе и над другими мозаиками.

Все мученики одеты в туники с тавлиями и клавами. Поверх туник наброшены хламиды, застегнутые у правого плеча фибулой с драгоценным камнем. В правой руке севастийские мученики держат крест, в левой — усыпанный драгоценными камнями мученический венец пурпурового либо золотого цвета. Эта композиционная схема повторяется без изменений во всех медальонах.

Над архангелом Гавриилом, на восточном склоне северной арки, изображен Аетий (*табл. 64, 65*) [2]. На нем голубая туника и отделанная желтым пурпуровая хламида. Лицо средних лет, с небольшой бородой и характерно опущенными книзу усами, имеет белесый оттенок и лишено тонких тональных градаций. Все линии резко очерчены, что придает лицу грубоватое выражение. Над медальоном расположена греческая надпись:

Ⓐ ΑΕΤΙΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Ἀέτιος,

святой Аетий.

Этому малоодаренному мастеру, нередко допускающему ошибки в рисунке, принадлежат и все остальные медальоны на этом же восточном склоне северной арки.

Над Аетием представлен юный Екдикий (*табл. 66, 67*) [3]. На нем блекло-зеленого тона туника и розовая с красным хламида. Во время старых реставраций выпавшие кубики (на волосах, на кончике носа, на подбородке, на фоне) были наспех заменены новыми, причем их даже не сочли нужным подобрать по цвету. И в этом лице бросается в глаза чрезмерная жесткость линий. Над медальоном идет греческая надпись, обнаруживающая в средней части следы переборки, в результате которой Δ была произвольно изменена на Α:

Ⓐ ΕΚΔΙΚΗΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Ἐκδίκιος,

святой Екдикий.

---

[1] Ф. Шмит, Искусство Древней Руси Украины, стр. 58.

[2] Изображения Аетия мы находим в Монреале (с подписью S. Etius; представлен седым) и в росписях пещерных храмов в Каппадокии (3-я капелла в Гереме, Новая церковь в Токалы Килиссе, Балек Килиссе; см. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, I, стр. 143, 314, II, стр. 253). У Дидрона (A. Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris, 1845, стр. 327) и в «Ерминии» (изд. арх. Порфирия. Киев, 1867, стр. 52) описание внешности Аетия соответствует киевской мозаике.

[3] На мозаике в Монреале он именуется S. Euthitius. У Дидрона (ук. соч., стр. 327) и в «Ерминии» (стр. 52) также характеризуется как юноша.

Выше расположен медальон с седовласым Ангием (*табл. 68, 69*) [1]. Это изображение наиболее красиво по краскам: пурпурового тона туника, малахитово-зеленого цвета хламида, розоватое лицо и такого же оттенка волосы с зеленоватыми переборками. Как и другие лица на северной арке, лицо Ангия отмечено печатью известного безличия. Над медальоном греческая надпись:

Ⓐ ΑΓΓΙΑϹ

ὁ ἅ(γιος) Ἀγγίας,

святой Ангий (или Аггий).

Самым слабым изображением является следующий медальон с полуфигурой Севериана (*табл. 70, 71*) [2]. Здесь особенно бросается в глаза плохой рисунок и жесткая трактовка. Все формы упрощены и огрублены. Сильно высветленное лицо почти лишено оттенков, что придает ему нарочито плоскостной характер. На Севериане зеленая туника и пурпуровая хламида. Волосы — серые. Над медальоном — греческая надпись:

Ⓐ ϹΕΥΗΡΙΑΝΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Σευηριανός,

святой Северриан.

Наиболее высоко расположенный медальон восточного склона северной арки включает в себя полуфигуру Леонтия (*табл. 72, 73*) [3]. По типу лица этот мученик близок к Аетию. На Леонтии розовая с красным туника и синяя хламида. Лицо имеет сероватый оттенок, волосы — темные. И здесь бросается в глаза плоская трактовка формы и жесткость тяжелых, малоритмичных линий. Над медальоном греческая надпись:

Ⓐ ΛΕΟΝΤΙΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Λεόντιος,

святой Леонтий.

В вершине восточной арки уцелел вписанный в медальон восьмиконечный крест (*табл. 74*). Обводка медальона — синяя с красным. Поле медальона состоит из трех кругов — белого, голубого и синего. Расширяющиеся к концам ветви креста набраны из желтых, красных и белых кубиков. Восьмиконечные кресты, пришедшие на смену хризмам и изображениям агнца, символизировали распятого Христа. По своей форме они не-

---

[1] На мозаике в Монреале (с надписью S. Angias) он превращен в молодого и белокурого, так же как и у Дидрона (ук. соч., стр. 327) и в «Ерминии» (изд. Порфирия, стр. 52). Изображение Ангия имеется в росписи Новой церкви в Токалы Килиссе. См. G. de Jerphanion, ук. соч., I, стр. 314.

[2] На мозаике в Монреале его имя произвольно переделано при реставрации 1838 года в S. Savianus. В Новой церкви в Токалы Килиссе имеется его изображение. См. G. de Jerphanion, ук. соч., I, стр. 314. У Дидрона (ук. соч., стр. 327) и в «Ерминии» (изд. Порфирия, стр. 53)] Севериан наделен взлызлым лбом и небольшой бородой.

[3] На мозаике в Монреале (S. Leontius) представлен седым, с остроконечной бородой. Его изображения имеются в Новой церкви в Токалы Килиссе и в Белли Килиссе. См. G. de Jerphanion, ук. соч., II, стр. 276. У Дидрона и в «Ерминии» не упоминается.

сколько напоминают стилизованную звезду. Из Апокалипсиса и писаний Евсевия явствует, что и звезда имела в средневековом искусстве такое же символическое значение[1].

Из десяти медальонов южной арки шесть обнаруживают руку более искушенных мастеров, центральные же четыре, примыкающие к кругу с восьмиконечным крестом, были выполнены тем же мозаичистом, который разукрасил северную арку.

Над фигурой Марии из «Благовещения» расположен медальон с изображением Л и с и м а х а (*табл. 75, 76*)[2]. На нем разделанная золотом туника и пурпуровая хламида. Лицо и волосы даны в очень светлом тоне, тени имеют характерный оливковый оттенок. Над медальоном — греческая надпись:

Ⓐ ΛΥϹΗΜΑΧΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Λυσίμαχος,
святой Лисимах.

Это изображение, намного превосходящее медальоны северной арки, очень близко по манере выполнения к полуфигуре Христа-священника над восточной подпружной аркой (*табл. 18*): то же выражение несколько грубоватой силы, те же крупные черты лица, та же трактовка бликов и теней. Мы склонны здесь усматривать одну руку.

Следующие два медальона с полуфигурами Худиона и Иоанна настолько схожи по характеру кладки, что не подлежит сомнению их принадлежность одному автору. Это был, вероятно, тот же мастер, который выполнил полуфигуру Христа из «Деисуса» и фигуры Епифания Кипрского и папы Климента из святительского чина (*табл. 23, 50, 51*). Его работы отмечены печатью известного безличия, им присуща какая-то вялость.

На Х у д и о н е (*табл. 77, 78*) пурпуровая, отделанная золотом туника и малахитово-зеленого цвета хламида[3]. Камень фибулы — синий. В лице и волосах преобладают розовые оттенки, разделка волос — зеленовато-оливковая. Над медальоном греческая надпись:

Ⓐ ХΟ͡ΥΔΪΟΝ

ὁ ἅ(γιος) Χουδίων,
святой Худион.

На И о а н н е (*табл. 79, 80*) синяя туника и переливающаяся кроваво-красными тонами хламида[4]. Его лицо отличается более светлым тоном, что достигнуто широким исполь-

---

[1] См. G. M i l l e t, Le monastère de Daphni, стр. 84.

[2] Д. В. Айналов и Е. К. Редин (ук. соч., стр. 55) ошибаются, когда отрицают наличие изображения Лисимаха в мозаиках собора в Монреале; оно здесь фигурирует с сопроводительной надписью (S. Lysimacus). Мы его находим и в росписи Новой церкви в Токалы Килиссе. См. G. de J e r p h a n i o n, ук. соч., I, стр. 316. У Дидрона (ук. соч., стр. 327) и в «Ерминии» (изд. П о р ф и р и я, стр. 52). Лисимах трактуется как старец, с раздвоенной остроконечной бородой.

[3] Тип очень близок к типу в Монреале (S. Chydius). У Дидрона (ук. соч., стр. 327) Худиона рекомендуется давать молодым и безбородым.

[4] Того же типа, что и в Монреале (S. Iohannes). У Дидрона (ук. соч., стр. 326) и в «Ерминии» (изд. П о р ф и р и я, стр. 52) Иоанн превратился из старика в молодого человека с остроконечной

зованием белых кубиков. Последние доминируют и в волосах, разделенных на пряди с помощью линий оливково-зеленого цвета. Над медальоном греческая надпись:

Ⓐ ΙΩΑΝΗϹ

ὁ ἅ(γιος) Ἰωάνν>ης,

святой Иоанн.

Следующие четыре медальона южной арки (два на восточном склоне и два на западном) без труда позволяют опознать в них руку мастера, являющегося автором пяти медальонов северной арки. Его рисунок изобилует ошибками, линии тяжелы и малоритмичны, в моделировке лиц отсутствуют тонкие тональные переходы, в ряде мест золотые кубики заменены желто-оранжевыми. Эти черты свойственны изображениям Николая, Акакия, Александра и Валерия. На Николае (*табл. 81, 82*) желтая туника и пурпуровая хламида [1]. Над медальоном греческая надпись:

Ⓐ ΝΙΚΑΛΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Μίκαλλος
или Νικόλαος,

святой Микалл
или Николай.

На Акакии (*табл. 83, 84*) пурпуровая с желтым туника и синяя хламида [2]. Над медальоном греческая надпись:

Ⓐ ΑΚΑΚΙΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Ἀκάκιος,

святой Акакий.

бородой и светлыми волосами. Его изображение встречается в росписи голубятни Чауш Ин. См. G. de Jerphanion, ук. соч., I, стр. 529.

[1] В Монреэле (S. Nicallianus) он представлен седым. У Дидрона (ук. соч., стр. 327) и в «Ерминии» (изд. Порфирия, стр. 53) — безбородый юноша, с пробившимися усами. Его изображения имеются в голубятне Чауш Ин и в 3-й капелле Гереме (с сопроводительными надписями ΜΗΚΑΛΟϹ; в литературных источниках он фигурирует как Μίκαλλος, Νίκαλλος и Νικόλαος. См. G. de Jerphanion, ук. соч., I, стр. 143, 529, 600.

[2] Д. В. Айналов и Е. К. Редин (ук. соч., стр. 54) опять ошибаются, отрицая наличие изображения этого мученика в Монреале. Он фигурирует здесь под именем S. Acatus. Его образ неоднократно встречается и в каппадокийских росписях (боковая капелла церкви в Келеджлар, Новая церковь в Токалы Килиссе, голубятня Чауш Ин, церковь св. Федора, Белли Килиссе). См. G. de Jerphanion, ук. соч., I, стр. 201, 314, 529; II, стр. 25, 276. У Дидрона (ук. соч., стр. 327) он характеризуется как молодой, с остроконечной бородой, в «Ерминии» (изд. Порфирия, стр. 52) — как молодой, с раздвоенной бородой.

На Александре (*табл. 85, 86*) серая туника и пурпуровая хламида [1]. Над медальоном греческая надпись:

Ⓐ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Ἀλέξανδ[ρος],

святой Александр.

На Валерии (*табл. 87, 88*) серая с желтым туника и синяя хламида [2]. Над медальоном греческая надпись:

Ⓐ ΟΥΑΛΕΡΙΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Οὐαλέριος,

святой Валерий.

Остающиеся три медальона на западном склоне южной арки включают в себя полуфигуры Вивиана, Приска и Гаия. Эти изображения, исполненные одним мозаичистом, обнаруживают гораздо более искусную руку и по общему своему стилю, равно как и по характеру «прерывистой» кладки, близки к тем мозаикам, которые мы приписывали «Мастеру апостола Павла».

На Вивиане (*табл. 89, 90*) пурпуровая туника и кроваво-красного цвета хламида с белыми переливами [3]. В лице и волосах преобладают серые оттенки. Кладка свободная и мастеровитая. Среди изображений севастийских мучеников это один из самых выразительных образов. Левая часть фона и обводки медальона утрачены, при старых реставрациях выпавшие кубики были заменены масляной живописью. Над медальоном греческая надпись:.

Ⓐ ΒΗΒΗΑΝΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Βιβιανός,

святой Вивиан.

Под медальоном с Вивианом представлен Приск (*табл. 91, 92*) [4]. На нем очень красивого водянисто-синего тона туника, поверх которой наброшена пурпуровая хла-

---

[1] В Монреале (S. Alexander) мученик дан в том же типе, но седым. У Дидрона (ук. соч., стр. 327) и в «Ерминии» (изд. Порфирия, стр. 53) — молодой, с остроконечной бородой. Изображение Александра встречается в Новой церкви в Токалы Килиссе. См. G. de Jerphanion, ук. соч., I, стр. 314.

[2] На мозаике в Монреале (S. Valerianus) он дан в образе старика с остроконечной бородой. У Дидрона (ук. соч., стр. 327) и в «Ерминии» (изд. Порфирия, стр. 53) — молодой, с короткой бородой. Изображения Валерия встречаются дважды в каппадокийских росписях (3-я капелла в Гереме и Новая церковь в Токалы Килиссе). См. G. de Jerphanion, ук. соч., I, стр. 314, 600. Медальон с восьмиконечным крестом между полуфигурами Акакия и Александра уцелел лишь на $^1/_4$ (утраченные части восстановлены при старых реставрациях с помощью масляной краски).

[3] По типу сходен с изображением в Монреале (S. Bivianus). Одинаково описан у Дидрона (ук. соч., стр. 326) и в «Ерминии» (изд. Порфирия, стр. 52). Изображение Вивиана фигурирует в росписях голубятни Чауш Ин. См. G. de Jerphanion, ук. соч., I, стр. 529.

[4] На мозаике в Монреале именуется S. Pryscus, в каппадокийских росписях (3-я капелла в Гереме и Белли Килиссе) — Πρίσκος либо Πρίσκον. У Дидрона (ук. соч., стр. 326) и в «Ерминии» (изд. Порфирия, стр. 52) охарактеризован как старец, с небольшой бородой.

мида. Светлое лицо с крупными чертами и такого же беловатого тона волосы оттенены оливковым цветом. Над медальоном греческая надпись:

Ⓐ КРНСПОN

ὁ ἅ(γιος) Πρίσκος,

святой Приск.

Последний медальон включает в себя полуфигуру юного мученика Гаия (*табл. 93*) [1]. От этого изображения уцелела только голова, полностью утраченные шея и торс дописаны при старых реставрациях масляной краской. Округлое спокойное лицо довольно сильно высветлено с помощью белых и розовых кубиков, сероватые и оливковые тени отличаются большой легкостью и прозрачностью. Над медальоном греческая надпись.

Ⓐ ГАНОС

ὁ ἅ(γιος) Γάϊος,

святой Гаий.

Размещение полуфигур севастийских мучеников на подпружных арках было продиктовано тем, что они пользовались в средние века большой популярностью. Их память праздновалась 9 марта и их рассматривали как особо стойких борцов за христианство. Поэтому изображения севастийских мучеников, символизировавших опору церкви, чаще всего располагали на центральных арках, несущих главный купол [2].

Хотя историки церкви [3] и склонны приписывать рассказу о мученической смерти сорока воинов, утопленных при императоре Лициции в озере близ города Севасте, историческую достоверность, тем не менее в этом рассказе так много легендарного и он изобилует таким количеством противоречий, что его никак нельзя принимать на веру. Если он и содержит в себе какое-то реальное ядро, отражающее один из многочисленных эпизодов из истории преследования христиан на Востоке, то это ядро очень скоро обросло таким количеством легендарных подробностей, что оно почти полностью растворилось в последних. В частности, имена севастийских мучеников более чем проблематичны, причем они подвергались в народной литературе неоднократным переделкам [4]. Вот почему так часто встречаются в применении к этим именам разночтения. Например, в Софии Ки-

---

[1] По типу близок к изображению в Монреале (S. Gaius). У Дидрона (ук. соч., стр. 327) — с заостренной бородой, в «Ерминии» (изд. Порфирия, стр. 53) — старец, с едва показавшейся бородой. Изображение Гаия встречается в росписи Новой церкви в Токалы Килиссе. См. G. de Jerphanion, ук. соч., I, стр. 316.

[2] Д. В. Айналов и Е. К. Редин (ук. соч., стр. 52) правильно возводят изображения севастийских мучеников к старому обычаю украшать арки полуфигурами святых и апостолов (Архиепископская капелла и церковь св. Виталия в Равенне и др.).

[3] H. Delehaye, The Forty Martyrs of Sebaste, «American Catholic Quarterly Review», 1899, (XXIV), стр. 161—171; Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie publié par F. Cabrol et H. Leclerc, под словом «Quarante Martyrs de Sebaste», XIV, столб. 2003—2006.

[4] Их перечень фигурирует в так называемом «завещании сорока мучеников» (N. Bonwetsch, Die Apokalypse Abraham. Das Testament der vierzig Martyrer, стр. 80, «Studien zur Geschichte der Theologie und Kirche», I—1), в греческих актах (Abicht und Schmidt в «Archiv für slavische

евской Приск назван Криспом, а Николай — Никалосом (на мозаике Монреале он обозначен как Николлиан). Еще меньшее единообразие наблюдается в иконографических типах севастийских мучеников, в силу чего одно и то же по имени лицо изображается то стариком, то молодым, то с длинной бородой, то с короткой, то с гладкими волосами, то с курчавыми и т. д. По-видимому, для севастийских мучеников не существовало общепринятых канонов, что и обусловило наличие многих местных вариантов.

Мозаики Софии Киевской наряду с фресками Каппадокии и мозаиками Монреале входят в группу тех немногочисленных (особенно после гибели фресок Нередицы) памятников монументальной живописи XI—XIII веков, которые бросают свет на иконографию севастийских мучеников. Они тем более важны, что составляют самое раннее из дошедших до нас звеньев в длинной цепи интересующих нас образов. Основываясь на мозаиках Софии Киевской, можно составить ясное представление о том, как трактовались в первой половине XI века лица пятнадцати севастийских мучеников, подвергнутые в дальнейшем такой сильной переработке, что имена их, если только не сохранилось сопроводительных надписей, часто уже нельзя бывает определить.

ОРНАМЕНТЫ

Разбирая мозаики купола и вимы, мы останавливались на орнаментах гофрированного и ступенчатого типа, использованных в этих частях постройки. Оба орнаментальных мотива, как в свое время отмечалось (см. стр. 83, 94, 95), восходили к византийским источникам. С последними связаны также богатые орнаменты апсиды, большинство которых типично для греческих рукописей X—XI веков.

В Софии Киевской орнамент украшает обрамление конхи (под греческой надписью), боковые части апсиды и ее горизонтальные пояса, оконные проемы, наконец, западные и восточные грани восточной подпружной арки (до шиферного карниза). Орнамент сохранился не полностью, его утраченные части восстановлены при старых реставрациях с помощью масляных красок.

Орнаменты включают в себя как цветочно-лиственные мотивы, так и чисто геометрические. В обоих случаях орнамент лишен той дробности и каллиграфической измельченности, которые так типичны для мозаических ансамблей Сицилии. Но, с другой стороны, он обнаруживает явную тенденцию к разукрупнению орнаментальной композиции и к снижению в ней монументального начала. При этом показательно, что большинство орнаментальных мотивов навеяно декором рукописей. Здесь лишний раз убеждаешься в том, насколько большую роль играла в искусстве X — XI веков книжная орнаментика, оказывавшая сильнейшее влияние и на формы монументального искусства.

Конха обрамлена орнаментом цветочно-лиственного характера: в круги вписаны «сасанидские пальметки», а между кругами располагаются по два обращенных в разные стороны цветка, либо по две стилизованные пальметки, расходящиеся стебли которых образуют своеобразные перемычки между кругами (ср. *табл. 95*). Такая орнаментальная композиция часто встречается в заставках греческих рукописей X—XI веков (Cod.

Philologie», 1896 (XVIII), стр. 145) и в синаксарях (H. Delehaye, Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae от 9 марта, столб. 521—522). Ср. Арх. Сергий, Полный месяцеслов Востока, II, М., 1876, стр. 63.

Paris. gr. 438 от 992 года — *рис. 24*; Vatic. gr. 1625, Vatic. gr. 1158; Paris. Coislin 66; Lond. Arundel 547 и мн. др.) [1]. Она имеет то большое преимущество, что по своему ритмическому построению хорошо приспособлена для украшения горизонтальных полос.

Фигура Оранты в конхе отделена от «Евхаристии» шиферным карнизом. Сверху и снизу от карниза идут два орнаментальных фриза. Верхний заполнен орнаментом чисто геометрического типа (*табл. 94*), нижний — цветочно-лиственным (*табл. 94*). Орнамент верхнего фриза удивительно красив по краскам: тонкие, легкие белые линии даны на темно-синем, почти черном фоне [2]. При искусственном свете эти линии кажутся как бы сделанными из перламутра, так они искрятся и сияют. Очень близкое орнаментальное построение мы находим в заставке одного хранящегося в Иверском монастыре кодекса

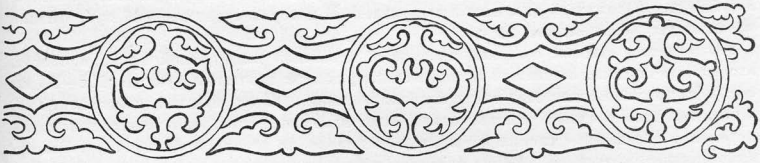


Рис. 24. Заставка из греческой рукописи «Творений Дионисия Ареопагита» от 992 года в парижской Национальной библиотеке (gr. 438)

(46), датируемого 1007 годом (*рис. 25*) [3]. Аналогичные мотивы фигурируют и в Cod. Vindob. theol. gr. 240, относящемся ко второй половине X века [4].

Более обычен орнамент нижнего фриза, в котором использованы данные в разных комбинациях мотивы «сасанидской пальметки». Яркие синие, красные, белые, зеленые и желтые краски четко выделяются на золотом фоне. Такой пестрый цветочно-лиственный орнамент был особенно широко распространен в византийских рукописях XI века. В совершенно тождественных формах он встречается в заставках Cod. Mosq. 2280 от 1072 года (*рис. 26*), Vatic. gr. 756 и 1625 и Oxford. Auct. T inf. II. 7 [5]. И здесь круги, в которые вкомпонованы «сасанидские пальметки», связываются друг с другом с помощью расходящихся в стороны стеблей промежуточного цветка.

Цветочно-лиственный орнамент аналогичного типа украшает и боковые части апсиды (*табл. 95*). Но орнаментальная композиция строится тут не по горизонтали, а по

---

[1] M. Alison Frantz, Byzantine Illuminated Ornament. A Study in Chronology, «Art Bulletin», 1934 (XVI), табл. VII—7, X — 18, XI — 7, 18; K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9 und 10 Jahrhunderts, Berlin, 1935, табл. LXXVII — 473.

[2] Ю. Асеев, Орнаменты Софии Киевской, Киев, 1949, стр. 41.

[3] K. Weitzmann, ук. соч., табл. XLIV — 258.

[4] P. Buberl und H. Gerstinger, Die byzantinischen Handschriften der Nationalbibliothek in Wien. 2. Die Handschriften des X—XVIII Jahrhunderts, Leipzig, 1938, табл. I—3.

[5] В. Лазарев, История византийской живописи, I, табл. XXIV б; II, табл. 134 а, б, г.; M. Alison Frantz, ук. соч., табл. XI — 20, XII — 7, 4. Ср. фрагмент орнамента в храме Софии в Охриде (G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, табл. 87—3).

вертикали, причем ее составные элементы остаются теми же самыми («сасанидская пальметка» в круге, цветок с выступающими листьями в качестве промежуточного звена) [1].

Весьма своеобразен крупный орнамент того пояса, который отделяет композицию «Евхаристии» от святительского чина (*табл. 48, 49*). Он отличается большой монументальностью и по своему характеру совсем не похож на книжную орнаментику. На синем фоне, заключенном между кроваво-красными полосами, которые обрамлены тонкими белыми линиями, размещены зеленые ромбы и квадраты с красными обводками [2]. В них вписаны золотые кресты различных форм. Ромбы и кресты имеют орнаментальные дополнения в виде золотых и белых пальметок, лепестков и орнаментов ступенчатого типа. Отдаленные аналогии этот вид орнамента находит себе в мозаике апсиды храма Успения в Никее [3] и в рукописях X века (Cod. Vatic. Reg. gr. 1, Paris. suppl. gr. 1085) [4]. Но более близких параллелей для него мы не знаем. В истории средневековой орнаментики он занимает обособленное место.

Орнаменты откосов оконных проемов и восточной подпружной арки, наоборот, входят органическим составным звеном в систему декора греческих рукописей X—XI веков, обнаруживая множество точек соприкосновения с ее отдельными элементами. Так, в оконном проеме сильно стилизованные белые пальметки заполняют треугольники, попеременно обращенные своими вершинами то вправо, то влево (*табл. 96, 97*) [5]. Это орнаментальное построение, хорошо приспособленное для заполнения как горизонтальных, так и вертикальных поясов, часто встречается в греческих рукописях X—XI веков (Cod. Vatic. Ottob. gr. 422 от 1004 года — *рис. 27*; Laurent. Plut. IX, 28; Hierosolymiticus 23; Vindob. hist. gr. 6; Vindob. theol. gr. 74 — *рис. 28*, и др.) [6]. Обычен для византийских рукописей этого же времени и орнамент другого оконного проема, состоящий из прямоугольников, которые разделены с помощью перекрещивающихся диагональных либо прямых линий на четыре части (*табл. 98, 99*); в образованные таким путем треугольники либо квадраты вписаны сильно стилизованные пальметки (ср. например, Cod. Mosq. gr. 134, *рис. 29*) [7].

Очень эффектен орнамент восточной подпружной арки: на желтом поле извиваются густого синего цвета побеги, от которых ответвляются сильно стилизованные пальметки (*табл. 100*) [8]. Эта орнаментальная композиция, во многом сохраняющая живые отголоски античного декоративного искусства, особенно часто фигурирует в заставках греческих рукописей (Cod. Oxford. Auct. E II. 12 от 953 года; Vatic. gr. 1613, ок. 986 года; Mosq. gr. 381 от 1023 года; Marc. gr. I, 18; Patmos. 70; Dionys. 1, *рис. 30* и мн. др.)[9].

---

[1] Ю. Асеев, ук. соч., стр. 43.

[2] Там же, стр. 39.

[3] В. Лазарев, ук. соч., I, табл. VI.

[4] K. Weitzmann, ук. соч., табл. XLVII — 278, XLVIII — 285, 286.

[5] Ю. Асеев, ук. соч., стр. 47.

[6] K. Weitzmann, ук. соч., табл. XLIV — 255, XLV — 264, LXXXI — 506; P. Buberl und H. Gerstinger, ук. соч., табл. XV — 1, XLIII — 1, 2.

[7] Ю. Асеев, ук. соч., стр. 49; K. Weitzmann, ук. соч., табл. LXXV — 451.

[8] Ю. Асеев, ук. соч., стр. 45.

[9] M. Alison Frantz, ук. соч., табл. XIII — 4, 5, 10; K. Weitzmann, ук. соч., табл. VIII — 41, LXXII — 433, 439. Ср. также орнамент ложа Марии в сцене «Успение» в Дафни (G. Millet, Le monastère de Daphni, табл. XI — 4) и фрагмент орнамента в церкви Софии в Охриде (G. Millet, La peinture du moyen âge en Jougoslavie, I, табл. 87—7).

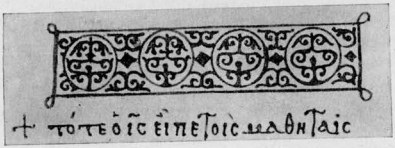


Рис. 25. Заставка из греческой рукописи «Слов Иоанна Златоуста» от 1007 года в библиотеке Иверского монастыря на Афоне (46)

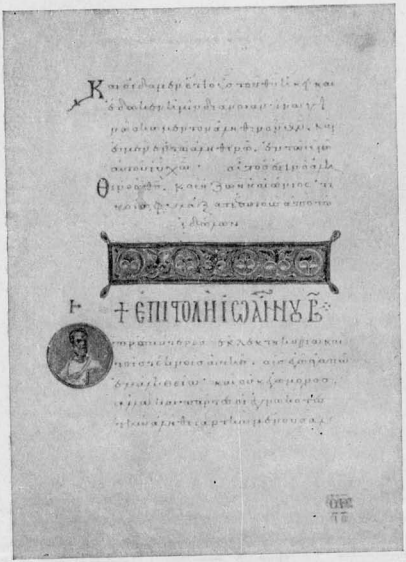


Рис. 26. Заставка и инициал из греческой рукописи «Нового Завета» от 1072 года в библиотеке Московского университета (2280)

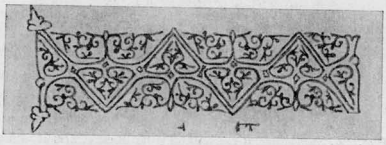


Рис. 27. Заставка из греческой рукописи «Сборника проповедей» от 1004 года в Ватиканской библиотеке (Ottob. gr. 422)

Рис. 28. Заставка из греческой рукописи «Слов Григория Назианзина» первой половины XI века в венской Национальной библиотеке (Theol. gr. 74)

Рис. 29. Заставка из греческой рукописи «Слов Иоанна Златоуста» X века в Московском Историческом музее (греч. 134)

Рис. 30. Заставка из греческой рукописи «Евангелия» X века в библиотеке Дионисиата (cod. 1)

Все приведенные нами аналогии ясно показывают, что мозаические орнаменты в Софии Киевской восходят не к традициям языческого народного искусства, то есть не к мотивам вышивок и деревянной резьбы, а к искусству Византии, в первую очередь к декору рукописей [1]. По-видимому, работавшие в Киеве греческие мастера привезли с собою орнаментальные образцы, используемые как каллиграфами, так и монументальными живописцами. Из этих образцов они и черпали интересовавшие их декоративные мотивы, которые одновременно широким потоком проникли также в киевское прикладное искусство.

ТЕХНИКА ИСПОЛНЕНИЯ МОЗАИК И ИХ КРАСОЧНАЯ ПАЛИТРА

Многочисленные реставрационные работы, проведенные за последние десятилетия в Италии, Греции, в СССР и в Константинополе, дали богатый материал для углубленного изучения техники средневековой мозаики [2]. В результате этих работ стало возмож-

---

[1] В частности, орнаменты храма Софии не имеют ничего общего с плетенкой деревянной колонны XI века, недавно открытой при раскопках в Новгороде. См. А. Арциховский, Колонна из новгородских раскопок, «Вестник Московского университета», 1954, № 4, стр. 65—68.

[2] О технике средневековой мозаики см.: G. Antonelli, Sul modo di tagliare ed applicare il mosaico, Venezia, 1858; K. V. Haas, Die Mosaiken im Dom von Triest, «Mitteilungen der K. K. Zentralkomission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäler», Wien, 1859, стр. 176 сл.; L. Salviati, Über Mosaiken, London, 1865; G. Riolo, Dell'artificio pratico dei mosaici antichi e moderni, Palermo, 1870; F. Stummel, Über alte und neue Mosaiktechnik, «Zeitschrift für christliche Kunst», 1895 (VIII), стр. 209 сл.; P. Saccardo, Les mosaïques de la basilique de St. Marc à Venise, Venezia, 1894, стр. 127 сл.; G. Millet, Le monastère de Daphni, стр. 165—166; Н. Клуге, Техника мозаичной работы в церкви св. Димитрия, «Известия русского археологического института в Константинополе», 1909 (XIV), стр. 62—67; O. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, стр. 328—329; P Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf, 1916, стр. 59—62, примечание 124—128, стр. 648; J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien, I, стр. 9 сл.; M. Van Berchem et E. Clouzot, Mosaïques chrétiennes du IV-me au X-me siècle, Genève, 1924, стр. LIX; Th. Schmit, Die Koimesis-Kirche von Nikaia, Berlin und Leipzig, 1927, стр. 27, 46, 49; C. Cecchelli, Bibliografia generale dell'arte del Mosaico, «Bolletino di archeologia e storia dell'arte», 1928 (VI), стр. 82—93; B. Biagetti в «Illustrazione Vaticana», № 5 и 6 от 15 и 31 марта 1931 (о мозаиках Санта Мария Маджоре); St. Xenopoulos, Περὶ τῆς τεχνικῆς τῶν βυζαντινῶν ἐπιτοιχείων μωσαικῶν (musiva) καὶ τῶν γεωμετρικῆς διακοσμήσεως δα πέδων (pavimenta), «Actes du III-e Congrès intern. d'études byz.», Athènes, 1932, стр. 236. Ср. «Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν», VII, стр. 358 сл.; Th. Whittemore, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, I, стр. 12—13, 22; II, стр. 10; III, стр. 10, 35; IV, стр. 21—22; «Bolletino d'Arte», 1934—1935 (XXVIII), стр. 333 (о мозаиках флорентинского баптистерия); G. Astorri, Nuove osservazioni sulla tecnica dei mosaici romani della Basilica di S. Maria Maggiore, «Rivista di archeologia cristiana», 1934 (XI), стр. 52—72; E. Anthony, A History of Mosaics, Boston, 1935, стр. 35—44; Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, XII — I, Paris, 1935, столб. 66—75 (слово «Mosaïque»); O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, Baden bei Wien, 1935, стр. 64—67, 100; R. Oertel, Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen, «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1940 (V), стр. 273—276; F. Forlati, La tecnica dei primi mosaici Marciani, «Arte Veneta», 1949 (III), стр. 85 сл.; A. Frolow, La mosaïque murale byzantine, «Byzantinoslavica», 1951 (XII), стр. 204—205; O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 134—147, 382—386; G. Bovini, Nuove constatazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo

ным уточнить ряд спорных моментов и внести полную ясность в вопрос о том, как протекал процесс создания интересующего нас вида монументальной живописи.

Масса грунта наносилась на стену в три приема: первый слой, непосредственно положенный на стену или свод, имел толщину примерно в 25 *мм*; второй, более тонкий слой (ок. 15 *мм*) обычно использовался под предварительный набросок, уточнявший основные контуры композиции и местоположение отдельных фигур (такие контурные наброски делались черной, синей либо коричневато-красной краской) [1]; третий слой, примерно такой же толщины, как и второй, но более тонкий по своему составу (в него уже не примешивались отруби осоки либо волокна льняной тресты), накладывался небольшими участками в расчете на то, чтобы он не затвердел в процессе однодневной работы и чтобы мозаичист успел выложить на данном участке намеченное им количество мозаических кубиков; при этом третий слой грунта предварительно расписывался фреской, которая служила ориентиром для мозаичиста, повторявшего в мозаическом наборе ее рисунок и краски [2]; когда кубики вдавливались в сырой третий слой, то его раскрашенная поверхность выступала между ними, что, естественно, приводило к маскировке светлых швов [3].

Никакими картонами и эскизами в натуральную величину византийские мозаичисты не пользовались [4]. Вся работа протекала на стене, либо на своде, в тесной и неразрывной связи с каменной либо кирпичной кладкой. Это предупреждало отрыв мозаики от архитектуры и превращение ее во вставное мозаическое панно. Она жила единой жизнью со зданием, которое она украшала, и она составляла органическую и неотъемлемую часть архитектурного интерьера. При таком методе работы мышление монументальными образами являлось чем-то само собой разумеющимся, поскольку мозаика неизменно оставалась формой монументального искусства.

Техника исполнения киевских мозаик мало чем отличается от практиковавшейся в Византии. И в Киеве грунт распадается на три слоя: первый слой, нанесенный непосредственно на кладку, по толщине равен 15—20 *мм*, второй (средний) слой — 18—25 *мм*,

---

di Ravenna, «Atti del I congresso nazionale di archeologia cristiana», Roma, 1952, стр. 101—106; I d. Nuovissime osservazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, «Atti del VIII congresso internazionale di studi bizantini», II, Roma, 1953, стр. 96—97; А. Виннер, Материалы и техника мозаичной живописи, М., 1953; Ю. Дмитриев, Заметки по технике русских стенных росписей X—XII веков (живопись и мозаика), «Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР», 1954, стр. 276—278; G. Bovini, Notes techniques sur la preparation des mosaïques anciennes de Ravenne, «Cahiers techniques de l'art», 1955 (3), стр. 51—54.

[1] Эртель (ук. соч., стр. 273—274) ошибается, полагая, что предварительные наброски делались на первом слое; они выполнялись на втором слое. В соборе в Торчелло предварительный набросок сделан коричневато-красной краской, в Сан Марко — черной, с желтой внутренней разделкой и с обозначением будущего золотого фона красной краской.

[2] Это подтверждают мозаики Санта Мария Маджоре в Риме, Софии Константинопольской, церкви Успения в Никее.

[3] Ряд исследователей (Милле, Ансони, Эртель и другие) совершенно необоснованно утверждают, будто швы подкрашивались уже после окончания мозаического набора. Такое произвольное утверждение объясняется тем, что эти авторы отрицают предварительную роспись третьего (то есть верхнего) слоя фреской.

[4] После исследования Эртеля данное положение не вызывает никаких сомнений. Обратное утверждение А. В. Виннера (ук. соч., стр. 121) ни на чем не основано.

третий (верхний) слой — 20—23 *мм* [1]. Общая толщина грунта приближается к 6 *см*. По своему химическому составу и физическому строению отдельные слои грунта отличаются друг от друга.

Химический состав грунтов

	Окись кремния	*Окись титана*	*Окись алюминия*	*Окись железа*	*Окись кальция*	*Окись магния*	*Окись серы*	*Потери при прокаливании*
I слой	15,68	0,20	1,46	1,79	44,61	0,16	0,23	34,98
II слой	7,62	0,07	0,56	1,39	46,29	0,09	0,41	41,61
III слой	5,68	0,06	0,17	1,37	50,92	0,30	0,29	40,63[2]

Физическое строение грунтов

I слой: кварцевый песок (основная масса); обломки горных пород (незначительное количество); кирпичный бой (незначительное количество); полова (в виде отдельных волокон соломы и половы).

II слой: кварцевый песок (основная масса); обломки горных пород (в виде отдельных зерен); волокна соломы и половы (около 30%).

III слой: кварцевый песок (основная масса); обломки горных пород вследствие загрязнения кварцевого песка (очень мало); полова (в виде отдельных обломков соломы и половы).

Во время последних реставрационных работ в Софии Киевской не удалось обнаружить второй слой с предварительным наброском всей композиции, но это отнюдь не означает, что такие наброски здесь отсутствовали. Их не нашли по чистой случайности, так как реставраторы сознательно избегали без надобности вскрывать отдельные участки мозаики. Зато бесспорным остается факт наличия на верхнем слое фрескового изображения, служившего ориентиром при наборе смальты. Это доказывается хотя и сильно поблекшей, но во многих местах сохранившейся окраской швов, тождественной с цветом прилегающих мозаических кубиков. Мы имеем здесь дело не с позднейшей подкраской швов, а с окрашенным верхним слоем грунта, который выступил между кубиками после вдавливания последних в его сырую массу.

Киевские мозаики набраны из мелких кубиков прямоугольной формы (размер их колеблется от 4 × 7 × 4 *мм* до 12 × 15 × 16 *мм*). Раскалывание смальтовых плиток на кусочки определенного размера производилось вручную, с помощью специально заостренного молотка [3]. Работавшие в храме Софии мастера виртуозно владели этим приемом, получая кубики самых различных форм, что значительно облегчало труд выкладывавших мозаику на плоскости. В целом преобладают кубики прямоугольной формы,

---

[1] Сведения, сообщаемые А. В. Виннером (ук. соч., стр. 121—122) о наличии в Софии Киевской двухслойного грунта, неверны. В соборе Михайловского монастыря грунт также состоит из трех слоев. См. Ю. Дмитриев, ук. соч., стр. 277.

[2] Анализ произведен кандидатом химических наук А. И. Гончаровым. Пробы были взяты из-под мозаик с изображением севастийских мучеников.

[3] А. Виннер, ук. соч., стр. 120.

в виде исключения встречаются также кубики треугольной и овальной формы. Помимо смальты используются и мелкозернистые известняки (примерно 8% от общей площади мозаического набора). Кладка выполнена легко и свободно, без излишнего педантизма, но в то же время и без излишней торопливости. Кубики вдавливались в грунт под различными углами, чем достигалась свойственная одной только мозаике искристость поверхности. Большинство мозаичистов являлось превосходными ремесленниками, в совершенстве знавшими свое дело. Они хорошо чувствовали форму и умели выявлять ее с помощью тонко продуманных контрастов света и тени, что особенно бросается в глаза в трактовке лиц. Здесь их искусство достигает поистине виртуозного мастерства. Например, на 1 кв. дециметр в наборе лица архидиакона Лаврентия (нижний пояс апсиды) уложено 400 кубиков. В разделке одежд и фона количество кубиков на 1 кв. дециметр резко падает: на одежде Оранты оно равно 123 кубикам, на золотом фоне конхи — 150 кубикам и т. д. [1]. Как установила В. И. Левицкая, кубики мозаик Софийского собора по своим размерам значительно меньше кубиков мозаик Михайловского монастыря. Так, в квадратном дециметре набора лица апостола Иоанна из композиции «Евхаристии» в Софийском соборе насчитывается 440 кубиков, в то время как на такую же площадь набора лица того же апостола из аналогичной композиции собора Михайловского монастыря приходится лишь 246 кубиков (при одинаковом масштабе голов, равном $0{,}36 \times 0{,}19$)[2].

Самой, конечно, сильной стороной софийских мозаик является их колорит. Он поражает своей насыщенностью, а также разнообразием и богатством красочных оттенков.

Существует довольно распространенное мнение, будто спецификой мозаики следует считать яркость красок и их немногочисленность. На этой в корне неверной точке зрения стоит и Ансони — автор последнего сводного труда о мозаике. Он полагает, что в лучших мозаических ансамблях число красок было относительно невелико [3]. Столь ошибочные заключения стали возможными только благодаря тому, что большинство исследователей крайне легкомысленно подходило к вопросу о мозаической палитре, определяя количество цветов и их оттенков на глазок. Естественно, что при таком подходе находил себе место величайший произвол в оценке качества и количества цветов. Например Ансони считал, что в мозаиках Санта Мария Маджоре было использовано всего 48 оттенков различных красок [4], а Асторри доказал, что один синий цвет имеет здесь 33 оттенка, зеленый — 39, серый и белый — 45, желтый и красный — 40, черный и коричневый — 6, золото — 8, тона карнации — 14 оттенков и т. д.[5].

Особенно плохо обстоит дело с изучением мозаической политры памятников XI—XII веков. Здесь исследователи обычно ограничиваются весьма приблизительным подсчетом красок и их оттенков. Так, Диц и Демус утверждают, что в мозаиках Неа Мони было использовано всего 12 красок, а в мозаиках Дафни — 30. При этом они делают

---

[1] В. Левицкая, По поводу главы VIII книги А. В. Виннера «Материалы и техника мозаичной живописи», «Византийский Временник», 1956 (IX), стр. 263.

[2] Там же, стр. 263.

[3] E. Anthony, ук. соч., стр. 41—42.

[4] Там же, стр. 41.

[5] G. Astorri, ук. соч., стр. 52 сл.

скороспелый вывод о том, будто количество цветов в мозаиках XI—XII веков увеличивается по сравнению с предшествующей эпохой [1]. Милле считал, что в мозаиках Дафни красный цвет дан в трех оттенках, синий, лиловый и коричневый — в пяти-шести, зеленый—еще в большем количестве [2]. Такая нечеткость формулировок крайне затрудняет подлинно научное изучение мозаической палитры. Особенно затруднительной она делает сравнение палитр отдельных памятников, поскольку отсутствуют единые критерии оценки цветов. По этой причине на сегодняшний день невозможно обрисовать эволюцию мозаической палитры на протяжении IV—XIV веков. Но все же некоторые предварительные замечания могут быть сделаны.

Раннехристианская палитра, несомненно, обладала наибольшим количеством красочных оттенков, что доказывают, в частности, мозаики Санта Мария Маджоре. Это необычайное богатство красочных оттенков было унаследовано от позднеантичной живописи с ее высокоразвитым колоризмом. По мере кристаллизации принципов средневековой эстетики и все более решительного отхода от импрессионистической традиции количество примененных в мозаике цветов начало быстро уменьшаться. Но этот процесс протекал в различных областях неравномерно: в Константинополе — медленнее, на периферии, особенно в восточных провинциях, — быстрее (ср. мозаики Никеи с мозаиками Синая). При этом многое здесь зависело от индивидуального искусства мастеров: чем они были квалифицированнее, тем более разнообразной и тонкой была их палитра (ср. мозаики Дафни с мозаиками Неа Мони). Но в целом все же можно утверждать, что мозаическая палитра к XII—XIII векам немало утратила от былого богатства оттенков и сделалась более плотной и цветистой (мозаики Монреале и Венеции). Лишь в XIV веке вновь увеличивается количество оттенков, что нельзя не связывать с усилением в искусстве неоэллинистических веяний (мозаики Кахриэ-Джами).

Для того чтобы решить, насколько богата мозаическая палитра того или иного памятника, необходимо произвести исчерпывающий подбор всех тех кубиков, которые были использованы мозаичистами, объединить их в цветовые группы и в пределах каждой группы расположить их по степени усиления светлоты. Только тогда можно дать верную оценку палитре и с полной ответственностью определить ее общий характер и количество ее оттенков. Эта весьма трудоемкая и кропотливая работа была проведена научным сотрудником Софийского заповедника В. И. Левицкой. В результате выяснилась интереснейшая картина, которая лишний раз опровергла мнение тех, кто полагал, будто специфическим свойством средневековой мозаики является немногочисленность ярких цветов. Анализ В. И. Левицкой доказал как раз обратное — огромное обилие красочных оттенков, никак не идущих в ущерб красоте звучного цвета, а, наоборот, обогащающих цвет в силу совсем особых свойств смальты, которая обладает поблескивающей поверхностью. Палитра Софии Киевской — лишнее свидетельство того, насколько качество колорита

---

[1] E. Diez and O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni, Cambridge Mass., 1931, стр. 84. Опираясь на сведения Саккардо, Демус (Die Mosaiken von San Marco in Venedig, Baden bei Wien, 1935, стр. 100) следующим образом определяет количество оттенков для отдельных цветов смальт в Сан Марко: два — для красного, от двух до четырех — для синего, от трех до четырех — для фиолетового, несколько оттенков — для зеленого и коричневого. Без сомнения, все эти сведения весьма приблизительны и нуждаются в уточнении.

[2] G. Millet, Le monastère de Daphni, стр. 166.

мозаик обусловлено количеством цветовых оттенков. И эта палитра ясно нам показывает, как тонко разбирались в самых неуловимых красочных оттенках средневековые ремесленники, для которых цвет всегда был одним из главных средств художественного выражения.

В мозаиках Софии Киевской преобладают синие, пурпуровые и светло-серые тона. На долю синего цвета выпадает ведущая роль: он занимает свыше $^1/_6$ площади сохранившегося мозаичного набора фигур и орнаментов [1]. При этом синий цвет имеет 21 оттенок. Золотой фон, которому принадлежит почти половина площади в дошедших до нас мозаиках (128,6 *кв. м* из 260,1 *кв. м*), обладает еще большим количеством оттенков (25). Это во многом объясняет теплоту его тона и то впечатление своеобразной воздушной вибрации, которое он порождает и которого совершенно не достигает мозаика XIX века с ее тупыми и скучными золотыми фонами. Серебряные кубики с их девятью оттенками применены в Софии Киевской весьма скупо. Мы находим их осмысленное размещение лишь в той части нимба Оранты, которая расположена ближе к лицу. Здесь серебряная смальта дается в виде отдельных вставок (до 30—40 кубиков), что было, по-видимому, сделано ради достижения большей искристости [2]. Множество оттенков присуще и другим цветам: например зеленый цвет имеет 34 оттенка, желтый — 23, коричневый — 25, красный (вместе с розовым) — 19, пурпуровый — 6, серый — 9 оттенков и т. д. Всего в мозаической палитре Софии Киевской встречается 177 оттенков! Приведенная на стр. 144—151 таблица, выполненная В. И. Левицкой, позволяет составить представление об исключительном богатстве этой палитры, которой позавидовал бы любой современный художник.

Как явствует из этой таблицы, качество колорита софийских мозаик основывается на богатейшем цветовом регистре, включающем в себя огромное количество оттенков [3]. Нетрудно понять, что подобное цветовое богатство можно было обрести лишь в результате высокоразвитой техники производства смальт. Вот почему ремесленники, непосредственно изготовлявшие смальту, ценились в средние века не ниже тех, кто выкладывал эту смальту на плоскости, то есть мозаичистов.

ОРГАНИЗАЦИЯ АРТЕЛИ МОЗАИЧИСТОВ И ВОПРОС О МАСТЕРАХ

У нас почти отсутствуют сведения, которые проливают свет на организацию средневековой артели мозаичистов. Между тем этот вопрос имеет немалое значение, так как от того или иного его решения зависит наше понимание хода работ в Софии Киевской. Как комплектовалась артель? Как распределялась между ее отдельными участниками работа? Каково было отношение главного мастера к его помощникам? Какую площадь выкладывал мозаичист за один день? Вот тот круг вопросов, который невольно возникает перед

---

[1] В. Левицкая, ук. соч., стр. 259, 260.

[2] Там же, стр. 261.

[3] И здесь А. В. Виннер (ук. соч., стр. 104—106) впадает в ошибку, когда он утверждает, что в Софии Киевской имеется лишь 80 различных смальт. При этом он не дифференцирует мозаические палитры Софийского собора и Михайловского монастыря, хотя они совсем различны по своему составу. Ср. критические замечания В. И. Левицкой в вышецитированной статье.

ПАЛИТРА СМАЛЬТЫ[1]

А. Хроматические цвета

№№ основных цветовых тонов	Определение цветового тона	Внешний вид смальты (лицевой поверхности)	Градации цвета по светлоте		Номера образцов в палитре
			определение светлоты	количество градаций	
1	2	3	4	5	6
I	Синий (оттенок ультрамарина). Состоит из 9 градаций — от темного к светлому	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	1. Темно-синий	2 гр.	1, 2
		То же	2. Синий	2 гр.	3, 4
		Непрозрачная, слегка блестящая, стекловидная	3. Темно-голубой (с оттенком ультрамарина)	2 гр.	5, 6
		То же	4. Голубой (с легким оттенком ультрамарина), серебристый	2 гр.	7, 8
		То же	5. Светло-голубой (с легким оттенком ультрамарина), серебристый	1 гр.	9
II	Синий (оттенок синего кобальта)	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	6. Синий	2 гр.	10, 11
	Состоит из 5 градаций — от темного к светлому	То же	7. Темно-голубой (с оттенком синего кобальта), серебристый	1 гр.	12
		Непрозрачная, слегка блестящая, стекловидная	8. Голубой (с легким оттенком синего кобальта), серебристый	2 гр.	13, 14

[1] Под смальтой подразумеваются все разновидности материала, использованного для набора мозаик Софии Киевской. В Софийском заповеднике хранится полный набор мозаической палитры, к которому относятся приведенные в графе 6 номера. Поскольку градации цвета составлялись по визуальной оценке, то в палитре учтены лишь различия по цветовому тону и светлоте (различия по насыщенности из-за трудности их визуального определения отсутствуют). Работа по уточнению и систематизации палитры колориметрическими методами, с помощью цветоизмерительных приборов, продолжается.

№№ основных цветовых тонов	Определение цветового тона	Внешний вид смальты (лицевой поверхности)	Градации цвета по светлоте		Номера образцов в палитре
			определение светлоты	количество градаций	
1	2	3	4	5	6
III	Синий (оттенок индиго с примесью зеленой).	Слегка прозрачная, блестящая, стекловидная	9. Темно-синий	2 гр.	15, 16
	Состоит из 7 градаций — от темного к светлому	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	10. Синий	3 гр.	17, 18, 19
		Непрозрачная, слегка блестящая, стекловидная	11. Темно-голубой (с легким оттенком индиго, с примесью зеленой)	2 гр.	20, 21
IV	Зеленый (оттенок изумрудной зеленой с примесью синей).	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	12. Темно-зеленый с легким оттенком синего	2 гр.	22, 23
	Состоит из 12 градаций — от темного к светлому	Слегка прозрачная, блестящая, стекловидная	13. Зеленый со значительным оттенком синего	4 гр.	24, 25, 26, 27
		Непрозрачная, слегка блестящая, стекловидная	14. Светло-зеленый с голубым оттенком, серебристый	2 гр.	28, 29
		То же	15. Слегка голубовато-зеленый, серебристый, светлый	4 гр.	30, 31, 32, 33
V	Зеленый (оттенок изумрудной зеленой).	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	16. Темно-зеленый	1 гр.	34
	Состоит из 3 градаций — от темного к светлому	То же	17. Зеленый	1 гр.	35
		То же	18. Светло-зеленый	1 гр.	36
VI	Желто-зеленый (оттенок изумрудно-зеленой с примесью желтого кадмия).	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	19. Желто-зеленый с небольшим оттенком желтого	3 гр.	37, 38, 39
	Состоит из 6 градаций	То же	20. Желто-зеленый со значительным оттенком желтого	3 гр.	40, 41, 42

№№ основных цветовых точек	Определение цветового тона	Внешний вид смальты (лицевой поверхности)	Градации цвета по светлоте		Номера образцов в палитре
			определение светлоты	количество градаций	
1	2	3	4	5	6
VII	Зеленый с коричневым оттенком (оттенок изумрудной зеленой со значительной примесью натуральной охры, натуральной сиенны).	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	21. Темно-зеленый с коричневым оттенком	1 гр.	43
	Состоит из 6 градаций — от светлого к темному		22. Зеленый с коричневым оттенком	2 гр.	44, 45
			23. Светло-зеленый с коричневым оттенком	3 гр.	46, 47, 48
VIII	Зеленый с легким коричневым оттенком (светло-зеленая с примесью умбры).	Слегка прозрачная, блестящая, стекловидная	24. Темно-зеленый с легким коричневым оттенком	1 гр.	49, 50
	Состоит из 7 градаций — от темного к светлому	Непрозрачная, слегка блестящая, стекловидная	25. Зеленый с легким коричневым оттенком	2 гр.	51, 52
		Непрозрачная, слегка блестящая, стекловидная	26. Слегка коричневато-зеленый, светлый, серебристый	4 гр.	53, 54, 55, 56
IX	Коричневый с легким зеленоватым оттенком (оттенок жженой умбры с примесью зеленой).	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	27. Темно-коричневый с легким зеленоватым оттенком	1 гр.	57
	Состоит из 9 градаций — от темного к светлому	То же	28. Коричневый с легким зеленоватым оттенком	2 гр.	58, 59
		То же	29. Коричневый со значительным оттенком зелени	1 гр.	60

№ № однородных цветовых тонов	Определение цветового тона	Внешний вид смальты (лицевой поверхности)	Градации цвета по светлоте		Номера образцов в палитре
			определение светлоты	количество градаций	
1	2	3	4	5	6
		Непрозрачная, слегка блестящая, стекловидная	30. Светло-коричневый	3 гр.	61, 62, 63
			31. Слегка зеленовато-коричневый, светлый, серебристый	2 гр.	64, 65
X	Желто-оранжевый (оттенок оранжевого крона). Состоит из 3 градаций — от темного к светлому	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	32. Желто-оранжевый	3 гр.	66, 67, 68
XI	Желтый с легким зеленоватым оттенком (оттенок желтого крона с сепией). Состоит из 10 градаций — от темного к светлому	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	33. Темно-желтый	4 гр.	69, 70, 71, 72
		То же	34. Желтый	3 гр.	73, 74, 75
		То же	35. Светло-желтый, серебристый	3 гр.	76, 77, 78
XII	Коричневый (оттенок натуральной сиенны). Состоит из 9 градаций — от темного к светлому	То же	36. Темно-коричневый	2 гр.	79, 80
		То же	37. Коричневый	3 гр.	81, 82, 83
		Непрозрачная, слегка блестящая, стекловидная	38. Светло-коричневый, серебристый	4 гр.	84, 85, 86, 87
XIII	Желто-коричневый (оттенок золотистой охры).	Непрозрачная, неблестящая, нестекловидная	39. Желто-коричневый	3 гр.	88, 89, 90

№№ основных цветовых тонов	Определение цветового тона	Внешний вид смальты (лицевой поверхности)	Градации цвета по светлоте		Номера образцов в палитре
			определение светлоты	количество градаций	
1	2	3	4	5	6
	Состоит из 10 градаций — от темного к светлому	Непрозрачная, неблестящая, нестекловидная	40. Слегка желто-коричневый, серебристый, светлый	3 гр.	91, 92, 93
		Непрозрачная, матовая, нестекловидная	41. Слегка желто-розовый, светлый, серебристый	4 гр.	94, 95, 96, 97
XIV	Красный с коричневым оттенком. Состоит из 6 градаций — от темного к светлому	Непрозрачная, блестящая, стекловидная	42. Темно-красный с коричневым оттенком (оттенок кармина с примесью сиенны жженой и умбры)	2 гр., в т. ч. разновидность образца с красными прожилками	98, 99
		То же	43. Темно-красный (оттенок кармина с примесью сиенны жженой и умбры)	3 гр.	100, 101, 102
		То же	44. Красный, впадающий в темную киноварь	1 гр.	103
XV	Розовый с легким желтоватым оттенком (охры). Состоит из 10 градаций — от темного к светлому	Непрозрачная, неблестящая, мраморовидная	45. Темно-розовый	2 гр.	104, 105
		То же	46. Розовый	3 гр.	106, 107, 108
			47. Светло-розовый, серебристый	2 гр.	109, 110
			48. Бледно-розовый, серебристый	3 гр.	111, 112, 113
XVI	Розовый со значительным оттенком светло-коричневого (оттенок красной охры).	Непрозрачная, матовая, мраморовидная	49. Розовый со значительным оттенком светло-коричневого (охры)	3 гр., в т. ч. образец с прожилками	114, 115, 116

№№ основных цветовых тонов	Определение цветового тона	Внешний вид смальты (лицевой поверхности)	Градации цвета по светлоте		Номера образцов в палитре
			определение светлоты	количество градаций	
1	2	3	4	5	6
	Состоит из 3 градаций — от темного к светлому				
XVII	Пурпурный	Непрозрачная слегка блестящая, стекловидная	50. Темно-пурпурный	2 гр.	117, 118
	Состоит из 6 градаций	То же	51. Пурпурный	2 гр.	119, 120
		Непрозрачная, матовая, нестекловидная	52. Светло-пурпурный	2 гр.	121, 122
XVIII	Коричневый с фиолетовым оттенком (фиолетовая со значительным оттенком умбры).	Непрозрачная, слегка блестящая, стекловидная	53. Темно-коричневый с фиолетовым оттенком	2 гр.	123, 124
	Состоит из 7 градаций — от темного к светлому	То же	54. Коричневый с тем же оттенком	2 гр.	125, 126
		То же	55. Светло-коричневый с тем же оттенком, серебристый	3 гр.	127, 128, 129

Всего основных цветовых тонов — 18; основных градаций по светлоте и оттенку — 55.

Общее количество градаций и оттенков хроматических цветов в палитре — 129.

Б. Ахроматические цвета

		Непрозрачная, блестящая, стекловидная	56. Черный с легким коричневым оттенком	2 гр.	130, 131
		То же, слегка блестящая	57. Темно-серый с легким лиловато-коричневым оттенком	3 гр.	132, 133, 134

№№ основных цветовых тонов	Определение цветового тона	Внешний вид смальты (лицевой поверхности)	Градации цвета по светлоте		Номера образцов в палитре
			определение светлоты	количество градаций	
1	2	3	4	5	6
		То же, слегка блестящая	58. Серый с легким коричневым оттенком	3 гр.	135, 136, 137
		То же, матовая	59. Светло-серый с голубым оттенком (оттенок индиго), серебристый	3 гр.	138, 139, 140
		Непрозрачная, слегка блестящая, мраморовидная	60. Белый с голубым оттенком, серебристый	3 гр.	141, 142, 143

Всего основных ахроматических образцов — 5; образцов, различных по светлоте — 14.

В. Золотистая смальта

	Цветовой тон стекла золотистой смальты — стекла над золотой прокладкой и канторели				
I	Светло-голубой	Прозрачная	61. Светло-голубой	2 гр.	1, 2
II	Зеленый (оттенок изумрудной зеленой с синей)	То же	62. Зеленый	3 гр.	3, 4, 5
III	Зеленый (оттенок изумрудной зеленой с примесью желтой)	То же	63. Зеленый с оттенком желтого	2 гр.	6, 7
		То же	64. То же, светлее	1 гр.	8
IV	Темно-желтый с легким зеленым оттенком	То же	65. Темно-желтый слегка с зеленым оттенком	1 гр.	9
		То же	66. То же, светлее	1 гр.	10
V	Желтый	То же	67. Желтый	2 гр.	11, 12
		Прозрачная	68. Светло-желтый	3 гр.	13, 14, 15

№№ основных цветовых тонов	Определение цветового тона	Внешний вид смальты (лицевой поверхности)	Градации цвета по светлоте		Номера образцов в палитре
			определение светлоты	количество градаций	
1	2	3	4	5	6
VI	Коричневый с легким лиловатым оттенком	Прозрачная	69. Слегка желтоватый	2 гр.	16, 17
		Полупрозрачная	70. Темно-коричневый	2 гр.	18, 19
		Прозрачная	71. Коричневый	3 гр.	20, 21, 22
		То же	72. Светло-розовато-коричневый	2 гр.	23, 24
		Прозрачная	73. Слегка розовато-желтый	1 гр.	25

Всего основных цветовых тонов окраски стекла золотистой смальты — 6; окрасок стекла, различающегося по светлоте и оттенку — 13; стекла, различающегося по светлоте, — 25.

Г. Серебристая смальта

I	Голубой с легким лиловатым оттенком	Прозрачная	74. Голубой с легким лиловатым оттенком	1 гр.	1
II	Зеленый с оттенком синего	То же	75. Зеленый с легким синеватым оттенком	1 гр.	2
III	Зеленый с оттенком желтого	Полупрозрачная	76. Темно-зеленый с оттенком желтого	1 гр.	3
		Прозрачная	77. Зеленый с оттенком желтого	2 гр.	4, 5
IV	Желто-зеленый	То же	78. Желто-зеленый, светлый	1 гр.	6
		То же	79. Слегка желтовато-зеленый	1 гр.	7
V	Коричневый с лиловым оттенком	Непрозрачная	80. Темно-коричневый с лиловым оттенком	1 гр.	8
		Полупрозрачная	81. То же	1 гр.	9

Всего основных цветовых тонов окрасок стекла — 5; окрасок стекла, различающегося по светлоте и оттенку, — 8; различающегося по светлоте — 9.

Итого в палитре (129 + 14 + 25 + 9) 177 образцов.

исследователем средневековой монументальной живописи, если он только интересуется не одними проблемами стиля, но и самим производственным процессом, игравшим в таком сложном виде искусства, как мозаика, весьма существенную роль.

В «Эдикте» Диоклетиана четко разграничены функции ремесленников, создававших мозаики: pictor imaginarius — это автор композиции; pictor parietarius — это мозаичист, выкладывавший композицию из смальты; musearius — это изготовитель смальты; calcis coctor — это мастеровой, подготовлявший грунт [1]. Таким образом, производственный процесс распадался в IV веке н. э. на четыре операции, в связи с чем осуществлена была следующая специализация труда: один изготовлял смальту (musearius), другой подготовлял грунт для мозаической кладки (calcis coctor), третий набрасывал предварительную композицию (pictor imaginarius), четвертый производил мозаический набор (pictor parietarius). В готовой мозаике зритель видит перед собой лишь работу мозаичиста, то есть того мастера, который выкладывал мозаику. Это для него наибольшая реальность. Предварительная композиция скрыта от его глаз, причем она может и не совпадать точностью с прикрывающей ее мозаической композицией. Вот почему наибольший интерес для нас представляет работа мозаичиста в строгом смысле этого слова. Он если не главное действующее лицо в производственном процессе, то, во всяком случае, непосредственный создатель того, что воспринимает глаз зрителя, то есть создатель живой ткани художественного произведения.

Такова была специализация труда в IV веке н. э. Она настолько разумна, что, повидимому, удержалась и в средние века. Но в применении к ней возникает ряд дополнительных вопросов. Был ли pictor imaginarius только создателем композиций и не выкладывал ли он сам наиболее ответственные части мозаического ансамбля? Всегда ли pictor parietarius точно следовал наброску pictor imaginarius? Не существовала ли еще более детальная дифференциация труда в работе мозаичистов, поскольку выкладка фонов и орнамента требовала меньшего искусства, нежели выкладка фигур и особенно лиц? Все говорит за то, что поставленные здесь вопросы непосредственно вытекали из самой практики мозаического искусства и что они могли получать и фактически получали различные решения, с возможностью которых приходится всегда считаться.

Как были организованы мозаические артели в X — XII веках — мы не знаем. Но есть основания думать, что практиковавшаяся в IV веке специализация труда осуществлялась и в это время. Нет у нас точных данных и о количестве подвизавшихся мозаичистов. Например, Н. П. Кондаков, не приводя источников, утверждает, что «Византия и Венеция рассылали мастеров-мозаичистов партиями до 150 человек» [2]. Серрадифалько, исходя из нормы денной работы мозаичиста (одна квадратная пядь), склонен считать, что в соборе

---

[1] Der Maximaltarif des Diocletian. Herausgegeben von Th. Mommsen. Erläutert von H. Blümner, Berlin, 1893, стр. 20, 105 сл. Демус (The Mosaics of Norman Sicily, стр. 137, 140) рассматривает pictor parietarius'а как автора композиции, а musearius'а как мастера, выкладывавшего композицию в смальте, в то время как Фролов [La mosaïque murale byzantine, «Byzantinoslavica», 1951 (XII), стр. 202] отождествляет первого с мозаичистом, а второго — с изготовителем смальты. Точка зрения Фролова представляется мне единственно правильной.

[2] И. Толстой и Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып. IV, стр. 131.

в Монреале работало около 107 мастеров [1], в то время как Демус, вдвое растягивающий срок работ (не три года, а шесть лет), сокращает это число до 50 человек [2]. Как и в отношении цветовой палитры, в данном вопросе также остается много неясного по причине отсутствия вполне надежных фактов [3].

Изучая мозаики Софии Киевской, мы пришли к заключению, что в их исполнении принимало участие не менее восьми мозаичистов (не считая тех мастеров, которые делали смальту, подготовляли грунт и выполняли предварительные наброски). Во всяком случае несомненно, что среди дошедших до нас мозаик различается восемь различных манер, указывающих на наличие восьми мастеров. Самым сильным из них был автор правой части святительского чина. Его мы склонны рассматривать как главного мастера, возглавлявшего всю артель. Возможно, что он делал предварительные наброски для других мозаик, но это не обязательно. Остальные мозаичисты тяготеют к более архаическим традициям. Если они и работали по наброскам главного мастера, то переиначивали их на свой лад, приспосабливали их к своим вкусам. В этом отношении особую настойчивость проявил «мастер евангелиста Марка», чьи творения отмечены печатью подчеркнутого архаизма. Среди мозаичистов были и малоопытные мастера, как, например, тот, который набирал наиболее слабые из медальонов с мучениками. В целях ускорения работы отдельные части одной и той же мозаической композиции выполнялись одновременно несколькими мастерами (как, например, «Деисус», «Евхаристия», левая часть святительского чина), что указывает на наличие предварительного общего наброска. Среди мозаичистов имелись, по-видимому, специалисты по крупнофигурным композициям, набившие руку на выкладке фигур большого масштаба. Только так можно объяснить себе единство стиля в изображениях Пантократора, архангела, Оранты. Есть серьезные основания полагать, что кладка мозаических фонов и орнаментов поручалась менее квалифицированным ремесленникам, поскольку эта работа носила более механический характер. Фигуры же, особенно лица, выкладывали наиболее опытные мастера, обладавшие своей манерой и своими приемами. Это наличие индивидуальных манер в мозаиках Софии Киевской является фактом в высокой мере примечательным, особенно если вспомнить о обезличенности средневекового творчества, подчинявшегося строгим регламентам и правилам. Данный факт мы склонны объяснять неоднородностью работавшей в Софии Киевской артели, укомплектованной мастерами из разных областей, а возможно, и разных национальностей.

Кто входил в состав этой артели и откуда происходили ее мастера? Летопись ничего нам не сообщает о приглашении Ярославом иноземных мастеров. Однако было бы ошибочным делать отсюда далеко идущие выводы. Киевские летописи вообще весьма скупы в отношении фактов художественной жизни. Известно только, что для возведения и украшения Десятинной церкви были призваны греческие мастера [4]. Среди них несомненно находились и мозаичисты. Основываясь на этом, Д. В. Айналов высказал предположение, что участвовавшие в украшении Десятинной церкви греческие мастера были использо-

---

[1] Duca di Serradifalco, Del Duomo di Monreale, Palermo, 1838, стр. 70.

[2] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 145.

[3] Ср. В. Левицкая, О некоторых вопросах производства набора мозаик Софии Киевской, «Византийский Временник», 1959 (XV), стр. 169—183.

[4] «Повесть временных лет». Подготовка текста Д. С. Лихачева. Часть первая, стр. 83.

ваны Ярославом для работ в Софии Киевской [1]. При этом Д. В. Айналов исходил из старой и неверной даты основания храма Софии — 1017 года. По его мнению, уже Владимир задумал построить храм Софии и между 996 (годом окончания Десятинной церкви) и 1017 годами (предполагаемым годом основания Софии Киевской) якобы происходила заготовка материала для будущей постройки. Эта ни на чем не основанная гипотеза Д. В. Айналова легко опровергается верной датой основания Софии Киевской — 1037 годом. Невозможно себе представить, чтобы подвизавшиеся в Десятинной церкви греческие мастера сорок с лишком лет сидели без дела и что уже глубокими стариками они включились в такое грандиозное по тому времени строительное предприятие, как возведение митрополичьего храма Софии. Другое дело, что они могли воспитать кадры русских мозаичистов, которые были впоследствии использованы новой партией заезжих греческих мастеров, но сами они, конечно, в работах по украшению храма Софии участия не принимали. Несмотря на полную необоснованность гипотезы Д. В. Айналова, она была некритически принята М. В. Алпатовым, который также отождествил работавших для Ярослава мастеров с мастерами, призванными Владимиром из Византии [2].

Подавляющее большинство исследователей (Д. В. Айналов, Е. К. Редин, Н. В. Покровский, Вульф, Диль, Фролов, Тальбот Райс и другие) [3] приписывают мозаики Софии Киевской греческим мастерам, причем обычно связывают послед них с Константинополем. Демус полагает, что эти мастера принадлежали к монастырской школе и что они были выходцами из Влахернского монастыря [4]. Действительно, целый ряд фактов недвусмысленно указывает на участие в исполнении софийских мозаик греческих мастеров: это прежде всего наличие греческих надписей, несомненно выполненных людьми, знавшими живую греческую речь; это чисто греческая техника мозаики с трехслойным грунтом, с весьма ограниченным использованием естественных пород камней и с исключительным богатством оттенков в наборе смальт; это восходящая к константинопольской традиции иконографическая система, в которой господствует догматическое начало; это, наконец, множество стилистических аналогий с памятниками византийской монументальной живописи XI века. И все же вопрос об авторах мозаик Софии Киевской решается не так просто, как это представлялось старым исследователям.

Когда Ярослав и Феопемпт порешили воздвигнуть в Киеве большой храм, они, естественно, как это было принято в те времена, стали искать опытных ремесленников в столице Византии, являвшейся крупнейшим художественным центром в средние века.

---

[1] Д. Айналов, К вопросу о строительной деятельности св. Владимира, «Сборник в память святого равноапостольного князя Владимира», 1917, стр. 35—39.

[2] M. Alpatov-N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, стр. 252. Следует заметить, что гипотеза Д. В. Айналова была уже в 1928 году решительно отметена Н. П. Сычевым. См. Н. Сычев, Древнейший фрагмент русско-византийской живописи, «Seminarium Kondakovianum», 1928 (II), стр. 103—104.

[3] Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 71—72; Н. Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, изд. 3, Спб., 1910, стр. 223—228; O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, II, стр. 561; Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, изд. 2, II, стр. 513—518; A. Frolow, ук. соч., стр. 197; D. Talbot Rice, Byzantine Art, Oxford, 1935, стр. 79, 97; D. Talbot Rice, The Beginnings of Russian Icon Painting, Oxford, 1938, стр. 10.

[4] E. Diez and O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece, стр. 98.

Но заполучить артель мозаичистов, полностью укомплектованную из одних столичных придворных мастеров, было не так легко. Склонить таких мастеров к поездке в далекую Киевскую Русь представляло большие трудности. И поэтому есть все основания думать, что артель была пополнена мастерами из разных областей. Часть этих мастеров была несомненно связана с более архаическими восточными традициями. Только так можно объяснить себе различие художественных манер в мозаиках Софии Киевской и, в частности, обилие стилистических аналогий с памятниками Хосиос Лукас, Ватопеда и Неа Мони, то есть с памятниками не столицы, а периферии Византийской империи. На вероятность такого рода комплектования артели обратили в свое время внимание уже Д. В. Айналов и Е. К. Редин [1], и внимательный анализ софийских мозаик полностью подтверждает плодотворность данной гипотезы. Однако на этом не приходится останавливаться, так как сам собою всплывает вопрос об участии в артели и местных киевских мастеров, тем более, что Киев имел уже один украшенный мозаиками храм — Десятинную церковь.

В свое время Н. П. Кондаков высказал одну весьма верную мысль. По его мнению, мозаика, как особый род художественного творчества, исполняемый на месте, открывает собою движение местного искусства [2]. Этим самым он хотел сказать, что создание монументальной мозаики представляло такой сложный производственный процесс, который настойчиво требовал привлечения к работе местных сил. А это не могло не стимулировать развитие местного искусства.

Долгое время считалось, что смальту изготовляли исключительно в Константинополе, откуда ее якобы ввозили в Сицилию, Венецию и Киев. Демус, например, утверждает, будто вся смальта для сицилийских мозаик была заготовлена в Царьграде [3]. В «Патерике» имеется собщение о том, что смальту привозили в Киевскую Русь обезы (то есть абхазцы) [4]. Такая возможность не исключена для отдельных случаев, но трудно себе представить, чтобы смальту для всех киевских мозаик везли бы водным путем издалека и, в частности, из Константинополя. Несомненно производство смальты стремились наладить на месте, так как это было гораздо более разумно и экономно. Раскопки, произведенные советскими археологами на Подоле и на территории митрополичьего сада в Лавре, непреложно установили факт производства смальты в самом Киеве: на Подоле, в слое конца XI — начала XII века, были открыты остатки мастерской с глинобитными горнами и кусками стеклянных сплавов и смальты, а в митрополичьем саду, неподалеку от Успенского собора, в слое конца XI века, был раскопан горн с тиглями, горшками, большими кусками стекла и смальты, стеклянной пеной и т. д.; тут же были обнаружены кусочки свинца — основная составная часть смальты, и кусочки серы, кобальта и железа — ее красителей[5]. Если при постройке Успенского собора была заложена специальная стеклодельная мастерская, производившая смальту на месте, то вряд ли порядок был иным при возведении Десятинной церкви и Софийского собора. Здесь также смальта должна была

---

[1] Д. Айналов и Е. Редин, ук. соч., стр. 71—72.

[2] И. Толстой и Н. Кондаков, ук. соч., вып. IV, стр. 131.

[3] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, стр. 147, 177.

[4] «Патерик Киево-Печерского монастыря». Под ред. Д. И. Абрамовича, Спб., 1911, стр. 8.

[5] См. В. Богусевич, Мастерские XI века по изготовлению стекла и смальты в Киеве. По материалам раскопок 1951 года, «Краткие сообщения института археологии Академии наук Украинской ССР», вып. 3, Киев, 1954, стр. 14—20.

изготовляться на месте. А это являлось уже первым шагом к сближению греческих мастеров с нашими «молодшими людьми», без помощи которых они не могли обойтись. Но сближение должно было происходить не только на почве производственного процесса, но и по линии художественного творчества.

Византинисты XIX века обычно трактовали мозаики Сицилии, Венеции, Киева как чисто византийские, не усматривая в них при этом никаких местных отличий. Однако в ходе внимательного изучения этих мозаик выяснилось, что они являются результатом совместной деятельности заезжих греческих и местных мастеров и что они обладают своими индивидуальными особенностями, накладывающими на них определенную национальную печать. Совместная работа венецианских и греческих мозаичистов, а также сицилийских и византийских, естественно, приводила к тому, что византийский стиль, попадая на новую почву и в иную среду, начинал здесь видоизменяться и приспосабливаться к местным условиям. Так, в Италии он усваивал целый ряд романских, а позднее и готических черт, которые способствовали утрате его чистоты и своеобразия и нарастанию в нем реалистических тенденций [1]. Нечто подобное должно было найти себе место и в Киеве. Заезжие греческие мастера прибегали к сотрудничеству русских ремесленников уже на первом этапе их деятельности — при изготовлении смальты. Позднее они должны были пользоваться помощью киевских «молодших людей» и в процессе создания самих мозаик. Здесь перед ними было два пути: либо привлекать к сотрудничеству уже знакомых с техникой мозаики киевских ремесленников (а такие могли уцелеть от эпохи Владимира, когда строилась Десятинная церковь), либо создавать новые кадры. Не исключена даже возможность, что им вменялось в обязанность воспитание местных художественных сил, как это практиковалось в Венеции в XIII веке, где приказом прокураторов от 1258 года каждому мозаичисту предписывалось иметь двух учеников, причем их запрещалось держать дома, и они обязаны были принимать участие в работах, проводимых в Сан-Марко [2]. Именно таким образом складывались те смешанные византийско-венецианские, византийско-сицилийские и византийско-русские мастерские, с существованием которых не могут не считаться исследователи средневекового искусства [3]. Только наличием таких мастерских и можно объяснить себе различные варианты византийского стиля, приобретавшего национальную окраску по мере того как он оказывался занесенным в новую для него среду.

Стиль киевских мозаик полностью подтверждает гипотезу о сложении при Ярославе смешанной византийско-русской мастерской мозаичистов. Укомплектованная греческими мастерами из различных областей византийской империи, эта артель была пополнена в Киеве местными силами, помогавшими заезжим грекам в осуществлении задания Ярослава. Эти греки, несомненно, привезли с собою образцы, которые имели хождение в сто-

---

[1] Ср. O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, стр. 66—67.

[2] Там же, стр. 66.

[3] В превосходном исследовании профессора Демуса (The Mosaics of Norman Sicily) этот факт явно недооценен. Даже мозаики собора в Монреале Демус (ук. соч., стр. 148) в основном приписывает греческим мастерам, хотя в их создании несомненно принимали активное участие местные силы. Ср. критические замечания W. Weidlé, Élements stylistiques occidentaux dans les mosaïques de Monreale, «Atti del VIII congresso internazionale di studi bizantini», 1953, II, стр. 265 сл.

личных мастерских [1]. Но в процессе работы эти образцы подвергались творческим переделкам и приспосабливались к местным вкусам. Так стал складываться особый вариант византийского стиля с сильно выраженными архаическими чертами (тяжеловесные, массивные по своим пропорциям фигуры, статичные, основанные на принципе ритмического повтора композиции, тяготение к подчеркнуто-плоскостному развороту изображения, угловатость линий и т. д.). Эти черты являлись отражением хода развития русского монументального искусства, находившегося на этом этапе лишь в начальной стадии своего становления. И поэтому среди заезжих греческих мастеров наиболее понятными киевским художникам по своим творческим установкам были не столичные придворные мастера, а мастера с периферии, которые стояли ближе к народным традициям. Среди них самым самостоятельным являлся «мастер евангелиста Марка», к ним тяготел и «мастер Пантократора». Вполне возможно, что как раз эти мастера особенно активно сотрудничали с русскими подмастерьями [2].

Мозаики Софии Киевской занимают промежуточное место между мозаиками Хосиос Лукас, с одной стороны, и мозаиками Неа Мони и Ватопеда — с другой. По своему монументальному характеру они явно тяготеют к искусству X века, ни в какой мере не обнаруживая еще той дробности и измельченности формы, которые так типичны для мозаик XII столетия. Им присуще большое монументальное дыхание, они отмечены печатью подлинно эпической величавости. И им свойственна та сила, которая свидетельствует о жизненной крепости этого искусства, неразрывно связанного с подъемом всей киевской культуры времен Ярослава.

---

[1] См. Ю. Дмитриев, Заметки по технике русских стенных росписей X—XII веков, стр. 264—266.

[2] Сотрудничество греческих и русских мастеров («local talents») допускал уже Дальтон. См. O. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, стр. 396.

А. А. БЕЛЕЦКИЙ

ГРЕЧЕСКИЕ НАДПИСИ НА МОЗАИКАХ СОФИИ КИЕВСКОЙ

До настоящего времени не существовало специального исследования о греческих надписях на мозаиках и фресках св. Софии в Киеве. Однако эти надписи, являясь образцами древнего письма эпохи Киевской Руси, представляют значительный научный интерес.

Все надписи св. Софии Киевской можно для удобства описания разделить на три класса:

1) монументальные мозаические надписи, или надписи на сохранившихся до настоящего времени мозаиках;

2) фресковые надписи (dipinti), или надписи на фресках, включая сюда и те фрески, которыми были заменены разрушившиеся мозаики;

3) неофициальные надписи, нацарапанные (graffiti) на стенах, из которых большинство на старовосточнославянском или древнерусском языке, а не на греческом.

Надписи первого класса сохранились только в апсиде центрального нефа над изображением Оранты, на изображении «Евхаристии» (самая длинная надпись из сохранившихся), на барабане центрального купола при изображении апостолов Петра и Павла, на изображениях десяти отцов церкви и архидиаконов, на лицевой стороне дуги запрестольного полукружия («Деисус»), на изображениях евангелистов (Марка и Иоанна) на парусах, на подпружных арках при медальонах (сорока севастийских мучеников), на двух пилонах, поддерживающих восточную (алтарную) арку (архангел Гавриил и дева Мария). Они легко восстанавливаются в центральном куполе (Пантократор) и вокруг центрального медальона (изображения архангелов).

Следующее ниже описание надписей будет располагаться в таком порядке:

1. Надпись над изображением Оранты (на «Нерушимой стене»).

2. Надпись на изображении «Евхаристии» в центральной апсиде.

3. Надписи при изображениях десяти отцов церкви и архидиаконов (также возле Аарона).

4. Надписи на изображениях архангела Гавриила и девы Марии (сцена «Благовещения»).

5. Надписи при медальонах сорока севастийских мучеников.

6. Надписи на трех медальонах «Деисуса».

7. Прочие мозаические надписи.

1. НАДПИСЬ НАД ИЗОБРАЖЕНИЕМ ОРАНТЫ

По краям полукупольного свода главного алтаря вокруг изображения богоматери-Оранты находится, хотя и поврежденная, но наиболее оригинальная из надписей на мозаиках Киевской Софии. Насколько нам известно, подобной надписи нет ни в одном из храмов, где сохранились древние мозаические изображения.

В восстановленном виде эта надпись читается следующим образом: +ὁ θ(εὸ)ς [ἐν μέσῳ αὐτῆς, καὶ οὐ σ]αλευθήσεται, βοηθ[ήσει αὐτῇ ὁ θ(εὸ)ς τὸ πρὸς πρωῖ πρωῖ], то есть «Бог посреди него[1]; он не поколеблется: Бог поможет ему с самого раннего утра» (псалом XLV или по другим спискам XLVI, ст. 6).

Так как в тексте псалма XLV (=XLVI), ст. 6 есть разночтения, мы позволим себе остановиться на выбранном нами для восстановления первоначального текста надписи вокруг фигуры Оранты варианте. У нас нет сомнения в том, что наиболее распространенным могло быть чтение: «Ὁ θεὸς ἐν μέσῳ αὐτῆς, οὐ σαλευθήσεται, βοηθήσει αὐτῇ ὁ θεὸς τῷ προσώπῳ»[2].

Однако это не значит, что в отношении содержания он является наилучшим, то есть наиболее близким к древнееврейскому оригиналу.

---

[1] В переводе «он», так как имеется в виду «город» (но в греческом языке ἡ πόλις и поэтому местоимения женского рода: αὐτῆς, αὐτῇ,).

[2] См. The Old Testament in Greek, ed. by H. Barclay Swete, 2 ed., Cambridge, 1896. Варианты приводятся нами по этому же изданию.

Насколько мы можем судить, смысл древнего текста был таков: «бог придет ему на помощь (или поможет) и это будет очень скоро (буквально: еще до рассвета)»[1].

В древнегреческом тексте псалма XLV (=XLVI) τῷ προσώπῳ могло быть «буквальным» переводом древнееврейского לִפְנוֹת בֹּקֶר «li-fənot bokɛr» — «перед (рассветом, зарей)», так как fənot переводилось τὸ πρόσωπον.

Древнееврейское li-fənot bokɛr вполне удовлетворительно можно было перевести на греческий язык выражениями, вроде: πρωῖ πρωῖ (очень рано) или τὸ πρωῖ πρωῖ (рано утром). И действительно, такой вариант существовал (βοηθήσει αὐτῇ ὁ θεὸς πρωῖ πρωῖ). Наконец еще другой вариант (βοηθήσει αὐτῇ ὁ θεὸς τὸ πρὸς πρωῖ πρωῖ), по-видимому, был контаминацией упомянутых выше (τῷ προσώπῳ и πρωῖ πρωῖ).

Известно, что в древнегреческом языке предлог πρὸς с винительным падежом мог входить в состав выражений, обозначающих время (например, πρὸς ὄρθρον, πρὸς ἡμέραν, πρὸς ἑσπέραν)[2].

Однако при наличии выражений πρωῖ (рано или рано утром), πρωῖ πρωῖ (очень рано или ранним утром), τὸ πρωῖ (утро или утром), τὸ πρωῖ πρωῖ (рано утром), перед которыми мог находиться предлог πρὸς (как видно из предыдущего), выражение τὸ πρὸς πρωῖ πρωῖ едва ли было естественным.

Тем не менее два соображения заставляют нас выбрать для восстановления первоначальной надписи на «Нерушимой стене» именно этот, как мы сказали, контаминированный вариант.

1. Размещение знаков по наружной дуге (полукружию) полукупольного свода главного алтаря таково, что перпендикуляр, опущенный из наивысшей точки дуги (под изображением Христа в «Деисусе»), проходит через последнюю букву α в слове σαλευθήσεται и, естественно, должен разделить надпись на две (более или менее точно) равные по количеству знаков половины. Таким образом, как дальше будет доказано, в левой половине было 30 знаков (29 букв и крест) и столько же в правой (без двух знаков препинания, которые должны были занимать очень мало места). В левой половине сохранились знаки: +θς..... αλευθησετ. Из двух возможных

---

[1] См. La sainte Bible polyglotte contenant le texte hébreu original, le texte grec de septante, le texte latin de la vulgate, et la traduction française de M. l'Abbé Glaire avec les différences..., des introductions, des mots, des cartes et des illustrations, par F. Vigouroux, tt. I—IV, Paris, 1900—1906; ср. t. IV, p. 110; еще ср. The Holy Bible, containing the Old and New Testaments, translated out of the original tongues; and with the former translations diligently compared and revised by his Majesty's special command. Appointed to be read in churches, Oxford, printed at the University Press for the British and Foreign Bible Society, 1904, Psalm 46, p. 491, v. 5: «God shall help her, and that right early»; ср. латинский перевод: Psalmus XLV, v. 6: «Deus in medio eius, non commovebitur: adiuvabit eam Deus mane diluculo» (Biblia Sacra, vulgatae editionis iuxta exemplar Vaticanum, t. II, Monasterii Westphaliae, MDCCCXXIV, Libraria Aschendorfiana et libraria Theissingiana, p. 46); Psalmi Davidis ex interpretatione Tremellii et Junii impressa Hannoviae A. D. 1624 typis Wechelianis, Berolini..., MDCCCLXXVIII, Ps. XLVI, v. 6, p. 55: «Deus est in medio illius, non dimovetur illa; adiuvit illam Deus ab appetente matutino».

[2] Ср. A Greek-English Lexicon compiled by H. G. Liddell and R. Scott, revised and augmented throughout by H. S. Jones with the assistance of P. McKenzie..., Oxford (1948), vol. II, p. 1498, I col. (πρός with accus. II «of Time, towards or near a certain time, at or about).

вариантов (ὁ θς ἐν μέσῳ αὐτῆς, καὶ οὐ σαλευθήσεται и ὁ θς ἐν μέσῳ αὐτῆς, οὐ σαλευθήσεται) мы, опираясь на соображение о равномерном заполнении пространства и на свидетельство очевидца, выбираем первый. Так как последняя буква α в слове σαλευθήσεται должна считаться центральной в этой надписи, а количество знаков налево от нее 30, то при наличии симметрии в композиции надписи и при равномерном заполнении пространства, направо от нее могло быть также не меньше 30 знаков. Однако в этой части сохранилось только шесть знаков: ι. βοηθ.

Из возможных вариантов: 1. βοηθήσει αὐτῇ ὁ θς τῷ προσώπῳ, 2. βοηθήσει αὐτῇ ὁ θς πρωῖ πρωῖ, 3. βοηθήσει αὐτῇ ὁ θς τὸ πρὸς πρωῖ πρωῖ)[1] в отношении равномерного заполнения пространства наиболее подходящим нам представляется третий (содержащий 29 знаков, к которым надо прибавить последнюю ι слова σαλευθήσεται, а также два знака препинания).

Таким образом правая половина надписи восстанавливается здесь: βοηθ[ήσει αὐτῇ ὁ θ(εὸ)ς τὸ πρὸς πρωῖ πρωῖ].

В пользу такого восстановления имеется и показание очевидца. Киевский митрополит Евгений Болоховитинов (Киев, 1822—1837) оставил следующее свидетельство: «... на другой дуге надписаны мозаикою же греческие слова из псалма Давидова»[2]:

Ο ΘΕΟϹ ΕΝ ΜΕϹΩ ΑΥΤΗϹ ΚΑΙ ΟΥ
ϹΑΛΕΥΘΗϹΕΤΑΙ. ΒΟΗΘΗϹΕΙ ΑΥΤΗ
Ο ΘΕΟϹ ΤΟ ΠΡΟϹ ΠΡΩΙ ΠΡΩΙ.[1]

Конечно, из этого показания еще нельзя сделать вывод о том, что во времена Евгения Болоховитинова действительно вся эта надпись была набрана мозаикой. Известно, что некоторая часть ее уже в то время была написана краской, о чем автор не счел нужным упоминать. Особенно важным кажется нам здесь то, что текст, списанный Болоховитиновым, по количеству знаков мог размещаться на отведенном для него пространстве.

В научной и популярной литературе о Киевской Софии распространен еще один вариант предполагаемого первоначального текста надписи в конхе апсиды, о котором нам придется сказать более или менее подробно.

До предпринятой в 1952 году реставрации мозаик рассматриваемая нами надпись в правой ее половине после букв Ο θϹ заканчивалась неумелой рукой написанными словами:

ΙΜΕΡΑΚΕΙΜΕΡΑ

---

[1] В данном случае вариант, содержавший форму βοηθήσαι (третье лицо единственного числа оптатива аориста действительного залога), не принимается в расчет, так как в отношении количества букв он не отличается от тех, которые содержат форму βοηθήσει (третье лицо будущего времени и т. д.).

[2] Е. Болховитинов, Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии с присовокуплением разных граммат и выписок, объясняющих оное, также планов и фасадов Константинопольской и Киевской Софийской церкви и Ярославова надгробия, Киев, 1825, стр. 44.

Ясно, что орфография этих слов (не говоря о стиле букв) противоречила всему, что сохранилось от мозаичного текста (ι два раза вместо η; ε вместо αι), безупречного в орфографическом отношении. Средняя высота букв: 35—36 *см*; ширина: 21, 5 *см*[1].

Итак, из надписи не менее чем в 64 знака (считая начальный крест и два «троеточия»), на мозаике сохранилось всего 20 знаков (18 букв и два знака: знак начала и знак препинания).

По размеру букв это самая крупная надпись из всех сохранившихся в Киевской Софии. Из представленных в ней букв греческого алфавита (α, β, ε, η, ϑ, ι, λ, ο, σ, τ, υ) заслуживают внимания α, β, ϑ, τ.

Следует отметить, что две сохранившиеся буквы η несколько отличаются друг от друга: вторая (в сочетании βοηϑ) имеет на перекладине (на горизонтали) поперечную (вертикальную) украшающую черточку, которой нет у первой (в сочетании αλευϑησεται).

Наиболее интересным в палеографическом отношении здесь можно считать знак Ꙗ.

Это характерная для софийских мозаик форма α (с «крышкой» и острым углом, или с верхней горизонтальной чертой, имеющей слева еще дополнительную украшающую черточку — «углышек» и с косой перекладиной). В древнерусской вещевой эпиграфике такая форма встречается преимущественно в XII веке[2].

В византийской эпиграфике трудно установить хронологические границы такой формы. Они тянутся от X—XI (Серры) до XV века.

Следующая характерная буква — это Ꙁ.

Увеличение расстояния между верхним и нижним кузовами и закругление верхнего кузова отмечается в русских надписях XII века, но в византийской эпиграфике еще не представляется возможным установить время распространения такой формы (ср. выше относительно буквы α).

Для буквы ϑ здесь характерны выступающие слева и справа загнутые края перекладины.

Буква Ꙋ имеет здесь посредине своей вертикальной черты «шаровидное» утолщение.

Такая форма встречается на монументальных надписях, особенно начиная с XII века. Однако указание на XII век н. э. здесь дается с известной оговоркой, так как византийская эпиграфика до сих пор еще недостаточно изучена в формальном отношении.

Многие из этих форм, распространившись в XII веке н. э., затем продолжают существовать на протяжении нескольких следующих столетий[3].

---

[1] В дальнейшем указания на общие размеры надписей, а также размеры отдельных букв даются только в тех случаях, когда надписи были доступными для непосредственных обмеров.

[2] И. Шляпкин, Русская палеография, Спб., 1913, рис. 6, стр. 42—43.

[3] Ср. В. Латышев, Сборник греческих надписей христианских времен из Южной России. Спб., 1896, № 45, стр. 50—53 и табл. V (XV век н. э.).

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

В книге Н. Закревского «Описание Киева» об этой надписи сообщается следующее: «... по краям свода, на часто упоминаемом нами уступе, в виде бордюра, или рамки, изображена большими черными буквами следующая греческая надпись, заимствованная из псалма Давидова (XLV, с. 6, 7): +ο θεος εν μεσω αυτης και ου σαλευθησεται: βοηθησει αυτη ο θεος ημερα και ημερα (Богъ посредѣ Ея и не подвижется, поможетъ Ей Богъ день и день). При последнем возобновлении, по углублениям, в которых находились мозаические кубики, начертаны масляною краскою последние слова ημερα και ημερα, до этого времени слова эти были написаны масляною краскою, как они читаются в греческом тексте, находящемся ныне в употреблении: το προς πρωι πρωι, как показано у м. Евгения»[1].

Явно неточные сведения даны там же в сноске № 1: «Но нам известно, что только 13 последних букв подведены краскою, а первые 50 уцелели; всех же букв в надписи 63, не считая креста впереди».

Даже если принять отмеченное у Н. Закревского чтение (стр. 796) с орфографией ημερα και ημερα, а не ιμερα κε ιμερα, то букв окажется 59, а не 63. Откуда же взялись еще четыре буквы? Они обязаны своим происхождением счету букв не по начертанию, а по произношению: в сочетаниях θς считается не две буквы, а четыре! И это несмотря на то, что в начале левой половины надписи сохранились на мозаике четыре первых знака: +ΟΘϹ.

В изданной в 1888 году в Киеве книге «Киев теперь и прежде»[2] нет в отношении описания эпиграфических памятников Киевской Софии ничего достоверного.

На рисунке «Нерушимой стены» Киево-Софийского собора, стр. 189, надпись воспроизведена без понимания дела и, следовательно, настолько искажена, что не имеет никакого значения для истории. Перевод надписи (стр. 190) дан, очевидно, по книге Н. Закревского.

Бессмысленное в контексте надписи «день и день» остается здесь как отдаленный и искаженный отголосок древнегреческого πρωΐ πρωΐ.

Таким образом, отбросивши неточные сведения и неоправданную в эпиграфическом отношении традицию, мы должны были остановиться на чтении: βοηθ[ήσει αὐτῇ ὁ θ(εὸ)ς τὸ πρὸς πρωΐ πρωΐ].

Из 24 букв греческого алфавита на сохранившихся мозаичных частях надписи представлены только 11: ΖΑΒΕΗΘΙΛΟϹΤΥ

2. НАДПИСИ НАД ИЗОБРАЖЕНИЕМ „ЕВХАРИСТИИ“

Здесь самая длинная и почти полностью сохранившаяся мозаичная надпись в храме Киевской Софии (149 вполне сохранившихся букв и 20 восстанавливаемых).

---

[1] Н. Закревский, Описание Киева... вновь обработанное и значительно умноженное издание с приложением рисунков и чертежей, т. II, § 121, М., 1868, стр. 796.

[2] «Киев теперь и прежде», составил М. Захарченко, издал С. Кульженко.

Левая сторона (ἡ Μετάδοσις):

+ΛΑ̅ΒΕΤΕ ΦΑ̅ΓΕΤΕ ΤΟ̅ΥΤΟ̅ ΕΣΤΙΝ ΤΟ̅ ΣΩ̅ΜΑ̅ ΜΟΥ ΤΟ̅Υ̅ ΥΠΕ̅Ρ Υ̅ΜΩ̅Ν
ΚΛΩ̅ΜΕΝΟΝ ΕΙ̅Σ Α̅ΦΕΣΙΝ Α̅ΜΑΡΤΙΩ̅Ν

+ Λάβετε, φάγετε· τοῦτό ἐστι‹ν› τὸ σῶμά μου τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν.

На этой стороне все буквы хорошо сохранились.

Правая сторона (ἡ Μετάληψις):

ΠΙΕΤΕ Ε̅ Ξ̅ΑΥΤΟ̅Υ ΠΑ̅ΝΤΕΣ ΤΟ̅Υ ΤΟ̅ ΕΣΤΙΝ ΤΟ̅ Α̅ΙΜΑ̅ ΜΟΥ ΤΟ̅ Η̅ΣΚΑΙΝΗ̅Σ
ΔΙΑΘΗ̅ΚΗΣ ΤΟ̅Υ̅ ΠΕΡΥ̅ΜΟΝΚΑΙΠΟΛΛΩ̅Ν Ε̅ΚΧΥΝΟ̅ΜΕΝΟΝ Ε̅ΙΣ Α̅Φ
ΕΣΙΝ Α̅ΜΑΡΤΙΩ̅Ν.[1]

Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες· τοῦτό ἐστι‹ν› τὸ αἷμά μου τὸ τῆς καινῆς διαθήκης τὸ ὑπὲρ [ὑμῶν καὶ π]ολλῶν ἐκχυνόμενον εἰς ἄφ[εσιν ἁμαρτιῶν].

Как видно из транскрипции, на этой стороне не сохранилось 20 букв, которые без труда могут быть восстановлены.

Орфографию этой надписи можно назвать совершенно безукоризненной: она ничем не отличается от нормы классической эпохи.

Обращают на себя внимание надстрочные знаки: старательно расставленные придыхания (πνεύματα) и ударения (τόνοι).

По своему содержанию эта надпись отличается от того, что мы находим в описании тайной вечери (ὁ μυστικὸς δεῖπνος) в каноническом тексте трех Евангелий (от Матфея, от Марка и от Луки)[2].

Однако она почти полностью соответствует тексту, установленному для греческой церковной живописи[3].

Традиционный текст	*Текст Киевской св. Софии*
1) Λάβετε, φάγετε, τοῦτό μού ἐστι τὸ σῶμα τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν.	1) Λάβετε, φάγετε τοῦτό ἐστιν τὸ σῶμά μου τὸ ὑπὲρ ὑμῶν κλώμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν.

---

1 Пунктиром обозначены буквы, написанные масляными красками в тех местах, где первоначальные мозаичные буквы не сохранились. Для этих мест сохранена орфография, существовавшая до реставрационных работ 1953 года.

2 Ср. The Resultant Greek Testament, exhibiting the text in which the majority of modern editors are agreed... by Richard Francis Weymouth, D. Lit., London, 1892, стр. 74—75, 134, 224.

3 См. Διονυσίου τοῦ ἐξ Ἀγράφων Βιβλίον τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, в издании А. Παπαδοπούλου—Κεραμέως, стр. 275.

2) Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες, τοῦτό μού ἐστι τὸ αἷμα τὸ τῆς Καινῆς Διαθήκης, τὸ ὑπὲρ ὑμῶν καὶ πολλῶν ἐκχυνόμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν.

2) Πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες· τοῦτό ἐστιν τὸ αἷμά μου τὸ τῆς Καινῆς Διαθήκης τὸ ὑπὲρ ὑμῶν καὶ πολλῶν ἐκχυνόμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν.

Если принять во внимание относительную близость софийского текста к Евангелию от Матфея (гл. 26, ст. 26—29), особенно в сочетаниях «τοῦτό ἐστι τὸ σῶμά μου», а не «τοῦτό μού ἐστι τὸ σῶμα» и «τοῦτό ἐστι τὸ αἷμά μου», а не «τοῦτό μού ἐστι τὸ αἷμα», можно утверждать, что софийский текст сохраняет более древний вариант, чем приведенный у Дионисия из Аграф[1].

Следует отметить, что изменение евангельского текста в церковной живописной традиции могло быть продиктовано требованием симметрии (то есть аналогичным построением обеих частей раздачи даров: τῆς Μεταδόσεως καὶ τῆς Μεταλήψεως).

Если между обеими названными частями в Евангелии от Матфея наблюдалась известная диспропорция (с одной стороны только: λάβετε, φάγετε· τοῦτό ἐστι τὸ σῶμά μου, а с другой: πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες· τοῦτο γάρ ἐστι τὸ αἷμά μου, τὸ τῆς καινῆς διαθήκης, τὸ περὶ πολλῶν ἐκχυνόμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν), то она до некоторой степени устранена уже в надписи «Евхаристии» Софии Киевской, так как к первой части добавлено несколько слов и обе заканчиваются одинаково.

В Евангелии от Марка (гл. 14, ст. 22—25) общими с софийской надписью являются слова: «λάβετε, φάγετε· τοῦτό ἐστι τὸ σῶμά μου» и «τοῦτό ἐστι τὸ αἷμά μου, τὸ τῆς καινῆς διαθήκης, τὸ περὶ πολλῶν ἐκχυνόμενον».

Еще меньше сходства у софийской надписи с текстом Евангелия от Луки (гл. 22, ст. 17—21). Здесь общими оказываются только слова: «λάβετε (τοῦτο)», «τοῦτό ἐστι τὸ σῶμά μου, τὸ ὑπὲρ ὑμῶν (διδόμενον)», «(τοῦτο τὸ ποτήριον, ἡ καινὴ διαθήκη ἐν τῷ αἵματί μου), τὸ ὑπὲρ ὑμῶν ἐκχυνόμενον».

Насколько можно судить по доступным нам материалам, надпись на «Евхаристии» Киевской Софии оказывается самой пространной из всех сохранившихся надписей подобного же содержания.

На соответственной надписи в Серрах читаются только слова «+λάβετε, φάγετε...», «πίετε ἐξ αὐτοῦ...»[2].

Насколько мы можем судить из книги Т. С. Каухчишвили, Греческие надписи Грузии, Тбилиси, 1951 (на грузинском языке), надпись подобного содержания в главном храме Ахталы, как в орфографическом, так и в палеографическом отношениях существенно отличается от софийской[3].

---

[1] В Евангелии от Матфея, гл. 26, стр. 26—29: «Ἐσθιόντων δὲ αὐτῶν, λαβὼν ὁ Ἰησοῦς τὸν ἄρτον, καὶ εὐλογήσας, ἔκλασε καὶ ἐδίδου τοῖς μαθηταῖς, καὶ εἶπε· λάβετε, φάγετε· τοῦτό ἐστι τὸ σῶμά μου· καὶ λαβὼν τὸ ποτήριον, καὶ εὐχαριστήσας, ἔδωκεν αὐτοῖς, λέγων· πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες· τοῦτο γάρ ἐστι τὸ αἷμά μου, τὸ τῆς καινῆς διαθήκης, τὸ περὶ πολλῶν ἐκχυνόμενον εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν».

[2] Фото А25, А26 из христианской и византийской коллекции в L'École des Hautes Études в Париже.

[3] Ср. Ахтала, стр. 351—363, рис. № 1060—1061, ср. еще стр. 65, рис. № 144 (Коцхери).

Наиболее интересной параллелью к софийской надписи «Евхаристии» является старославянская надпись на мозаике Михайловского монастыря[1].

+ПРІНИМѢТЕНЯДНЕСЕЮСЪ
ТѢЛОМОЕЛѠМИМОЕЗАВЪІ
ВЪѠСТАВЛЕННІЕГРЕХОВ...
ПІНТЕѢНЕАВЬСНСЕЮСТЬКРЪВЬ
МОЯНОВАОЗАВѢТАІЗАВѢТА
ІЗЛІВАЕМААЗАВЪІЗА...

+приімѣте и ядите се ксть тѣло мое ломимое за вы въ ѡставлениѥ грехов(ъ). піите ѡт неѧ вьси се ксть кръвь моя новаго завѣта і завѣта ізлівдемаѧ за вы за...[2]

Считая каждую лигатуру за одну букву, можно сказать, что михайловская мозаическая надпись состоит в настоящее время из 114 букв. Если же мы дополним эту надпись тем словом, которое должно было следовать за предлогом ζα: «мъногіа», то можно предположить, что (при отсутствии места для заключительных слов «въ оставленіе грѣховъ») первоначально букв было несколько больше (120 или 121).

Здесь интересно будет сопоставить алфавиты обеих надписей:

1. Алфавит надписи на «Евхаристии» Софии Киевской

ΑΔΑΒΓΔΕΗΙΚΛΜΝ
ΞΟΠΡΣΤΥΦΩ

(отсутствуют ζ, ϑ, χ, ψ).

Из «разноформатных» следует отметить поднимающееся над строкой ЕТЕ. Единственной лигатурой является вторичная: ΝΗ = νη.

2. Алфавит надписи на «Евхаристии» Михайловского златоверхого монастыря в Киеве.

АВГДЕЗНІКЛМНОПРС
ТХЪЬѢАѠ

Отметим лигатуры: ВЕЕЮЮ (первичные и вторичные).

---

[1] Ныне в Государственном архитектурно-историческом заповеднике «Софийский Музей» вместе с двумя другими мозаичными изображениями св. Димитрия и св. Стефана. На двух последних греческие надписи: ὁ ἅ(γιος) Δημήτριος, ὁ ἅ(γιος) Στέφανος.

[2] В книге Н. Закревского, «Описание Киева», т. II, М., 1868, на стр. 537 дана неточная транскрипция надписи Михайловского монастыря, например, грѣховъ вместо греховъ, въси вместо вьси. У И. Срезневского, «Древние памятники русского письма и языка (X—XIV веков)», Спб., 1882, стр. 43—44: грѣховъ вместо грехов.

Из негреческих букв здесь встречаются только ъ, ь, ѣ, ѧ.

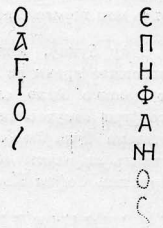
Надпись на мозаике Михайловского монастыря обнаруживает формы букв, как, например, ꙗ, которые получили распространение в XIII веке н. э. В целом по форме своих букв она является более сложной, чем надпись св. Софии.

3. НАДПИСИ ВОЗЛЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ ДЕСЯТИ ОТЦОВ ЦЕРКВИ И АРХИДИАКОНОВ

Возле фигур Отцов церкви и архидиаконов на алтарном полукружии.

Северная сторона (слева направо).

1. Возле св. Епифания:



ο αγιοσ επηφανη[οσ], то есть
ὁ ἅγιος Ἐπιφάνι[ος][1].

Общая длина надписи (1) — 0,57 *м*, (2) — 0,600 *м*.

В древнегреческих эпиграфических памятниках кроме варианта Ἐπιφάνιος встречаются еще Ἐπιφάνειος и Ἐπιφάνης, все производные от Ἐπιφάνης (ср. прилагательное ἐπιφανής)[2].

На мозаике слово ἅγιος набрано полностью (с йотой!), а в имени Ἐπιφάνιος в обоих случаях вместо ι набрана η (επηφανησ). Конечная ς в слове ἅγιος представлена в виде характерной косой (диагональной) черты (конечный росчерк).

Буквы νη в имени Επηφανης составляют вторичную лигатуру (νη)[3].

---

[1] Здесь и дальше дается: (1) транслитерация автографии строчными буквами типографского греческого письма с сохранением орфографии оригинала и (2) транслитерация автографии соответственно прописными и строчными буквами типографского греческого письма с соблюдением правил греческой орфографии классического периода античной эпохи.

[2] W. Pape & G. E. Benseler, Wörterbuch der griechischen Eigennamen, Braunschweig, 1911. стр. 370, 2 столб; сокращен. PB.

[3] Относительно различий первичных, вторичных и третичных лигатур см. V. Gardthausen, Griechische Palaeographie, Bd. 2, Die Schrift, Unterschriften und Chronologie im Altertum und im byzantinischen Mittelalter, 2-e Auflage, Leipzig, 1913. Mit 35 Figuren und 12 Tafeln, стр. 53.

Две последние буквы этого имени дописаны краской.

2. Возле св. Климента:

ὁ̄α κλημι[σ] παπασ ρ[ωμησ], то есть
ὁ ἅ(γιος) Κλήμης· πάπας Ρ[ώμης].[1]

Общая длина надписи: (1) — 0,590 *м*, (2) — 0,625 *м*.

Кроме варианта Κλήμης (р. п. Κλήμεντος) встречался еще Κλήμεις (Р. В.; из латинского Clemens). Таким образом, ι вместе η в имени «κλημι[σ]» можно считать необычной. Сочетание ὁ ἅγιος представлено в виде лигатуры-аббревиатуры «α, вписанная в ο» (ὁ̄α). Краской дописаны последняя σ в имени Κλήμης и все буквы кроме ρ в слове Ρώμης (ρομ̄ησ).

3. Возле св. Григория Богослова:

ὁᾱ γρηγο[ριοσ] ω θεολογοσ, то есть
ὁ ἅ(γιος) Γρηγό[ριος] ὁ θεολόγος.

---

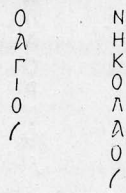
[1] Существует два орфографических варианта древнегреческого слова πάππας (ср. πάππα φίλε, Од. VI, 57) и πάπας (см. словарь: Liddell-Scott, v. II, 1301, изд. 9, 1940, reprinted 1948). Однако, как мне любезно указал член-корреспондент Академии наук СССР проф. П. В. Ернштедт, слово πάπας («архиепископ») происходит от коптского π-απα, а не от древнегреческого πάππας (πάπας), ср. πάππος.

Учитывая это указание, из двух позднегреческих вариантов (πάπας и πάππας, ср. словарь Софоклиса) следует выбрать πάπας. В латинском языке также существовало два варианта соответственного слова (ср. словарь K. E. Georges, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. . ., II, Basel, 1951): pāpa и pappa.

Общая длина надписи: (1) — 0,530 *м*, (2) — 0,750 *м*.

Здесь сочетание ὁ ἅγιος также в виде лигатуры-аббревиатуры. В орфографическом отношении удивительна ω вместо ο в артикле (ω θεολογος).

4. Возле св. Николая (Чудотворца):



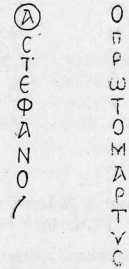
ο αγιοσ νηκολαοσ, то есть
ὁ ἅγιος Νικόλαος.

Общая длина надписи: (1) — 0,610 *м* (2) — 0,740 *м*.

Титул ὁ ἅγιος набран полностью. В нем, как и в имени (Νικόλαος), конечная σ в виде «росчерка». Вместо ι в имени набрана η. Подобная орфография не редкость на византийских мозаиках, особенно за пределами столицы. Так, например, в Чефалу (Cefalù, 1148, Сицилия): ο αγ͡ησ γριγορησ ο θεολωγοσ — ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ θεολόγος[1].

Точно такую же орфографию этого имени проводит Г. Жерфанион, описывая пещерные церкви в Балхам Дереси[2].

5. Возле св. Стефана Первомученика:



ὁα στεφανος ο [πρωτομαρτυσ] то есть
ὁ ἅ(γιος) Στέφανος ὁ [πρωτομάρτυς].

---

[1] Ср. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1950, стр 23.

[2] G. Jerphanion, Les église rupestres de Cappadoce, II, p. 1, Chapelles á Balkham Déréssi, Paris, 1936, стр. 51.

Общая длина надписи: (1) — 0,900 *м.*

Сочетание ὁ ἅγιος в виде лигатуры-аббревиатуры. Конечная σ в имени представлена «росчерком». От сочетания ὁ πρωτομάρτυς сохранилось только первое ο.

Южная сторона (слева направо)

6. Возле св. Лаврентия:

Ο Λ
Α Α
Γ V
Ι Ρ
Ο Ε
S Ν
Τ
Ο
C

ο αγι[οσ] λαυρεντοσ, то есть
Ὁ ἅγιος Λαυρέντ(ι)ος

Общая длина надписи: (1) — 0,480, (2) — 0,890 *м.*

Имя Λαυρέντιος происходит от латинского Laurentius (ср. прилагательные Laurentius, Laurens от названия города Laurentum). Здесь оно представлено без ι после τ. Это, конечно, является искажением первоначальной формы. Такая форма, как латинское Laurens, могла преобразоваться в греческие *Λαύρης, Λαύρηνς (ср. Crescens: Κρήσκης, Κρήσκηνς). Сочетание ὁ ἅγιος представлено полностью, но последние две буквы (οσ) не сохранились. Артикль (ὁ) имеет над собой (как и в прочих случаях, когда сочетание ὁ ἅγιος было дано полностью) не только знак густого (δασεῖα) придыхания (в виде ├, то есть левой половины Η), но и знак острого (ὀξεῖα) ударения. Конечная σ в имени (Λαυρεντοσ) представлена как обычная (C) начала и середины слов. Буква α в слове ἅγιος (с «крышкой» и косой перекладиной) отличается от соответственной буквы имени (Λαυρέντιος), в которой перекладина значительно приподнята, а «крышка» укорочена и без украшающей черточки. Заслуживает упоминания еще буква υ с очень короткой нижней вертикальной чертой (приближающаяся к латинской v).

7. Возле св. Василия (Великого:)

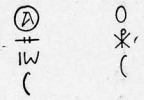
Ο Β
Α Α
Γ C
Ι Η
Ο Λ
C Ι
Ο
C

ο αγιος βασηλιοσ, то есть
Ὁ ἅγιος Βασίλειος (ὁ Μέγας),

Общая длина надписи: (1) — 0,530 *м*, (2) — 0,740 *м*.

Возможный орфографический вариант еще: Βασίλιος. Здесь наблюдается замена ι > η. Сочетание ὁ ἅγιος набрано полностью. Конечная σ как в эпитете, так и в имени представлена обычной формой, ср. ὁ ἅγιος Λαυρέντιος. Заслуживает упоминания буква β, у которой верхний «кузов» и нижний не соприкасаются, но отделены небольшим промежутком друг от друга.

8. Возле св. Иоанна Златоуста:



ὁ̄α ῑω̄ σ ο χ̄ρ σ, то есть
ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος.

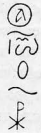
Общая длина надписи: (1) — 0,400 *м*, (2) — 0,395 *м*.

Аналогичные (хотя и не вполне) написания можно найти на мозаиках Палатинской капеллы в Палермо (1143—1154): ὁ̄α ῑω̄ ο χ̄ρ рядом с s̄t̄ ioh̄s os aureum и в Чефалу (1148): ο αγ̄ῆοσ ῑω̄ ο χ̄ρ μ οσ [1].

Особенно характерной для всех этих надписей является лигатура-аббревиатура χ̄ρ: ☧

Такая аббревиатура имеет форму хорошо известной монограммы Христа, которая возникла на основе древнеегипетского иероглифического знака «ОНЭХ» (= «жизнь») [2].

Имя Иоанна Златоуста очень часто писалось сокращенно: ὁ̄α ῑω̄ ο χ̄ρ. Так, например, в Палатинской капелле (Палермо):



Иногда эта монограмма входит составной частью в сложную третичную лигатуру, как, например, в Чефалу:

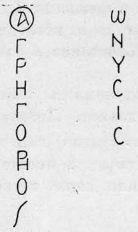
ῑω ο χ̄ρτμ ος.

[1] O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily. London, 1950.

[2] См. V. Gardthausen, Griechische Palaeographie, Bd. 2, Leipzig, 1913, стр. 57—58.

Сложные лигатуры наблюдаются также в написании имени Иоанна Предтечи[1].

9. Возле св. Григория Нисского:



ὁᾶ γρηγορησ ω νυσισ, то есть
ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Νύσσης.

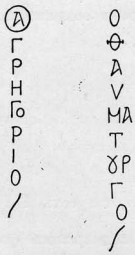
Общая длина надписи: (1) — 0,850 *м*, (2) — 0,560 *м*.

Сочетание ὁ ἅγιος в виде лигатуры-аббревиатуры (ὁᾶ). В имени святого лигатура (ρῆ). Конечная σ в нем представлена в виде «росчерка». Вместо артикля (ὁ) набрана ω, как в надписи возле Григория Богослова (№ 3). В форме родительного падежа (от Νύσσα или Νῦσα) вместо η (Νύσσης или Νύσης) набрана «иота» (νυσισ).

В Балхам Дереси[2], несмотря на орфографию γριγοριοσ (ο θεολογοσ), написано [γρηγο-ριοσ] νυσησ.

В церкви Святого Луки (Ὅσιος Λουκᾶς, XI—XII век, в Фокиде): γρηγόριοσ ὁ νυσησ[3]. Конечная σ в этом слове здесь представлена обычной формой (как и в середине слова).

10. Возле св. Григория Чудотворца:



ὁᾶ γρηγοριοσ ο θαυματοῦργοσ, то есть
ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θαυματουργός (или Νεοκαισαρείας).

---

[1] Ср. Th. Whittemore, The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Fourth Preliminary Report. The Deesis Panel of the South Gallery, Oxford, 1952, табл. XXXII.

[2] G. de Jerphanion, Églises rupestres de Cappadoce, II, P. I, Paris, 1936, стр. 51.

[3] Фото № 626 искусствоведческого семинара в Марбурге.

Общая длина надписи: (1) — 0,780 *м*, (2) — 0,890 *м*.

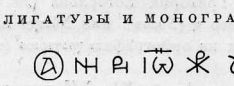
Высота букв от 0,065 до 0,090 *м*.

Как в имени (Γρηγόριος), так и в прозвище (ὁ Θαυματουργός), конечные σ представлены в виде «росчерка». Дифтонг ου в последнем упомянутом слове представлен в виде первичной лигатуры (ȣ). Сочетание ὁ ἅγιος набрано как лигатура-аббревиатура (ср. № 2, 3, 5, 7, 8, 9).

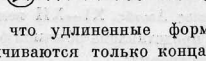
Таким образом, всего здесь сохранилось 135 знаков. Вместе с 23, несохранившимися, это составляло бы 158 знаков. Лигатур и лигатур-аббревиатур всего 10. Кроме букв имеется еще знак σίγλον (титло) над начальными буквами имени Ἰωάννης.

Из 24 букв греческого алфавита здесь имеется 20. Отсутствуют δ, ζ, ξ, φ. Некоторые буквы обнаруживают два или даже несколько вариантов (последнее относится только к конечной σ).

ФОРМЫ БУКВ В НАДПИСЯХ ВОЗЛЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ ОТЦОВ ЦЕРКВИ



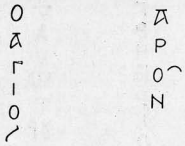
ЛИГАТУРЫ И МОНОГРАММЫ



Само собой разумеется, что удлиненные формы сигмы (конечные росчерки) в своем употреблении ограничиваются только концами слов.

11. Возле изображения пророка Аарона.

Слева и справа от головы Аарона сохранилась мозаическая надпись:



ο αγιος αρȣν, то есть ὁ ἅγιος Ἀαρών.

Библейское имя «Аарон» здесь подверглось фонетическому преобразованию, которое нашло отражение в написании «αρȣν». Уже в греческом языке библейские имена часто имели по несколько вариантов (ср., например, Ἀβραάμ, Ἀβράαμος, Ἄβραμος, Ἀβράμων, Ἀβράμης, Ἄβραμ)[2].

---

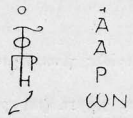
[1] Буква χ только в лигатуре χρ̄, ср. ο Χρυσόστομος.

[2] См. W. Pape's Wörterbuch der griechischen Eigennamen, dritte Auflage neubearb. von G. E. Benseler, Braunschweig, 1911.

Предпоследнее ο в слове ἅγιος плохо сохранилось. В этом слове характерной является форма конечной сигмы (росчерк).

Заслуживает упоминания ν омикрон в имени «αρὸν», снабженная справа знаком циркумфлекса (περισπωμένη). Знаки ударений и придыханий более или менее последовательно употреблены только на крупных мозаичных надписях в центральной апсиде над фигурой Оранты и на «Евхаристии». Довольно последовательное употребление их мы находим на более поздних мозаиках Константинопольской св. Софии[1].

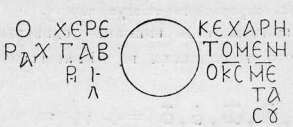
Следует отметить, что на других известных нам памятниках мы находим в орфографическом отношении безупречные написания, как, например, в монастыре Дафни:



ο προφητης ἀαρων,
то есть ὁ προφήτης Ἀαρών[2].

4. НАДПИСИ ВОЗЛЕ АРХАНГЕЛА ГАВРИИЛА И ДЕВЫ МАРИИ (БЛАГОВЕЩЕНИЕ)

а) Надпись возле архангела Гавриила.



Левая сторона: αρχ γαβρηηλ χερε, то есть ὁ ἀρχ(άγγελος) Γαβριήλ· χαῖρε

Правая сторона: κεχαρητομενη ο κσ με τα σου, то есть Κεχαριτωμένη,, ὁ Κ(ύριο)ς μετὰ σοῦ.

В отличие от других надписей на мозаиках, эта выложена светлыми (белыми) буквами на темном (золотом) фоне. Обе стороны ее отделяются друг от друга нимбом вокруг головы архангела Гавриила.

Предложенное здесь чтение букв АРХ как начала ἀρχάγγελος не является единственно возможным, потому что есть примеры другого чтения: ὁ ἄρχων Γαβριήλ[3].

---

[1] Ср. иллюстрации в книгах Th. Whittemore, The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul, Oxford, 1937, 1942, 1952.

[2] См. Gabriel Millet, Le Monastère de Daphni, Histoire, Architecture, Mosaïques, Paris, 1899, стр. 115.

[3] Ср. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ κυρίαι αὐτῆς ἀνέκδοτοι πηγαί, ἐκδιδομένη μετὰ προλόγου νῦν τὸ πρῶτον πλήρης κατὰ τὸ πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου—Κεραμέως δαπάναις τῆς Αὐτοκρατορικῆς ρωσικῆς ἀρχαιολογικῆς ἑταιρείας, ἐν Πετρουπόλει, 1909,

б) Надпись возле девы Марии:

ΙΔΟΥ̑
ΗΔΥ
ΛΗΚΥ
ΓΕΝΥ
ΤΟΜΥ
ΚΑΤΑ
ΤΟΡΙ
ΜΑ
ΣΟΥ

ΜΡ
ΘΥ

Левая сторона: Ἰδοὺ ἡ δούλη Κ(υρίο)υ· γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥῆμά σου.

Правая сторона: Μ(ήτη)ρ Θ(εο)ῦ.

Обе стороны отделяются друг от друга фигурой девы Марии. Только слово ἰδοὺ имеет над буквой ипсилон отчетливый знак βαρεῖα. По своему содержанию эти надписи в точности соответствуют тексту Евангелия от Луки, I, 28—29 и I, 38: а) Χαῖρε, κεχαριτωμένη· ὁ Κύριος μετὰ σοῦ, б) Ἰδοὺ ἡ δούλη Κυρίου· γένοιτό μοι κατὰ τὸ ῥῆμά σου.

Однако, если орфография на мозаике афонского монастыря Ватопеда (Ἐξωνάρθηξ τοῦ Καθολικοῦ)[1] может считаться безукоризненной, этого никак нельзя сказать о наших софийских надписях, хотя хронологически между софийскими и афонскими надписями не очень большая разница.

а) Возле архангела Гавриила характерными являются следующие орфографические варианты: χερε = χαῖρε, κεχαρητομενη = κεχαριτωμένη.

Во втором слове обращает на себя внимание единственная вторичная лигатура ΝΗ-νη. В отличие от этого в надписях на «Благовещении» монастыря Ватопеди встречаются лигатуры:

Æ, ꝶ, ꝳ, ꝺ, ꝺ (= αβ, ρη, τω, οι, το).

б) Возле девы Марии следует отметить:

γενυτο = γένοιτο

μυ = μοι

ριμα = ῥῆμα.

В отношении орфографии ближайшей аналогией для софийской надписи «Благовещения» можно считать, например, надпись из Карабаш Килиссе:

ΧΕΡΕ ΚΕΧΑΡΙΤΟΜΕΝΙ
Ο ΚΣ ΜΕΤΑ ΣΥ[2]

стр. 85: «καὶ ὁ ἄρχων Γαβριὴλ ἔμπροσθεν αὐτῆς μὲ τὴν δεξιὰν εὐλογῶν αὐτὴν καὶ μὲ τὴν ἀριστερὰν βαστῶν κοντάρι», то есть «и архонт Гавриил перед ней, благословляющий ее правой рукой и держащий в левой руке копье».

[1] Ср. F. Dölger und E. Weigand, Mönchsland Athos, München, 1942, стр. 121 и 123.

[2] G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce. II-1, Paris, 1936, стр. 340.

Особого упоминания заслуживает первичная лигатура ȣ(ου), которая встречалась еще в древнем унциальном (уставном) письме. В греческих надписях Киево-Софийского собора она в других местах не встречается.

Заслуживает упоминания своеобразное расположение букв «по кругу» в титуле Гавриила (ἄρχων или ἀρχάγγελος):

Это расположение букв предполагает чтение сперва сверху вниз (ὁ ἀ-), а затем слева направо (-ρχ-).

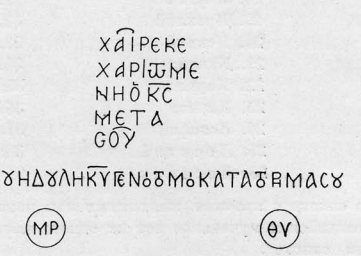
Так как в надписях «Благовещения» наблюдается противопоставление двух рядов): ι = η (ср. также ει) и υ = οι, то можно утверждать, что они отражают факты, характерные для византийской палеографии вообще и, в частности, для эпиграфики в период до X века н. э.

Наиболее приметной в этих надписях является буква α с верхней поперечной чертой и с косой нижней перекладиной. Ее форма весьма близка к той, которая отмечена на втором месте от начала алфавита в книге Г. де Жерфаниона «Пещерные церкви Каппадокии», «Церкви с колоннами»[1]. Подобная форма буквы α может считаться в рукописях весьма древней (древний унциал)[2].

Дифтонг ου пишется полностью и только в двух местах по недостатку места набрана лигатура ȣ η δȣ̃λη, ο κς μετα σȣ̃.

Сравнительно с мозаикой монастыря Ватопеда буквы софийской мозаики очень просты и лишены украшений.

Стенная мозаика эксонарфика кафоликона монастыря Ватопеда, Афон, XI век:



---

[1] Guillaume de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, t. I, p. 2., Paris, 1932; Les églises à colonnes, стр. 383.

[2] Ср. V. Gardthausen, Griechische Palaeographie. Bd. 2. Leipzig, 1913, Taf. 2: Alte Pergament-Unciale ca. 330, вторая форма α.

5. НАДПИСИ НАД МЕДАЛЬОНАМИ СОРОКА СЕВАСТИЙСКИХ МУЧЕНИКОВ

На подпружных арках находились 40 медальонов с погрудными изображениями сорока севастийских мучеников[1] по 10 медальонов на каждой арке. Из них сохранилось только 15 с надписями над каждым (10 — на южной арке и 5 — на северной). На южной сохранились изображения: Микалла (или Николая), Иоанна, Лисимаха, Худиона (так!), Акакия, Александра, Валерия, Вивиана, Приска (с искажением: «Криспон»), Гаиа. На северной сохранились изображения: Леонтия, Севериана, Аггия (правильно — Ангия), Екдикия, Аэтия.

На месте несохранившихся в первоначальном виде остальных 25 в настоящее время имеются изображения (написанные масляными красками) со следующими надписями:

1) на северной арке: ευνομηρσ (Εὐνόμιος) δομετιαν (Δομετιανός), φλαυιοσ (Φλάβιος), θεωφιλοσ (Θεόφιλος), δομνοσ (Δόμνος);

2) на восточной арке: ιλιανοσ (Ἡλιανός), ξανθιοσ (Ξανθίας), ευτυχιοσ (Εὐτύχιος), μελητον (Μελίττων), σακερδον (Σακέρδων). ιλιοσ (Ἡλίας), σιστινιοσ (Σισίννιος), γοργονιοσ (Γοργόνιος), αθανασιοσ (Ἀθανάσιος), θηλοβτημον (Φιλοκτήμων);

3) на западной арке: κηριονοσ (Κυρίων). κανδηδοσ (Κάνδιδος), ισηχιοσ (Ἡσύχιος), ιρακλειοσ (Ἡράκλειος), κηρηλλοσ (Κύριλλος), σμαραγδοσ (Σμάραγδος). θεωδουλοσ (Θεόδουλος), αγλαιοσ (Ἀγλαΐος) и еще два имени отсутствуют.

На основании сохранившихся и переписанных надписей можно попытаться составить «Киево-Софийский» список сорока севастийских мучеников, который отличается от всех нам известных:

1. Аггий (Ангий)
2. Аглаий
3. Акакий
4. Александр
5. Афанасий
6. Аэтий
7. Валерий
8. Вивиан
9. Гаий
10. Горгоний
11. Дометиан
12. Домн
13. Евномий
14. Евтихий
15. Екдикий
16. Илиан
17. Илья (?)
18. Иоанн
19. Ираклий
20. Исихий
21. Кандид
22. Кирилл
23. Кирион
24. Ксанфий
25. Леонтий
26. Лисимах
27. Мелитон
28. Микалл (или Николай?)
29. Приск (ср. Криспон)
30. Сакердон
31. Севериан
32. Сисинний
33. Смарагд
34. Феодул
35. Феофил
36. Филоктимон
37. Флавий
38. Худион[2]

Сличение этого списка с прочими известными нам показывает, что среди киево-софийских имен севастийских мучеников нет ни одного такого, которого не было бы в каком-либо другом списке[3].

---

[1] οἱ ἅγιοι μ' μάρτυρες οἱ ἐν Σεβαστείᾳ ἐπὶ τοῦ Ἅλυος ποταμοῦ (9/III).

[2] В разрядку даны сохранившиеся на мозаиках.

[3] Ср. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ... стр. 160—161; там же Διονυσίου τοῦ ἐξ Ἀγράφων,... стр. 297; Guillaume de Jerphanion, Les églises

Следовательно, своеобразие киево-софийского списка севастийских мучеников заключается только в сочетании уже известных имен.

Сперва остановимся на общих особенностях надписей над медальонами севастийских мучеников. Несмотря на формальную простоту сохранившихся надписей (отсутствие лигатур за исключением α вписанной в ο, ϭα), формы знаков в них довольно разнообразны. Их алфавит состоит из следующих знаков:

ΑΑαΒΓΔΔΕΖΗΙΪΚΛΜΝΝ
ΟΠΡϹΤΤΥΧω

Труднее всего здесь учесть варианты α: почти каждый знак имеет индивидуальные черты. Наиболее обычным (XI век н. э.) является тот вариант, который встречается в лигатуре-аббревиатуре ϭα (ὁ ἅγιος). Наиболее своеобразен вариант α с вертикальной правой чертой (мы находим его в эпиграфике XI века н. э.). Заслуживают упоминания варианты δ. Один из них (похожий на Δ) встречается всего один раз в имени Ἐκδίκιος. Эта δ характеризуется выступающими с обеих сторон за наклонные черты концами нижней горизонтальной перекладины (чего нет ни в одном варианте буквы α). Интересны в палеографическом отношении два варианта буквы ι: без надстрочных точек и с двумя надстрочными (диакритическими) точками, ср., например, первую иоту в имени ϭα ιωανησ и запредпоследнюю иоту в имени ϭα χουδῖον. Следует отметить еще два резко выраженных варианта буквы ν, ср., например, первое ν в имени ϭα νικαλοσ и запредпоследнее ν в имени ϭα ιωανησ. В сочетании букв ντε в имени ϭα λεοντιοσ буква τ значительно возвышается над соседними буквами, накрывая их своей верхней горизонтальной чертой. Интересно отметить, что в так называемых «вещевых» надписях наблюдается явление, прямо противоположное тому, которое мы находим в рукописном письме (например, в среднем минускульном письме XI века н. э.), где в сочетании τι последняя буква часто бывает вытянутой в длину, а первая значительно уступает этой последней по величине. Однако в рукописном письме встречается и длинная буква τ[1].

Кроме уже упомянутых двух точек над иотой в этих надписях встречаются (непоследовательно употребленные) и другие надстрочные знаки. Отметим, например, «циркумфлекс» (περισπωμένη) над дифтонгом ου в имени ϭα χουδῖον.

Сделаем некоторые обобщения относительно орфографии имен севастийских мучеников. Следующие имена сохраняют «классическую» орфографию: Ἀγγίας, Ἀέτιος, Ἀκάκιος, Ἀλέξανδρος, Λεόντιος, Οὐαλέριος, Σευηριανός.

---

rupestres de Cappadoce, 1—2, Paris, 1932 (Toqale Kilissé, Nouvelle église), стр. 314—316, а также II—2 (указатель); у Г. Жерфаниона использованы: Abicht und Schmidt, Archiv für slavische Philologie, B. XVIII, 1896, стр. 144—152; Bonwetsch, Die Apokalypse Abraham. Das Testament der vierzig Märtyrer, стр. 80 (Studien zur Geschichte der Theologie und Kirche, I); Delehaye, Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, 9 mars, col. 521—522.

[1] Ср. V. Gardthausen. Griechische Paläographie, Bd. 2, Leipzig, 1913, табл. 6 (шестая строка снизу), табл. 7 (та же строка), табл. 8 (та же строка), табл. 9 (та же строка).

Остальные более или менее значительно отступают от этой орфографии: βηβηανοσ = Βιβιανός, γαγρσ = Γάϊος, εκδικησσ = Ἐκδίκιος, ιωανησ = Ἰωάννης, λυσημαχοσ = Λυσίμαχος, χουδιον = Χουδίων.

Особо следует рассматривать орфографию имен κρησπον и νικαλοσ (см. ниже). Орфографические особенности этих имен не выделяют их на общем фоне византийской эпиграфики конца первого и начала второго тысячелетия н. э. Здесь мы находим обычные: η вместо ι, ο, вместо ω; отсутствие удвоения согласных (ιωανησ вместо Ἰωάννης).

Всем именам предшествует лигатура-аббревиатура ὰο = ὁ ἅγιος и все конечные сигмы не отличаются от начально-срединных.

Перейдем теперь к отдельным именам[1].

1. Южная арка

Ⓐ ΝΙΚΑΛΟϹ. Общая длина надписи — 0,77 *м*, средняя высота букв — 0,115 *м*. Затруднительно точно установить, какое греческое имя отмечено в этой надписи. Здесь, очевидно, произошла контаминация имен Μίκκαλος и Νικόλαος. Таких имен нет у Дионисия Фурноаграфиота, Дионисия из Аграф, в ономастике каппадокийских церквей (Жерфанион), но в указателе к сочинению Жерфаниона[2] приведено и то и другое. Имя Μίκκαλος или Μίκαλος имеет в своей основе древнегреческое прилагательное μικκος < μικρός «маленький» (ср. латинские paulus или paullus и собственное Paulus, греческое Παῦλος). С этой основой (μικκός) в древнегреческой ономастике существовало довольно много имен (почти каждое из них имело два варианта: с одной каппой и удвоенной каппой): Μίκκος (ср. параллельное Μίκρος), Μίκκα (= *Μίκρα)[3]. Μίκκων (ср. параллельное Μίκρων), Μικκίων, Μικκαλίων, Μικκίνης (Μικκίνας), Μίκκυλος, Μικκιάδης. Производное «Микал» существовало также в двух вариантах: Μίκκαλος и Μίκαλος. Так как несомненно более распространенным, чем это «гипокористическое» Микал или Миккал, являлось «двуосновное» Николай (Νικόλαος ср. «гипокористические» варианты: Νικόλας, Νικᾶς, Νικέας, Νικίας), то контаминация первого с последним могла оказаться вполне естественной. Мы не допускаем возможности, что такое распространенное христианское имя, как «Николай» (Νικόλαος), могло подвергнуться искажению на письме в смысле замены подударного ο посредством α и превращения заударного сочетания αο в ο (ср. гипокористический вариант Νικόλας). Таким образом, мы предполагаем, что ὰ νικαλοσ возникло из *ὰ μικαλοσ (*Νίκαλος < Μίκαλος) под воздействием Νικόλαος, Νικόλας.

---

[1] Здесь будут приводиться ссылки на следующие сочинения: Дионисия Фурноаграфиота = Διονυσίου τοῦ εκ Φουρνᾶ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης... стр. 160; οἱ ἅγιοι μ' μάρτυρες οἱ ἐν Σεβαστείᾳ, Дионисия из Аграф — Διονυσίου τοῦ ἐξ Ἀγράφων... οἱ ἐν τῇ Σεβαστείᾳ λίμνῃ τεσσαράκοντα μάρτυρες, там же, стр. 297; Г. Жерфаниона = Guillaume de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, tome premier, deuxieme partie (Toqale Kilissé, Nouvelle église). Paris, 1932, стр. 314—316; указатель к названному выше tome second, deuxieme partie, Indices.

[2] В указателе к Жерфаниону орфография: Μίκαλλος, но этимологически правильнее: Μίκκαλος, ср. Μίκκυλος.

[3] W. Pape's Wörterbuch der griechischen Eigennamen, dritte Auflage neu bearbeitet von G. E. Benseler. Braunschweig, 1911; соответствует женским Μίκα или Μίκκα, еще Μικρώ.

Ⓐ ΙΩΑΝΗϹ. Общая длина надписи — 0,845 *м*, средняя высота букв — 0,115 *м*. Это имя имеется в списке у Дионисия из Аграф и в Указателе Жерфаниона. У Дионисия из Аграф этот мученик характеризуется, как «Ἰωάννης, ὀξυγένης» («с острой бородой»). Как известно, это имя (Ἰωάννης) древнееврейского происхождения стало чрезвычайно распространенным в христианские времена. Оно испытало различные фонетические изменения (ср., например, новогреческое Γιάννης — «Янис»), но в этой надписи сохраняется его классический вариант (кроме отсутствия удвоения ν, о чем говорилось выше).

Ⓐ ΛΥϹΗΜΑΧΟϹ. Общая длина надписи — 0,965 *м*, средняя высота букв — 0,155 *м*. Имя «Лисимах» (Λυσίμαχος) относится к весьма распространенному типу древнегреческих «двуосновных» имен. Оно отмечено во всех наших источниках (Дионисий Фурноаграфиот, Дионисий из Аграф, Жерфанион и Указатель к нему). В «Новой церкви» Токалы Килиссе (Жерфанион) буква после начального λ испорчена, но в остальном орфография в точности совпадает с орфографией нашей надписи: ὀα λ[υ]σημαχοσ. (№ 37).

Наличие здесь буквы υ на своем месте (при обычной замене поты итой) может являться отражением фонетического факта: между произношением ι, η, ει, с одной стороны, и υ, οι, с другой, еще до X—XI века н. э. сохранялось различие[1].

Знаки ι, η и обозначение ει могли взаимозаменяться так же, как знак υ и обозначение οι, но до названной хронологической границы взаимозамены между обоими рядами знаков и обозначений не встречались на письме. Следовательно, здесь в орфографии сохраняется особенность произношения, исчезнувшая на рубеже первого и второго тысячелетий нашей эры.

Ⓐ ΧΟΥ̅ΔΙΟΝ. Общая длина надписи — 0,932 *м*, средняя высота букв — 0,145 *м*. Отмеченное здесь имя не засвидетельствовано в древнегреческой ономастике. Его нет ни у Жерфаниона, ни в Указателе к нему, но у Дионисия из Аграф оно приводится Χουδίων без всяких добавлений, а у Дионисия Фурноаграфиота есть приближающееся к нему «Λουδίων νέος ἀγένειος» — «Лудион безбородый юноша». Это последнее может быть в других источниках незасвидетельствованным вариантом производного от этнонима Λύδιος (ср. Λυδός и женское Λυδία). Случаи смешения букв Λ и Χ известны из древних текстов (например, Птолемей V, 3,2: Λύδαι или Χύδαι — город в Ликии).

Есть и еще одна возможность установления связи названного имени Χουδίων с лексическими элементами древнегреческого языка, но она представляется нам менее вероятной. Это имя могло бы оказаться связанным с древнегреческим наречием χύδην (ср. новогреческое χυδαῖος), заключающим в себе корень глагола χέω («лью»). Так или иначе, но среди прочих этимологически ясных имен севастийских мучеников Χουδίων остается обособленным и темным.

Ⓐ ΑΚΑΚΙΟϹ. Общая длина надписи — 0,690 *м*, средняя высота букв — 0,185 *м*. (ср. обе κ). Это имя имеется во всех наших источниках (Дионисий Фурноаграфиот,

---

1 См., например, Γεωργίου Ν. Χατζιδάκι, Σύντομος ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης, ἐν Ἀθήναις, 1915, κ. ια', σ. 84.

Дионисий из Аграф, Жерфанион). У Дионисия Фурноаграфиота Ἀκάκιος характеризуется, как «νέος ὀξυγένης» — «юноша с заостренной бородкой». Имя «Акакий» (производное от «Ἄκακος» — «незлобивый») получило распространение в христианскую эпоху.

Ⓐ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟϹ. Это имя не сохранилось полностью на мозаике, но легко восстанавливается: Ἀλέξανδ[ρος]. Общая длина (до буквы δ) — 0,750 *м*, средняя высота букв — 0,155 *м*. Одно из наиболее распространенных «двуосновных» греческих личных собственных имен как в языческие, так и в христианские времена. Отмечено во всех наших источниках (Дионисий Фурноаграфиот, Дионисий из Аграф, Жерфанион) с неизменной классической орфографией: Ἀλέξανδρος «Александр». Этот севастийский мученик у Дионисия Фурноаграфиота характеризуется, как «νέος σγουροκέφαλος, ὀξυγένης» — «юноша с курчавой головой и остроконечной бородкой».

С палеографической точки зрения в этой надписи заслуживает упоминания форма буквы «кси», почти совпадающая с распространенной формой буквы «зиты». В своем развитии обе эти буквы были связаны с древнейших времен. Отметим попутно, что на славянской почве греческая форма «зиты» (= «земля») сохранялась в эпиграфике почти до XIV века н. э., а «кси» употреблялась в то же время очень редко и преимущественно как цифровое обозначение (60).

Ⓐ ΟΥΑΛΕΡΙΟϹ. Общая длина надписи — 0,925 *м*, средняя высота букв — 0,173 *м* (υ), 0,199 *м* (σ). Это имя римского происхождения (Valerius) имеется у Дионисия Фурноаграфиота и у Жерфаниона. В палеографическом отношении у Жерфаниона оно отличается от представленного на киево-софийской мозаике наличием (в Токалы Килиссе) начальной первичной лигатуры ȣ, которая вовсе не встречается в надписях наших мозаичных медальонов севастийских мучеников. При передаче римского «Валерий» (Valerius) средствами греческой графики возможны были два орфографических варианта этого имени: Βαλέριος и Οὐαλέριος. В античную эпоху более распространенным был последний. Среди имен сорока севастийских мучеников есть немало имен римского происхождения, и в дальнейшем нам придется рассмотреть еще такие, как: Вивиан, Гаий, Приск (= Криспон) и Севериан. У Дионисия Фурноаграфиота «Валерий» — «νέος κοντογένης» — «юноша с короткой бородкой».

Ⓐ ΒΗΒΗΑΝΟϹ. Общая длина надписи — 0,90 *м*, средняя высота букв — 0,135 *м* (η), 0,150 *м* (β). Имя Vivianus, как мы уже отмечали, — римского происхождения. Вивиан упоминается среди севастийских мучеников в большинстве наших источников (Дионисий Фурноаграфиот, Дионисий из Аграф и Указатель к Жерфаниону). У Дионисия Фурноаграфиота он характеризуется, как «γέρων ὀξυγένης» — «старик с остроконечной бородой». В греческой орфографии обычной формой была классическая Βιβιανός, но в византийскую эпоху при последовательной замене «узкой» иоты «широкой» итой в эпиграфике могла оказаться обычной и такая, как представленная здесь βηβηανοσ[1].

---

[1] Ср. замечание у Жерфаниона, т. I, ч. I, стр. 164: «Отсутствие ι влечет за собой замену αι посредством ε и ει посредством η». Здесь сформулировано одно из правил византийской орфографии провинциальных монументальных надписей.

Ⓐ ΚΡΗϹΠΟΝ. Общая длина надписи — 0, 935 *м*, средняя высота букв — 0,140 *м*. (π). Форма имени «κρησπον» представляет результат сложной контаминации двух имен римского происхождения Priscus и Crispus с каким-то греческим именем, содержавшим распространенный словообразовательный суффикс — ων. В Указателе к Жерфаниону и у Дионисия Фурноаграфиота отмечено Πρίσκος, а у Дионисия из Аграф — Κρίσκος. Об этом последнем говорится «φαγογένης, γέρων» — «старик с густой бородой». Имя Κρίσκος не засвидетельствовано в греческих памятниках, но близким к нему были Κρήσκης (вариант — Κρήσκηνς) и Κρίσκης. Следует заметить, что римские имена Κρίσπος и Πρίσκος имели греческие производные Κρισπίων и Πρισκίων. Надо думать, что первоначально среди имен сорока севастийских мучеников фигурировало «Приск», потом уже появилось «Крисп», а затем произошла контаминация.

Ⓐ ΓΑΝΟϹ. Общая длина надписи — 0,800 *м*, средняя высота букв — 0,150 *м* (γ). Это широко распространенное римское praenomen «Gaius» в греческой передаче должно было превратиться в Γάϊος или Γάιος (редкий вариант — Γαῖος). Представленная здесь орфография «γανοσ» является обычной для византийского времени[1].

У Дионисия Фурноаграфиота упоминается «Γάιος γέρων ὀξυγένης», «Гаий — старик с остроконечной бородой», а у Жерфаниона (Токалы Килиссе, Новая церковь) ϭα γανοσ (вариант с «паразитарным» ν).

2. Северная арка

Ⓐ ΛΕΟΝΤΙΟϹ. Общая длина надписи — 0,830 *м*, средняя высота букв 0,130 *м* (ο), 0,150 *м* (τ). Это имя отсутствует у Дионисия Фурноаграфиота, но имеется у Дионисия из Аграф и у Жерфаниона. Орфография его остается неизменной. В древнегреческой ономастике Λεόντιος вместе с другими производными (Λεοντεύς, Λεοντιάδης, Λεοντίδης, Λεοντίσκος, Λεόντιχος, Λεοντίων) связано с первичным Λέων — «Лев» (то есть относится к так называемым «зоофорным» именам, ср. ниже Ἀέτιος. У Дионисия из Аграф о Леонтии сказано «ὀξυγένης» — «с остроконечной бородой».

Ⓐ ϹΕΥΗΡΙΑΝΟϹ. Общая длина надписи — 0,970 *м*, средняя высота букв — 0,135 *м*. Из наших источников его не упоминает Дионисий из Аграф. В прочих источниках орфография этого имени остается неизменной — Σευηριανός — «Севериан», хотя для этого римского имени в греческих памятниках встречается также написание Σεβηριανός (ср. Severianus, от Severus — «Суровый»; как нарицательное прилагательное Severianus обозначало «относящийся к императору Септимию Северу», 193—211 н. э.). Следует отметить, что в отличие от βηβηανοσ (§ 8) здесь сохраняется в том же словообразовательном суффиксе первоначальная нота. У Дионисия Фурноаграфиота наружность Севериана описывается так «νέος σπανός φαρακλός» — «юноша с реденькой бородкой, лысый».

Ⓐ ΑΓΓΙΑϹ. Общая длина надписи — 0,905 *м*, средняя высота букв — 0,157 *м* (γ). В древнегреческой ономастике такого имени не было. Несмотря на присутствие в греческом нарицательных вроде ἄγγος, ἀγγίον («сосуд») и словообразовательного суффикса-ίας, это собственное имя следует в отношении происхождения считать неясным. Не представляется возможным также установить, имеет ли оно какую-либо связь

[1] Ср. примечание к Βηβηανος.

с библейским именем Ἄγγαῖος (это имя носили еврейский пророк и персидский полководец). Оно упоминается во всех наших источниках, кроме Дионисия из Аграф. В греческой агиографии (Абихт и Шмидт, по Жерфаниону) встречается вместо него греческое имя Ἀγίας. Таким образом, и в данном случае может идти речь о контаминации. В традиционном «церковном» произношении «Ангий» превратилось в «Аггий» (ср. «Ангей» и «Аггей»). О наружности этого святого у Дионисия Фурноаграфиота сказано: «νέος ἀγένειος» — «безбородый юноша».

Ⓐ ЄКДІКНОС. Общая длина надписи — 0,900 *м*, средняя высота букв — 0,150 *м*. Имя Ἐκδίκιος встречается у поздних греко-римских (Либаний, IV, Созомен, V век н. э.) и у византийских писателей (Свида, X век н. э.). Оно является производным от древнегреческого Ἔκδικος (ср. латинское vindex). Это имя встречается во всех наших источниках, кроме Дионисия из Аграф. В Новой церкви (Жерфанион, Токалы Килиссе, № 4) вместо него написано ϭα δηκιοϲ, то есть Δέκιος (Decius). В греческих агиографических текстах кроме Ἐκδίκιος (ср. Bonwetsch и Delehaye по Жерфаниону) встречается еще Εὐδίκιος (Абихт и Шмидт, по Жерфаниону). О наружности этого мученика у Дионисия Фурноаграфиота сказано «νέος ἀγένειος» — «безбородый юноша». Как уже говорилось выше, в палеографическом отношении здесь примечательна буква δ. Хотя она похожа на α, но отличается от нее нижней горизонтальной чертой (на надписях Киевской Софии поперечная черта буквы А всегда наклонная, косая, а не горизонтальная). В орфографическом отношении здесь представляет интерес одновременное употребление иты (третья от конца) и иоты (четвертая от начала). Такое же явление наблюдается и в упомянутых надписях из Токалы Килиссе (например, ϭα ϲιϲηνιοϲ = ὁ ἅγιος Σισίννιος).

Ⓐ ΛЄΤΙΟϹ. Общая длина надписи — 0,820 *м*, средняя высота букв — 0,137 *м* (α). Это имя имеется во всех наших источниках. Хотя оно было чисто греческим (производным от ἀετός, αἰετός — «орел»), но стало более распространенным в христианскую эпоху. Первичное Ἀε-ός — у Диодора Сицилийского, I, 19 — древнее название реки Нила, а у Стефана Византийского (Ἀετία — древнее название Египта) употреблялось как прозвище (ср. Жизнеописание Пирра, Плутарх, 10). Наряду с Ἀέτιος существовали и другие производные от той же основы (например, Ἀετίων). В отличие от безукоризненной орфографии на мозаике Киевской св. Софии в Новой церкви (Токалы Килиссе) находим написание ϭα ϧετηοϲ. У Дионисия Фурноаграфиота о наружности этого мученика сообщается «νέος ἀρχιγένης» — «юноша, у которого только начинает расти борода».

Заканчивая это описание, отметим, что только в двух случаях мы можем указать на существенное искажение имен севастийских мучеников:

1) ϭα ϥικαλοϲ вместо Μίκκαλος,

2) ϭα ϥρηϩπον вместо Πρίσκος.

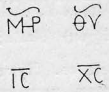
Если мы сравним это с искажением имен в Новой церкви (Жерфанион, Токалы Килиссе), где мы находим ϩρακλιοϲ = Ἡράκλειος, δηκιοϲ = Ἐκδίκιος, γαϩνος = Γάϊος, ληαδηϲ = Ἡλιάδης, то в отношении прочности традиции вывод должен быть благоприятным для наших мозаичистов.

6. НАДПИСИ НА ТРЕХ МЕДАЛЬОНАХ „ДЕИСУСА“

(Δέησις)

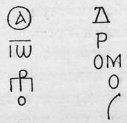
Над триумфальной аркой алтаря возле «Деисуса» (Δέησις).

Кроме обычных аббревиатур (τὰ σίγλα) с надстрочными чертами:



Μή(τη)ρ Θ(εο)ῦ и Ἰ(ησοῦ)ς Χ(ριστό)ς

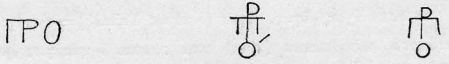
заслуживает упоминания надпись по обе стороны фигуры Иоанна Предтечи:



ὁ ἅ(γιος) Ἰω(άννης) (ὁ) Πρόδρομος.

Аналогичные надписи можно отметить в нарфике церкви Успения в Никее (1025—1028) и в Константинопольской св. Софии[1].

Слева от фигуры Иоанна Предтечи расположены монограмма-аббревиатура α, вписанная в ο, двухбуквенная аббревиатура с надстрочнойпо способу соединения букв чертой (ιω) и первый слог слова πρόδρομος. Следует отметить, что лигатура προ здесь напоминает соответственную лигатуру надписи Константинопольской св. Софии и существенно отличается от надписи Никейской церкви Успения богородицы.



Церковь Успения в Никее — Константинопольская св. София — Киевская св. София

Справа от фигуры Иоанна Предтечи расположены два последних слога слова πρόδρομος. В отличие от упомянутых Никейской и Константинопольской надписей здесь нет лигатур. Можно обратить внимание на конечную сигму, которая не связана с предыдущими знаками (как в никейской надписи, где представлена лигатура μος), но вытянута в виде конечного росчерка с выпуклой стороной влево. Нельзя не упомянуть также и того, что в киевской надписи перед словом πρόδρομος пропущен артикль (ὁ) в отличие от никейской и константинопольской надписей. В отличие от никейской и киевской надписей в константинопольской титул ὁ ἅγιος выписан полностью, что связано, очевидно, с композиционной проблемой заполнения пространства.

[1] Thomas Whittemore, The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. The Deesis Panel of the South Gallery, Oxford, 1952, табл. XXXI и XXXII.

7. РАЗЛИЧНЫЕ МОЗАИЧЕСКИЕ НАДПИСИ

В БАРАБАНЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО КУПОЛА ВОЗЛЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ АПОСТОЛА ПАВЛА

Единственная из сохранившихся первоначальных двенадцати надписей:

ⒶΠΑΥΛΟϹ

ὁ ἅ(γιος) Παῦλος.

В аналогичных надписях церквей св. Луки Стирита (Ὅσιος Λουκᾶς) и Чефалу (Cefalù в Сицилии) слово ἅγιος выписано полностью, а не в виде лигатуры[1].

Однако на мозаиках св. Луки часто встречается та же лигатура (α вписанная в ο), что и в Киевской св. Софии (например, ὅα Νιφων ὁ μετανοεῖται[2], ὅα Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης, ὅα Ἀνεμπόδιστος).

На мозаиках церкви Успения богоматери в Никее (1025—1028 годы н. э.) над упомянутой лигатурой поставлены знаки густого придыхания (δασεῖα) и острого ударения (ὀξεῖα), ср., например, имена четырех евангелистов. Здесь как лигатура (ὅα), так и имя (Παῦλος) лишены всяких надстрочных знаков. Наиболее характерными буквами здесь являются α с верхней горизонтальной чертой и косой перекладиной, а также υ с «шаровидным» утолщением при переходе вертикальной ножки в верхние наклонные ответвления.

НА ЗНАМЕНАХ АНГЕЛОВ В КУПОЛЕ ВОКРУГ ЦЕНТРАЛЬНОГО МЕДАЛЬОНА

На знаменах ангелов:

ΑΓΗΟϹ

ΑΓΗΟϹ

ΑΓΗΟϹ

то есть ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος (ὁ κύριος Σαβαώθ) = τρισάγιος.

Слова хвалебного песнопения (αἶνος) или гимна ὁ τρισάγιος ὕμνος или τὸ τρισάγιον: «Ἅγιος ὁ θεός· ἅγιος ἰσχυρός· ἅγιος ἀθάνατος· ἐλέησον ἡμᾶς»[3].

В орфографическом отношении характерно η = ι. Такая замена вообще характерна для византийской эпиграфики, в которой буква ι становится редкостью[4].

Такую же орфографию (АГНОС) можно найти в пещерной церкви № 6 (Гёреме) в Каппадокии[5].

В палеографическом отношении здесь заслуживает упоминания форма α с верхней горизонтальной чертой.

---

[1] Ср. O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London, 1950, стр. 22.

[2] Νιφων = Νήφων.

[3] Ср. E. A. Sophocles, Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods, New York—Leipzig, 1893, τρισάγιος.

[4] Ср. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1925, I—1, стр. 164: «Отсутствие ι приводит к замене αι посредством ε и ει посредством η».

[5] См. G. de Jerphanion, там же, «Chapelle 6 de Gueurémé», стр. 96.

НАДПИСИ НА КНИГАХ И СВИТКАХ ВОЗЛЕ ИЗОБРАЖЕНИЙ ЕВАНГЕЛИСТОВ

I. Над фигурой сидящего евангелиста Марка крупная горизонтальная надпись:

ΘΓΙΟϹΜΑΡΚΟϹ

ὁα̅ γιοσ μαρκοσ, то есть ὁ ἅγιος Μάρκος.

В этой надписи необычным является соединение лигатуры ὁα̅ (α, вписанная в ο), которая использовалась как аббревиатура всего сочетания ὁ ἅγιος, с — γιος, то есть последними буквами слова ἅγιος. Такое написание, очевидно, вызывалось необходимостью заполнения пространства. Обычным в XI веке было написание: лигатура-аббревиатура + имя (ср., например, в Никее, 1025—1028: ὁα̅ μαρκοσ). Перед фигурой евангелиста развернута книга:

⁂ΑΡΧ	ΓΕΓΡΑ
ΗΔΥΕΥ	ΠΤΕΕΝ
ΓΓΕΛΗ	ΤΟΙϹΤΡΟ
ΥΙΥ ΧΥ	ΦΗΤ
ΥΥΤΟΥ	ΗΔΥΕ
ΘΥ ΟϹ	ΓΟ ΑΠΟ

* αρχ ητουευ γγελη ουῖῦχῦ ῦῦτου ϑῦοσ γεγρα πτεεν τοισ ῥρο φητ... ηδουε γοαπο, т. е. Ἀρχὴ τοῦ εὐ[α]γγελίου Ἰ(ησ)ῦ Χ(ριστ)οῦ υ(ἱο)ῦ τοῦ Θ(εο)ῦ· ὡς γέγραπται ἐν τοῖς προφήτ(αις), Ἰδοὺ ἐγὼ ἀπο[στέλλω]... «Начало евангелия Иисуса Христа сына божьего, как оно написано у пророков: вот я посылаю»...

Размеры текста также определяются соображениями пространства. У Дионисия Фурноаграфиота (§ 14) соответственный текст ограничивается словами: «Ἀρχὴ τοῦ Εὐαγγελίου Ἰησοῦ Χριστοῦ»[1]; а у Дионисия из Аграф: «Ἀρχὴ τοῦ Εὐαγγελίου Ἰησοῦ Χριστοῦ, υἱοῦ Θεοῦ, ὡς γέγραπται ἐν τοῖς προφήταις· ἰδοὺ ἐγὼ ἀποστέλλω τὸν ἄγγελόν μου πρὸ προσώπου σου»[2].

Неясным остается, чем вызван пропуск буквы α в слове εὐαγγελίου. В орфографическом отношении заслуживают упоминания такие особенности, как 1) ε вместо α γεγραπτε), 2) η вместо ι (ευ γγελη ῦ, ηδοῦ), 3) ο вместо ω (οσ, εγο), 4) υ вместо ι (ῦ)[3]

В палеографическом отношении здесь примечательны первичные и вторичные лигатуры:

Ϯ = τοῦ, ΠΤ = ῥτ, ΤΡ = ῥρ. Наряду с лигатурой ϒ встречается раздельное напи-

---

1 Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ..., стр. 151.

2 Там же, стр, 262.

3 Ср. Guillaume de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, I—1, Paris, 1925, стр. 164 об особенностях орфографии: многочисленные примеры таких особенностей также в книге St Psaltes, Grammatik der byzantinischen Chroniken, Göttingen, 1913.

сание ΟΥ. Характерными для данной надписи являются приближающиеся к лигатурам группы «разноформатных» букв: ΓΓ = γγ, ΓΕ = γε, ΓΡ = γρ, ΠΤΕ = πτε, ΤΟΙC = τοις, ΓΟ = γο. Обычными являются аббревиатуры священных слов: ῑ̄ = Ἰησοῦ, χ̄ῡ = Χριστοῦ, ῡ̄ = υἱοῦ, θ̄ῡ = Θεοῦ.

Все они снабжены надстрочной горизонтальной чертой. Знаки ударений и придыханий совершенно отсутствуют. Исключительной особенностью данной надписи является «конечный росчерк» в сокращенном слове π̄ροφητ[αισ]: ⟨ ⟩. По своей форме он приближается к имеющимся на некоторых мозаиках Софийского собора конечным ς. Надо отметить, что различие в начальных и конечных формах буквы C обнаруживается в так называемом младшем минускульном письме, следовательно, обычно не раньше XII века н. э.[1].

Свиток (хартия), который евангелист держит в левой руке, не имеет надписи.

II. Над фигурой сидящего евангелиста Иоанна мозаичная надпись не сохранилась (ὁ ἅγιος Ἰωάννης). Восстановить ее в первоначальном виде не представляется возможности [ср. в Никее: ο͡α ῑ̄ω(ὁ θεο̄); в Константинопольской Софии: ὁ ἅγιος ἰω̄; в церкви св. Луки: ο͡α ῑ̄ω(ὁ θεολογος)]. Можно только думать, что имя евангелиста в отличие от имен прочих святых (например, Иоанн Богослов, Иоанн Златоуст) было выложено полностью *ο͡α γιος ιωαννησ.

Перед фигурой евангелиста (ср. I) развернута книга:

ΕΝᾹΡ	ΟΛΟΓ
ΧΗΗΝ	ΟCΗΝ
ΟΛΟΓ	ΠΡΟCΤΟ
ΟCΚΕ	Ν Θ̄Ν

ενᾱρ χηην ολογ οσκε ολο̄γ ο̄σην προστο νθν, то есть Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν. . .

«Вначале был Логос и Логос был для бога (и бог был Логосом)»[2].

Так же как на предыдущем изображении, размеры текста ограничены пространством. У Дионисия Фурноаграфиота дается более полный текст: «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν, καὶ ὁ Θεὸς ἦν ὁ Λόγος»[3].

В этой надписи совершенно отсутствуют лигатуры и имеется только одна аббревиатура священного имени θ̄ν(θεόν). Из групп с «разноформатными» буквами можно отметить только CΤΟ = στο. Нет в этой надписи также никаких надстрочных знаков, кроме горизонтальной черты над аббревиатурой θ̄ν. В орфографическом отношении заслуживает упоминания только ε вместо αι (κε). Следует отметить, что эта надпись своей

[1] V. Gardthausen, Griechische Paläographie, Bd. 2, Leipzig, 1913, стр. 225—241.

[2] Мы полагаем, что этот текст, как и всякий священный текст, надо переводить буквально; интерпретация его может быть субъективной. Поэтому мы не берем на себя смелости заменить греческое слово λόγος каким-либо одним из русских соответствий: «речь», «слово», «молва», «основание», «повод», «дело», «мнение», «условие», «счет», «отчет» и т. п.

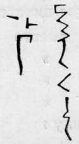
[3] Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ. . ., стр. 151.

простотой значительно отличается от надписи на изображении евангелиста Марка (I). Самой выдающейся особенностью этой мозаики является свиток (хартия) в левой руке евангелиста Иоанна, на котором он пишет правой рукой таинственные знаки.

Надпись (если ее можно так назвать) на свитке в руке евангелиста является, вероятно, имитацией греческой тахиграфии[1].

Во всяком случае, она должна быть признана «не читаемой». Аналогичный пример имитации унциального письма можно найти на мозаическом изображении апостола Матфея в Сан Витале в Равенне (VI век н. э.).

«Надпись» на свитке евангелиста Иоанна в Софийском соборе выглядит следующим образом:



Интересно отметить, что рука евангелиста с «каламом» находится не справа от написанной строки, а слева, то есть так, как если бы направление письма было от правой руки к левой («левобежное», а не «правобежное», используя русские кальки немецких терминов «linksläufig» и «rechtsläufig»). Возможно, что здесь это «условное положение», а не воспроизведение обычного направления для сирийского, древнееврейского и арабского письма, хотя знакомство с этими видами письма было бы вполне естественным для ученых греков XI—XII веков н. э.

Для истории греческого письма здесь интересно противопоставление унциального или семиунциального письма священной книги «курсивному» письму на свитке.

Надписи на мозаиках Софии Киевской по своему содержанию (короткие тексты священных книг и собственные имена святых) не дают возможности сделать наблюдения над их языком. Поэтому мы должны ограничиться несколькими замечаниями относительно их орфографии.

1. Немного слов, полностью сохранившихся в конхе центральной апсиды, безукоризненны в орфографическом отношении (например, σαλευθήσεται).

2. Точно так же безупречна орфография обеих надписей на изображении «Евхаристии». Здесь можно обратить внимание только на глагол ἐστιν в обоих случаях с эпентетическим N перед следующим согласным. Такое начертание было вполне обычным еще в эпиграфике эллинистической эпохи.

3. Далеко не безупречными в орфографическом отношении оказываются все прочие надписи на мозаиках, особенно в области собственных имен. Очень далеки от классических образцов начертания слов в текстах евангелистов Иоанна и Марка и

[1] Ср. V. Gardthausen, Griechische Palaeogaphie. Bd. 2, Leipzig, 1913, стр. 270—298 и табл. XII; также миниатюру из евангелия в Британском музее, Burney 20, л. 226 об., 1285 г; воспроизведение в книге В. Лазарева «История византийской живописи», т. II, Атлас, М., 1948, табл. 256а, евангелист Матфей.

в надписях возле архангела Гавриила и девы Марии. Здесь находим написания η вместо ι, ι вместо η, ο вместо ω, ε вместо αι, υ вместо οι.

Все эти особенности орфографии греческих гласных характерны для византийской эпохи, хотя и не могут считаться повсеместными. Они становятся обычными уже в римскую (императорскую) эпоху и сохраняются в течение всей византийской эпохи. Наибольшего распространения «итацизм» достигает уже после X века (отсутствие различия между рядами ι, η и υ, οι).

4. Дальше всего от классических образцов отклоняется орфография собственных имен возле изображений отцов церкви и архидиаконов на алтарном полукружии и при медальонах сорока севастийских мучеников:

ср. επηφανησ вместо Ἐπιφάνιος,

κλημισ	вместо	Κλήμης,
νηκολαοσ	»	Νικόλαος,
+ λαυρεντοσ	»	Λαυρέντιος,
βασηλιοσ	»	Βασίλιος,
γρηγορησ (наряду с γρηγοριοσ)	»	Γρηγόριος.
βηβηανοσ	вместо	Βιβιανός,
γαησ	»	Γάϊος,
εκδικησ	»	Ἐκδίκιος,
ιωανησ	»	Ἰωάννης,
λυσημαχοσ	»	Λυσίμαχος,
+ κρησπον	»	Πρίσκος,
+ νικαλοσ	»	Μίκκαλος[1].

Все эти отклонения от классической орфографии можно отметить в пределах грекоязычных стран византийской эпохи, хотя там они были характерными для периферии, а в центре, вероятно, представляли единичные исключения в области официальной эпиграфики.

5. Никаких выводов относительно этнической принадлежности составителей и исполнителей мозаичных надписей здесь нельзя сделать.

6. В связи с сопоставлением надписей на изображениях «Евхаристии» Софии Киевской и Михайловского златоверхого монастыря можно согласиться с мнением, что старославянская или старорусская надпись в последнем упомянутом храме была исполнена мастерами, плохо знавшими соответственные языки.

7. В палеографии и орфографии мозаичных надписей Софии Киевской нет таких черт, которые не позволяли бы нам датировать надписи серединой XI века (terminus post quem).

---

[1] Знаком + отмечены в фономорфологическом отношении видоизмененные имена.

Указатель

Список таблиц

УКАЗАТЕЛЬ

Аарон, первосвященник 32, 64, 65, 67, 70, 77, 92, 94, 95, 97—99, 110, 125, 161, 176; табл. 26
Абихт и Шмидт 131, 181, 186
Абрамович Д. И. 155
абхазцы (обезы) 155
Аввакум, пророк 53, 97.
Августин 20, 47
— De civitate Dei 53
Авдий, пророк 97
Авраам, патриарх 47, 59, 97, 98 — см. также: «Жертвоприношение Авраама», «Встреча Авраамом трех странников», «Гостеприимство Авраама»
Агав, пророк 94, 96
Аглаий, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
агнец 25, 48, 127
Адам Бременский 18
Адриан, папа римский 34
Акакий, мученик севастийский 129, 130, 180, 184; табл. 83, 84 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Аквилея. Базилика. Фрески крипты 94
Александр, мученик севастийский 129, 130, 180, 184; табл. 85, 86, — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Александрия. Катакомбы, росписи 20
Алексей, митр. киевский 34, 111
Айналов Д. В. 5, 23, 29, 31, 34, 56, 89, 90, 98, 103, 104, 107, 108, 153, 154
Айналов Д. В. и Редин Е. К. 20, 21, 26, 29, 30, 32, 46, 49, 79, 81, 82, 92, 98, 107, 128, 129, 131, 154, 155
аллегорические образы 20
аллегория «правосудия» 93, 96
Алпатов М. В. 120, 154
Алпатов М. В. и Брунов Н. И. 120, 154
Альверни М. д' 20
Альта, река 9
Амвросий Медиоланский 20, 27, 48
Амиранашвили Ш. Я. 88, 90, 96, 97, 122
Амман А. 20
Амос, пророк 93, 97
Анастасий-библиотекарь 34
Анастасия, дочь Ярослава Мудрого 10, 23, 57
Анастас Корсунянин 58
ангелы 20, 32, 37, 38, 47, 48, 51, 53, 69, 70, 81, 82, 85, 102, 103, 107 —109, 124, 125, 188; табл. 34, 42
ангел «великого совета» 20
Ангий (Агтий), мученик севастийский 127, 180, 185, 186; табл. 68, 69 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Англия 18
Андрей, апостол 33, 44, 99, 104, 105, 107, 109 табл. 47; рис. 20
Андрей I, король Венгрии 10
«Андреян Скопец», еретик 31
Ани (Армения). Ц. св. Григория Просветителя (постройки Тиграна Оненца), фрески 38
Анна, св. — см. Иоаким и Анна

Настоящий указатель является сводным — предметным, именным, географическим и иконографическим.

Принятые сокращения: архиеп. — архиепископ; вел. кн. — великий князь; имп. — император; кн. — князь; митр. — митрополит; св. — святой, ц. — церковь.

Указатель составлен Н. И. Воркуновой.

Анна, жена кн. Владимира, мать Ярослава Мудрого 8, 51
Анна, дочь Ярослава Мудрого 10, 23, 57
Ансони Э. 96, 138, 139, 141
античные образцы 75
античные традиции 66, 79, 134, 142 — см. также: эллинистические традиции
Антонелли Дж. 138
Антоний, архиеп. новгородский 15
Апокалипсис 26, 54, 81, 128
апокрифы; апокрифические источники 31, 32, 36, 51, 124 — см. также: «Евангелие Псевдоматфея»; «Протоевангелие Иакова»
Апостолы 25, 32—34, 36, 37, 44, 47, 49, 65, 67, 68, 71, 77, 83, 85, 95, 102—105, 107—109, 125, 131, 161 — см. также: «Евхаристия»
Апулия. Солето. Ц. св. Стефана, фрески 20
Арилье (Сербия). Ц. св. Ахилия, фрески 97
архангелы 26, 28, 66, 67, 69, 70, 77, 81—83, 84, 93, 102, 125, 153, 161; табл. 5, 6, 62, 63; рис. 23— см. также: Гавриил; Михаил; Рафаил; Уриил
архангельские деяния 54 — см. также: «Единоборство с Иаковом; «Низвержение сатаны»; Явление архангела Гавриила Захарии»; «Явление архангела Валааму»; «Явление архангела Иисусу Навину»
Архангельский собор — см. Москва
архидиаконы 68, 110, 112, 115—117, 121, 161, 170, 192 — см. также: Лаврентий; Стефан
Архиепископская капелла — см. Равенна
Архиепископы: Север 121
Урзицин 121
Урс 121
Экклезий 121
Арциховский А. В. 20, 138
Асеев Ю. 63, 133, 134
Аскольд, кн. киевский 8
Асторри Дж. 138, 141
Атени (Грузия). Сион, фрески 38, 88, 97, 122
Афанасий, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Афанасий Александрийский, толкование на «Псалтирь» 48
Афинагор 20
Афины. Византийский музей. Шитые пелены 38
Афон 17
— Ватопед. Собор, мозаики 125, 155, 157, 178, 179; рис. 23
— Дионисиат. Библиотека. (cod. 1) Евангелие X в. 134; рис. 30
— Дохиар. Монастырская церковь, фрески 35
— — (№ 5) Менологий XII в. 34
— Иверский монастырь. (№ 5) Евангелие 46
— — (№ 46) «Слова Иоанна Златоуста» 1007 г. 133; рис. 25
— Пантократор. (№ 61) Псалтирь 108
Ахелис С. 84
Ахтала (Грузия), фрески 38, 168
Аэтий (Аетий), мученик севастийский 126, 180, 186; табл. 64, 65 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»

Базилика в Аквилее — см. Аквилея
базилики раннехристианские 25
базилики римские, мозаики 62
базилики Польши, Чехии, Германии 19
Балек Килиссе (Каппадокия), фрески 126
Балканы 9, 35
Балхам Дереси (Каппадокия) 172, 175
Бари, город 16
Барнавели С. 122
Барнавели Т. 122
Баумгартен Н. 10
Бачково (Болгария), фрески 38
Беес Н. 92
Белецкий А. А. 6
Белли Килиссе (Каппадокия), фрески 127, 129, 130
Беляев Д. Ф. 49, 61
Бенешевич В. Н. 15
Берестово — см. Киев
Бертини Калоссо А. 108
Берто Э. 125
Бертубани (Грузия). Роспись трапезной 90
Бершем М. ван и Клузо Э. 138
Беттини С. 44, 88
«Благовестие Анне» 51
«Благовестие Иоакиму» 50
«Благовещение» 25, 35, 36, 51, 68—70, 87, 92, 99, 110, 123—125, 162, 177—179; табл. 60—63; цветная вклейка
«Благовещение у колодца» 51
«блаженства евангельские» 93, 96
Блажко С. Н. 56
Блюмнер Г. 152
Бовини Дж. 138, 139
Богоматерь; Богородица; Мария 6, 21, 25, 29—31, 33, 36—38, 50, 65—70, 82, 89—91, 99—101, 110, 121, 123—125, 161, 162, 177, 178, 192; табл. 21; цветная вклейка
Богоматерь «Влахернская» 102

Богоматерь Оранта («Нерушимая стена») 21, 28—30, 32, 36—38, 64, 66—70, 81—83, 99—102, 133, 141, 143, 153, 161, 162—166, 177; рис 1, 2; табл. 27, 28
Богоматерь «Отрыгну сердце мое» 20
Бог-отец 47
богомильская ересь 54
Болгарская держава 11
Болгарские земли 13
Болоховитинов Евг. 93, 96, 97, 164
Борис и Глеб, св. 15 — см. также: «Пролог» о Борисе и Глебе
Богусевич В. 155
Бод—Бови С. 61
Бонветч Н. 131, 181, 186
Бояна (Болгария), фрески 90
«Брак в Кане Галилейской» 59 — см. также: «Чудо в Кане Галилейской»
Брейе Л. 10, 61, 107, 108
Брокгауз Г. 35, 108
Брунов Н. И. 21, 60, 61, 75 — см. также: Алпатов М. В. и Брунов Н. И.
Брячислав Изяславич, кн. полоцкий 9
Буберль П. и Герстингер Г. 133, 134
Буслаев Ф. И. 16
Бьяджетти Б. 138

Валаам, пророк 53, 54
Валерано. Пещерный храм Спасителя, роспись 108
Валерий, мученик севастийский 129, 130, 180, 184; табл. 87, 88 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Ван Марле Р. 121
Ван дер Меер Ф. 96
Варна, город 13
Варфоломей, апостол 104
варяги 7, 15, 22
Ватопед — см. Афон
Василий I Македонянин, имп. Византии 34, 35, 52
Василий II Болгаробойца, имп. Византии 8, 12
Василий Великий 34, 111, 115, 117—120, 173; табл. 56 — см. также «Литургия Василия Великого»
Васильев А. А. 10, 31
«Введение во храм» 51
Вейдле В. 156
Вейцман К. 133, 134
«великая богиня» 30
Вена. Национальная библиотека. (Hist gr. 6) Менологий 134
— — (Theol. gr. 74) «Слова Григория Назианзина» 134; рис. 28
— — (Theol. gr. 240) Евангелие 133
Венанций Фортунат, писатель 64
Венгрия 19, 23, 56
Венеция, мозаики 6, 142, 152, 156
— Марчиана. (gr. I, 18) Евангелие 134
— Сан Марко, мозаики 35, 50, 88, 94, 96, 97, 102, 139, 142, 155, 156
Вернадский Г. В. 11—13
Вестерфельд Абрагам, его рисунки 56
Ветхий Завет (Библия) 48, 49, 59
ветхозаветные композиции; ветхозаветные (библейские) сцены, сюжеты 25, 46, 47, 49
«Вечеря в доме Симона» 46
«Вечеря Христа с учениками по воскресении в Эмаусе» 46
Вивиан, мученик севастийский 110, 130, 180, 184, табл. 89, 90 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Виганд Ф. 52
Вигуру Ф. 163
Византия; Византийская империя 8—13, 16, 17, 21, 29, 30, 38, 49, 50—52, 56, 58, 63, 74, 101, 107, 138, 139, 152, 154, 155
византийское искусство 18, 20, 24, 25, 45, 92, 94
византийская культура 10
византийский стиль 156
Вильперт И. 93, 138
Виннер А. В. 139, 140, 143
Виолле-ле-Дюк Э. 71
Вифлеем. Ц. Рождества Христова, мозаики 97
Владимир, кн. новгородский, сын Ярослава Мудрого 13, 57, 58
Владимир Мономах, вел. кн. киевский 14, 53
Владимир Святославич, вел. кн. киевский 8, 9—12, 15—17, 19, 21, 22, 29, 34, 56, 58, 111, 154, 156
Владимир, город. Дмитриевский собор, фрески 103, 104
— Ц. св. Михаила 54
Владимиро-Суздальская земля 14
«Вознесение» 25, 29, 79, 84
Волотово — см. Новгород. Ц. Успения на Волотовом поле
волхвы 31
Воронин Н. Н. 8
«воскресения» цикл 43, 44
«Воскрешение Лазаря» 25, 43
Восток 97, 108, 131
восточно-карпатская область 18

восточные провинции 142
Врубель М. А. 81
«Вручение Марии кокцина и пурпура» 51
Всеволод, сын Ярослава Мудрого 10, 13, 16, 57
«Встреча Авраамом трех странников» 46, 48
«Встреча у золотых ворот» 51
Высоцкий С. А. 57
Вульф О. 47, 62, 82, 96—98, 154
«Вход в Иерусалим» 25, 43
Вышата, воевода 13
вышивки народные 71
Вячеслав, сын Ярослава Мудрого 57

Гавриил, архангел (ангел «Благовещения») 35, 36, 65, 68, 81, 87, 110, 123—126, 161, 162, 177—179, 192; табл. 62, 63; рис. 23— см. также: «Благовещение»; «Явление архангела Гавриила Захарии»
Газа. Ц. св. Сергия, мозаики 124
Гаий, мученик севастийский 90, 130, 131, 180, 184, 185; табл. 93— см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Галасси Дж. 83, 95, 121
Галла Плацидия — см. Равенна. Мавзолей Галлы Плацидии
Гаральд Смелый, норвежский принц 10
Гаргано, гора (в Италии) 52
Гардтхаузен В. 170, 174, 179, 181, 189, 191
Гайдук 81
Гелати (Грузия). Монастырь, мозаики 82
«Гелатское Евангелие» — см. Тбилиси. Гос. музей искусств Грузинской ССР
Генрих I, король Франции 10
Георгес К. 171
Георгий (Юрий), св. 15, 16, 22, 23, 51, 52
— сцены из его жизни 52 — см. также: «Допрос Георгия Диоклетианом»
Гереме (Каппадокия). 3-я капелла, фрески 126, 129, 130
— 6-я капелла, фрески 188
Германия 18, 19
германцы 53
Глабер, Рауль, французский летописец 18
Глеб — см. Борис и Глеб
Голгофа 61, 81
Голубинский Е. Е. 11, 12, 15, 16, 31, 34, 48, 50, 54, 55, 61, 103, 111, 112
Гончаров А. И. 140
Горгоний, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Гордеев Д. П. 122
Городок. Ц. св. Михаила, фрески 38
«Гостеприимство Авраама» 46, 47, 48
готические черты 156
Готта В. 61
Грабар А. Н. 10, 18, 19, 20, 25, 30, 35, 90, 92, 95, 101, 108
Грачаница (Сербия). Ц. Богоматери, фрески 35
Греков Б. Д. 7, 10, 14
Греция 74, 79, 138
Григорий Богослов (Григорий Назианзин) 34, 62, 110, 111, 113, 114, 122, 171, 175; табл. 52
Григорий Нисский 34, 111, 119, 175; табл. 58
Григорий Чудотворец 34, 111, 119—121, 175; табл. 59
Гроттаферрата, мозаики 104
Грузия 107

Давид, царь иудейский 93, 96—98
— псалмы 30, 164, 166
Д'Альверни М. — см. Альверни
Дальтон О. М. 92, 107, 138
Даниил, пророк 53, 97
Дафни, мозаики 6, 26, 79, 84, 96—98, 111, 115, 120, 134, 141, 142, 177; рис. 14
«Деисус» 30, 31, 38, 67, 69, 70, 77, 79, 85, 90—93, 95, 96, 110, 122, 125, 128, 153, 161—163, 187; табл. 22—25
Делее 131, 132, 181
Дельгер Ф. 52, 125
Дельгер Ф. и Вейганд Э. 178
Демус О. 25, 26, 29, 35, 43, 63—66, 68, 79, 80, 82, 84, 88, 92, 96, 97, 101, 103—105, 114—116, 118, 125, 138, 142, 152—156, 172, 174, 188 — см. также: Диц Э. и Демус О.
Дер Нерсесьян С. 36, 37
Дечаны (Сербия). Ц. Спасителя, фрески 97
Дидрон А. 126—131
Диль Ш. 108, 154
Дженкинс Р. и Манго К. 26, 37
Джонс Э. 79
Джонс Ч. 163
Джордани Э. 79, 82, 84, 88
Диодор Сицилийский 186
Диоклетиан, имп. римский, «Эдикт» Диоклетиана 152
Дионисий из Аграф 167, 168, 180, 182—186, 189
Дионисий Фурноаграфиот 177, 180, 182—186, 189, 190
— «Ерминий» 26
Диц Э. и Демус О. 74, 80, 141, 142, 154
Дмитриев Ю. Н. 55, 108, 139, 140, 157

Дмитриевский А. 61
Дмитрий, св. 169
Добиаш-Рождественская О. А. 53
Дометиан, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Домн, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
«Допрос Георгия Диоклетианом» 52
Дохиар — см. Афон
Древнерусское государство 9, 10, 18 — см. также: Киевская Русь; Русь
«Древо Иессево» 97
«дуб Мамбрийский» 59

Евангелидес Д. 79, 102
«Евангелие Равулы», миниатюры 107
«Евангелие Псевдоматфея» 36
Евангелисты 20, 31, 33, 34, 36, 37, 65, 71, 85, 88, 90, 103, 105, 161, 188, 189; табл. 10—14 — см. также: Иоанн; Лука; Марк; Матфей; символы евангелистов
«евангельские добродетели» (вера, надежда, любовь) 93, 96
евангельские сцены, евангельские сюжеты 39, 43—47, 49, 96
Евномий, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Европа 8, 10, 18, 23 — см. также: Запад
Евсевий 128
Евтихий, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
«Евхаристия» 32, 37, 38, 46, 48, 67—71, 85, 87, 92, 98, 99, 102—110, 122, 125, 133, 134, 141, 153, 161, 166—170, 177, 192; табл. 31—47; рис. 2
Евхаристия, таинство 26, 32, 33, 35, 46—50, 70, 108
Египет 186
«Единоборство архангела с Иаковом» 54
Езекия, царь иудейский 93, 97
Екдикий, мученик севастийский 126, 180, 186; табл. 66, 67 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Елизавета, дочь Ярослава Мудрого 10, 23, 57
Епифаний Кипрский 34, 92, 111 —113, 122, 128, 170; табл. 50
— «Панарий» 112
ереси, еретические течения, еретики 31, 32, 89, 111 — см. также: богомильская ересь
Ернштедт П. В. 171
Ефрем, митр. киевский 14, 16, 55

«Жены-мироносицы у гроба господня» 43, 44
«Жертвоприношение Авраама» 46, 47, 48
Жерфаньон Г. де 82, 126—131, 172, 175, 178—186, 188, 189
«житийные» циклы 24, 50, 52

Заболотный В. И. 6
«Завещание сорока мучеников» 131
Зазулин 81
Закревский Н. В. 94, 96, 111, 166, 169
Запад 50, 52, 97 — см. также: Европа
западнославянские страны 19 — см. также: славяне западные
Захария, пророк 98
Захарченко М. 166
Земен (Болгария). Монастырь, фрески 35
Зоя, императрица Византии 79

Иаков, апостол 104
Иаков, пророк 97
Игнатий Богоносец 20
Игорь, вел. кн. киевский 8, 14
Игорь, сын Ярослава Мудрого 57
Иезекииль, пророк 93, 97
Иеремия, пророк 94, 96, 97
Иерусалим 22
— Библиотека греческого патриархата. (№ 23) рукопись греч. 134
— — (Σταυροῦ, 109) «Литургический свиток» XI в. 108
Иехония, царь иудейский 93, 97
«Изборник Святослава» — см. Москва, Гос. Исторический музей.
«Изведение Петра из темницы» 50
Изяслав Мстиславич, вел. кн. киевский (внук Владимира Мономаха) 14, 17
Изяслав, сын Ярослава Мудрого 57
Иисус Навин 53, 54 — см. также: «Явление архангела Иисусу Навину»
Иконников В. 10
Иконоборцы 37
Иларион (Ларион), митр. киевский 13—16, 21, 22, 29, 51, 56, 58, 59
— проповеди 48
— «Слово о законе и благодати» 21, 22, 29, 58, 59
Илиан, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Илья, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»

императоры канонизированные 25
Иоаким и Анна 31, 50, 89, 90 — см. также: «Благовестие Анне»; «Благовестие Иоакиму»; «Встреча у золотых ворот»; «Рождество богородицы»
— сцены из их жизни 51
Иоакимовская летопись — см. летописи
Иоанн, митр. переяславский 11
Иоанн I, митр. киевский 12, 50
Иоанн, мученик севастийский 128, 129, 180; табл. 79, 80 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Иоанн Богослов, апостол, евангелист 33, 85, 87, 103—105, 109, 110, 141, 161, 190—192; табл. 13, 14, 37; рис. 19
Иоанн Дамаскин 35
Иоанн Златоуст 34, 47, 53, 70, 111, 118—121, 174, 190; табл. 57
Иоанн Креститель; Иоанн Предтеча 30, 67, 85, 90—92, 110, 175, 187; табл. 25
Иоанн Пресвитер и экзарх Болгарский, «Шестоднев» 48
Иоил, пророк 97
Иона, пророк, 97
Ипатьевская летопись — см. летописи
Ираклий, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Ирина (Ингигерда, в монашестве Анна), княгиня, жена Ярослава Мудрого 10, 23, 51, 56
Ирина, княгиня, жена Ярополка Изяславича 56
Иришей 48
Исаак 47, 59
Исайя, пророк 93, 97
Исихий, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Испания 18
Испигас. Ц. Бориса и Глеба 15
Италия 35, 53, 138, 156
Ишхан — см. Тортум

Каброль и Леклерк 35, 96, 131
Кавказ 38, 93
Казимир I, король Польши 10
Калайдович К. 48
Каленичeнко Л. П. 6
Кандид, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Канут, датский конунг 10
Каппадокия: каппадокийские храмы, росписи 35, 126—132, 183, 185, 186, 188 — см. также: Балек Килиссе; Балхам Дереси; Белли Килиссе; Гереме; Карабаш Килиссе; Келеджлар; Токалы Килиссе; Чауш Ин
Капуя. Сан Приско, мозаики 88
Карабаш Килиссе (Каппадокия), фрески 178
Каргер М. К. 8, 23, 57
Карли Э. 97
Кастель Арквато 38
Катакомбы, росписи — см. Александрия; Неаполь
Каулеас, монастырь. Церковь, роспись 38
Каухчишвили Т. С. 168
Каценеленбоген А. 43
Келеджлар (Каппадокия). Церковь, роспись боковой капеллы 129
Кемштедт Р. 107
Киев 5—13, 15, 17, 18, 29, 34, 35, 45, 50; 55, 75, 101, 104, 138, 139, 154—156, 161, 166, 169, 170
— Академия строительства и архитектуры Украинской ССР 6
— — Гос. архитектурно-исторический заповедник «Софийский музей» 5, 6, 142, 144, 169
— Берестово. Ц. св. Апостолов 21, 58
— Георгиевский монастырь 15, 51
— — Ц. св. Георгия 15, 51
— Десятинная церковь (ц. Пресвятой богородицы) 12, 19, 29, 35, 55, 58, 111, 153—156
— Золотые ворота 18
— Кирилловский монастырь, фрески 38
— Михайловский Выдубицкий монастырь. Собор Михаила архангела 53
— Михайловский Златоверхий монастырь. Собор 53
— — мозаики 103, 104, 107, 140, 141, 143, 169, 170, 192
— Печерский монастырь (Лавра)
— — митрополичий сад близ Успенского собора (раскопки) 155
— Подол, остатки мастерской смальт 155
— — Ц. св. Михаила 53
— Собор Софии (София Киевская) 5—7, 9, 11, 12, 14, 18, 19, 21, 23, 26, 28—32, 34, 36, 38, 44, 46, 47, 50, 52, 54—66, 69—75, 77—82, 84, 88, 89, 93, 96, 97, 99, 101, 102, 107, 108, 118, 120, 122, 140—144, 153—155, 157, 161, 162, 164, 166, 168, 169, 179, 186—188, 190—192
— — мозаики 5, 6, 26—32, 35, 36, 38, 39, 43, 46, 55, 57, 60, 61, 63, 64, 66, 68—72, 74—157, 161, 162, 164, 179
— — фрески 5, 6, 22—24, 26, 35, 38, 42—58, 61—63, 72—75, 97, 125; рис. 5—9

— Ц. Георгия (строенная Владимиром) 16
— Ц. Ильи пророка 8, 14
— Ц. Петра и Павла 50
— Ц. св. Софии (деревянная) 55
«Киевская псалтирь» от 1397 г. 20
Киевская Русь; Киевское государство 7—10, 12, 13, 15—19, 21, 22, 24, 30, 31, 48—50, 53, 55, 61, 76, 101, 111, 155, 161 — см. также: Древнерусское государство; Русь
Килиссе Меджиди — см. Константинополь
Кинцвиси (Грузия), фрески 38, 97
Киплик Д. И. 5
Кипр. Ц. Панагия Ангелоктиста, мозаики 94
Кирилл, св. 34 — см. также: Кирилл и Мефодий
Кирилл и Мефодий, св. 34
Кирилл, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Кирилловский монастырь — см. Киев
Кирилл Туровский, «Слово в новую неделю по Пасце» 48
— проповеди 48
Кирион, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Кирпичников А. И. 92
Клемен П. 138
Клер, аббат 163
Климент, папа римский, св. 34, 35, 38, 92, 111, 113, 122, 128, 171; табл. 51
— «Послание к коринфянам» 34
Климент Александрийский 20
Климент (Клим) Смолятич, митр. киевский 7, 14
— послание 48
Климента св. церковь — см. Охрида
Клуге Н. 138
«Книги пророков» 48
Ковалево — см. Новгород. Ц. Спаса на Ковалеве
Кондаков Н. П. 24, 37, 46, 56, 96, 101, 102, 152, 155 — см. также: Толстой И. И. и Кондаков Н. П.
Константин VIII, имп. Византии 8, 12
Константинополь (Царьград) 8, 12, 13, 16, 18, 22, 29, 35, 38, 51, 52, 55, 102, 107, 108, 138, 142, 154, 155
— Археологический музей 107
— Императорский дворец. Хрисотриклиний, мозаики 36, 37
— Влахернский монастырь 154
— Влахернская церковь, мозаики 101, 102
— Кахриэ Джами, мозаики 94, 95, 97, 142
— Килиссе Меджиди (бывш. ц. св. Федора), мозаики 97
— Климента папы римского часовня 34
— «Новая церковь» (Неа) 26
— Святая София 15, 19, 52, 61, 83
— — мозаики 37, 38, 64, 79, 80, 88, 94, 118, 139. 177, 187, 190
— — Михаила архангела икона мозаическая XII в. 52
— Ц. св. Апостолов, мозаики 43—45, 108
— Ц. Георгия 16
— Ц. Ильи 34
— Ц. Ирины 38
— Ц. Феотокос Фарос, мозаики 26, 29, 36, 37, 62, 63, 82, 84, 102
константинопольская школа, константинопольское искусство 107, 108
константинопольская традиция 156, 157
Корсунь 8, 11, 34, 111
Кох Г. 12
Константин IX Мономах, имп. Византии 29, 79
Кресальный Н. И. 6
«Крещение» 25, 43, 50, 65, 92; рис. 18
Кросс С. 100
Ксанфий, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Кульженко С. 166
Кумок Л. И. 6
Крыжановский С. 94, 96
Ксенопулос Ст. 138
Ксидис С. 61
Кюнстле К. 124

Лаврентий, архидиакон, первомученик 34, 68, 110, 115—117, 122, 141, 173; табл. 55; цветная вклейка
Лаврентьевская летопись — см. летописи
Лавров Н. Ф. 8
Лазарев В. Н. 25, 30, 31, 34, 37, 38, 43, 46, 51, 54, 57, 79, 80, 82, 87, 88, 92, 94—97, 101—105, 108, 115, 125, 133, 134, 191
лангобарды 53
Ла Пьяна 61
Ласкин Г. 36
Латышев В. 165
Лаурдас Б. 26
Лебединцев П. Г. 12, 20, 34, 50, 56, 111
Лев VI Мудрый, имп. Византии 37, 80
Левицкая В. И. 6, 141, 142, 153
Лейзеганг 19
Левченко М. В. 11, 12, 14, 74

Ленинград. Гос. Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. (греч. 21) Евангелие X в. 46; рис. 10
Леон, митр. переяславльский 11, 31
Леонид, архимандрит 31
Леонтий, мученик севастийский 127, 180, 185; табл. 72, 73 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Лесново (Сербия). Ц. архангела Гавриила, фрески 20
«Лествица Иакова» 48
Лесючевский В. 15
Летописи:
Иоакимовская 55
Ипатьевская 53
Лаврентьевская 53
Никоновская 14, 31, 50
Новгородская I 7, 16
«Повесть временных лет» 7—10, 12—17, 21—23, 33, 44, 48, 50, 53—57
Софийская I 16
Летописи киевские 31, 153
Летописный свод (Новгородско-Софийский) XV в. 16
Либаний, писатель 186
Лидлль и Скотт 163
Ликия 16, 183
Лисимах, мученик севастийский 90, 128, 180, 183; табл. 75, 76 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
литовцы 9
литургия, литургическое действие 25, 32, 61, 62, 76
«Литургия Василия Великого» 48
Лихачев Д. С. 7, 56
Лихачев Н. П. 24, 51
Лициний, имп. римский 35, 131
Ломбардия 18
Лондон. Британский музей. (Add. Ms. 19352) Псалтирь 1066 г. 108
— — (Arundel 547) Евангелие X в. 133
— — (Burney 20) Евангелие 1285 г. 191
Лука, апостол, евангелист 33, 85, 103—105, 109, 168; табл. 38
Лука Жидята, епископ новгородский 14
Лященко П. 7, 19

Мавзолей Галлы Плацидии — см. Равенна
Магнус Добрый, викинг 10
магометане, «неверные» 16, 52, 53
Мадрид. Эскориал (Ms. X, IV, 17) Евангелие XII в. 86
Макарий, патриарх антиохийский 93
Макарий, митр. 35, 55, 56
Македония. Панагия Пантанасса 97
Мак Кензи П. 163
Максим Грек, «Сказание против глаголющих Христа во священники ставили» 32
Максимович М. 16
Малая Азия 51, 108
Малахия, пророк 93, 97
Малицкий Н. В. 45
Маль Э. 53, 97
Мамолат Е. С. 6
Манассия, царь иудейский 93, 97
Манго К. 26 — см. также: Дженкинс Р. и Манго К.
Мансветов А. 92
Мануил, епископ смоленский 14
Мария — см. Богоматерь
Мария, сестра Ярослава Мудрого 10
Марк, апостол, евангелист 33, 67, 70, 75, 77, 85—87, 90, 93, 103—105, 107, 109, 110, 125, 161, 167, 168, 189, 191; табл. 10—12, 46
Маркс К. 73
Маркс К. и Энгельс Ф. 73
мартирии палестинские 101
Марторана — см. Палермо
Мартынов И. М. 16
«Мастер апостола Павла» 110, 122, 130
«Мастер евангелиста Марка» 110, 153, 157
«Мастер Пантократора» 157
«Мастер правого Христа Евхаристии» 110
мастерские мозаичистов:
византийско-венецианские 156
византийско-русские 156
византийско-сицилийские 156
Матфей, апостол, евангелист 33, 85, 87, 103—105, 107, 167, 168, 191; табл. 45
Мельхиседек, первосвященник 32, 64, 65, 97—99
Мейендорф 20
Мелитон, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Мессина. Собор, мозаики 96
месяцесловы 16, 55
Метрополия в Мистре — см. Мистра
Метрополия в Серрах — см. Серры
Мефодий — см. Кирилл и Мефодий
Милле Г. 25, 29, 43, 44, 47, 79, 84, 90, 96, 98, 107, 115, 120, 124, 125, 128, 133, 134, 138, 139, 142, 177
миниатюры 24, 34, 38, 43, 46, 47, 56, 80, 83, 86, 94, 98, 104, 107—109, 114, 118, 121, 122, 133, 134, 191

Минь Ж. 25, 29, 35, 47, 48, 62, 93, 95
Миркович Л. 52
Мирожский монастырь — см. Псков
Миры, город 16
Мистра (Греция). Ц. Метрополии, фрески 38, 96, 97
— Ц. Перивлепты, фрески 38, 96
Михаил, архангел 22, 23, 52—54, 81 — см. также: «Единоборство архангела с Иаковом»; «Низвержение сатаны»; «Спор архангела Михаила с дьяволом из-за тела Моисеева»; «Явление архангела Валааму»; «Явление архангела Иисусу Навину»
Михаил, митр. киевский (легендарный) 11, 12
Михаил III, имп. Византии 26, 37
Михайловский Выдубицкий монастырь — см. Киев
Михайловский Златоверхий монастырь — см. Киев
Михей, пророк 93, 97
мозаичисты; мастера 39, 63—65, 68—70, 77, 83, 86, 87, 90, 91, 99, 102—104, 107—110, 112, 118—123, 125, 126, 128, 129, 138, 139, 143, 152—157
моливдовулы византийские 51
Мольсдорф В. 48
Моммзен Т. 152
Моисей, пророк 93, 97, 98
Монеты: византийские (Константина Мономаха) 29
— киевские золотые 19
— — серебряные 51
— новгородские 20
— польские 19
— скандинавские 19
Монреале (Сицилия). Собор, мозаики 21, 35, 50, 82, 96, 97, 104, 111, 126—132, 142, 153—156
Моравия 34
Морей Ч. Р. 46, 121
Москва. Архангельский собор. Фреска Феофана Грека 97
— Гос. Исторический музей. (греч. 129) «Хлудовская псалтирь» 80, 98
— — (Греч. 134) «Слова Иоанна Златоуста» X в. 134; рис. 29
— — (Греч. 381) Евангелие от 1023 г. 134
— — (Патр. Д. 31) «Изборник Святослава» 112
— — (Патр. 1203) «Мстиславово Евангелие» 6, 55
— — (Синод. 722) «Апостол» псковской от 1307 г. 55
— Гос. Третьяковская галлерея. Икона св. Николая (новгородская) XII в. 115
— Гос. университет. Библиотека. (2280) Новый Завет 1072 г. 133; рис. 26
Московская Русь 14
Мстислав, кн. тмутараканский 9
«Мстиславово Евангелие» — см. Москва. Гос. Исторический музей
муза 20
мученики, мученицы 25, 34—37, 39, 48, 49, 51, 52, 69, 72—74, 94, 110, 115, 116 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Мясоедов В. К. и Сычев Н. П. 88, 90, 96, 115

Нава А. 97
Надписи (мозаические, фресковые) 6, 30, 32, 36, 49—51, 81, 82, 86, 89—92, 100, 105, 112, 113, 117, 119, 123, 125, 127, 128—132, 161—192
Насонов А. Н. 55
Наум, пророк 97
Неа Мони — см. Хиос
Неаполь. Баптистерий 88
— 2-я катакомба Сан Дженнаро, роспись 84
«небесная сфера» 25, 30
Нередица — см. Новгород. Ц. Спас-Нередицы
Нереси (Сербия). Ц. св. Пантелеймона, фрески 38, 89
Нерукотворный образ на убрусе 90
— на чрепии 90
«Нерушимая стена» — см. Богоматерь Оранта
«Низвержение сатаны» 54
Никейский собор (2-й) 28
Никея. Ц. Успения, мозаики 37, 79, 87, 88, 90, 94, 96, 101, 102, 134, 139, 142, 187—190
Никифор Каллист, писатель 11
Николаев В. 12
Николай, мученик севастийский 129, 180, 182; табл. 81, 82 — см. также: «Сорок мучеников севастийских».
Николай Чудотворец, епископ Мирликийский («Никола») 16, 34, 110, 111, 114, 115, 122, 172; табл. 53
Никольский А. 20
Никольский Н. 7
Никоновская летопись — см. летописи
Нил, река 186
Нис, остров — см. Писидия
Нифонт, архиеп. новгородский 14, 34
Новгород 19
— Собор Софии 19, 55
— — фрески 88

— Ц. св. Михаила на Софийской стороне 53
— Ц. Спаса на Ковалеве, фрески 38
— Ц. Спас-Нередицы, фрески 34, 38, 79, 88, 90, 96, 111, 115, 118, 132
— Ц. Спас-Преображения, фрески 38
— Ц. Успения на Волотовом поле, фрески 20, 34, 38, 98
новгородцы 22
Новгородская летопись I — см. летописи
Новгородско-софийский летописный свод XV в. — см. Летописный свод
Новый Завет (Евангелие) 32, 47, 49, 59
Норвегия 23, 56, 57
Нордстрем К. 32, 47, 48, 95
норманны 53 — см. также: Варяги

обереги языческие 53
Оболенский Д. 11
«образцы» 24
«Обручение Марии» 51
Озия, царь иудейский 93, 96, 97
Оксфорд. Бодлейана. (Auct. E. II. 12) «Творения Василия Великого» от 953 г. 134
— — (Auct. T. inf. II. 7) Рукопись греч. 133
Олаф Святой, викинг 10
Олимпиодор Александрийский, толкование на «Книгу Иова» 48
Ольга, княгиня киевская 8, 15, 55, 56
— сын ее (Святослав) 8
Омон А. 34, 83, 104, 108, 114, 115, 118, 122
Оморфи — см. Эгина
Онуфрий, епископ черниговский 14
Оранта — см. Богоматерь
Орвьето. Собор 97
орнамент 63, 67, 70—74, 83, 94, 95, 99, 110, 132—138, 153; табл. 94—100
— геометрический 132, 133
— книжный 132, 134
— «плетенка» 138
— цветочно-лиственный 132—134
«Откровение Иоанна» — см. Апокалипсис
«Отослание учеников на проповедь» 43, 44
«Отречение Петра» 43, 44
Отцы церкви (св. епископы) 20, 25, 34, 36, 37, 68, 111, 115, 121, 161, 170, 192 — см. также: святители, святительский чин; Василий Великий; Григорий Богослов; Григорий Нисский; Григорий Чудотворец; Иоанн Златоуст; Николай Чудотворец

Охрида 11
— Ц. Климента, фрески 20
— Ц. св. Софии, фрески 48, 133, 134
Охридское патриаршество 12
Ошк — см. Тортум

Павел, апостол 33, 34, 37, 50, 59, 68, 71, 83—85, 92, 103, 105, 110, 111, 161, 188; табл. 8, 9; рис. 16; цветная вклейка
— «Послание к коринфянам» 20
— сцены из его жизни 50
Павел Алеппский 83, 90, 93, 111
«Палатинская антология» 36
Палатинская капелла — см. Палермо
Палермо. Марторана, мозаики 82, 84, 88, 104, 111
— Палатинская капелла, мозаики 26, 50, 82, 84, 88, 96, 111, 114, 118, 174
Пальмов Н. 80
Панагия Ангелоктиста — см. Кипр
Панагия Пантанасса — см. Македония
Панталеон, дьякон 52
Пантелеймон, св. 57
Пантократор — см. Христос Вседержатель
Пападопулос-Керамевс А. 167, 177
Папе В. и Бензелер Э. 170, 176, 182
папы 121
Париж. Национальная библиотека. (gr. 20) Псалтирь 108
— (gr. 54) Евангелие 95
— (gr. 74) Евангелие XI в. 43, 46, 108
— (gr. 139) Псалтирь 83
— (gr. 438) «Творения Дионисия Ареопагита» от 922 г. 133; рис. 24
— (gr. 510) «Слова Григория Назианзина» ок. 80 г. 43, 83, 104, 114, 122
— (gr. 550) «Слова Григория Назианзина» 118
— (gr. 580) Менологий XI в. 34
— (Coislin 66) «Слова Иоанна Златоуста» 1078—1081 гг. 133
— (Coislin 79) «Слова Иоанна Златоуста» 118
— (Coislin 195) Евангелие 83
— (suppl. gr. 1085) Анастасий Синаит 134
Парма. Палатинская библиотека. (Palat. 5) Евангелие XI в. 46, 47; рис. 11
Пасхалий, папа 38, 108
«Патерик» Киево-Печерского монастыря (Киево-Печерский патерик) 155
Патмос. (№ 70) Евангелие 134
патриархи ветхозаветные 24, 25, 36, 37, 49
пелены шитые 38

первосвященники ветхозаветные 32, 97 — см. также: Аарон; Мельхиседек
Переяславль 11, 12
— Собор Михаила архангела 53
Перивлепта — см. Мистра
Перун 8
Петкович В. 35
Петр, апостол 34, 37, 50, 59, 68, 85, 103, 105, 109, 111, 122, 161; табл. 36
— сцены из его жизни 50 — см. также: «Изведение Петра из темницы»; «Отречение Петра»
Петр, митр. киевский 34, 111
Петр Хризолог 47
Петерсон Э. 52, 82
Петров Н. И. 55
печати 24, 51
печенеги 9, 13, 22, 53
Писидия. Остров Нис. Ц. св. Стефана, фрески 108
Плутарх, «Жизнеописание Пирра» 186
Плющ О. Ф. 6
«Повесть временных лет» — см. летописи
«Поклонение волхов» 93, 96
Покровский Н. В. 23, 24, 29, 46, 47, 96, 101, 124, 154
«Положение во гроб» 43
Полоцк. Софийский собор 19
Польша 18, 19
поляки 9
Пономарев А. И. 21
Порфирий 126—131
«Послание апостола Иуды» 54
«праздничный цикл», «праздники» 25, 26, 39, 43 — см. также: «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход в Иерусалим», «Распятие», «Сошествие во ад», «Вознесение», «Сошествие св. духа», «Успение»
«Правда Ярославичей» 8
Прахов А. В. 77, 78, 81
«Премудрость Соломона» 19
«Преображение» 25, 43
Прибалтика 18
прирейнские области 18
Приселков М. Д. 11—16, 21, 55, 58
Приск, мученик севастийский 90, 130, 131, 180, 184, 185; табл. 91, 92 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
«Пролог» о Борисе и Глебе 15
пророки 32, 36, 37, 53, 84, 93, 94, 96, 97, 99
«Протоевангелие Иакова» 36, 124
протоевангельский цикл 50, 51
Псальтес С. 190
Псевдо-Герман 95, 96
Псков 56
— Мирожский монастырь, Спасо-Преображенский собор, фрески 38. 79, 96
Пульхерия, императрица Византии 35
Равенна, мозаики 6
— Архиепископская капелла, мозаики 88, 131
— Мавзолей Галлы Плацидии, мозаики 88
— Сан Витале, мозаики 48, 88, 131, 191
— Сант Аполлинаре ин Классе, мозаики 83, 88, 121
— Сант Аполлинаре Нуово, мозаики 62
— Собор, мозаики 102

Радойчич С. 20
Рамазаноглу М. 38
раннехристианское искусство 47, 48, 142
Рас (Сербия), фрески 38
«Раскаяние и смерть Иуды» 44
«Распятие» 25, 43, 44
Рафаил, архангел 81
Редин Е. К. 5, 154 — см. также: Айналов Д. В. и Редин Е. К.
резная кость 24
Реннер А. 52, 82
Рео Л. 46, 47, 124
Рим 34, 139
— Ватиканская библиотека. (gr. 756) Евангелие 133
— — (gr. 1158) Евангелие 133
— — (gr. 1613) Менологий Василия II (около 986 г.) 122, 134
— — (gr. 1625) Евангелие 133
— — (Barb. gr. 217) Псалтирь 108
— — (Ottob. gr. 422) Сборник проповедей от 1004 г. 134; рис. 27
— — (Reg. gr. 1) Библия королевы Христины 134
— мозаики 62, 121
— Сан Джованни ин Латерано. Ораторий Сан Венанцио, мозаики 88
— — Капелла Санкта Санкторум 38, 43
— — — крест папы Пасхалия 38, 108
— — — реликварий 43
— Сан Клементе 34
— Санта Мария Антиква, фрески 43, 93
— Санта Мария Маджоре, мозаики 139, 141, 142
— Санта Прасседе, мозаики 88

римско-католическая (латинская) церковь 14, 16, 34, 50
Риоло Дж. 138
«Рождество богородицы» 51
«Рождество Христово» 43, 65, 93, 96
романский стиль 18
романские черты 156
«Россанский кодекс», миниатюры 107
Ротт Г. 108
Русь 8, 9, 11, 12, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 30, 33, 44, 51, 53, 58, 79, 118 — см. также: Древнерусское государство; Киевская Русь
Рыбаков Б. А. 19, 30, 54, 57
Саккардо П. 138, 142
Сакердон, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Салоники (Греция). Ц. Феотокос, фрески 38, 79, 102, 111
Сальвиати Л. 138
Савваитов П. 15
Самуил, царь Болгарии 12
Сан Венанцио — см. Рим. Сан Джованни ин Латерано
Сан Витале — см. Равенна
Сан Клементе — см. Рим
Сант Аполлинаре ин Классе — см. Равенна
Сант Аполлинаре Нуово — см. Равенна
Санта Мария Антиква — см. Рим
Санта Мария Маджоре — см. Рим
Санта Прасседе — см. Рим
Сан Приско — см. Капуя
Санкта Санкторум, капелла — см. Рим. Сан Джованни ин Латерано
Сапара (Грузия). Ц. св. Саввы, фрески 97
саркофаги раннехристианские 47
Сарра, жена Авраама 59
Свида, писатель 186
святители, святительский чин 34—36, 52, 54, 67—69, 71, 73, 92, 99, 110—123, 128, 134, 153, 170—177; табл. 48—59
Святополк I Владимирович («Окаянный»), вел. кн. киевский 9, 15
Святослав, сын Ярослава Мудрого 10, 57
святцы 55
святые воины 25, 49, 51, 52
святые местные 121
святые национальные (русские) 14, 15
священники 37
Севаст, город 35, 131
Севастийские мученики — см. «Сорок мучеников севастийских»
Северов Н. Г. 6
Севериан, мученик севастийский 127, 180, 184, 185; табл. 70, 71 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Сементовский Н. М. 23
Сен-Мишель, гора (в Нормандии) 52
Септимий Север, имп. римский 185
серафимы 88
Сергия св. церковь в Газе — см. Газа
Сергий Спасский 55, 132
Серрадифалько 152, 153
Серры (Македония) 38, 165, 168
— Ц. Метрополии, мозаики 103
символика 45—48
символы, символическое значение, символическое толкование 25, 49, 88, 95, 96, 128
символы евангелистов 88
Симеон Солунский 25
Симон, апостол 104, 105, 109; табл. 39
Симони П. 55
Синай, мозаики 142
Сирия 108
сирийские традиции 17
Сиссиний, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Сицилия, мозаики 6, 68, 79, 84, 114, 132, 155, 156, 188
Скабаланович М. 61
«Сказание об освящении церкви Георгия в Киеве пред вратами св. Софии» 15, 16
Скандинавские страны 18, 19, 34
Скворцев 23, 46, 93
славяне 30, 34, 74, 111
славяне западные 14
славянские страны 107 — см. также: западнославянские страны
Смарагд, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Смит Б. 46, 47
Смоленск. Ц. Архангела Михаила 53
«Снятие со креста» 43, 44
Созавский монастырь (Чехия). Придел Бориса и Глеба 15
Созомен, писатель 186
Соломон, царь иудейский 93, 96, 97
Сопочани (Сербия), фрески 94, 97
«Сорок мучеников севастийских» 35, 39, 67, 72, 77, 90, 99, 125—132, 140, 153, 161, 162, 180—186, 192; табл. 64—93
Сотириу Г. и М. 93
«София премудрость божья» 19—24
Софии св. церковь — см. Охрида

Софийская летопись I — см. летописи
Софийские соборы — см. Киев; Константинополь; Новгород; Полоцк
Софоклис Е. А. 171, 188
Софония, пророк 94, 96
Софроний, патриарх иерусалимский 93
«Сошествие во ад» 25, 43, 44
«Сошествие св. духа» 25, 44, 96, 104
Спас-Преображения церковь — см. Новгород. Ц. Спас-Преображения
«Спор архангела Михаила с дьяволом из-за тела Моисеева» 54
Спэро У. 103
Срезневский И. 169
средиземноморская культура 18
средневековое искусство 6, 24, 86, 93, 152, 156
«Сретение» 25, 43, 65
Старая Ладога 34, 38, 79
— Ц. св. Георгия, фрески 38, 79
— Ц. св. Климента 34
Стефан, архидиакон, первомученик 34, 110, 111, 115, 116, 122, 172; табл. 54
Стефан Святой, король Венгрии 19
Стефан Византийский 186
Стефана св. церковь, фрески — см. Писидия
столпники 49, 74
«Страшный суд» 30, 96, 103
Страшный суд, день Страшного суда 26, 78
Студеница (Сербия), фрески 38
Суздаль. Собор, южные врата 54
Сычев Н. П. 7, 55, 56, 154 — см. также: Мясоедов В. К. и Сычев Н. П.

«Тайная вечеря» 45—47; рис. 8
Такайшвили Е. Е. 122
Тальбот Райс Д. 61, 154
Татищев В. 55
Тбилиси. Гос. музей искусств Грузинской ССР. «Гелатское Евангелие» XII в. 43, 46, 47; рис. 12, 13
— икона «Древо Иессево» XIV в. 97
Тертуллиан 48
Тиверий, имп. Византии 36, 37
Тигран Оненц 38
Тихомиров М. Н. 7
Тихонравов И. 31
Тмутаракань 11
Токалы Килиссе (Каппадокия). Новая церковь, фрески 126—131, 183, 185, 186
Толстой И. И. 51
Толстой И. И. и Кондаков Н. П. 46, 47, 79, 152, 155
Тортум (Грузия). Ишхан. Церковь, фрески 122
— Ошк. Церковь, фрески 122
— Хахул. Церковь, фрески 122
Триест. Собор, мозаики 104
«Три отрока в пещи огненной» 46, 48
«Трирская псалтирь» — см. Чивидале
Троица 20, 22, 47, 59
«трон уготованный» — см. «этимасия»
Торчелло. Собор, мозаики 102, 104, 121, 139
Тырново (Болгария). Ц. Петра и Павла, фрески 97

Уваров А. С. 102
«Уверение Фомы» 43, 44
Уиллоби Г. 46, 47
Уимаус Р. Ф. 167
Уиттимор Т. 30, 38, 64, 79, 93, 138, 175, 177, 187
Уотсон А. 97
Уриил, архангел 81
Усов А. 92
«Успение» 25, 134
Успения в Никее церковь — см. Никея

Фаддей, апостол 104
Федора св. церковь (Каппадокия), роспись 129
Федоров Г. П. 9, 30, 118
Феодорит Кирский, толкование на «Псалтирь» 48
Феодосий, имп. Византии 35
Феодосий Печерский, преподобный 15
— «Послание» кн. Изяславу 17
Феодул, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Феоктист, игумен Печерский 15
Феопемпт, митр. киевский 11—13, 24, 56—58, 154
Феотокос, церковь — см. Салоники
Феотокос Фарос — см. Константинополь
Феофан Грек 97
Феофил, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
Феофилакт, митр. киевский 11
Фиккер П. 103
Филимонов Г. 20
Филипп, апостол 104, 105; табл. 41; рис. 22
Филоктимон, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»
финны 9
Флавий, мученик севастийский 180 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»

Флоренский П. 20
Флоренция. Лауренцианская библиотека. (Plut. IX, 28) Козьма Индикоплов 134
— — (Plut. VI, 23) Евангелие 46
Флоровский Г. 20
Фогг, музей (США) 107
Фогт А. 61
Фокида. Хосиос Лукас, мозаики 6, 26, 74, 79, 80, 82, 84, 92, 94, 96, 101—104, 111, 118—120, 155, 157, 175, 188, 190; рис. 15, 16, 18—22
Фома, апостол 59, 104, 105; рис. 21 — см. также: «Уверение Фомы»
Форлати Ф. 138
Фотий, патриарх константинопольский 8, 11, 26, 29, 36, 37, 62, 63
Франко И. 35
Франция 18, 23, 53, 56
французские паломники 53
Фролов А. 37, 38, 64, 138, 152, 154
Хаас К. 138
Хахул — см. Тортум
Хейзенберг А. 44, 108
Херсонес 34
— Ц. Климента 34
херувимы 34, 95
Хиос. Неа Мони, мозаики 6, 26, 79, 82, 84, 88, 102, 141, 142, 155, 157
«Хлудовская Псалтирь» — см. Москва. Гос. Исторический музей
Хоогеверф 92
Хонигманн Э. 11
Хосиос Лукас — см. Фокида
Хрисотриклиний — см. Константинополь. Императорский дворец
христианство 8, 9, 11, 13, 14, 16—18, 21—23, 44, 58, 131
Христос, Иисус 20, 21, 25, 26, 28, 30, 31, 35—38, 43, 46—50, 52, 59, 61, 65—67, 69, 70, 77—81, 85, 88, 89, 91, 92, 95—97, 99, 102—105, 107—109, 121, 122, 127, 163; табл. 23, 33, 35, 43; рис. 15
Христос «Ветхий Деньми» 90
Христос во славе 96
Христос Вседержитель; Пантократор 25, 26, 28, 35—37, 66, 67, 69, 70, 77—81, 83, 90, 100—102, 153, 161; табл. 1, 2; рис. 1, 14
Христос Еммануил 89, 90
Христос на троне между имп. Зоей и Константином Мономахом 79
— между кн. Ярополком и Ириной 23
Христос-священник 6, 31—33, 38, 46, 67, 70, 89, 90, 97, 99, 122, 128; табл. 17, 18, 19, 20
Христос-судия 96
Христос-царь 32, 97
«Христос перед Каиафой» 42—44
христологический цикл 42, 43, 50
Худион, мученик севастийский 128, 180, 183; табл. 77, 78 — см. также: «Сорок мучеников севастийских»

Цаленджиха (Грузия), фрески 38, 96
цари ветхозаветные 32, 93, 96, 97, 99
«Целование Иуды» 44, 45
«Целование Марии и Елизаветы» 51
Цезарея (Каппадокия). Церковь сорока мучеников севастийских 35
Цроми (Грузия). Ц. Вознесения, мозаики 96
Чауш Ин (Каппадокия), голубятня, роспись 129
чеканка рельефная 54
Чеккелли К. 20, 138
Чернигов. Михаила архангела церковь на княжем дворе 53
Черное море 9
Чехия 15, 19, 34
Чефалу (Сицилия), мозаики 82, 84, 97, 98, 102—104, 111, 114—116, 118, 172, 174, 188
Чивидале. «Трирская псалтирь», миниатюры 56, 94
«Чудо в Кане Галилейской» 46, 47; рис. 10, 12
«Чудо претворения воды в вино на браке в Кане Галилейской» 45—47; рис. 9 — см. также: «Чудо в Кане Галилейской»
«Чудо умножения хлебов» 47; рис. 13 — см также: «Чудо в Кане Галилейской»
чудь 9

Шартр. Сен Дени, витражи 97
Шахматов А. А. 56
Шероцкий К. В. 29, 46
Шляпкин И. А. 165
Шмерлинг Р. О. 122
Шмит Ф. И. 5, 38, 63, 79—81, 93, 119, 124—126, 138
Шнейдер А. 37
Штульфаут Г. 82, 103
Штюммель Ф. 138

Эберзольт И. 107
Эгина (остров). Ц. Оморфи, фрески 96
Эдвин, сын Эдмунда Железный бок (см.)
Эдмунд Железный бок, король английский
Эдуард, сын Эдмунда Железный бок (см.)
эллинистические традиции 112
Элисон Франц М. 133, 134
Эндервуд П. 38
Эртель Р. 138, 139
«Этимасия» («трон уготованный») 25, 95—97, 99

Юрьев, город 51
Юстин 20
Юстин II, имп. Византии 36
Юстиниан, имп. Византии 37, 52

«Явление архангела Михаила Валааму» 54
«Явление архангела Гавриила Захарии» 54
«Явление архангела Михаила Иисусу Навину» 54
«Явление Христа женам-мироносицам» 43, 44
«Явление Христа Иоанну перед его смертью» 48
«Явление Христа на море Тивериадском» 44
языческое народное искусство 138
язычество, язычники 8, 9, 15, 21, 30, 111
Ярополк Изяславич, кн. 50, 56
Ярослав Владимирович Мудрый, вел. кн. киевский 9—16, 18, 19, 22, 23, 26, 50—53, 56—59, 80, 81, 153, 154, 156, 157
— его семейство 10, 23, 29, 49, 55—57; рис. 7
Ярослав Всеволодович; кн., его шлем 54
ятвяги 9

СПИСОК ТАБЛИЦ

ТАБЛИЦЫ

Табл. 1. Вседержитель. Мозаика купола.
Табл. 2. Вседержитель. Деталь.
Табл. 3. Греческая надпись около Вседержителя.
Табл. 4. Греческая надпись около Вседержителя.
Табл. 5. Архангел. Мозаика купола.
Табл. 6. Голова архангела. Деталь.
Табл. 7. Греческая надпись на лабаре архангела.
Табл. 8. Апостол Павел. Мозаика в барабане купола.
Табл. 9. Апостол Павел. Мозаика в барабане купола.
Табл. 10. Евангелист Марк. Мозаика паруса.
Табл. 11. Евангелист Марк. Деталь.
Табл. 12. Греческая надпись на евангелии евангелиста Марка.
Табл. 13. Евангелист Иоанн. Мозаика паруса.
Табл. 14. Греческая надпись на евангелии евангелиста Иоанна.
Табл. 15. Столик перед евангелистом Матфеем. Деталь мозаики паруса.
Табл. 16. Узорчатое обрамление голосника.
Табл. 17. Христос-священник. Медальон над восточной подпружной аркой.
Табл. 18. Христос-священник. Деталь.
Табл. 19. Греческая надпись около Христа-священника.
Табл. 20. Греческая надпись около Христа-священника.
Табл. 21. Богоматерь. Медальон над западной подпружной аркой.
Табл. 22. «Деисус» над аркой центральной апсиды.
Табл. 23. Христос из «Деисуса».
Табл. 24. Богоматерь из «Деисуса».
Табл. 25. Иоанн Предтеча из «Деисуса».
Табл. 26. Первосвященник Аарон. Мозаика на внутренней северной стороне восточной подпружной арки.
Табл. 27. Богоматерь-Оранта в конхе центральной апсиды.
Табл. 28. Богоматерь-Оранта. Деталь.
Табл. 29. Греческая надпись около Богоматери-Оранты.
Табл. 30. Греческая надпись около Богоматери-Оранты.
Табл. 31. Апостолы из «Евхаристии» в апсиде.
Табл. 32. Апостолы из «Евхаристии» в апсиде.
Табл. 33. Престол с ангелами и фигурами Христа из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 34. Ангел из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 35. Христос из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 36. Апостол Петр из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 37. Апостол Иоанн Богослов из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 38. Апостол Лука из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 39. Апостол Симон из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 40. Апостол из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 41. Апостол Филипп (?) из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 42. Ангел из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 43. Христос из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 44. Апостол Павел из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 45. Апостол Матфей из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 46. Апостол Марк из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 47. Апостол Андрей из «Евхаристии». Деталь.
Табл. 48. Святительский чин на северной стороне апсиды.
Табл. 49. Святительский чин на южной стороне апсиды.
Табл. 50. Епифаний Кипрский из святительского чина. Деталь.
Табл. 51. Папа римский Климент из святительского чина. Деталь.
Табл. 52. Григорий Богослов из святительского чина. Деталь.
Табл. 53. Николай Чудотворец из святительского чина. Деталь.

Табл. 54. Архидиакон Стефан из святительского чина. Деталь.
Табл. 55. Архидиакон Лаврентий из святительского чина. Деталь.
Табл. 56. Василий Великий из святительского чина. Деталь.
Табл. 57. Иоанн Златоуст из святительского чина. Деталь.
Табл. 58. Григорий Нисский из святительского чина. Деталь.
Табл. 59. Григорий Чудотворец из святительского чина. Деталь.
Табл. 60. Богоматерь из «Благовещения». Мозаика на столбе восточной подпружной арки.
Табл. 61. Голова богоматери. Деталь.
Табл. 62. Архангел Гавриил из «Благовещения». Мозаика на столбе восточной подпружной арки.
Табл. 63. Архангел Гавриил. Деталь.
Табл. 64. Севастийский мученик Аетий. Мозаика на восточном склоне северной арки.
Табл. 65. Севастийский мученик Аетий. Деталь.
Табл. 66. Севастийский мученик Екдикий. Мозаика на восточном склоне северной арки.
Табл. 67. Севастийский мученик Екдикий. Деталь.
Табл. 68. Севастийский мученик Ангий. Мозаика на восточном склоне северной арки.
Табл. 69. Севастийский мученик Ангий. Деталь.
Табл. 70. Севастийский мученик Севериан. Мозаика на восточном склоне северной арки.
Табл. 71. Севастийский мученик Севериан. Деталь.
Табл. 72. Севастийский мученик Леонтий. Мозаика на восточном склоне северной арки.
Табл. 73. Севастийский мученик Леонтий. Деталь.
Табл. 74. Восьмиконечный крест в вершине восточной арки.
Табл. 75. Севастийский мученик Лисимах. Мозаика на восточном склоне южной арки.
Табл. 76. Севастийский мученик Лисимах. Деталь.
Табл. 77. Севастийский мученик Худион. Мозаика на восточном склоне южной арки.
Табл. 78. Севастийский мученик Худион. Деталь.
Табл. 79. Севастийский мученик Иоанн. Мозаика на восточном склоне южной арки.
Табл. 80. Севастийский мученик Иоанн. Деталь.
Табл. 81. Севастийский мученик Николай. Мозаика на восточном склоне южной арки.
Табл. 82. Севастийский мученик Николай. Деталь.
Табл. 83. Севастийский мученик Акакий. Мозаика на восточном склоне южной арки.
Табл. 84. Севастийский мученик Акакий. Деталь.
Табл. 85. Севастийский мученик Александр. Мозаика на западном склоне южной арки.
Табл. 86. Севастийский мученик Александр. Деталь.
Табл. 87. Севастийский мученик Валерий. Мозаика на западном склоне южной арки.
Табл. 88. Севастийский мученик Валерий. Деталь.
Табл. 89. Севастийский мученик Вивиан. Мозаика на западном склоне южной арки.
Табл. 90. Севастийский мученик Вивиан. Деталь.
Табл. 91. Севастийский мученик Приск. Мозаика на западном склоне южной арки.
Табл. 92. Севастийский мученик Приск. Деталь.
Табл. 93. Севастийский мученик Гаий. Мозаика на западном склоне южной арки.
Табл. 94. Орнамент в центральной апсиде.
Табл. 95. Орнамент обрамления центральной апсиды.
Табл. 96. Орнамент откоса окна в центральной апсиде.
Табл. 97. Орнамент откоса окна в центральной апсиде.
Табл. 98. Орнамент откоса окна в центральной апсиде.
Табл. 99. Орнамент откоса окна в центральной апсиде.
Табл. 100. Орнамент восточной подпружной арки.

РИСУНКИ В ТЕКСТЕ

Рис. 1. Система расположения мозаик в подкупольной части и в апсиде Софии Киевской 27
Рис. 2. Схема расположения мозаик в апсиде Софии Киевской 28
Рис. 3. Фрагмент мозаики на северной стене вимы Софии Киевской 33
Рис. 4 План Софии Киевской 39
Рис. 5. Схема расположения фресок в северной части трансепта 40
Рис. 6. Схема расположения фресок в южной части трансепта 41
Рис. 7. Схема расположения фресок в западной части центрального нефа 42
Рис. 8. Схема расположения фресок на северной стене хоров 45
Рис. 9. Схема расположения фресок на южной стене хоров 45
Рис. 10. Чудо в Кане галилейской. Миниатюра из греческого Евангелия X века в Гос. библиотеке им. Салтыкова-Щедрина (греч. 21). Вклейка между стр. . . . 48—49
Рис. 11. Евангельские сцены. Миниатюра из греческого Евангелия XI века в библиотеке в Парме (Palat. 5). Вклейка между стр. . . . . .48—49
Рис. 12. Чудо в Кане галилейской. Миниатюра из «Гелатского Евангелия» XII века в Тбилиси. Вклейка между стр. . . .48—49
Рис. 13. Чудо умножения хлебов. Миниатюра из «Гелатского Евангелия» XII века в Тбилиси. Вклейка между стр. . 48—49
Рис. 14. Вседержитель. Мозаика в куполе храма в Дафни. XI век. Вклейка между стр. . . . . .48—49

Рис. 15. Христос, ангелы и св. Иаков. Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века. Вклейка между стр. . . . 48—49
Рис. 16. Апостол Павел. Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века. Вклейка между стр. . . . . .48—49
Рис. 17. Схема расположения фресок на западной стене хоров 49
Рис. 18. Крещение. Мозаика Хосиос Лукас. Начало XI века. Вклейка между стр. 96—97
Рис. 19. Апостол Иоанн. Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века. Вклейка между стр. . . . . .96—97
Рис. 20. Апостол Андрей. Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века. Вклейка между стр. . . . . .96—97
Рис. 21. Апостол Фома. Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века. Вклейка между стр. . . . . .104—105
Рис. 22. Апостол Филипп. Мозаика нарфика в Хосиос Лукас. Начало XI века. Вклейка между стр. . . . . .104—105
Рис. 23. Архангел Гавриил из «Благовещения». Мозаика собора в Ватопеде. Первая половина XI века. Вклейка между стр. .104—105
Рис. 24. Заставка из греческой рукописи «Творений Дионисия Ареопагита» от 992 года в парижской Национальной библиотеке (gr. 438) 133
Рис. 25. Заставка из греческой рукописи «Слов Иоанна Златоуста» от 1007 года в библиотеке Иверского монастыря на Афоне (46). 135
Рис. 26. Заставка и инициал из греческой рукописи «Нового Завета» от 1072 года в библиотеке Московского университета (2280) 135
Рис. 27. Заставка из греческой рукописи «Сборника проповедей» от 1004 года в Ватиканской библиотеке (Ottob. gr. 422). 136
Рис. 28. Заставка из греческой рукописи «Слов Григория Назианзина» первой половины XI века в венской Национальной библиотеке (Theol. gr. 74). 136
Рис. 29. Заставка из греческой рукописи «Слов Иоанна Златоуста» X века в Московском Историческом музее (греч. 134). 137
Рис. 30. Заставка из греческой рукописи «Евангелия» X века в библиотеке Дионисиата (cod. 1) 137

ЦВЕТНЫЕ ВКЛЕЙКИ

Апостол Павел в барабане купола. Вклейка между стр. . . . . .84—85
Архидиакон Лаврентий из святительского чина Вклейка между стр. . . . . .116—117
Богоматерь из «Благовещения» на столбе восточной подпружной арки. Вклейка между стр. . . . . .124—125

ТАБЛИЦЫ

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 5
Глава I. Система росписи и ее идейные истоки 7
Глава II. Отношение росписи к архитектурному ансамблю и общий характер ее стиля 60
Глава III. Мозаики 77
Вседержитель в куполе 77
Архангел в куполе 81
Апостол Павел в барабане купола 83
Евангелисты на парусах 85
Медальоны с Христом-священником и богоматерью над восточной и западной подпружными арками 89
«Деисус» над аркой апсиды 91
Мозаики вимы 93
Аарон на внутренней стороне восточной подпружной арки 98
Богоматерь в конхе апсиды 99
«Евхаристия» в апсиде 102
Святительский чин в апсиде 110
«Благовещение» на столбах восточной подпружной арки 123
Медальоны с изображениями севастийских мучеников на южной и северной подпружных арках 125
Орнаменты 132
Техника исполнения мозаик и их красочная палитра 138
Организация артели мозаичистов и вопрос о мастерах 143
Приложение: *А. А. Белецкий.* Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской 159
Указатель 193
Список таблиц 208
Таблицы

Виктор Никитич Лазарев

МОЗАИКИ СОФИИ КИЕВСКОЙ

Редактор *Ю. А. Молок*

Оформление художника *И. И. Фоминой*

Художественный редактор *В. Д. Карандашов*

Технический редактор *А. А. Сидорова*

Корректоры *Г. И. Сопова и Т. В. Кудрявцева*

Сдано в набор 8/V 1959 г. Подписано к печати 25/X 1960 г. Форм. бумаги 84 × 108 1/16. Печ. л. 20,625 (условных 33,83). Уч.-изд. л. 29,65. Тираж 2000 экз. А 07923. Изд. № 13684. Заказ тип. 548.

Цена с 1/I—61 г. 2 р. 92 к.

«Искусство», Москва, Цветной бульвар, 25.

1-я типография Издательства АН СССР. Ленинград, В-34, 9-я линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
51	5 сверху	«Вручение Марии кокцина и пурпура».	«Вручение Марией священнику пурпуровой завесы для храма».
52	11—12 сверху	свод придела был украшен четырьмя сценами из его жития, от которых сохранилась одна, до сих пор скрывающаяся под записью («Допрос Георгия Диоклетианом») [1].	своды придела были украшены шестью сценами из его жития, от которых полностью сохранилась лишь одна («Допрос Георгия Диоклетианом») [1]. Седьмая сцена («Бичевание Георгия») была недавно раскрыта на северной стене.
52	12—11 снизу	[1] Две сцены полностью погибли, от одной уцелели лишь незначительные фрагменты (изображения построек).	[1] Остальные фрески находятся в очень плохом состоянии сохранности.
83	12 сверху	принадежность	принадлежность
113	6 снизу	бледно-коричевые	бледно-коричневые
114	22 снизу	ά(γιος)	ἅ(γιος)
164	8 сверху	αὐτῆ	αὐτῇ
177	3 сверху	Заслуживает упоминания v омикрон	Заслуживает упоминания омикрон
183	20 сверху	вазимозамены	взаимозамены
189	14—13 снизу	Εὐαγγελίου	Εὐαγγελίου
189	12 снизу	οὗ Θεοῦ, ὡς γέγραπται ἐν τοῖς προφήταις· ἰδοὺ ἐγὼ ἀποστέλλω τὸν ἄγγελόν	τοῦ Θεοῦ, ὡς γέγραπται ἐν τοῖς προφήταις ἰδοὺ ἐγὼ ἀποστέλλω τὸν ἄγγελόν

В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской.