

ФРЕСКИ “РИТУАЛЬНОЕ УБИЙСТВО МЕДВЕДИЦЫ” И “ГОТСКИЕ ИГРЫ” В СЕВЕРНОЙ БАШНЕ СОФИИ КИЕВСКОЙ: НОВОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ СЮЖЕТОВ

В двух лестничных башнях Софии Киевской, ведущих на княжеские хоры, сохранился большой целостный комплекс светских фресок, давно привлекая к себе внимание ученых. Ввиду уникальности фресок, отсутствия пояснительных надписей и сколь-нибудь близких аналогий к ним, светский цикл по-разному определяли в науке: как иллюстрацию княжеских ловов¹, как бытовые сцены из жизни византийского императорского двора², как эпизоды придворной жизни Византии во время святок (рождественских праздников)³, как триумфальный императорский цикл, прославляющий “на византийский манер византийских василевсов”⁴, наконец, как иллюстрацию приема княгини Ольги императором Константином Багрянородным⁵.

Впервые в науке я пришла к выводу, что фрески башен объединены в триумфальный великокняжеский цикл, рассказывающий о заключении династического брака (помолвки) князя Владимира Святославича и византийской царевны Анны, который положил начало крещению Руси. Содержание цикла раскрывают как очерченные прямоугольными (“земными”) рамками исторические сюжеты, простирающиеся по стенам непрерывным фризом, так и символические изображения в медальонах (образах вечности) на сводах – образе неба. Благодаря атрибуции исторических и рас-

¹ Сементовский Н. Сказание о ловах великих князей киевских // Галерея киевских достопримечательных видов и древностей. К., 1857, с. 77–100.

² Смирнов Н. Фресковые изображения на лестницах на хоры Киево-Софийского собора // Труды КДА, 1871, т. 3, с. 554–591.

³ Кондаков Н.П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора // ЗРАО, 1888, т. 3, вып. 3 и 4, с. 287–306. Важно отметить, что Н. Кондаков впервые свел башенные сюжеты в целостный цикл, иллюстрирующий святочные обряды и цирковые представления, имевшие место в жизни византийского двора. Выводы Н. Кондакова полностью поддержали и углубили его ученики Д. Айналов и Е. Редин, которые полагали, что “эти изображения исполнены, по всей вероятности, по княжескому заказу и объясняются сильной любовью наших древних князей к охоте”. См.: Айналов Д., Редин Е. Киево-Софийский собор: Исследование древней мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889, с. 102–135.

⁴ Грабар А.Н. Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и “Слово о полку Игореве” // ТОДРЛ, 1962, т. 18, с. 233–271.

⁵ Высоцкий С.А. Светские фрески Софийского собора в Киеве. К., 1989, с. 113–211.

шифровке символических сюжетов удалось выяснить общий семантический фон башенного цикла фресок, проникнутого брачно-святочными мотивами. Исторические сюжеты отображают центральные эпизоды помолвки княжеской четы в Константинополе в самом конце 987 – начале 988 г., а именно – на святки, причем сюжеты южной (“мужской”) башни иллюстрируют прием послов Владимира императором Василием II, братом Анны, а фрески северной (“женской”) – торжества и обряды, связанные с брачной коронацией Анны. Помолвка, в соответствии со средневековыми брачными обычаями правящих династий, была заключена в столице Византии через фактотума (двойника) Владимира.

Содержание башенного цикла укладывается в общую концепцию росписи собора, созданного в 1011–1018, то есть на рубеже правлений Владимира и Ярослава⁶. Поскольку основателями и заказчиками Софийского собора были Владимир и Анна, роспись отобразила ключевые идеи эпохи христианизации Руси, те требования княжеского заказа, которые наиболее полно отвечали запросам правящей четы ее крестителей⁷.

Предложенную мной атрибуцию башенного цикла фресок поддержали киевские исследователи Р. Демчук⁸ и В. Ульяновский⁹, которые сделали ряд интересных наблюдений и дали свои комментарии относительно содержания этих фресок, а также истории их изучения.

Сразу же нужно отметить, что женитьба Владимира на порфирородной принцессе Анне рассматривалась в тогдашнем мире как беспрецедентное, архиважное событие, введшее Русь в русло мировой истории и придавшее молодой династии Рюриковичей исключительно высокий статус на международной арене. Не зря в летописях вся история крещения Руси вращается вокруг этого поистине судьбоносного династического брака.

⁶ Эту датировку, предложенную мной уже достаточно давно, надежно подтвердил целый цикл обнаруженных в последнее время очень ранних, в том числе содержащих точные даты, граффити Софийского собора. См.: *Никитенко Н., Корниенко В.* Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания. К., 2012.

⁷ *Никитенко Н.Н.* К атрибуции фрескового цикла башен Софии Киевской // Российское византиноведение: Итоги и перспективы. Тезисы конференции. М., 1994, с. 104–106; *Никитенко Н.Н.* О содержании фресковой росписи лестничных башен Софии Киевской // Памятники культуры. Новые открытия. М, 1997, с. 117–125; *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика. К., 1999, с. 65–122.

⁸ *Демчук Р.* Храм Софії у символічному просторі Русі-України. К., 2008, с. 95–134.

⁹ *Ульяновский В.* Древние фрески Софии Киевской глазами зоолога: реальные ли растения, звери и птицы? // Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Збірка статей на пошану д. іст. наук, проф. Н.М. Нікітенко. К., 2011, с. 231–334. В. Ульяновский опубликовал и прокомментировал работы Н. Шарлеманя, посвященные фрескам охотничьего содержания в башнях Софии Киевской.

Среди башенных сюжетов, отображающих брачную обрядность, особое внимание привлекают две фрески северной башни (рис. 1), обычно называемые “Охота на медведя” и “Борьба ряженных”; первую сцену я определяю как “Ритуальное убийство медведицы”, вторую – как “Готские игры” (см. ниже). Расположенные на своде нижней лестничной площадки башни, они, в отличие от медальонных символических сюжетов этой “небесной” зоны росписи, включены в прямоугольные “земные” рамки, то есть иллюстрируют события земной жизни, в данном случае – эпизоды помолвки Владимира и Анны¹⁰. Но эти земные события, несомненно, обозначены глубокой символическостью и показаны как священные обряды: во-первых, данные сюжеты “вознесены на небо”, во-вторых, они увенчаны медальонами в зените сводов.



Рис. 1. Фрески на своде нижней лестничной площадки северной башни

Уже само размещение этих сюжетов на сводах, напротив богато декорированного входа в башню, их большие размеры, свидетельствуют в пользу особой значимости данных фресок в системе светского цикла росписи. Нельзя игнорировать и тот факт, что именно здесь расположен нижний из двух пандусов северной башни, на котором поднимавшаяся на хоры процессия делала остановку для совершения определенных ритуальных актов. Учитывая то, что фреска “Ритуальное убийство медведицы” расположена едва ли не в зените росписи нижней лестничной площадки, т.е. выше всех расположенных здесь сцен “земного” характера, в результате чего она сразу же бросалась в глаза входящему в башню, на ней, вне сомнения, поставлен смысловой акцент стенописного “текста”.

¹⁰ Никитенко Н.Н. Русь и Византия..., с. 96, 116.

Этот преисполненный динамики сюжет поражает острой драматичностью запечатленного момента ритуала: отважный всадник на полном скаку в резком повороте бьет копьем вставшего на задние лапы в миг нападения разъяренного рычащего зверя, схватив его левой рукой за нижнюю челюсть (рис. 2).



Рис. 2. Фреска северной башни “Ритуальное убийство медведицы”

Известный ученый-зоолог Н. Шарлемань, который уделил большое внимание софийским башенным сюжетам с изображением древней фауны, вслед за своими предшественниками, изучавшими эту роспись, видел здесь лишь изображение реальной сцены охоты, т.е. не придавал ровно никакого значения семантическому подтексту росписи. Ввиду господствовавшего в то время “патриотического” восприятия этой живописи как сугубо местной по своему содержанию и исполнению, для него важно было доказать, что на фресках изображена не византийская, а древнерусская фауна. Он писал: “При входе на левой стороне обращает на себя внимание крупный рисунок: охота конного охотника на медведя. Эта картина изображена в 1/3 естественной величины. В отношении четкости рисунка и его хорошей сохранности охота на медведя – лучшая картина охотничьего содержания в Софийском соборе. Особенно хорошо выполнено лицо ловца. Охотник и лошадь белого цвета, они только очерчены темными контурами. Медведь окрашен в темно-бурый цвет. Охотник с бородой и усами, в головном уборе.левой рукой, по-видимому, в железной перчатке, он схватил медведя снизу за морду, стараясь в то же время ударить его копьём-рогатиной “по убойному месту”. Древяно копыя на этой

картине заметно толще, чем древка на всех уже перечисленных рисунках. Сцена напоминает фразу из “Поучения” (Владимира Мономаха – *Н.Н.*): “Медведь ми у колена подклада укуси”. Медведь действительно как бы пытается схватить чепрак или потник. Медведи водились в Киевской Руси”¹¹.

С. Высоцкий, разделивший живопись башен на три тематические группы: цикл, посвященный пребыванию княгини Ольги в Царьграде, охотничьи сцены, наконец, символические сюжеты и орнаменты, некоторые сцены охот связал с византийским дворцовым искусством, другие – с древнерусским бытом. Не давая категорического определения “этнической” принадлежности рассматриваемой сцены, он, судя по всему, склонен соотносить ее с сюжетами византийского дворцового искусства. Споря с Н. Шарлеманем, С. Высоцкий высказывается против сближения данного сюжета с “Поучением” Владимира Мономаха, поскольку время строительства Софийского собора и росписи башен в первой половине XI в. “никак не вяжется с временем княжения в Киеве Владимира Мономаха (1113–1125)”¹². Но о семантике этого сюжета С. Высоцкий, опять-таки, речи не ведет. Кроме того, необходимо отметить, что предложенная им общая атрибуция башенного цикла как иллюстрации пребывания княгини Ольги в Царьграде осенью 957 г. явно противоречит содержанию фресок, в которых четко показаны иные время, место и действующие лица изображенных событий, а также отражены нормы и обычаи византийской придворной жизни¹³.

Кроме того, охотничьи и символические сюжеты росписи башен нельзя выделять в отдельные тематические группы, т.е. рассматривать изолированно от историко-описательного цикла, вне общего семантического фона фресок. Такой подход, предложенный С. Высоцким, дал возможность Р. Орлову трактовать охотничьи сюжеты башен как аллегории к различным событиям древнерусской истории, отражающие борьбу христианства с язычеством. В результате башенный цикл как бы распался на ряд автономных сюжетов: например, содержание фрески “Готские игры” исследователь раскрывает как поединок Владимира Святославича с олицетворением язычников – псоглавцем, а фреска “Ритуальное убийство медведицы” якобы “передает главное событие основания города

¹¹ Шарлемань Н. Стенопись охотничьего содержания Софийского заповедника – архитектурного музея в Киеве как источник по краеведению Киевской Руси / Ульяновский В. Указ. соч., с. 279–280.

¹² Высоцкий С.А. Указ. соч., с. 129, 208 и др.

¹³ Никитенко Н.Н. Русь и Византия..., с. 74-75, 85-87, 93 и др.

Ярославля Ярославом Мудрым – поединок князя с медведем, отождествляемым со “скотым богом” – Волосом”. В таком же духе исследователь трактует и другие охотничьи сюжеты¹⁴.

Я же, впервые связав фрески башен с обрядами византийского двора, которые происходили при царской помолвке, определила рассматриваемую фреску “женской” башни как ритуальное убийство фактотумом жениха (Владимира) медведицы, поскольку ее мех играл важную роль во взаимосвязанных между собой свадебно-новогодних ритуалах, имея апотропейное и продуцирующее значение. При этом именно мех медведицы, символизовавшей материнскую силу, заботу, тепло, связывался с понятием родоначальницы, с матерью жениха или невесты, в чем усматривают элементы тотемизма. Не случайно под фреской, иллюстрирующей ритуальное убийство медведицы, изображена мать принцессы Анны императрица Феофано со свитой придворных¹⁵.

Следовательно, на фреске запечатлен ритуальный момент медвежьей охоты, составляющий ядро культа медведя. Культ медведя – царя лесов – был широко распространен с незапамятных времен у всех индоевропейцев. У древних греков брачная символика медведицы отчетливо прослеживается в античном культе богини-девы Артемиды, дающей счастье в браке. Целомудренная и всегда юная богиня-охотница Артемида в своей древнейшей ипостаси выступает как медведица, а девственные жрицы её храма носили костюмы медведя и назывались “медведицами”. При храме Артемиды находился прирученный медведь, которого в качестве священного животного приносили ей в жертву. В греческой легенде о звездах рассказывается о дочери аркадского царя Каллисто (“самой красивой”, первоначально, по-видимому, местной богине лесов), которая, будучи служанкой Артемиды (римской Дианы), забеременела от Зевса, после чего была превращена своей хозяйкой в медведицу¹⁶.

Нужно учесть, что принцесса Анна имела не только греческую, но и армянскую генеалогию, поскольку происходила из Македонской (Армянской) династии, брачная родовая традиция которой не могла не сказаться на запечатленной в башнях свадебной обрядности. Небезынтересно, что

¹⁴ Орлов Р. Язычество в княжеской идеологии Руси // Обряды и верования древнего населения Украины. К., 1990. Критику см.: *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия..., с. 75; *Демчук Р.* Вказ. праця, с. 117–118.

¹⁵ *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия..., с. 116.

¹⁶ Funk & Wagnalls. Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Pt. 1. New York, 1950, p. 124–128; *Любкер Ф.* Реальный словарь классических древностей. М., 2001. В 3 т.: т. 1, с. 188–190.

с античной Артемидой армяне отождествляли Анаит (Анахит) – наиболее почитаемую ими богиню, величаемую “великой царицей или госпожой”, “рожденной из золота”. По свидетельству Страбона, “знатнейшие люди племени также посвящают богине своих дочерей еще девушками. У последних в обычае выходить замуж только после того, как в течение долгого времени они отдавались за деньги в храме богини, причем никто не считает недостойным вступить в брак с такой женщиной”¹⁷. Анаит – богиня любви, плодородия и материнства, имевшая особое отношение к плодovitости рода человеческого, считалась покровительницей армянских царей¹⁸.

У славян образу медведя также присуща брачная символика, символика плодovitости и плодородия, ибо главная цель брака – воспроизводство потомства. С идеей плодородия связан обычай ржания медведем в свадебных, святочных и масленичных обрядах¹⁹.

У древних германо-скандинавов медведь олицетворял собой священный гнев, воспринимавшийся коррелятом любви, поскольку в сексуальных отношениях элементы борьбы и ярости неразделимы с элементами слияния и блаженства. В этом видели “воинский брак”, специфика которого заключается в том, что женская сущность, с которой этот брак осуществляется, наделена особыми воинственными, гневными, яростными характеристиками. Эта гневная женщина называлась “валькирией”, и герой, слившийся с ней в “воинском браке”, растворялся с миром Одина, миром священной ненависти²⁰.

По моему мнению, присутствующий в башенной фреске брачный архетип медведицы маркирует/актуализирует сложившуюся на византийской почве культурно-историческую парадигму ситуации столкновения, следовательно, взаимопроникновения элементов двух культур – языческой и христианской. Понятно, что в башенной росписи, как и вообще во всем византийском искусстве, архаичные реликты культа медведя, сохраняя свою семантическую первооснову, переосмыслены в христианском ключе. В Священном Писании медведица – один из символов власти. В видении пророка Даниила “зверь подобный медведице” (Дан. 7:5) – одно из четырех животных, символизировавших четыре мировые монархии. Ритуальная охота на медведя как необходимый атрибут “царского

¹⁷ *Страбон*. География: в 17 книгах. М., 1994, с. 501.

¹⁸ Детальнее см.: *Мелик-Пашаян К.* Культ богини Анаит. Ереван, 1963; *Аниакян М.* Мифы Армении. М., 2010.

¹⁹ *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997, с. 159–177.

²⁰ *Зиверс Г.* Метафизическое буйство арийского медведя // *Элементы*. М., 2000, № 7.

делания” носила актуальный характер, начиная с глубокой древности, в течение всего средневековья, и вплоть до нового времени включительно, поскольку имела священным прецедентом библейский эпизод борьбы Давида со львом и медведицей как прообраз царского служения.

В Библии борьба Давида со львом и медведицей называется “игрой”, т.е. она носит ритуальный характер. Такой сакральный поединок возможен лишь для правителя, благочестивого царя-мессии – “нового Давида”, убивающего медведя как символ языческого начала. К. Щедрина показала, что борьбу Давида или его потомка, усмиряющего диких животных и приводящего мир в первозданное райское состояние, соотносили с построением на земле Нового Иерусалима, с которым сопоставляли княжеский или царский зверинец, расположенный на территории загородной резиденции и традиционно именуемый “Раем”. Так назывался загородный дворец византийского императора. “Рай” был построен князем Юрием Долгоруким недалеко от Вышгорода под Киевом и т.д. Лев и медведь, с которыми боролся Давид, в новозаветной истории символизируют призвание ко Христу неопитов из иудеев и язычников. “Таким образом, – пишет исследовательница, – в категории “царского культа” медведь – символ языческого начала, или той части подданных монарха, которая еще не приняла христианства, а поклонялась производящим силам природы”²¹.

Под таким монархом в башенной росписи, вне сомнения, подразумевается ее заказчик князь Владимир, фактотум (сват-двойник) которого совершает ритуальное убийство медведицы. Немаловажно, что современник Владимира и Ярослава, очевидец строительства Софийского собора Киевский митрополит Иларион в своем “Слове о Законе и Благодати”, говоря о построении собора, сравнивает его с Иерусалимским храмом, а создателей Софии Владимира и Ярослава – соответственно с Давидом и Соломоном, поскольку первый начал, а второй завершил ее строительство. Обращаясь к Владимиру, Иларион утверждает, что Ярослав “недоконьчаная твоя законьча, акы Соломонъ Давыдова, иже дом Божий великий святыи Его Премудрости създа”²². Это сравнение обусловлено не только тем, что иерусалимский и киевский образы Святого града и его главной святыни идентифицировались, поскольку имели единый архетип – Небесный Иерусалим, но и повторением ситуации, в чем усматривали Высший Промысел.

²¹ Щедрина К.А. Саввино-Сторожевский “Иерусалим” // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2009, с. 818–820.

²² Молдован А.М. Слово о законе и благодати Илариона. К., 1984, с. 97.

Не случайно в рассматриваемой башенной фреске охотник на медведя предстает в белых одеждах и на белом коне. Не подлежит сомнению, что всадник на белом коне, бесстрашно и ловко поражающий зверя, отмечен идеей триумфа, ибо в христианском искусстве победоносные всадники всегда символизировали триумф правой веры. Символическое восприятие этого сюжета в христианском контексте не могло не ориентироваться на библейский прецедент, прежде всего, на текст Откровения Иоанна Богослова с описанием четырех всадников Апокалипсиса, первый из которых является на белом коне, знаменуя снятие “первой печати”: “Я взглянул, и вот, конь белый, и на нем всадник, имеющий лук, и дан был ему венец; и вышел он победоносный, и чтобы победить” (Откр. 6:2).

Коронованный победоносный всадник в этом пассаже служит символом царской власти, земного царства; соответственно, появляющиеся один за другим всадники Апокалипсиса знаменуют собою смену эпох, имеющих ту или иную духовную наполненность. Белый цвет в Писании – символ чистоты и святости, поэтому и Христос – Царь царей и Господь господствующих предстает на белом коне в виде всадника-триумфатора, убивающего зверя (Откр. 19:11, 19–20). Все это говорит о том, что символика башенного сюжета может подразумевать “снятие первой печати”, означающее начало эпохи духовного торжества христианства в мире и, следовательно, на Руси. Символическое соответствие в Писании находит и то, что охотник на фреске не просто бьет зверя копьем, но еще и хватает его за морду, ведь и апокалиптический зверь был схвачен всадником на белом коне – Христом и брошен в озеро огненное (Откр. 19:20).

Таким образом, в нашем случае семантический код сюжета сориентирован и на архаический пласт мифологического мышления, и на новое восприятие мира, рассматриваемого ареной борьбы добра и зла, христианства и язычества, высокого и низкого, сакрального и профанного, причем борьбы *ритуальной*, включенной в репертуар святочной обрядности. Стало быть, запечатленный в башне брачный ритуал убийства медведицы фактотумом Владимира – это не просто символ, поскольку такой эпизод, судя по всему, имел место в действительности. Выдвигая этот тезис, я привлекла исследование Б. Соколова, посвященное эпическим сказаниям о женитьбе князя Владимира. В русском эпосе устойчиво звучит мотив замены князя Владимира его помощником при сватовстве к “сильно могучей королеве”, “сильной волшебнице”, “прекрасной дочери Философа царя”, “Анне Прекрасной”. Этот помощник Владимира, его сват, выполняет за князя выставленные невестой трудные условия и преодолевает

всяческие препятствия для сватовства. В результате князь добывает невесту исключительно благодаря своему помощнику-свату²³. Эти эпические мотивы нельзя считать выдуманными, сказочными, ведь большинство сюжетов средневекового эпоса восходит к подлинным фактам, особенно тем, которые имели исключительное значение для исторической судьбы народа и запечатлелись в его памяти²⁴.

Есть все основания полагать, что и в эпосе, и в башенной росписи отразились реальные обстоятельства сватовства и помолвки Владимира и Анны, связанные с тогдашними брачными обычаями и обрядами²⁵.

“Добывание” невесты, вне сомнений, включало и подвиги жениха на охоте, ибо охота по своей значимости – второе после войны занятие государя. Это имеет универсальные и очень глубокие исторические корни. Не зря в свадебной лирике многих народов охота и борьба со зверем устойчиво символизируют сватовство, брачный “гон” и брачный бой, которые демонстрируют мужскую силу, доказывающую жизнеспособность потомства, ее оплодотворяющее и охраняющее начало. Эти архаичные мотивы, находящие параллели в животном мире, – отголоски отношений родового общества, разумеется, переосмысленные позже в брачной обрядности на христианский лад. Как полагаю, именно поэтому в башенной росписи особое место отведено сценам звериного гона и единоборства со зверем. Само же сватовство и помолвка на святки отвечают освященной веками традиции: конец года – это время возвращения к хаосу (отсюда – святочный обычай ряжений), а брак возрождает год и космический порядок.

Вот почему в непосредственной связи с этим сюжетом находится примыкающая к нему фреска “Готские игры” (рис. 3). Она вписана в рамку сложной конфигурации, которая очерчивает аналогичной формы сегмент уступчатого свода башни и включает в себя три сюжета – упомянутую сцену борьбы на восточном склоне свода, медальон с образом зверька кошачьего типа в его зените, изображение лебедя на западном склоне.

Ключевой сюжет в этой триаде, несомненно, “Готские игры”. Изображен театрализованный поединок человека в песьей маске, который держит копьё или рогатину, с усаатым безбородым воином, вооруженным секирой и небольшим круглым щитом. Мотив маскарадности с его семантикой двойственности является шифром для разгадки изображенного действия, его смысловой дефиниции.

²³ Соколов Б. Эпические сказания о женитьбе князя Владимира // Уч. зап. Саратовского ун-та. Саратов, 1923, т. 1, вып. 3: Словесно-историческое отделение педагогич. ф-та, с. 71–79.

²⁴ Азбелев С.Е. Историзм былин и специфика фольклора. Л., 1982, с. 226, 264.

²⁵ Никитенко Н.Н. Русь и Византия..., с. 108.



Рис. 3. Фреска северной лестничной башни “Готские игры”

Ряженого считают “псоглавцем” (кинокефалом), на котором надета вывернутая шерстью наружу шкура. В его сопернике видят молодого воина, имеющего, как считает С. Высоцкий, восточный тип лица. Вслед за В. Даркевичем он полагает, что это – шуточная борьба паяцев на святочных празднествах, один из которых, по мнению С. Высоцкого, олицетворяет христианство, а другой – язычество, поскольку в Византии псоглавцы связывались с языческими народами²⁶. Данный тезис убедителен и возражений не вызывает, но он далеко не нов, ведь его еще в конце XIX в. достаточно глубоко разработал А. Веселовский, а выводы последнего, в свою очередь, применили относительно башенной росписи Д. Айналов и Е. Редин²⁷. Но эти исследователи не считали башенную роспись нарративным циклом, не искали ее смысловую нить, а потому и не углублялись в обрядовую семантику сюжетов, поскольку полагали, что фрески башен носят лишь чисто орнаментально-декоративный характер²⁸.

При этом все предыдущие исследователи фресок как-то призабыли, вернее, не попытались развить чрезвычайно важное наблюдение прославленного византиниста Н. Кондакова, упоминая его вывод лишь вскользь. Н. Кондаков был первым, кто обратил внимание на связь

²⁶ См. Даркевич В.П. Светское искусство Византии. М., 1975, с. 204; Высоцкий С.А. Указ. соч., с. 127–128.

²⁷ См.: Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха // Сборник Отделения русского языка и словесности, 1883, т. 32, № 4, с. 97–224, 439. Айналов Д., Редин Е. Указ. соч.

²⁸ Там же, с. 110.

сюжета борьбы ряженных с так называемыми “готскими играми” в Византии, которые были не просто “шуточной борьбой паяцев”, а придворным святочным ритуалом, то есть сакрализованным поединком, о чем свидетельствует Книга церемоний Константина Багрянородного: “Этот отрывок, – пишет Н. Кондаков, – полагаем достаточным, чтобы искать ключ к нему в известной 83-й главе первой книги Константина Багрянородного о готских играх в Византии. Игры эти имели место за пиром в зале 19 аккумуляторов на девятый день со дня Рождества Христова, т.е. 3 января, в день, когда по римскому обычаю праздновалась годовщина царская. Самый святочный пир этот именовался “плодовым”.

Далее исследователь, приведя описание воинских плясок ряженных готами димотов (представителей цирковых партий – димов), отмечает, что они выступали в шкурах или шубах шерстью вверх и в масках различных животных. “Готы” были вооружены щитами, рогатинами и кольями²⁹.

Вопрос о происхождении “готских игр” в византийском церемониале весьма проблематичен и, в сущности, из-за отсутствия источников (кроме упомянутого свидетельства Книги церемоний) не разработан. А. Веселовский полагал, что эта обрядовая священная игра/пляска при дворе, сохранившаяся со времен готской стражи византийских императоров, исполнялась византийцами, ряженными под “готов”, но к самим готам, по его убеждению, пляска отношения не имела³⁰.

Существует и другое мнение, представляющееся мне более корректным. Но прежде – небольшое пояснение. Как известно, готы, прародина которых находилась в Скандинавии, появились на Дунае в III в. и, расселившись на Балканском полуострове, вступили в тесное соприкосновение с империей, сначала как ее враги, а после нанесенного им византийцами в 332 г. поражения – как союзники. Готы поступили на византийскую службу в конце правления императора Константина Великого (306–337) в качестве федератов, пополнив собой и его личную стражу, составленную преимущественно из германцев. Р. Демчук, ссылаясь на работы Д. Айналова и Е. Редина³¹ а также П. Безобразова³², отмечает, что готская гвардия имела большое влияние при дворе, и “готам разрешалось придерживаться своих древнейших обычаев, одним из которых было поздравление

²⁹ Кондаков Н.П. О фресках лестниц., с. 293–294.

³⁰ Веселовский А.Н. Генварские русалии и готские игры в Византии // Журнал Министерства народного просвещения, 1885, сентябрь, ч. ССХLI, с. 18.

³¹ Айналов Д., Редин Е. Указ. соч., с. 121.

³² Безобразов П.В. Очерки византийской культуры. Пг., 1919, с. 156.

императора на языческий Новый год с устройением готских военных игр, ряженьем, и пением колядок под аккомпанемент бандур³³.

Такой вывод, по моему мнению, подтверждают лингвистические исследования. Филолог-германист XIX в. С. Мюллер, проанализировав язык сопровождавших “готские игры” древних латиноязычных песнопений, усмотрел в этом дворцовом ритуале не просто обрядовую пляску, которую из века в век “отбывали” византийцы (как думал А. Веселовский), а более глубокие корни; С. Мюллер связал этот ритуал с древнегерманскими воинскими играми, которые бытовали на Балканах во времена владычества там готов³⁴.

В любом случае “готские игры” были введены в императорский церемониал еще в ранневизантийское время, о чем свидетельствует не только их название, но и латинский язык сопровождавших их песнопений. Известный российский византист Г. Литаврин, ориентируясь на текст “Книги церемоний” отмечает, что этот ритуальный танец исполнялся в ночь на 2 января представителями цирковых партий “голубых” и “зеленых”. Он пишет: “Император приглашал 12 так называемых “друзей” – 8 высших должностных лиц и по 2 представителя от каждой цирковой партии. Во время торжественного банкета устраивались “готские танцы”: четыре танцора, представляющие цирковые партии, переодетые “готами”, в страшных масках, держа в руках щиты, по которым отбивали такт палочками, танцевали вокруг императорского стола. Одновременно танцоры пели особые песни, имевшие ранее ритуальный характер, но затем стали выполняться на такой испорченной латыни, что их значение уже никто не понимал”³⁵.

Трудно допустить, что представители образованной византийской знати совершенно не знали латыни. Можно полагать, что исполнителями “готских танцев” были не византийцы, как считал А. Веселовский, а служившие при дворе в императорской страже и так же, как и византийцы, входившие в состав цирковых партий скандинавские наемники Константина VII. В своем подавляющем большинстве они были неграмотными и не знали латыни, но, тем не менее, должны были знать толк в этом древнем магическом ритуале и понимать его символический подтекст. В противном случае ритуал утратил бы свой сакральный смысл и не был бы сохранен в святочном церемониале.

³³ Демчук Р. Вказ. праця, с. 98.

³⁴ Веселовский А.Н. Генварские русалии..., с. 18.

³⁵ Литаврин Г.Г. Как жили византийцы. М., 1974, с. 171–172.

Симптоматично, что мы видим на фреске не четырех, а двух танцоров, к тому же один из них – вовсе не “ряженный”, ибо он не в маске, одет не в шкуру и вооружен как викинг – круглым черным щитом и скандинавской секирой с широким, симметрично расходящимся лезвием. И его волевое лицо – совсем не восточного (византийского), а скандинавского типа: крупный, бритый и сильно выступающий вперед подбородок, длинные вислые усы, короткие волосы с откинутой назад густой челкой. Заметно также, что на фреске изображен не просто танец, а показательный игровой поединок “готов”, в котором противники перемещаются вприпрыжку, как боксеры. Интересно, что в готском языке слово “играть” (*laikan*) означало “прыгать”³⁶. Отсюда, вероятно, и название ритуала в Книге церемоний – “готские игры”, как следует называть и данную фреску.

Второй “гот” облачен в спадающую за спину звериную шкуру мехом наружу, наброшенную поверх голого тела и скрепленную тянущейся от плеча к плечу веревкой с круглой фибулой посередине груди. Как показало внимательное изучение фрески *in situ*, туловище этого персонажа раскрашено проведенными темным, видимо, охряным пигментом линиями, что свидетельствует о боевой раскраске (татуировке?) “гота”. Он убран в звериную маску, или, вернее, в *чучело головы* псоглавца, олицетворяющего волка либо еще одного представителя псообразных – медведя (судя по длинному меху, большому размеру головы и подчеркнuto широкому носу). Характерно, что свисающая сзади плотная, но тонко выделанная (значит, легкая в носке) и слегка закручивающаяся по краям шкура зверя прикреплена к задней части маски и, судя по всему, составляет с ней единый ритуальный наряд. Эта шкура ассоциируется с медведем, на что указывает топографическая и смысловая взаимосвязь данного сюжета с фреской “Убийство медведицы”: ритуальная охота-поединок “князя” с медведицей завершается ритуальной борьбой (“игрой”) “готов”, один из которых убран в шкуру убитого (добытого) им зверя. Причем воин-псоглавец изображен с открытой зубастой пастью, то есть демонстрирует звериный оскал перед нападением на противника. На “готах” видим узкие штаны и облегающие сапожки из тонкой кожи; на том, который убран в меховую шкуру, надет красный, возможно, кожаный треугольный передничек-щит, прикрывающий гениталии.

О том, что подобные развлечения происходили в Византии при заключении браков готских вождей с византийскими принцессами,

³⁶ *Хейзинга Й.* Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д.Э. Харитоновича, М, 1997, с. 52.

в определенной мере свидетельствует рассказ Олимпиодора Фивянина – историка начала V в., времени Феодосия Младшего, рассказывающего о женитьбе готского короля Атаульфа на Галле Плацидии – сестре императора Гонория: “Брак совершился среди *игр* (*курсив мой* – авт.) и веселья варваров и бывших с ними римлян”³⁷.

Исходя из приведенного свидетельства, думаю, что репертуар “готских игр” мог включать не только описанный Константином Багрянородным танец, но также поединок жениха (либо его фактотума) с соперником как составную часть древнего брачного ритуала готов.

И не только готов, но, как явствует из цитированного текста, и византийцев (“римлян”), что подтверждает более поздний источник, сообщающий о придворных развлечениях времен Исаака Ангела (1185–1195). Император по случаю свадьбы своих дочерей устроил для узкого круга высокопоставленных лиц театральные представления, а также состязания по бегу и борьбе, в которых приняли участие знатные молодые люди³⁸. Характерно, что ниже фрески “Готские игры” изображен сюжет “Борцы” (рис. 4) – тела последних переплелись в схватке.

Симптоматично и то, что брак Атаульфа и Плацидии был заключен 1 января 414 г., т.е. на святки, и это вовсе не случайно, ибо пора зимнего солнцестояния была временем свадеб, что обусловило тесное переплетение святочной и брачной обрядности, которое наблюдаем в башенной росписи³⁹.

Зимнее солнцестояние издревле сопряжено с универсальной идеей конца старого и начала нового, с волшебной точкой бытия, когда смерть превращается в воскресение. Поэтому архаичная обрядность языческого новолетия с его идеей рождения нового солнца весьма органично “укладывалась” в христианский контекст праздника Рождества (прихода в мир) Христа Спасителя – Солнца Правды.

Рассматриваемая цирковая сцена в северной башне Софийского собора заставляет вспомнить, что еще с античности образы цирка и пира объединены семантикой чаши, таящей в себе наслоения значений, ибо в чаше пребывают земля и небо, смертные и боги, в ней происходит вечное противоборство небесного и хтонического⁴⁰.

³⁷ Олимпиодор Фивянин. История // Византийские историки: Дексипп, Эвнапий, Олимпиодор, Малх, Петр Магистр, Менандр, Кандид Исавр, Ноннос и Феофан Византиец / Пер. Г. С. Дестуниса. СПб., 1860, с. 37, фр. 24.

³⁸ Безобразов П.В. Очерки византийской культуры..., с. 150.

³⁹ См. Никитенко Н.Н. Русь и Византия..., с. 96.

⁴⁰ Ср.: Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. М., 1997, с. 317, 321, 325.

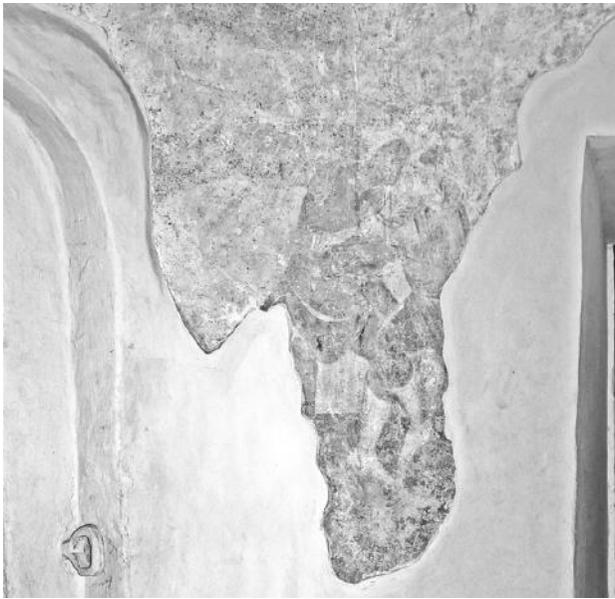


Рис. 4. Фреска северной лестничной башни “Борцы”

В христианстве чаша – известный с глубокой древности сосуд для жертвенного возлияния – осмыслена в евхаристическом контексте. Полагаю, что башенная сцена единоборства человека и “зверя”, равно как и тесно связанная с ней сцена убийства фактотумом князя Владимира медведицы, ассоциировалась, по всей видимости, с победой христианства над язычеством, с причащением “нового народа” Христовой кровью.

Вероятность такой символической дефиниции усиливает то обстоятельство, что именно цирк был местом расправы с первыми христианами, на которых натравливали диких зверей, и кровью которых освящены основы веры и Церкви. Немаловажно и то, что конфигурация разгранки, очерчивающей, т.е. объединяющей все три сюжета – “Готские игры”, “Зверь в медальоне” и “Лебедь” (рис. 5), образует чашу, ножку которой олицетворяют явно акцентированные ноги лебедя, что опять-таки несет в себе вышеуказанную семантику, ибо лебедь в христианстве символизировал жертву Спасителя. Евхаристический мотив этого символа обусловлен тем, что поющий перед смертью лебедь (отсюда – лебединая, т.е. последняя, песня) ассоциировался с Распятием Христом и его последними словами на кресте⁴¹.

⁴¹ См.: *Апостолос-Каппадона Д.* Словарь христианского искусства / Пер. с англ. А. Ивановой. Челябинск, 2000, с. 123–124.

Но, как я уже отметила выше, семантика этих сюжетов амбивалентна, ибо средневековая святочная обрядность сложилась из христианской и по-новому осмысленной языческой составляющих. Византийский церемониал праздника Рождества воплотил в себе, с одной стороны, римскую идею победы над врагами, с другой – идею подражания василевса Богу как победителю, т.е. оформление этого церемониала шло путем пересечения языческих римских и христианских ценностей. Память о триумфах римских императоров, в сочетании с рождественскими гимнами о явлении Христа в мир, исполняемыми во время шествий и церемоний, проецировались на образ победоносного христианского правителя, помазанника Христа. Изображенные на стенах дворца сцены императорских триумфов перекликались с литургией как высшим выражением христианских ценностей, т.е. оформление рождественского церемониала шло путем последовательного соединения римской и христианской истории⁴².

Объяснимо, почему адаптированные христианством рудименты язычества преимущественно сохранялись в брачно-святочной обрядности, как византийцев, так и других народов, в том числе славянских и германских. Святки, праздновавшиеся в Византии с 25 декабря по 5 января, воспринимались как пограничье между светом и тьмой, реальностью и тайной, прошлым и будущим. Этот период зимнего солнцестояния в ходе космического круговращения года рассматривался как время брака неба и земли, луны и солнца, зимы и лета, как священное, судьбоносное время поворота солнца на лето, на новый урожай и на новый приплод. Древнейшие святочные обряды, равно как и брачные, были, прежде всего, обрядами плодородия (чадородия) и носили жизненно важную апотропейную и очистительную функции⁴³. Возрождая космический порядок, земной брак повторял свой священный образец – брак небесный, особенно если женился царь/князь – воплощение божества⁴⁴. Права Р. Демчук, считающая, что в росписи башен брак Владимира и Анны истолкован как священный, как *Nieros gamos*, ибо этот брак превратил языческий “хаос” в упорядоченный христианский “космос”⁴⁵.

⁴² См.: *Поляковская М.А.* Византийский дворцовый церемониал XIV в.: “театр власти”. Екатеринбург, 2011, с. 249, 252–253.

⁴³ О воспринятой и трансформированной византийцами в зимних праздниках Брумалий (от лат. “*bruma*” – зимний солнцеворот) обрядовой семантике античных Сатурналий см.: *Ельницкий Л.А.* Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // *Античность и Византия.* М., 1975, с. 340–350.

⁴⁴ Эта тема рассматривалась во многих работах. Подробнее см.: *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия..., с. 96, 119.

⁴⁵ *Демчук Р.* Вказ. праця, с. 131–134.

В связи с этим приведу еще некоторые свои соображения относительно интерпретации рассматриваемого сюжета. Учитывая варяжское происхождение Рюриковичей, полагаю, что при заключении династического брака князя Владимира и принцессы Анны, очевидно, соблюдались и освященные веками магические брачные ритуалы, связанные с верованиями древних скандинавов (готов). Известно, что верховным богом скандинавы почитали воинственного Одина, супругой которого была Фрейя (Фригг) – предводительница дев-воительниц валькирий, дочерей Одина и невест “воинского брака”. Фрейя – богиня плодородия, любви, брака и домашнего очага, и в то же время – богиня войны, покровительница боевого поединка. Логично думать, что отражение этих верований сказалось на обрядовых боях-играх при заключении браков, ведь у многих народов сохранились предания о брачном бое, символом которого, как сказано выше, являлась мужская сила, ее оплодотворяющее и защитное начало.

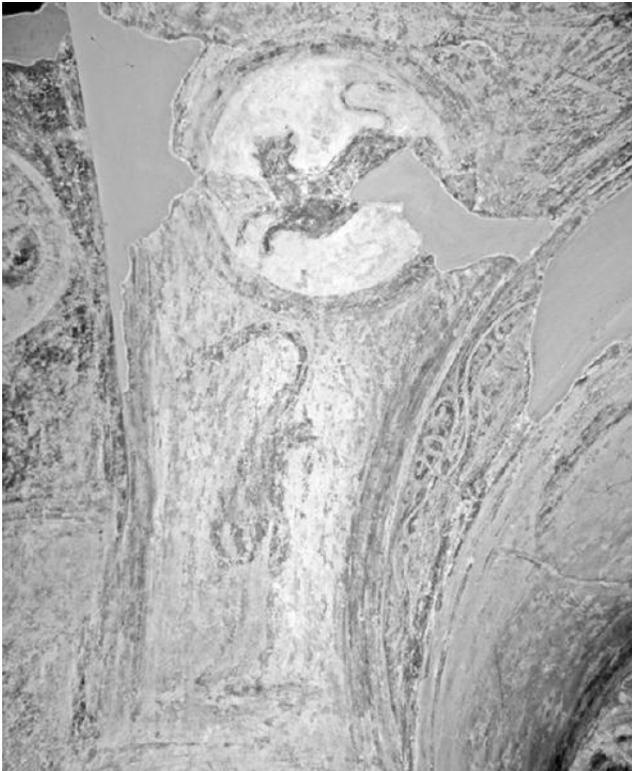


Рис. 5. Фреска северной лестничной башни
“Зверек-полиморф” (вверху в медальоне) и “Лебедь” (внизу)

В скандинавской мифологии Фрейя ездит в запряженной кошками небесной колеснице, поэтому ее тотемом является кошка, ассоциирующаяся у греков с Артемидой⁴⁶. Вовсе не случайно в единую рамку с сюжетом “готских игр”, непосредственно над ним, в зените свода, помещен медальон с изображенным в нем небольшим зверьком. Зверек как бы спрыгивает с неба на землю, поэтому фон верхнего сегмента медальона (“неба”) – голубой, нижнего (“земли”) – зеленый. Такой двухцветный фон медальона весьма необычен.

С. Высоцкий определяет зверька в медальоне как “зверя кошачьей породы”⁴⁷. Столь общее определение вполне объяснимо, ведь этого зверька нельзя четко отождествить ни с одним из реальных животных, поскольку перед нами – символический гибрид, изображение которого несет в себе черты родственных представителей фауны. Можно полагать, что зверь в медальоне – фантастический полиморф. Отмечу, что полиморфные мистические создания, населявшие фантастическую фауну и воплощавшие определенные символические идеи, весьма характерны для средневековых бестиариев. В средневековом искусстве полиморфы к тому же олицетворяют серию мистических превращений (оборотничество), что находит широкий отклик в фольклоре⁴⁸.

Кончик длинного и тонкого хвоста этого зверька-символа образует кисточку, что роднит его с львицей, но, по-моему, это не просто львица, а фантастический зверь, сочетающий в своем облике черты львицы и кошки (судя по его острой мордочке, гибкому телу и тонким лапкам). Отождествлять зверька с кошкой позволяет и сопоставление его размеров с изображенным под ним лебедем. В нашем случае можно говорить о львице/кошке, поскольку кошка семантически парна львице⁴⁹. Львица в античной тради-

⁴⁶ См.: *Мелетинский Е.М.* Фрейя // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т. 2. М., 1991.

⁴⁷ *Высоцкий С.А.* Указ. соч., с. 122.

⁴⁸ Кстати, под сюжетом “Готские игры” с фигурирующим в нем “оборотнем”-псоголвцем сохранился фрагмент еще одного полиморфного зверя-оборотня, которого Р. Демчук убедительно определяет как мифическое существо, имеющее двойную природу, а именно как гиппокампа (ихтиокентавра) – морскую лошадь со змееподобной нижней частью тела, оканчивающуюся рыбьим хвостом (рис. 6). См.: *Демчук Р.* Вказ. праця, с. 111–112. Замечу, что гиппокамп – зооморфная ипостась владыки вод Посейдона Гиппия (Конного). Вслед за другими главными богами-олимпийцами греки называли Посейдона Сотером (Спасителем), что в данном случае не могло не вызывать ассоциацию с Христом. Это тем более вероятно, что вода в христианстве – символ омовения и очищения, связанный с таинством крещения. См.: *Апостолос-Каппадона Д.* Указ. соч., с. 45.

⁴⁹ Такие семантические пары, являющиеся стереотипом средневековой литературы в построении художественной композиции, характерны и для скандинавского эпоса. См.: *Гуревич Е.А.* Парная формула в эддической поэзии (Опыт анализа) // Художественный язык средневековья. М., 1982, с. 61–82.

ци часто зображається з девственними богинями війни, в частині рядом з крилатою Артемідою, викликавши в грецькій міфології асоціацію з кошкою. Не дивно: в індоєвропейській космології лев як астральний персонаж ідентифікується со всіма кошачьими і с лебедем.



Рис. 6. Фреска северной лестничной башни “Гиппокамп”

Р. Демчук, определяя зверька как львицу, соотносит башенные образы львицы и лебедя с женой князя Владимира Анной Порфирородной, поскольку львица символизирует царственность, а символ лебедя тесно связан с образом невесты⁵⁰. В. Ульяновский, поддерживая эту трактовку, отмечает, что лебедь здесь бинарен львице⁵¹.

Объединяя в контекстуально единый комплекс зооморфные образы “Львица/кошка” и “Лебедь” с сюжетной композицией “Готские

⁵⁰ Демчук Р. Вказ. праця, с. 119–122. Обращая особое внимание на космическую природу “спрыгивающей с неба” львицы, отмечу, что ярчайшая звезда созвездия Льва – Регул (“маленький царь”, “принц”) в течение многих веков называлась Сердцем Льва; у греков её называли Василиском (“маленьким царем”, “царьком”), ибо тот, кто родился под ней, считался принадлежащим к царскому роду. В христианской традиции лев является одним из символов Христа – Царя Небесного. Следовательно, данный сюжет вписывается и в христианский контекст башенного цикла, и в его святочный характер, поскольку с кометой, отделившейся от звезды Регул, отождествляют Вифлеемскую звезду, возвестившую Рождество Христа, т.е. приход Его в мир. Ср.: *Таланцев Д.* Разгадка Вифлеемской звезды // Христианский журнал “Клад истины”. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.aha.ru/~taldm/vifzvez.htm>

⁵¹ Ульяновский В. Указ. соч., с. 285, примеч. 106.

игры”, попытаюсь углубить, а, возможно, и уточнить предложенную названными исследователями трактовку. Лебедь – царственный символ вечной любви и верности – действительно является архетиповым образом невесты во многих мифологических системах, в том числе в германоскандинавской, в которой, как отмечает Р. Демчук, с этим образом связывается королева Сванхильда (Лебедь)⁵².

Интересна символическая перекличка образа лебедя в греко-античной и скандинавской мифологии. В античной мифологии лебедь, тянущий солнечную колесницу, ассоциируется с Солнцем, ибо он – священная птица солнечного бога Аполлона. Лебедь сопровождает божественных близнецов Аполлона и Артемиду, первый из которых олицетворял в этой паре Солнце, а вторая – Луну. Иногда на лебедь появляется богиня любви Афродита или ее избалованный сорванец Эрот, поражающий сердца людей любовными стрелами⁵³. В скандинавской мифологии лебедь связан с богиней плодородия и любви Фрейей, которая была рождена, как и греческая Афродита, из белой морской пены⁵⁴.

Таким образом, божественная, т.е. матричная, символическая ипостась лебедя у скандинавов, – это Фрея, аналог Артемиды и Афродиты, т.е. в башенной росписи наряду с кошкой присутствует еще один образ тотема этой верховной богини скандинавов – лебедь. Стало быть, в данном случае образ лебедя символизирует не только царственную невесту, но и то, чему покровительствует Фрея, – брачный бой, олицетворяемый изображенной здесь же игровой борьбой “готов”.

Дабы убедиться в этом, стоит обратить внимание на необычную специфику изображения лебедя: он не плавает, а стоит, вытянувшись на длинных ногах, грозно выпятив грудь, подняв крылья и, как бы готовясь к атаке, изогнул для удара шею. Здесь явно иллюстрирован брачный танец лебедя во время тока, когда он выпячивает грудь и вытягивает крылья, издавая ими особый хлопающий звук; при этом лебедь громко трубит и ходит перед самкой, имитируя нападение на другого самца.

Изложенные наблюдения заставляют внимательнее отнестись к приведенному выше выводу С. Мюллера о древнегерманской родословной “готских игр”, выводу, воспринятому А. Веселовским с известным скепсисом. Согласно лингвистической реконструкции С. Мюллера,

⁵² Демчук Р. Вказ. праця, с. 122.

⁵³ Селиванова Л.Л. Аполлоновы лебеди (К семантике образа в религиозных представлениях античности) // Человек и общество в античном мире, М., 1998, с. 363–397.

⁵⁴ Топоров В.Н. Лебедь // Мифы народов мира. Т. 2. (К–Я). М., 1992. с. 40–41.

в сопровождавшем “готские игры” песнопении, которое исполнялось в X в. на сильно испорченной латыни, упоминались германские божества Фрейр (брат-близнец Фрейи, бог плодородия), Фригг и Водан (Один)⁵⁵. То есть, зафиксированный в “Книге церемоний” Константина Багрянородного текст песнопения и рассмотренный комплекс фресок Софии Киевской, иллюстрирующих эти игры, явно перекликаются между собой.

Скандинавский контекст рассматриваемого трехчастного сюжета наводит на интересные размышления. По моему мнению, фреска “Готские игры” находит отклик в свидетельствах источников о знаменитых скандинавских “псах войны” – берсерках, воинах-зверях, именуемых в сагах “волчья шкура” и “неукротимые медведи”. Они посвящали себя богу Одину – небесному конунгу древних германцев, тотемом которого был волк. Но, поскольку в скандинавской мифологии волк-воин связывается с медведем, одним из воплощений Одина считался и медведь. В Скандинавии верили, что берсерки умеют превращаться как в медведей, так и в волков⁵⁶. В литературе берсерки нередко появляются парами, неоднократно их сразу двенадцать, т.е. они составляют собой священную дружину Одина.

Бесстрашные, одержимые воинской яростью берсерки, – герои скандинавских саг и эпосов, само имя которых стало нарицательным. В IX–XI вв. они составляли основу дружин викингов и были желательным воинским контингентом для правящих дворов средневековой Европы. Древнескандинавские конунги часто использовали берсерков в качестве личной охраны, что лишний раз подтверждает их воинскую элитарность. Как ударный отряд, они всегда открывали бой, проводя показательный, и в большинстве случаев победный поединок на виду у всего войска. Вплоть до конца X – начала XI в. берсерки оставались привилегированной частью воинского сословия, своего рода “спецназом” викингов, и в таком качестве служили также византийским императорам.

Отталкиваясь как от слова “берсерк”, так и от альтернативного прозвища “волчья шкура”, предполагают, что эти люди одевались в шкуры животных или даже что они, как считалось, могли по своей воле превращаться в зверей, как оборотни. Слово *берсерк* образовано от старонорвежского *berserkr*, что означает либо “медвежья шкура”, либо “без рубашки” (корень *ber-*

⁵⁵ См.: *Веселовский А.Н.* Генварские русалии..., с. 17–18.

⁵⁶ Более точный термин – “бьорсьорк”, то есть “медведеподобный”. Наряду с воин-медведем существовал также “ульфхеднер” – “волкоголовый”, воин-волк. Вероятно, это были разные ипостаси одного и того же явления: многие из тех, кого называют берсерками, носили прозвища “Волк” (“ульф”), “Волчья шкура”, “Волчья пасть” и т.д. Впрочем, и имя “Медведь” (“бьорн”) встречается не реже.

может означать как “медведь”, так и “голый”; *-serkr* означает “шкура”, “рубашка”) Эти слова указывают на прямую связь берсерков, носивших одежду из медвежьих шкур, с культом этого тотемного животного. Кроме того, известно, что в бой берсерки ходили без кольчуг, обнаженными по пояс⁵⁷.

В “Саге об Инглингах” говорится следующее: “Мужи Одина бросались в бой без кольчуги, а ярились, словно бешеные псы или волки. В ожидании схватки от нетерпения и ярости, клокотавших в них, грызли зубами свои щиты и руки до крови. Они были сильны, словно медведи или быки. Со звериным рыком разили они врага, и ни огонь, ни железо не причиняли им вреда...”⁵⁸

Хочу обратить внимание на то, что софийская фреска напоминает сюжет известной бронзовой пластинки VIII в. из Торслунда (о. Эланд, Швеция), на которой изображен ритуальный танец-поединок воина с берсерком. Воин в рогатом шлеме и обнажен по пояс, он энергично подпрыгивает, опираясь на копья в обеих руках, а берсерк, убранный в маску псоглавца (волка/медведя) и меховую шкуру, вытаскивает меч; разинув хищную зубастую пасть, он свирепо рычит.

Звероподобные воины берсерки, рычавшие и надевавшие на себя медвежьи шкуры, как бы на самом деле становились медведями. Победа человека над тотемным животным, считавшимся предком и покровителем данного племени, означала передачу воину самых ценных звериных качеств. Эту особую касту воинов, имевшую все признаки берсерков, упоминает у древних германцев еще римский историк конца I – начала II в. н.э. Тацит, который говорит, что “их задачей было предварять каждую битву; они всегда образовывали переднюю линию” и далее: “Они упрямые воины. Им свойственна природная дикость. Чёрные щиты, раскрашенные тела, выбирают тёмные ночи для сражения и селят страх в противниках. Никто не устоит перед необычным и словно адским обликом их”⁵⁹. В связи с этим свидетельством Тацита хочу напомнить, что “гот” на софийской фреске также имеет раскрашенное тело и держит черный щит.

Христианизация Скандинавии привела к исчезновению старых языческих обычаев. В XII в. берсеркерство попало под запрет, и воины в медвежьих шкурах бесследно исчезли, оставив о себе многочисленные воспоминания в сагах, записанных в XIII в. Известный филолог-германист

⁵⁷ См.: Beard D.J. The Berserker in Icelandic Literature // Approaches to Oral Literature / Ed. Robin Thelwall. Ulster: New University of Ulster, 1978, p. 99–114. *Залізняк Л.* Образ воїна-звіра // Пам’ятки України, 1991, № 5; Берсерк. [Электронный ресурс]. Режим доступа: ru.wikipedia.org/wiki/

⁵⁸ *Снорри Стурлусон.* Круг Земной. М., 1980, гл. VI.

⁵⁹ *Корнелий Тацит.* О происхождении германцев и местоположении Германии. Гл. 31, 43 // Корнелий Тацит. Сочинения в двух томах. Т. 1. Анналы. Малые произведения. М., 1993.

А. Либерман в связи с этим пишет: “Большинство эпизодов стереотипно по содержанию и композиции. Незадолго до Рождества некто огромного роста и наделенный необычайной силой, часто в сопровождении одиннадцати человек (но их может быть и меньше), является незванным на ферму с намерением забрать все, что там есть ценного, и принудить женщин к сожительству. Если фермер дома, он либо болен, либо немощен и не может дать отпор гостям. Но чаще он находится за много миль от дома, в далекой провинции Норвегии. Главарь пришельцев – берсерк, готовый доказать в поединке свое право распоряжаться чужим хозяйством. Желающих сразиться с силачом, да еще прославившимся в таких поединках (все его противники мертвы), не находится. Но как раз в это время на ферме случайно оказывается мужественный исландец, который либо принимает вызов, либо побеждает бандитов хитростью. Результат всегда один и тот же: берсерки убиты, включая тех, кто надеялся спастись бегством. Когда неприятности позади, возвращается хозяин и щедро одаривает спасителя, а тот слагает в память о случившемся событии вису (скальдическое стихотворение из восьми строк), и его подвиг становится широко известен”⁶⁰.

Как выяснили современные специалисты, саги передают события с поразительной точностью, но предание о берсерках, записанное спустя несколько столетий после своего возникновения, под влиянием времени (и негативного восприятия берсерков как злых разбойников) подверглось определенной трансформации. Тем не менее, оно сохранило свою древнюю первооснову. Эта первооснова-матрица проникнута брачно-святочной символикой (мотивы Рождества, добывания женщины/невесты, храбрый спаситель, убивающий злодея-берсерка и получающий за свой подвиг богатый дар), что само по себе свидетельствует в пользу того, что данное предание отразило древний свадебный ритуал.

Что же касается башенной росписи, то, по моему мнению, ее символическая концепция так же, как и в древнейших индоевропейских ритуалах, древнейшем эпосе, решена в архаических категориях “вечного возвращения” к изначальному сакральному времени, к мифологическому обрядовому архетипу, реализуемому в момент сезонного праздника⁶¹.

При всем этом нет никаких сомнений, что расписывали башни византийки. Но, поскольку византийская образная система с ее опорой на традиционность была рассчитана на творческую эволюцию, полагаю, что оба рассмотренных в статье башенных сюжета иллюстрируют значимые

⁶⁰ Либерман А.С. Германсты в атаке на берсерков // ДГВЕ, 2003. М., 2005, с. 119–120.

⁶¹ Ср.: Гуревич А.Я. “Эдда” и сага. М., 1979.

для жениха и невесты архаичные ритуалы (разумеется, интерпретированные в христианском ключе) общего для всех индоевропейцев культа медведя, по-своему осмысленного в армяно-греко-византийской, славянской и германо-скандинавской брачной обрядности. Художественный симбиоз этих ритуалов в башенной росписи отнюдь не случаен и порожден не только фактором древнейшей индоевропейской общности упомянутых этносов.

Считаю, что фрески правдиво воссоздают жизненную ситуацию, обусловленную этнической спецификой династического брака, заключенного между византийской принцессой и киевским князем – представителем ассимилированного славянской средой скандинавского рода Рюриковичей. Однако понятие реализма применительно к этой росписи требует известной корреляции, поскольку, как мне представляется, башенный цикл во многом перекликается со средневековым героическим эпосом, в котором исторические события сплавлены с мифом и фантастическое не отделено от реального. При создании целостного башенного цикла, видимо, были привлечены образные клише эпической фольклорной традиции упомянутых индоевропейских народов, которая отразилась и в запечатленных здесь ритуалах, и в символических сюжетах.

Но эти фрески – не простая иллюстрация исторических событий, сакрализованных в росписи с помощью “явленных” в ней ритуалов, символов и аллегорий; их сюжеты, как полагаю, подчинены стратегической цели иконического оформления особого сакрального пространства башен. Можно утверждать, что башни созданы не просто для подъема на вторые этажи, но и для вечного освящения, “в роды и роды”, династического брака Владимира и Анны, а через него – всего рода Рюриковичей. Совершавшиеся здесь церемониальные акты при каждом торжественном восхождении княжеской четы и ее свиты на хоры способствовали литургизации таких восхождений, вводили Русь в русло Священной истории.

Итак, рассмотренные башенные сюжеты, вызывающие глубокие культурно-исторические ассоциации, воспринимались в древности в двух плоскостях – реальной и идеальной (символической), составлявшими собой двуединое целое. И это вполне закономерно, ведь весь окружающий мир виделся средневековому человеку символически удвоенным. Предпринятый здесь углубленный анализ данных сюжетов, как считаю, подтверждает и наполняет качественно новым содержанием мой вывод о том, что они органично вписаны в общую смысловую канву светского цикла башен, рассказывающего о помолвке на рубеже 987/988 князя Владимира и византийской принцессы Анны.