

**В. Н. ЛАЗАРЕВ**

## **НОВЫЕ ДАННЫЕ О МОЗАИКАХ И ФРЕСКАХ СОФИИ КИЕВСКОЙ**

Мозаики и фрески Софии Киевской уже давно привлекают к себе внимание исследователей. Нет, кажется, ни одной книги по истории византийского и древнерусского искусства, в которой они не упоминались бы. Но, к сожалению, все, что написано о софийских мозаиках и фресках, основывается на их старом состоянии сохранности, в котором они были известны до реставрационных работ последних лет. А между тем эти работы, осуществляемые Софийским Заповедником под контролем Научно-методического совета по охране памятников культуры при Академии наук СССР, внесли много нового в наши традиционные представления о прославленном киевском памятнике. Все мозаики были закреплены в отстающих местах и расчищены от вековых слоев пыли и копоти, что привело к радикальному изменению их колорита. При этом производились десятки зондажей на предмет определения границ сохранности первоначальной мозаики. Аналогичная работа, рассчитанная еще на несколько лет, проводится и над фресками Софии Киевской, варварски записанными в 40—50-х годах прошлого столетия. В результате внимательнейшего обследования всей живописной поверхности росписи храма удалось точно определить, где находились в свое время старые фрески, где они полностью утрачены и где они частично уцелели под позднейшими слоями записей. Все сказанное, вместе взятое, привело к необходимости совсем по-новому решать ряд вопросов, связанных с изучением этого крупнейшего для XI в. монументального ансамбля. Теперь появилась возможность не только уточнить дату возникновения мозаик и основной группы фресок, но и восстановить первоначальный состав росписи как в центральной части храма, так и на хорах. Ряд новых данных позволяет также реконструировать погибшую мозаическую декорацию вимы и не дошедший до нас групповой портрет семьи Ярослава, в свое время украшавший западную стену центрального корабля.

### **О ДАТЕ ЗАВЕРШЕНИЯ МОЗАИК И ОСНОВНОЙ ЧАСТИ ФРЕСОК**

София Киевская была начата постройкой в 1037 г.<sup>1</sup> Поскольку зодчие Киевской Руси уже обладали опытом по возведению больших сооружений, есть основание предполагать, что храм Софии строился много быстрее Десятинной церкви. На возведение и отделку этого храма, первоначальная площадь которого была равна ок. 486 кв. м, потребо-

<sup>1</sup> Обоснованию этой даты посвящено еще не опубликованное специальное исследование М. К. Каргера.

валось семь лет (989—996)<sup>1</sup>. София Новгородская, как известно, строилась пять лет (1045—1050)<sup>2</sup>, но к моменту завершения она не имела росписей<sup>3</sup>. Так как площади Софии Киевской и Софии Новгородской не очень сильно разнятся друг от друга [София Киевская — 1345 кв. м (без наружной галереи), София Новгородская — 1099 кв. м], то можно высказать предположение, не рискуя при этом впасть в большую ошибку, что София Киевская строилась около шести—семи лет. Но тут сразу же возникает вопрос о степени ее завершенности внутри. Была ли она к 1043—1044 гг. уже украшена мозаиками и фресками, или оставалась к этому времени, подобно Софии Новгородской, лишенной всякой росписи? В решении данного вопроса нам помогают сведения, содержащиеся в месяцесловах и святцах, куда заносились дни освящения знаменитых церквей.

В месяцеслове „Мстиславова Евангелия“ (1103—1117) под датой 4 ноября имеется запись о том, что в этот день митрополит Ефрем святил „Святая Софие, иже есть въ Кыеве градъ“<sup>4</sup>. Н. П. Сычев, следуя по стопам М. Д. Приселкова<sup>5</sup>, использовал это известие как доказательство того, что освящение храма Софии имело место либо в 1061, либо в 1067 г. (только в эти два года воскресенье — день, когда обычно освящались храмы, — падает на 4 ноября старого стиля)<sup>6</sup>. Отсюда Н. П. Сычев сделал далеко идущие выводы, согласно которым София Киевская строилась около тридцати лет<sup>7</sup>. Но и М. Д. Приселков, и Н. П. Сычев упустили один весьма важный факт, приводимый Е. Е. Голубинским: в позднейших святцах упоминаются два освящения храма Софии — 11 мая и 4 ноября<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Повесть временных лет. Подготовка текста Д. С. Лихачева, стр. 83, 85. „В лѣто 6497. Посемь же Володимерь живяше въ законъ хрестыянствъ, помысли создати церковь пресвятая Богородица, и пославъ приведе мастера от Грекъ. И наченшу же здати, я яко сконча жижа, украси ю иконами...“. „В лѣто 6504. Володимерь видѣвъ церковь свершену, вшедъ в ню и помолися богу...“. В Воскресенской и Ермолинской летописях закладка Десятинной церкви отнесена к 991 г., в Никоновской — к 993 г. Окончание Десятинной церкви в летописях обычно связывается с 996 г. (в Никоновской летописи — с 998 г.). Таким образом во всех летописных вариантах длительность постройки Десятинной церкви определяется не менее, чем в пять лет.

<sup>2</sup> Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Под редакцией и с предисловием А. Н. Насонова. М.—Л., 1950, стр. 181. „В лѣто 6553. Заложы Володимерь святую Софью в Новѣгородѣ“. „В лѣто 6558. Свершена бысть Святая Софѣа в Новѣгородѣ“.

<sup>3</sup> См. Ю. Дмитриев. Заметки по технике русских стеновых росписей в X—XII вв. — „Ежегодник института истории искусств АН СССР“, 1954, стр. 238, 275.

<sup>4</sup> П. Симоны. Мстиславова Евангелие в археологическом и палеографическом отношениях. СПб., 1910, стр. 10. Примерно такая же запись фигурирует в новгородском „Прологе“ XIII—XIV вв. См. Макарий. История русской церкви, 1, СПб., 1857, стр. 222.

<sup>5</sup> М. Приселков. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси. СПб., 1911, стр. 111, 121.

<sup>6</sup> Н. Сычев. Древнейший фрагмент русско-византийской живописи. „Seminarium Kondakovianum“, 1928 (II), стр. 99—103.

<sup>7</sup> Н. Сычев. Искусство средневековой Руси, стр. 188 (в „Истории искусства всех времен и народов“, кн. 4. Л., 1929).

<sup>8</sup> Н. Петров. Историко-топографические очерки древнего Киева. Киев, 1897, стр. 108—109; Арх. Сергей Спасский. Полный месяцеслов Востока, т. II, изд. 2. Владимир, 1901, стр. 139; Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, часть 2, М., 1880, стр. 408. П. Г. Лебединцев („О св. Софии Киевской“, „Труды третьего археологического съезда в России“, I. Киев, 1873, стр. 57—58) также говорит о первом освящении храма Софии, но не уточняет его год; по мнению П. Г. Лебединцева, это первое освящение было произведено Феопемптом между 1039 и 1049 гг.

Рассматривать сообщение летописи от 1039 г. об освящении „церкы святая Богородица“ (т. е. Десятинной церкви) митрополитом Феопемптом, как относящееся к храму Софии, нет решительно никаких оснований, ибо в этом году еще нечего

На л. 166 псковского „Апостола“ от 1307 г. [Гос. Исторический Музей (Синод. 722)] говорится об освящении храма Софии 11 мая. Однако здесь оно явно ошибочно связывается с 6460, т. е. с 952 г. По мало достоверному известию Иоакимовской летописи — Ольга, возвратившись в Царьград, возвела в Киеве деревянную церковь св. Софии. Но, как известно, Ольга ездила в Константинополь в 955 г. и, следовательно, никакой церкви св. Софии за три года до этой поездки она не могла построить. Тут, несомненно, налицо какая-то путаница с датами. Повидимому, день освящения Софии Киевской был произвольно перенесен на другой, более ранний памятник, что, возможно, объясняется существованием в Пскове культа Ольги.

В позднейших „Святцах“, „Толковых Апостолах“, „Месяцесловах“, „Псалтирях“, „Служебниках“ и „Стихирарях“ царит не меньший произвол в отношении дат освящения храма Софии. Либо об этом освящении вообще умалчивается, либо говорится об освящении 4 ноября, причем иногда оно относится к 1037 г., как, например, в „Святцах“ от 1600 г. из Собрания Большакова (Ф. 37, л. 18 об.) и в рукописи того же названия XVII в. из Синодальной библиотеки (Ф. 272, лл. 47—47 об.; хранятся в Гос. библиотеке им. Ленина), либо глухо упоминается освящение 11 мая. Тот факт, что в большинстве рукописей освящение Софии Киевской обходится молчанием, имеет простое объяснение: древнейшие прототипы этих рукописей копировались с греческих месяцесловов. Реальные же даты освящения киевского храма, в свое время занесенные в местные святцы, которые обычно велись при прославленных церквях, оказались в дальнейшем, при переписывании этих святцев, затерянными, и их восстанавливали на основе всяческих домыслов. Уцелели лишь обозначения дней освящения (11 мая и 4 ноября), так что, сообщая о времени освящения, книжные писцы могли дать волю своей фантазии.

В этих условиях единственно надежным методом датировки является астрономический расчет, позволяющий точно определить, в каком году 11 мая старого стиля падает на воскресенье. Для 40-х годов XI в., которые только и могут приниматься нами в расчет, имеются лишь две возможности; либо 1040, либо 1046 г.<sup>1</sup> Но первая дата отпадает сама собой, так как к этому времени храм Софии, заложенный в 1037 г., еще не мог быть построен. Остается, следовательно, вторая дата, т. е. 1046 г. — девятый год после закладки здания. Он весьма подходит к освящению храма Софии и потому, что как раз в этом году был заключен мир с Византией<sup>2</sup>.

Против предположения Н. П. Сычева о том, что храм Софии Киевской строился около тридцати лет, могут быть приведены еще два до-

было освящать. К тому же летописец самым недвусмысленным образом характеризует постройку, которую он подразумевает: „юже созда Володимеръ, отецъ Ярославль“. К такому искаженному толкованию летописи прибегают обычно те, кто ошибочно относит закладку храма Софии к 1017 г. (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 прибегают к этому толкованию и Д. С. Лихачев („Повесть временных лет“. Часть вторая. Приложения, стр. 378), хотя он правильно датирует закладку храма 1037 г. Неясности в датировке освящения прославленных храмов объясняются, в первую очередь, тем, что нередко совершалось несколько освящений, обусловленных открытиями новых приделов и дополнительной росписью отдельных частей церковной постройки.

<sup>1</sup> Приношу благодарность С. Н. Блажке за любезное уточнение этих дат.

<sup>2</sup> „Повесть временных лет“, стр. 104. Макарий („История русской церкви“, I, СПб., 1857, стр. 222) также относит окончание Софии Киевской ко времени ок. 1045 г.

вода решающего значения. Первый из них — сообщение „Повести временных лет“, согласно которому Ярослав поставил Илариона в митрополиты в „святой Софии“, для чего собраны были все епископы: произошло это в 1051 г.<sup>1</sup>, что вряд ли было бы возможным, если бы постройка храма растянулась на несколько десятилетий. Несомненно также, что уже до этого момента было произведено первое освящение храма Софии.

Второй аргумент против гипотезы Н. П. Сычева — портрет семейства Ярослава. Этот трехчастный портрет, украшающий центральный неф, мог быть исполнен лишь при жизни Ярослава, и притом до 1046 г.: в противном случае, его дочери, вышедшие замуж за королей Норвегии, Франции и Венгрии, были бы представлены с коронами на головах<sup>2</sup>. Исходя из известных нам дат рождения сыновей Ярослава и предположительных — выхода замуж Елизаветы и Анны<sup>3</sup> приходится считать наиболее вероятным временем возникновения трехчастного портрета 1044—1045 годы.

Вся совокупность приведенных нами доводов заставляет думать, что первое освящение Софии Киевской имело место в 1046 г. К этому моменту были, повидимому, закончены все мозаики и росписи центрального креста. 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 (ум. в 1054 г.).

Затяжка работ над росписями приделов объясняет нам необходимость второго освящения храма, произведенного в 1061 либо 1067 г. Вероятно, Ярослав, обладавший, как известно, незаурядной волей, всячески форсировал темп работы при своей жизни, после же его смерти этот темп сильно снизился.

<sup>1</sup> „Повесть временных лет“, стр. 104.

<sup>2</sup> Подобные изображения встречаем 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, они несомненно были бы изображены в коронах. Это намного усилило бы репрезентативное начало группового портрета и лишней раз подчеркнуло бы политическое могущество Ярослава.

<sup>3</sup> Согласно свидетельству летописи, Владимир родился в 1020 г., Изяслав — в 1024, Святослав — в 1027, Всеволод — в 1030, Вячеслав — в 1034 или 1036 гг. (год рождения Игоря неизвестен). По не вполне надежным данным, Елизавета вышла замуж в 1044 г. (но стала королевой норвежской лишь в 1046—1047 гг.), а Анна — ок. 1050 г. Если принять за время написания группового портрета 1045 г., то Елизавете было к этому времени около 20 лет, Анне — около 17, родившейся в 1032 (?) г. 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 соответствует этой возрастной шкале. М. К. Каргер („Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии“. „УЭЛГУ“, серия исторических наук, 1954, вып. 20, № 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 большими по размеру и потому занимали больше места). Кроме того, нельзя упускать из виду, что группа сыновей на северной стене составляла пандан к группе дочерей на южной стене и поэтому должна была состоять также из четырех фигур. Вероятнее всего, здесь были изображены Изяслав, Святослав, Всеволод и Вячеслав (старший из сыновей — Владимир был представлен на западной стене, где, как показали последние открытия, находились, помимо фланкировавших Христа фигур Ярослава и Ирины, также по одной фигуре дочери и сына).

Во всяком случае, крайними хронологическими границами исполнения росписи хоров и приделов Софии Киевской являются 1042—1043 и

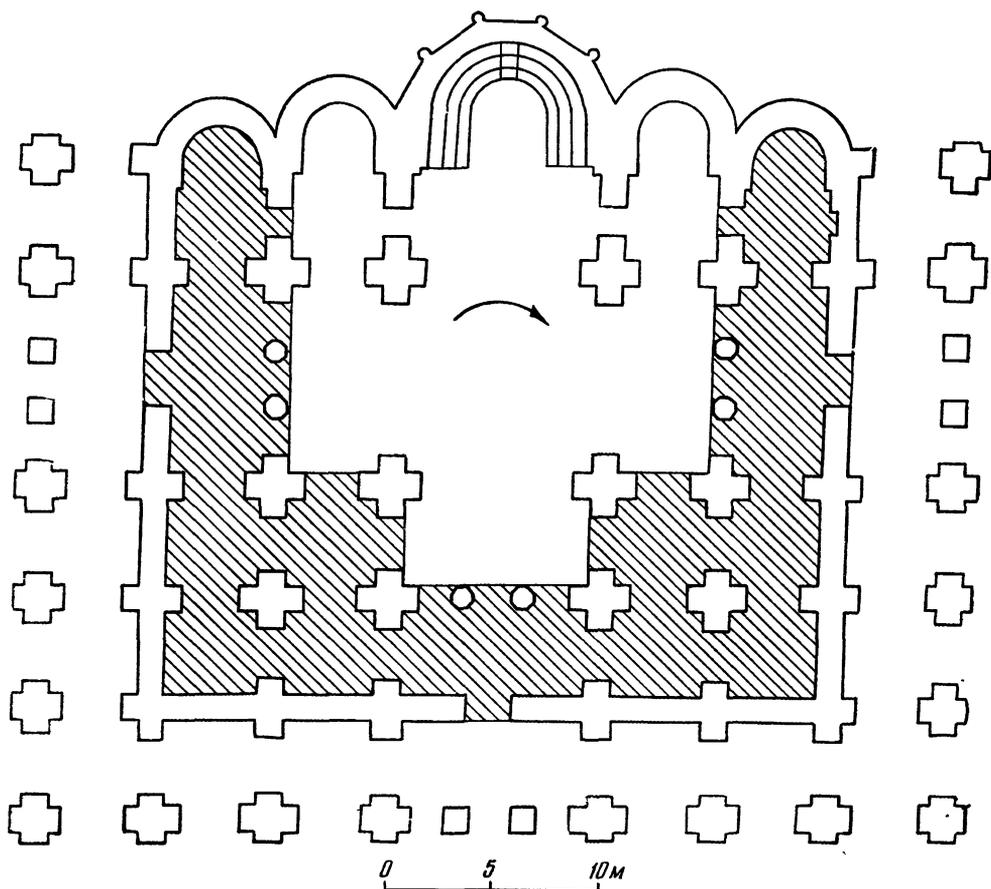


Рис. 1. План Софии Киевской

1061—1067 гг. Уточнение времени исполнения отдельных частей этого декоративного ансамбля возможно лишь на основании тщательного стилистического анализа самих фресок.

### СОСТАВ ЕВАНГЕЛЬСКОГО ЦИКЛА В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОРАБЛЕ И ТРАНСЕПТЕ

По сравнению с мозаиками Софии Киевской, ее фрескам свойственна большая свобода как в подборе сюжетов, так и в их распределении. Здесь уже никак нельзя говорить о точном следовании византийскому канону. Прежде всего это сказалось в самом подборе евангельских сюжетов, обнаруживающих ряд отклонений от принятого византийской церковью цикла „праздников“.

Евангельские сцены расположены в трансепте и в южном и северном крыльях хоров. В сценах, украшающих простенки трансепта, действие разворачивается слева направо (рис. 1), по 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 многих фресок как в трансепте, так и в центральном корабле. Обычно они начинали обзор росписи с самого раннего эпизода, запечатленного среди сохранившихся фресок христологического цикла, — со сцены суда над Христом („Христос перед Каиафой“)<sup>1</sup>. При этом никто не обращал внимания на то, что христологический цикл никак не мог начинаться со столь поздней сцены<sup>2</sup>. Ей несомненно предшествовали изображения более ранних событий евангельской истории. Фактически оно так и было, если принять во внимание, что три свода центрального греческого креста в свое время также были украшены фресками. На каждом своде размещалось по две композиции<sup>3</sup>. Так как евангельский рассказ разворачивается в фресках Софии Киевской по принципу кругового движения сверху вниз, то не подлежит сомнению, что на сводах были изображены более ранние эпизоды евангельской истории. Таким образом, здесь было шесть ныне утраченных евангельских сцен, предшествовавших сцене судилища над Христом. Зная фонд наиболее распространенных сюжетов, вошедших и в „праздничные“ циклы, мы можем утверждать с большой 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. 2—4).

В пользу такого единственно мыслимого решения говорит целый ряд фактов и, прежде всего, аналогия с памятниками монументальной живописи XI—XII вв.

В своем капитальном труде „Иконография евангелия“ Г. Милле<sup>4</sup>, специально занимавшийся вопросом о составе „праздничных“ циклов, дал сводную таблицу встречающихся в них сюжетов. При этом он использовал не только иконографические памятники, но и литературные источники (Псевдо-Златоуста, Иоанна Евбейского, Иоанна Евхаитского, Ксантопула). Во всех столбцах интересующей нас таблицы до „Распятия“ приводятся лишь следующие семь сюжетов: „Благовещение“, „Рождество Христово“, „Сретение“, „Крещение“, „Преображение“, „Воскрешение Лазаря“ и „Вход в Иерусалим“<sup>5</sup>. Для Софии Киевской

<sup>1</sup> Ср. Д. Айналов и Е. Редин. Киево-Софийский собор. СПб., 1889, стр. 89 и сл.; И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. IV. СПб., 1891, стр. 139—140; O. Wulff. Altchristliche und byzantinische Kunst, II, Berlin—Neubabelsberg, 1914, S. 561; Ph. Schweinfurth. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag, 1930, S. 54.

<sup>2</sup> Г. Милле был единственным, кто отметил эту „аномалию“: „mais par une anomalie surprenante, le cycle évangélique commence par deux épisodes de la Passion et reste ainsi sans lieu saisissable avec l'Annonciation, partagé entre les deux piliers de l'arc triomphal...“; впрочем, дальше Милле высказал необоснованное предположение о том, что на сводах могли находиться сцены из детства Христа и сцены чудес. См. Histoire de l'art publiée sous la direction de André Michel, I, 1. Paris, 1905, p. 192 (глава III, принадлежащая перу Г. Милле).

<sup>3</sup> Этот несомненный факт не может быть подвергнут проверке из-за того, что фрески, некогда украшавшие своды, утрачены вследствие протекания последних. В настоящее время своды покрыты новой штукатуркой.

<sup>4</sup> G. Millet. Recherches sur l'Iconographie de l'évangile aux XIV-e, XV-e et XVI-e siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916, p. 23.

<sup>5</sup> Иоанн Евхаитский упоминает еще „Обрезание“, но изображение этой сцены не встречается на памятниках XI—XII вв.

из данного ряда сюжетов отпадает „Благовещение“, так как оно изображено на алтарных столбах. Остаются, следовательно, шесть сюжетов. Только их и приходится учитывать при реконструкции росписи трех сводов Софии Киевской.

Памятники монументальной живописи XI в. полностью подтверждают верность произведенного нами отбора евангельских сцен (речь здесь идет лишь о сценах, предшествовавших „Распятию“). Среди мозаик Хознос Лукас мы находим изображения „Рождества Христова“, „Сретения“ и „Крещения“, среди мозаик Неа Мони — изображения „Рождества Христова“ (погибло), „Сретения“, „Крещения“, „Преображения“, „Воскресения Лазаря“ и „Входа в Иерусалим“, среди мозаик Дафни — те же сюжеты плюс „Поклонение волхвов“<sup>1</sup>, среди росписей Атени — опять те же сюжеты<sup>2</sup>. Последние широко использовались и в росписях XII в., как об этом свидетельствуют фрески церкви св. Пантелеймона в Нерезе, пещерного храма св. Павла на Латмосе, церкви Георгия в Расе, небольшой базилики около монастыря Шио-Мгвиме (около Мцхета)<sup>3</sup>, Нередицы<sup>4</sup> и мн. др. Все эти сопоставления не оставляют никаких сомнений в том, что три свода центрального креста Софии Киевской были украшены изображениями наиболее популярных сцен „праздничного“ цикла.

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<sup>5</sup>. На северной стене трансепта размещены две сцены, принадлежащие к циклу „страстей“. Это „Христос перед Канафой“ и „Отречение Петра“ (рис. 2). Далее следует большая монументальная композиция „Распятия“, находящаяся на южной стене (рис. 3). 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. 4). Далее следуют две сцены нижнего регистра северной стены трансепта (рис. 2). Здесь мы видим две композиции, относящиеся уже к циклу „воскресения“: „Сошествие во ад“ и „Явление Христа женам мироносицам“. Первая сцена символизировала в средние века легендарную победу Христа над смертью и поспрание им власти ада. Повтому 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 представлены „Уверение Фомы“ и „Отослание учеников на проповедь“ (рис. 3). Этот, довольно редко

<sup>1</sup> См. В. Лазарев. История византийской живописи, I. М., 1947, стр. 91, 92, 118.

<sup>2</sup> Ш. Амирнашвили. История грузинского искусства. М., 1950, стр. 182. В церкви Богоматери в Солуни среди фресок XI в. фигурируют почти те же сюжеты: „Рождество Христова“, „Поклонение волхвов“, „Сретение“, „Преображение“ и „Вход в Иерусалим“. См. D. Evangelides. La restauration de l'église de Théotocos à Thessalonique et ses fresques du XI-e siècle. „Atti del V congresso internazionale di studi bizantini“, II. Roma, 1940, p. 106—108.

<sup>3</sup> В. Лазарев. История византийской живописи, I, стр. 122, 130, 134, 137.

<sup>4</sup> В. Мясоедов — Н. Сычев. Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925, стр. 25.

<sup>5</sup> Как теперь установлено, вся западная стена центрального корабля была разрушена. В свое время она была оформлена так же, как северная и южная стены трансепта.

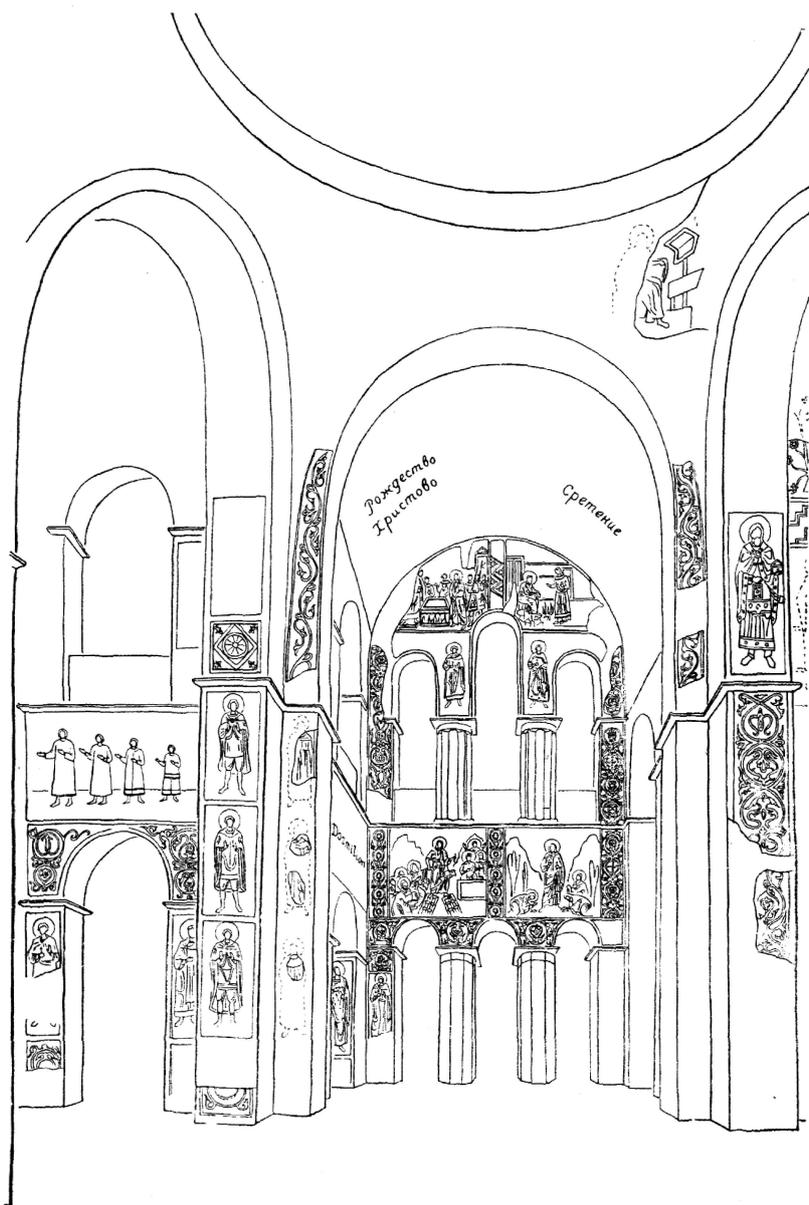


Рис. 2. Схема расположения росписей в северном рукаве трансепта

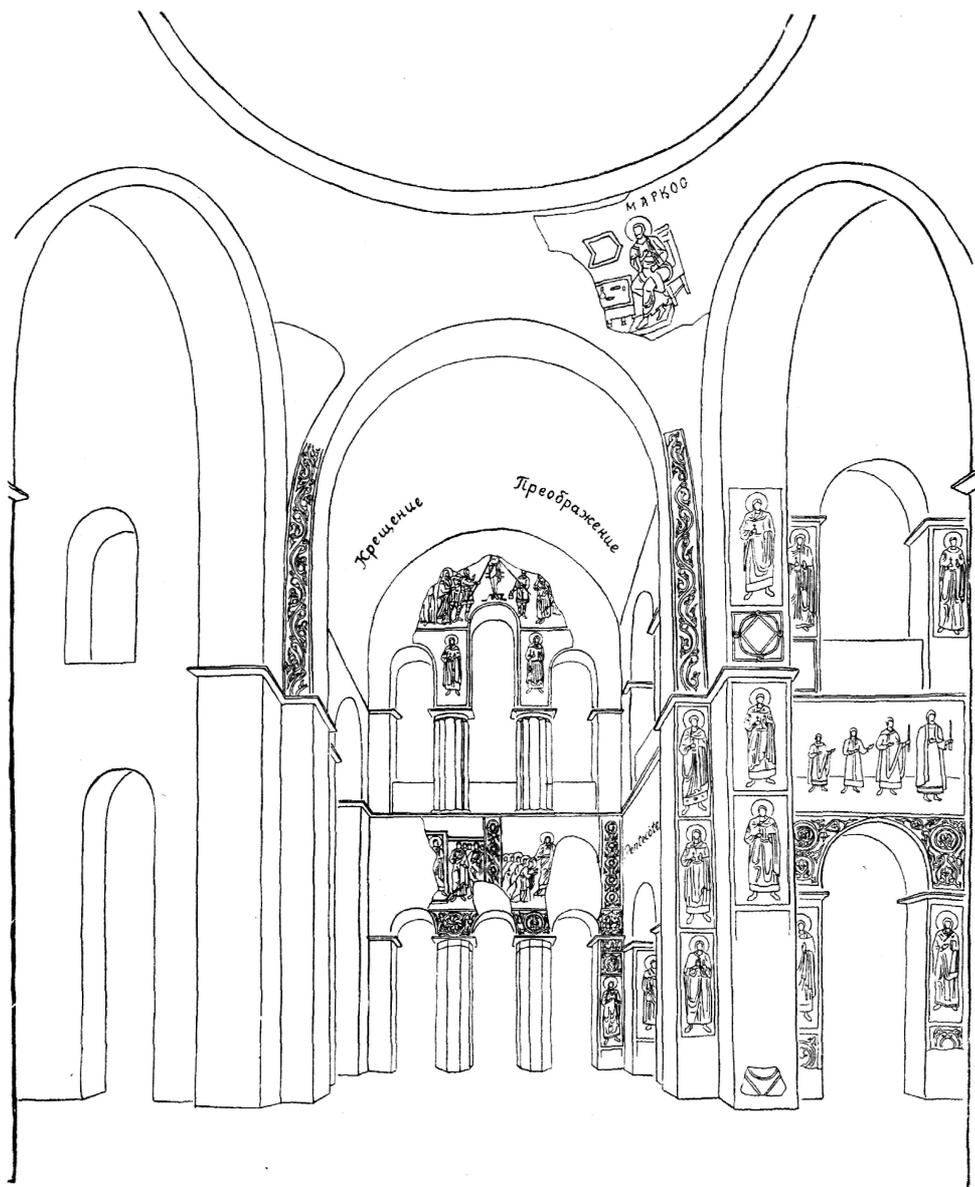


Рис. 3. Схема расположения росписей в южном рукаве трансепта

встречающийся эпизод<sup>1</sup>, восходящий к Евангелию от Матфея (XXVIII, 16—20), был сознательно введен 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.

На западной стене трансепта, над аркой, ведущей в придел Иоакима и Анны, представлена еще одна евангельская сцена — „Сшествие св. духа“. Это изображение идейно тесно связано с предшествующим, — в нем фигурируют те же апостолы, но уже приобщившиеся к „святому духу“. С этого момента, согласно церковному учению, началось распространение веры христианской на земле: обрешите чудесную способность говорить на разных языках, апостолы выступили проповедниками христианства во всех странах мира, в том числе и на Руси, где вел проповедь, согласно сказанию „Повести временных лет“, один из этих апостолов — Андрей<sup>2</sup>.

Таким образом, мы видим, что христологический цикл Софии Киевской состоял не из восьми сцен, как это обычно утверждается, а из шестнадцати (включая сюда утраченные „Рождество Христово“, „Сретение“, „Крещение“, „Преображение“, „Воскрешение Лазаря“ и „Вход в Иерусалим“ — на сводах, „Снятие со креста“ либо „Положение во гроб“ — над трехпролетной аркой хоров разобранный западной стены центрального нефа и „Успение“ — на западной стене трансепта, над аркой, ведущей в придел Петра и Павла).

Составители программы росписи Софии Киевской поступили весьма самостоятельно с традиционным фондом евангельских сюжетов. В подборе последних они стремились к тому, чтобы выявить три основных пункта христианского учения: догму о „крестной жертве“ („Христос перед Каиафой“, „Отречение Петра“, „Распятие“)<sup>3</sup>, догму о „воскресении“ („Сшествие во ад“, „Явление Христа женам мироносицам“, „Уверение Фомы“) и деятельность апостолов как распространителей христианства („Отослание учеников на проповедь“, „Сшествие св. духа“). В этом, несомненно, отразилось влияние местных интересов, поскольку в Киевской Руси, еще недавно только принявшей христианство, напоминание об его основных догматах и о распространении христианского учения имело особую актуальность как для пришлого греческого, так и для местного киевского духовенства.

В науке неоднократно высказывалось предположение, что евангельский цикл Софии Киевской восходит к мозаикам церкви св. Апостолов в Константинополе<sup>4</sup>. На первый взгляд эта точка зрения может пока-

<sup>1</sup> Он фигурирует лишь в группе ранних монументальных памятников (погибшая мозаика в церкви св. Апостолов, реликварий Санта Санкторум, фреска в церкви Санта Мария Антиква). См. G. Millet. *Iconographie de l'évangile*, p. 33—54. На миниатюрах эта сцена изображается и в более позднее время (например, парижский кодекс Григория Назианзина ок. 880 г., gr. 510, л. 426 об.; парижское „Евангелие“ XI в., gr. 74, л. 61 об.; „Гелатское Евангелие“ XII в. в Тбилиси, лл. 54 об., 179 и мн. др.). См. В. Л а з а р е в. *История византийской живописи*, II, табл. 126 а. О. Демус („The Mosaics of Norman Sicily“, London, 1950, p. 271—272) неверно ставит вопрос, когда рассматривает сцену „Отослание учеников на проповедь“ как характерную для одной только западной иконографии. Ср. A. Katzenellenbogen. *The Separation of the Apostles*. „Gazette des Beaux Arts“, 1949 (XXXV), p. 81—86.

<sup>2</sup> На западной стене трансепта, над аркой, ведущей в придел Петра и Павла, находилась ныне утраченная фреска, составлявшая пандакн „Сшествию св. духа“. Вероятнее всего, здесь было представлено „Успение“.

<sup>3</sup> В эту же группу входило и утраченное „Снятие со креста“ (либо „Положение во гроб“), украшавшее западную стену центрального нефа.

<sup>4</sup> Ср. G. Millet. *Iconographie de l'évangile*, p. 45—46, 48, 53; S. Bettini. *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*. Bergamo, 1944, p. 16—17.

заться 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

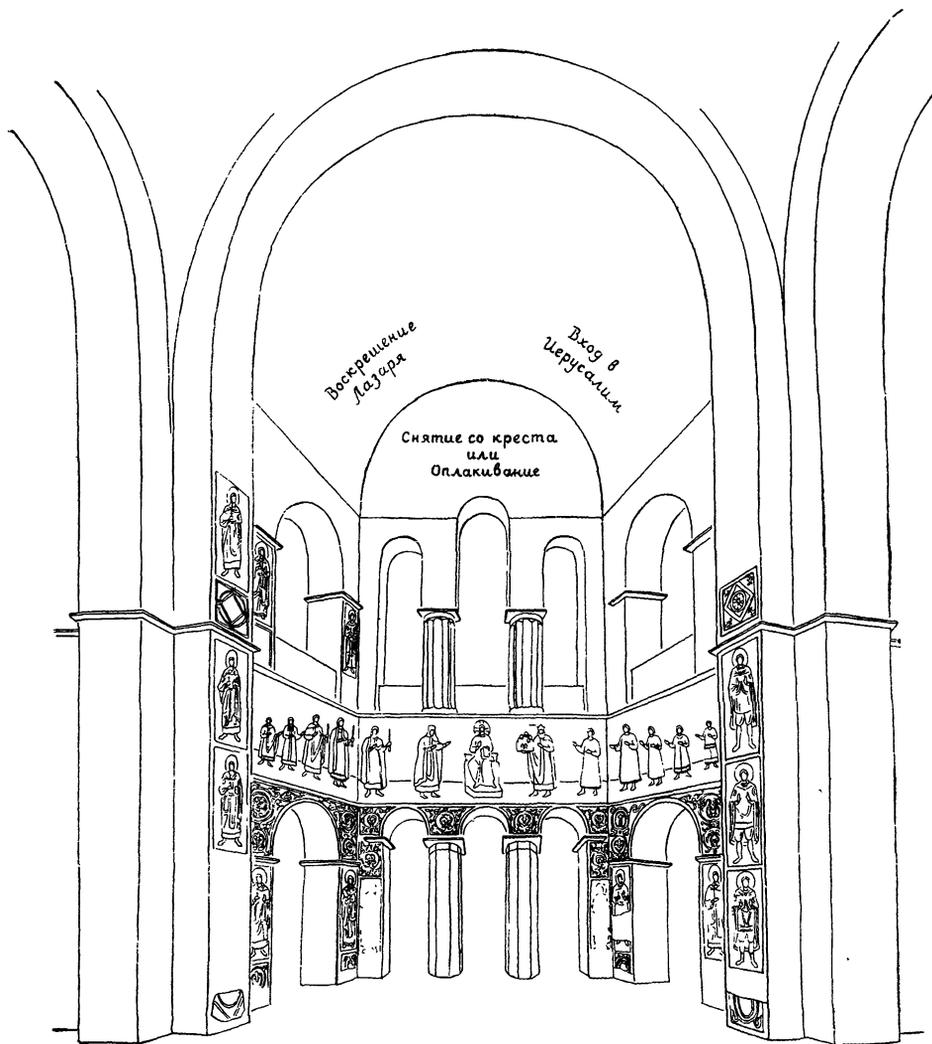


Рис. 4. Схема расположения росписей на погибшей западной стене центрального корабля

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“, „Раскаяние и смерть Иуды“, „Явление Христа на море Тиве-

<sup>1</sup> Милле (Iconographie de l'évangile, p. 48) ошибочно полагает, что эта сцена была изображена в Софии Киевской. Она здесь как раз отсутствует.

риадском<sup>1</sup>. Следовательно, константинопольский цикл включал в себя некоторые дополнительные 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 день одним из самых спорных вопросов в истории византийского искусства. Так, например, Н. В. Малицкий<sup>2</sup> считал не без основания, что евангельский цикл в церкви св. Апостолов, начиная со сцены „Целования Иуды“, был исполнен не ранее XII в. 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 ранним временем, мы все же наблюдаем столь резкие расхождения между константинопольским циклом и киевским, что решительно отказываемся выводить второй из первого. В Киеве, как уже отмечалось, выбор сцен был продиктован влиянием местных интересов. Именно они определили ту расстановку акцентов, которая, несмотря на традиционность большинства сюжетов, придает христологическому циклу Софии Киевской свой собственный отпечаток.

### СИСТЕМА РОСПИСИ ХОРОВ

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 (рис. 5, 6).

На хоры вынесены две евангельские сцены — „Тайная вечеря“ и „Чудо претворения воды в вино на браке в Кане Галилейской“. На первый взгляд может показаться странным отрыв этих двух эпизодов от прочих сцен евангельского цикла и помещение их рядом с четырьмя библейскими сюжетами („Жертвоприношение Исаака“, „Встреча Авраамом трех странников“, „Три отрока в печи 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.

Как о том свидетельствуют мозаики апсиды и образ Христа-священника над восточной подпружной аркой<sup>3</sup>, в Софии Киевской придавалось исключительно большое значение установлению таинства евхаристии. 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“.

<sup>1</sup> А. Хейзенберг, основываясь на литературных описаниях, значительно расширяет этот цикл. См. A. Heisenberg. Grabeskirche und Apostelkirche. II. Leipzig, 1908, S. 141 сл.

<sup>2</sup> N. Malickij. Remarques sur la date des mosaïques de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople décrites par Mesarite. „Byz.“, 1926 (II), p. 150—151.

<sup>3</sup> В изображении „Евхаристии“ Христос обычно выступал как священник, дающий причастие подходящим к нему апостолам. Здесь иерейство Христа выражалось в его прямых действиях (недаром Христу прислуживают ангелы в чине диаконов). Отсюда становится понятным, почему образ Христа-священника над восточной подпружной аркой находился в теснейшей идейной связи с композицией апсиды.

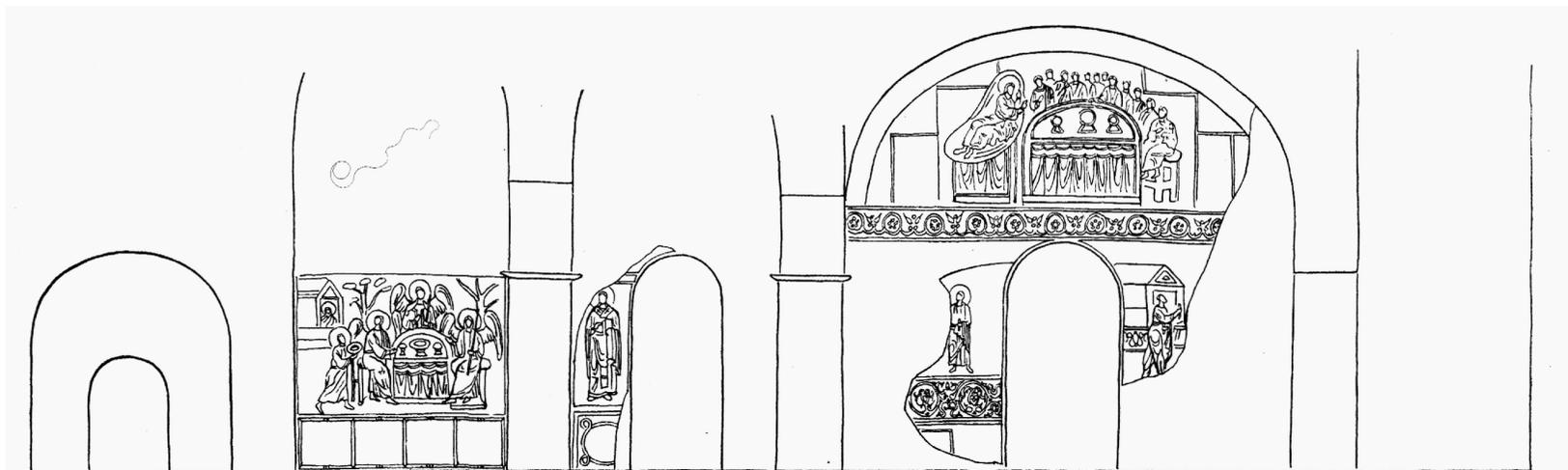


Рис. 5. Схема расположения росписей на северной стене хоров

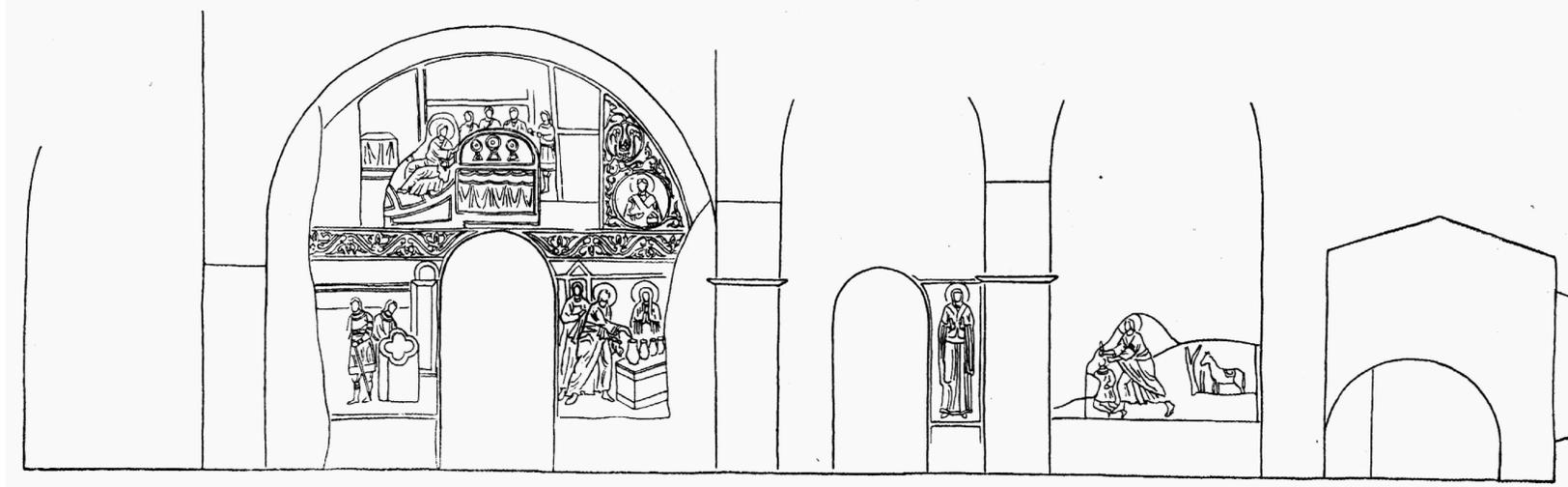


Рис. 6. Схема расположения росписей на южной стене хоров

На северной и южной стенах хоров (рис. 5, 6) представлены две расположенные друг против друга евангельские сцены, символика которых непосредственно указывает на таинство евхаристии. На северной стене зритель видит историческое изображение „Тайной вечери“, на которой Христос, согласно евангельской легенде, установил это таинство. На южной стене, в двух регистрах, размещена сцена „Чуда в Кане Галилейской“: 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).

Эта композиция на южной стене получала обычно среди исследователей неверное толкование. Д. В. Айналов и Е. К. Редин<sup>1</sup>, а также Н. П. Кондаков<sup>2</sup> и К. В. Шероцкий<sup>3</sup> трактовали ее как „Вечерю Христа с учениками по воскресении в Эммаусе“, тогда как протоиерей Скворцов<sup>4</sup> и Н. В. Покровский<sup>5</sup> не менее произвольно усматривали здесь изображение „Вечери в доме Симона“. Оба эти толкования легко могут быть опровергнуты. Против первого из них решительно говорит тот факт, что за столом сидят три, а не две (как обычно в данной сцене) фигуры. Против второго предположения не менее решительно свидетельствует отсутствие фигуры жены, омочившей, согласно евангельскому рассказу, ноги Христа слезами. Таким образом, остается лишь одна возможность — расшифровать интересующую нас композицию как „Чудо в Кане Галилейской“. Эта сцена, когда она включала в себя эпизод с трапезой, давалась в двух иконографических изводах: либо трапеза изображалась над самой сценой чуда, либо рядом с ним, в пределах одного регистра. Оба варианта представлены миниатюрами греческих и грузинских рукописей X—XII вв. Так, на миниатюрах греческого „Евангелия“ X в. в Гос. публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (греч. 21, л. 2; рис. 7)<sup>6</sup>, греческого „Евангелия“ XI в. в Палатинской библиотеке в Парме (Palat. gr. 5, л. 89 об.; рис. 8)<sup>7</sup> и грузинского „Гелатского Евангелия“ XII в. в Тбилиси (л. 227 об.; рис. 9)<sup>8</sup> изображение трапезы расположено, как и на киевской фреске, над сценой чуда. На миниатюрах греческого „Евангелия“ в парижской Национальной библиотеке (gr. 74, л. 170 об.)<sup>9</sup>, греческого „Евангелия“ XII в., в Лаврентьевской библиотеке во Флоренции (Laurent. VI, 23, л. 170 об.)<sup>10</sup>, греческого „Евангелия“ XIII в. в Иверском монастыре на Афоне (5, л. 363 об.)<sup>11</sup>,

<sup>1</sup> Д. Айналов и Е. Редин. Киево-Софийский собор, стр. 94.

<sup>2</sup> И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. IV, стр. 141.

<sup>3</sup> К. Шероцкий. Киев. Путеводитель. Киев, 1917, стр. 70.

<sup>4</sup> Протоиерей Скворцов. Описание Киево-Софийского собора по обновлении его в 1843—1853 годах. Киев, 1854, стр. 43.

<sup>5</sup> Н. Покровский. Очерки памятников христианского искусства и иконографии, изд. 3, СПб., 1910, стр. 238.

<sup>6</sup> Ch. R. Morey. Notes on East Christian Miniatures. „Art Bulletin“, 1929 (XI), p. 65—69.

<sup>7</sup> В. Лазарев. История византийской живописи, I, стр. 111—112, 314; II, табл. 146.

<sup>8</sup> Р. Шмерлинг. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Тбилиси, 1940, стр. 54—55.

<sup>9</sup> Évangiles avec peintures byzantines du XI-e siècle. Paris, s. d., vol. II, табл. 147.

<sup>10</sup> H. Willoughby. The Four Gospels of Karahissar, II. Chicago, 1936, p. 377.

<sup>11</sup> Там же, II, табл. СХVII; В. Лазарев. История византийской живописи, I, табл. XXXIXa.

на мозаике XII в. собора в Монреале<sup>1</sup> и на многих других памятниках встречается вариант с фризообразным построением композиции (т. е. оба эпизода изображаются рядом, на одном уровне). Сопоставление киевской фрески с памятниками первой группы не оставляет никаких сомнений в том, что на ней представлено „Чудо в Кане Галилейской“ как раз в том иконографическом изводе, в котором трапеза занимает верхний регистр, а сама сцена чуда — нижний.

Входящее в состав композиции „Чудо в Кане Галилейской“ изображение трапезы находится в тесном символическом соответствии с представленной на противоположной стене трапезой „Тайной вечери“. Известно, что средневековые теологи сравнивали чудесное претворение воды в вино с евхаристическим претворением вина в кровь<sup>2</sup>. Следовательно, расположение друг против друга „Тайной вечери“ и „Чуда в Кане Галилейской“ имеет глубокий 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 хлебá этого „чуда“ как символ евхаристического хлеба<sup>3</sup>. Недаром чудо претворения воды в вино и чудо умножения хлебов изображаются подчас рядом на раннехристианских саркофагах, что объясняется намеком на евхаристические хлеб и вино<sup>4</sup>.

Этот ход мыслей средневековых теологов и художников дает нам ключ к распознаванию той сцены, которая была представлена под „Тайной вечери“ и которая во время реставрации Киево-Софийского собора в 40-х годах XIX в. была произвольно превращена в „Целование Иуды“. Две фигуры, уцелевшие от первоначальной фрески, не оставляют сомнения в том, что здесь было представлено „Чудо умножения хлебов“ (рис. 5). Для этой композиции (рис. 10) как раз характерно центробежное движение (апостол, кормящий народ, обращен вправо, апостолы, получающие хлеба от Христа, обращены влево), в то время как сцена „Целование Иуды“ строится по совсем иному принципу — движение с краев направлено к центру. Повидимому, справа от идущего апостола были представлены короба с хлебом и группы народа, а слева была изображена группа апостолов с Христом.

Против такой реконструкции, казалось бы, говорит наличие здания на втором плане, так как сцена „Чудо умножения хлебов“ обычно размещается на фоне пейзажа (как, например, на миниатюрах греческого „Евангелия“ в парижской Национальной библиотеке, gr. 74, лл. 29 об., 32, 76 об., 80, 127 об., 178 и „Гелатского Евангелия“ в Тбилиси, лл. 53 об., 175 об.)<sup>5</sup>. Но на миниатюре пармского „Евангелия“ (Palat. 5, л. 89 об.) один из эпизодов сцены „Чуда умножения хлебов“ раз-

<sup>1</sup> O. Demus. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1950, табл. 66а. Об иконографии „Чуда в Кане Галилейской“ см. Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1891, стр. 221—227; E. V. Smith. Early Christian Iconography and a School of Ivory-carvers in Provence. Princeton, 1918, p. 85—94; Ch. Morey. Notes on East Christian Miniatures, „Art Bulletin“, 1929 (X), p. 65—69; H. Willoughby. The Four Gospels of Karahissar, p. 374—379.

<sup>2</sup> Cyrilli. Hieros. Catech. Mystag. IV. Ср. Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, стр. 223.

<sup>3</sup> Ambrosius. Expos. evang. sec. Luc., lib. VI. PL, t. XV, col. 1773; Ambrosius. De Virgin., lib. III, c. I. PL, t. XVI, col. 231—232. Ср. Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, стр. 223.

<sup>4</sup> См. O. Wulff. Altchristliche und byzantinische Kunst, I, рис. 93, 106, 109, 110. Ср. Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, стр. 243.

<sup>5</sup> Évangiles avec peintures byzantines du XI-e siècle, vol. I, табл. 26, 28, 70, 72; vol. II, табл. 112, 153.

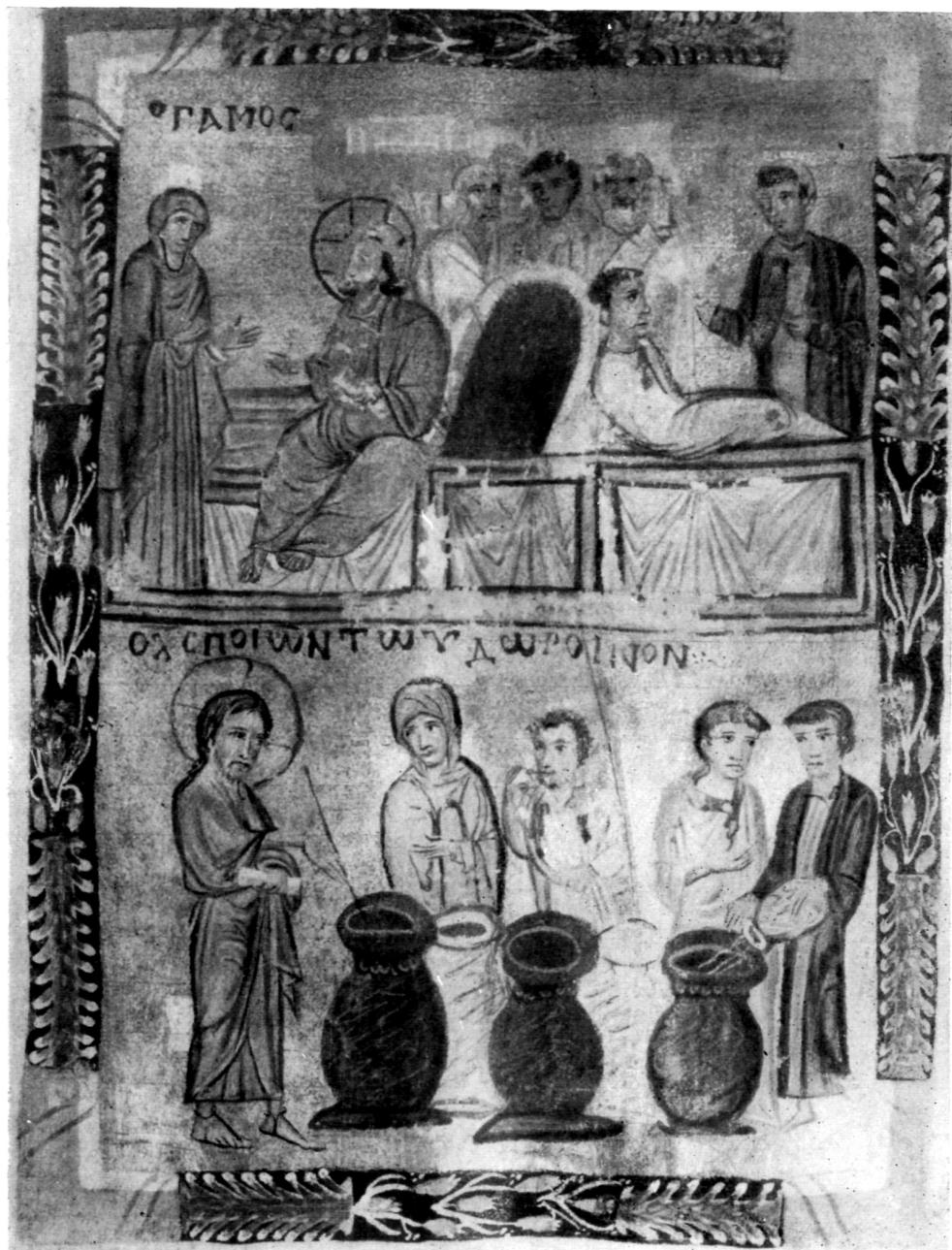


Рис. 7. Чудо в Кане Галилейской

Миниатюра из греческого «Евангелия» (греч. 21) в Гос. Публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина в Ленинграде





Рис. 8. Чудо в Кане Галилейской

Миниатюра из греческого «Евангелия» (Palat.) в Пармской библиотеке



Рис. 9. Чудо в Кане Галилейской

Миниатюра из грузинского «Гелатского Евангелия» в Музее Грузии  
в Тбилиси



Рис. 10. Чудо умножения хлебов

Миниатюра грузинского «Гелатского Евангелия» в Музее Грузии  
в Тбилиси

вернут на фоне архитектурных кулис, так что данный аргумент отпадает (рис. 8).

Миниатюра пармского „Евангелия“ весьма поучительна еще в одном отношении. Сцена „Умножения хлебов“ (с сопроводительной греческой надписью: *ἡ τῶν ἄρτων εὐλογία*) написана здесь непосредственно под „Тайной вечерей“<sup>1</sup>. При этом обе сцены размещены на одной странице с изображением „Чуда в Кане Галилейской“ (с сопроводительными греческими надписями: *ὁ ἐν κανᾶ γάμος* и *ἡ τοῦ οἴνου εὐλογία*), что вряд ли случайно. Несомненно, здесь имелось в виду символическое соответствие благословия хлеба и благословия вина. Иначе говоря, обе трапезы и находящиеся под ними сцены даются в той же смысловой связи, как и на киевской фреске. Все эти сюжеты фигурируют также и в росписи XIII в. храма в Бертубани в Давид-Гареджи (Кахетия)<sup>2</sup>. Но здесь они лишены сложного символического смысла и скорее обусловлены функциональным назначением трапезной, где монахи принимали пищу.

Таким образом, при правильном восстановлении искаженной безграмотной реставрацией фрески северной стены, 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 ветхозаветных композиции — „Жертвоприношение Исаака“ и „Гостеприимство Авраама“ (рис. 5, 6). Оба эти изображения рассматривались в средние века как ветхозаветные прообразы евхаристической жертвы. Авраам, пошедший на заклятие своего сына, приравнялся к богу-отцу, Исаак, безропотно подчинившийся воле своего отца, — к Христу<sup>3</sup>. При такой иносказательной трактовке устанавливалась самая тесная связь между жертвоприношением Исаака и искупительной жертвой Нового Завета<sup>4</sup>. Более сложная символика лежит в основании сцены „Гостеприимство Авраама“. Три явившиеся Аврааму ангела — это прообраз „Троицы“, т. е. триединого божества<sup>5</sup>. Подносимое Авраамом к трапезе блюдо с тельцом — это прообраз пасхального агнца, иначе

<sup>1</sup> Эта сцена имеет необычную трактовку: представлены пять фигур апостолов, короба, сосуды и столик с бутылками; фигура Христа отсутствует. Следовательно, здесь запечатлен не сам момент чуда, а приготовление к нему. Никакого иного толкования этому пока что уникальному изображению я не в состоянии дать. Г. Милле на нем не останавливается, он только отмечает (*Iconographie de l'évangile*, p. 13—14), что в пармском „Евангелии“ три полностраничных миниатюры в конце текста евангелия от Матфея объединяют в себе эпизоды из цикла „страстей“ и „воскресения“ со сценами чудес. Однако названия этих чудес Милле не уточняет. E. Dobbert [*Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst. „Repertorium für Kunstwissenschaft“*, 1892 (XV) стр. 368, рис. 36], воспроизводящий верхнюю часть пармской миниатюры с изображением „Тайной вечери“, также обходит молчанием сцену нижнего регистра. Ср. E. Martini. *Catalogo di manoscritti greci esistenti nelle biblioteche italiane*, I. Milano, 1893, p. 150. Об иконографии „Чуда умножения хлебов“ см. Н. Покровский. *Евангелие в памятниках иконографии*, стр. 242—245; G. Millet. *Iconographie de l'évangile*, p. 646—649; B. Smith. *Early Christian Iconography*. . . , p. 120—133; H. Willoughby. *The Four Gospels of Karahissar*, II, p. 287—292.

<sup>2</sup> Ш. Амиранашвили. *История грузинского искусства*, стр. 246.

<sup>3</sup> Petrus Chrysologus. *Sermo* 108. PL, t. LII, col. 500; Johannes Chrysostomus. *De Lazaro Concio* V. PG, t. XLIII, col. 1025; Augustinus. *Contra Maximus*, lib. II. PL, t. XLII, col. 810. Ср. И. Толстой и Н. Кондаков. *Русские древности в памятниках искусства*, вып. IV, стр. 141.

<sup>4</sup> Ср. C. Nordström. *Ravennastudien*. Stockholm, 1953, S. 115—117.

<sup>5</sup> Ambrosius. *De Abraham*, lib. I; *De excessu fratris sui Satyri*. PL, t. XIV, col. 457; t. XVI, col. 1401.

говоря, евхаристической жертвы<sup>1</sup>. Поскольку стол трапезы обычно приравнивался к алтарю, постольку аналогия с евхаристией получала лишнее подкрепление<sup>2</sup>.

Две другие ветхозаветные композиции — „Встреча Авраамом трех странников“ и „Три отрока в печи огненной“ украшают западную стену хоров, обращенную к алтарю (рис. 11). В обеих этих сценах содержится намек на Христа — в первой, как на одно из лиц триединого божества, во второй — как на бога, принявшего страдание ради искупления грехов человеческих и затем воскресшего<sup>3</sup>.

Широкое использование ветхозаветных образов в росписи хоров не должно нас удивлять, так как эти образы были хорошо известны в Киевской Руси. Они постоянно фигурируют в „Повести временных лет“<sup>4</sup>, в проповедях Илариона<sup>5</sup> и Кирилла Туровского<sup>6</sup>, в послании митрополита Климента<sup>7</sup>. 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 „Псалтырь“, из которых одно приписывается Афанасию Александрийскому, другое — Феодориту Кирскому, сводное, позаимствованное из различных творений „отцов церкви“, толкование неизвестного автора на большую часть шестнадцати „Книг пророков“, толкование Ипполита Римского на „Книгу пророка Даниила“ и др.)<sup>8</sup>. В этой библейско-истолковательной литературе устанавливались многочисленные символические связи и параллели между явлениями Ветхого и Нового Завета. В средневековом богословии такого рода комментаторская работа поглощала массу энергии и изодряла умы в направлении самых невероятных сопоставлений и натяжек. Из этого литературного фонда и черпали обычно составители программ росписей и

<sup>1</sup> Ambrosius. De Abraham, lib. I. PL, t. XIV, col. 459.

<sup>2</sup> Ср. С. Nordström. Ravennastudien, S. 115. Изображения „Гостеприимства Авраама“ и „Жертвоприношения Исаака“ даны рядом в люнете пресбитерия в церкви Сан Витале в Равенне, где они имеют тоже евхаристическое значение.

<sup>3</sup> Что „Встреча Авраамом трех странников“ действительно намекала на Христа, свидетельствуют следующие слова Кирилла Туровского из его „Слове в новую неделю по Пасце“: „Веруй ми, Фома, и познай мя, якоже Авраамъ, къ немуже подъ сень съ двѣма Ангеломъ придохъ и ть познавъ мя, Господа мя нарече“ (К. Калайдович. Памятники российской словесности XII века. М., 1821, стр. 25).

Сцена „Три отрока в печи огненной“ была одним из популярнейших сюжетов в ранне-христианском искусстве, поскольку она прославляла стойкость мучеников. Но уже во II в. эта сцена начала получать иносказательное толкование — ее стали рассматривать как символ воскресения (Ириней, Тертуллиан). См. Dictionnaire des antiquités chrétiennes par M. l'Abbé Martigny. Paris, 1877, p. 341; W. Molsdorf. Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig, 1926, S. 74. Богатый материал по ранней иконографии интересующей нас сцены приведен в статье „Hebreux (Les trois jeunes)“ в „Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie“, VI. Paris, 1925, col. 2107—2126. Интересно, что Кирилл Туровский в том же „Слове в новую неделю по Пасце“ (К. Калайдович. Памятники российской словесности XII века, стр. 25—26) трактует образ ангела в сцене „Трех отроков в печи огненной“ как символ Христа: „И не буди неверьн яко Навъходоносоръ, иже видевъ мя, въ печи отроки от огня спашьса, истиную Сына божия нарече мя, и паки къ своимъ прельстѣмъ уклонивъся, погыбе“.

<sup>4</sup> „Повесть временных лет“, стр. 16, 45, 64, 89—90, 112—113, 120, 122—123, 152 и мн. др.

<sup>5</sup> „Памятники древне-русской церковно-учительной литературы“, вып. 1. СПб., 1894, стр. 59—69, 74.

<sup>6</sup> К. Калайдович. Памятники российской словесности XII века, стр. 68, 12, 19—20, 25—26, 46—47, 58 и мн. др.

<sup>7</sup> „Памятники древней письменности“, вып. 90. СПб., 1892, стр. 14—19, 23 и др.

<sup>8</sup> Е. Голубинский. История русской церкви, т. I, часть 1, стр. 732—733.

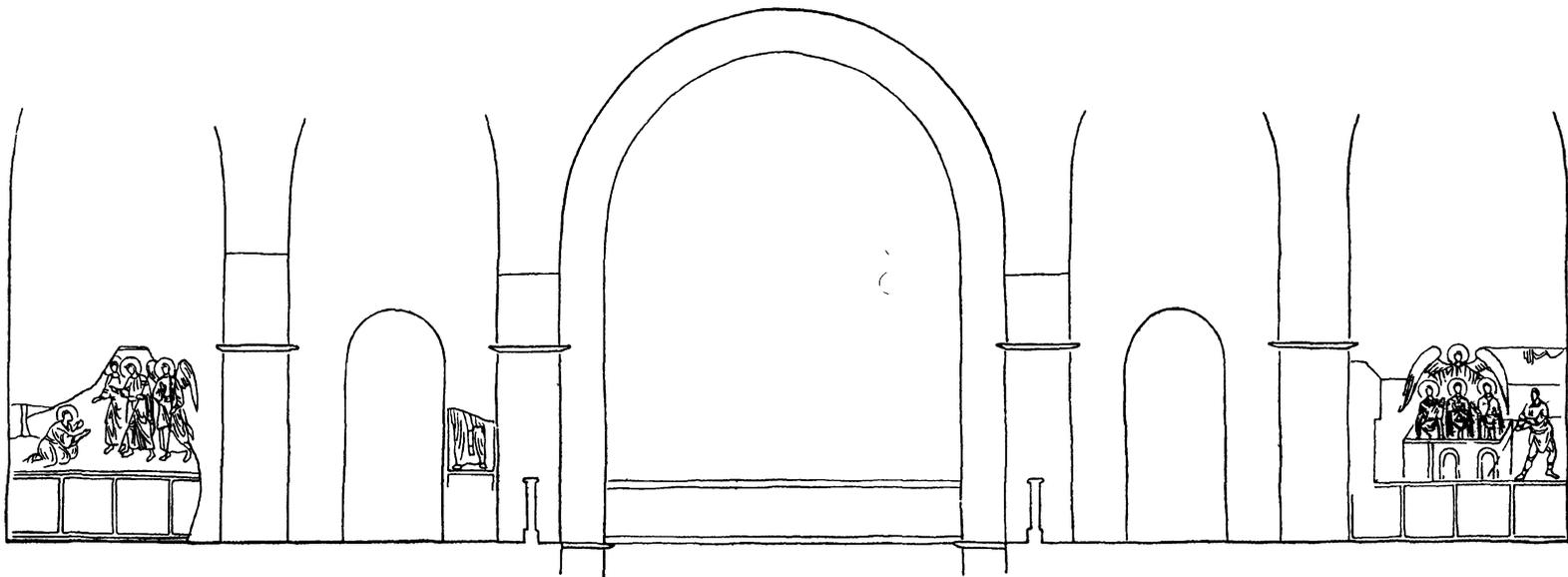


Рис. 11. Схема расположения росписей на западной стене хоров

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<sup>1</sup>. Известно, что в Византии царь и царица слушали 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<sup>2</sup>. Вероятно, в условиях формирования феодальных отношений этот обычай был занесен 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.

<sup>1</sup> На хорах Софии Киевской находились еще три простенка, которые были украшены фресками (в свое время, когда отсутствовала возведенная несколько позднее наружная галерея, западная стена хоров была глухой). Эти простенки, расположенные между двумя западными столбами, примыкают к тем боковым простенкам, на которых уделены старые фрески с изображением „Трех отроков в печи огненной“ и „Встречи Авраамом трех странников“. Что здесь было изображено — неизвестно. Это могли быть ветхозаветные сцены, связанные с символикой евхаристии, но это могла быть и монументальная композиция „Страшного суда“. Обычно такие композиции располагались на западной стене и на западных сводах под хорами, либо в нарфике. Но в Софии Киевской эпохи Ярослава для такой монументальной композиции не было места, так как храм был окружен открытой галереей, испещренной арочными проемами. По этой причине композицию „Страшного Суда“ могли перенести на хоры. В данной связи невольно вспоминается тот „греческий философ“, который пугал князя Владимира изображением „Страшного Суда“ на „запоне“ („Повесть временных лет“ под 986 г.).

<sup>2</sup> Д. Айналов и Е. Редин. Киево-Софийский собор, стр. 96. Ср. Д. Беляев. Ежедневные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX—X вв. Записки имп. русского археологического общества, 1893 (VI), стр. 139—140, 173—174.