

Руслана Демчук

ХИМЕРИЧЕСКИЙ БЕСТИАРИЙ В СТЕНОПИСИ БАШЕН СОФИИ КИЕВСКОЙ

В древнерусской интерпретации христианской картины мира, храм Софии Киевской (нач. XI в.) в целом воспринимался как “лик” (prosopon) Софии Премудрости Божьей, являясь ее материализованным/пластическим воплощением на земле¹. На первый взгляд, с феноменологией сущностной Софии, раскрываемой в идейно-художественном замысле стенописной программы собора, не вполне согласуются так называемые “светские” циклы фресок, расположенные в башнях, пристроенных к юго-западной и северо-западной частям храма.

Башни Софии Киевской – крестовокупольного храма, оснащенные отдельными входами, служили для подъема на второй этаж, где во время богослужения пребывала княжеская семья с приближенными. Уже со 2-й половины XIX ст., сразу же после расчистки фресок башен из-под поздних наслоений масляной живописи, оригинальная стенопись заинтересовала исследователей – Н. Кондакова², Д. Айналова, Е. Редина³ и др.

Известный византолог А. Грабар обратил внимание на то, что башенная стенопись имеет четкую иконографическую систему. Было отмечено, что светский башенный цикл четко разделяется на два яруса – верхний, символично-зооморфный, и нижний, историко-повествовательный. Повествовательный цикл на стенах представлен в виде непрерывного фриза с сюжетами на реальные/исторические темы, помещенными в прямоугольные рамки. Символические сюжеты размещены выше на сводах в круглых медальонах, причем если повествовательные сюжеты по каким-либо причинам “заходят” на своды, то при этом все равно сохраняют свое прямоугольное обрамление⁴. Исследователь усматривал в такой топографии устойчивую традицию, характерную для дворцовых циклов Византии. Следует отметить, что подобное размещение согласуется с универсальной семантикой круга, как “сферы небесной” и квадрата как “сферы

¹ Р. Демчук, *Храм Софії у символічному просторі Русі-України*, Київ, 2008, с. 85.

² Н.П. Кондаков, *О фресках лестницы Киево-Софийского собора*, ЗРАО, 1898, т. III, вып. 3–4, 286–306.

³ Д. Айналов, Е. Редина, *Киево-Софийский собор. Исследование мозаической и фресковой живописи*, Санкт-Петербург, 1889, 157 с.

⁴ А. Грабар. *Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и “Слово о полку Игореве”*, ТОДРЛ 18 (1962) 241.

земной?”. Мы предположили, что оба яруса связаны между собой не только в декоративном, но и в мировоззренческом аспектах, и всякая атрибуция, в первую очередь, должна отслеживать и учитывать эту взаимосвязь⁵.

Приоритетным в историко-повествовательном фризе юго-западной башни является изображение конных ристаний на Константинопольском ипподроме; тема, сама по себе вызывающая удивление как несоместимая с христианской моралью:

“Одни на колесницы свои полагаются, другие – на коней, мы же имя Бога, Всесильного нашего, упоминаем.

Они поколебались и пали, мы встали и стоим прямо” (Пс. 19: 8–9).

Известно, что иконоборческий император Константин Копроним заменил изображение шести Вселенских соборов на своде городских ворот *Milliarium aureum* в Константинополе сюжетами скачек на ипподроме с портретом любимого жокея (“гениоха”) в 764 г. Понятно, что подобная проблематика была осуждена после восстановления иконопочитания на VII Вселенском соборе 787 г. в Никее. Поэтому наличие композиции “Ипподром” в башне Софии Киевской должно было быть тщательно обоснованным, что аргіогі требовало всесторонних исследований. Именно Н. Кондаков впервые предположил, что фрески башен являются иллюстрацией зимних празднеств в Константинополе, эпицентром которых и был ипподром, расположенный в комплексе Большого дворца. Решающую роль в атрибуции сыграли сюжеты, отображающие святочные обряды “Коляды” и “Борьба ряженных”. Последнюю композицию исследователь соотнес с ритуальными “готскими играми”, проводимыми во время святочного пира во дворце. Н. Кондакова поддержали Д. Айналлов и Е. Редин, привлекая исследование Л. Веселовского, посвященное святочной обрядности народов индоевропейской группы⁶.

На сегодняшний день, несмотря на обширную историографию вопроса⁷, существуют две ведущие интерпретации историко-повествовательного цикла обеих башен:

1. С. Высоцкий предложил атрибуцию основных сюжетов как иллюстрацию приема княгини Ольги императором Константином Порфирородным (осень 957 г.) в соответствии с трактатом “О церемониях византийского двора”⁸;

⁵ Р. Демчук, *Указ. соч.*, с. 96.

⁶ Н. Веселовский, *Разыскания в области русского духовного стиха*, СОРЯС т. 32 № 4 (1883) 355–424.

⁷ Р. Демчук, *Указ. соч.*, с. 9–24.

⁸ С.А. Высоцкий, *Светские фрески Софийского собора в Киеве*, Киев 1989, 216 с.

2. Н. Никитенко соотносит башенный цикл с заключением династического союза князя Владимира и византийской царевны Анны накануне крещения Руси (зима 987/988 гг.)⁹.

В обеих гипотезах церемонии на Константинопольском ипподроме отводится значительная роль.

По нашему мнению, ключевым атрибутивным фактором является верхний символично-зооморфный фриз, выступающий в качестве символического кода по отношению к реальным повествовательным сюжетам нижнего яруса. Ведь и христианская картина мира, характерная для средневековья, была четко организована и имела двухъярусную структуру, состоящую из “поднебесного” и “занебесного” хронотопов, иерархически соотносящихся между собой¹⁰. На аналогичных принципах, как мы полагаем, построена живописная программа фресок башен, где в нижнем ярусе зафиксированы реальные события, протекающие в историческом времени; они же обозначены в верхнем ярусе символически¹¹. Символическое мышление было характерно для средневекового мирозерцания в контексте парадигмы Библии. Люди эпохи Средневековья воспринимали окружающий мир преимущественно символически/аллегорически, буквально интерпретируя знаки минувших и грядущих событий. Уже в общепринятой иерархической концепции Универсума, разработанной знаменитым христианским теоретиком Дионисием Ареопагитом, визуальному символу/знаку была отведена исключительная роль, заключенная в способности одновременно выявить и скрыть Божественную истину: “Да не подумаем, что видимые условные знаки созданы ради них самих: они ведь прикрывают невидимое и неизреченное для многих знание, чтобы не стало доступным для непосвященных всесвятое и чтобы открывалось оно только истинным приверженцам благочестия...”¹²

Мы, в этом аспекте, рассматриваем живопись башен как информативную семиотическую систему, где ключевым мотивом, как и для Софийского собора в целом, является событие крещения Руси, интерпретируемое на разных уровнях бытия.

В верхнем ярусе представлен замечательный бестиарий, презентующий “занебесный мир”, где животные в круглых медальонах размещены

⁹ Н. Нікітенко, *Свята Софія Київська: історія в мистецтві*, Київ 2003, 326 с.

¹⁰ С.С. Аверинцев, *Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья*, Античность и Византия, Москва 1975, с. 280.

¹¹ Р. Демчук, *Указ. соч.*, с. 130.

¹² Дионисий Ареопагит, *Послание № 9 “К Титу, иерарху”*, О церковной иерархии. Послания, Санкт-Петербург 2001, с. 255.

на фоні зображень крестов, солярних знаків і затейливої “восточної” орнаментики. Общій контекст символічних росписей призначений позначити мотив парадиза – райського саду “за небесного світа”. Общеизвестно, що тварини оточували праотця Адама в саду Едема, вони ж стали втіленням його перших слів (I М Быт. 2: 19, 20). Також існує давня традиція перебування тварин в космосі як символізації созвездій і знаків зодіака. Таким чином, бестиарні мотиви включені і відображають ідею Творення як проявлення божественного мистецтва. В богословській концепції Дионісія Ареопажита зооморфна символічна форма в вигляді “неподобного подобию” приховувала божественне вміст. Ця оригінальна версія перекликала з анімалистическими трактатами: “Физиолог” (авторство приписується Отцям Церкви IV в., взявши за основу “Нравоописатель”, створений в Александрії ще в II–III вв.) і “Шестоднев” (найбільш відомі Василя Великого – IV в., Северіана Габальського – V в., Георгія Писиди – VI в., Іоанна, ексарха Болгарського – X в.). Як правило, пізніші переписувачі подібних трактатів творчеськи підходили до текстів оригіналів: переробляли, компілювали, доповняли. В результаті первістичні поступово трансформувалися в багаточисленні і популярні “бестиарії”, відомі в різномовних списках, в тому числі і давнеруських. Хоча на Русі, в відміння від Західної Європи, бестиарії не сформували окремого літературного жанру (як латинські, англо-нормандські бестиарії в віршах або французькі “галанти бестиарії любові”), а існували як визначена система візуальних і фольклорних образів, далі востребованих в культурі “українського барокко”. Таким чином, бестиарії, в тому числі і анімалистический цикл Софії Київської, були маркерами і служили основою для інтерпретації середньовікового світоглядання, а не являлися простою декорацією, як вважали перші дослідники собору¹³.

Деякі дослідники в подальшому вважали анімалистическі сюжети простими “апотропеями” – оберегами від злих сил, розглядаючи поза загального смислового контекста¹⁴. Імало місце думка про “незначительності” і неактуальності зооморфних мотивів¹⁵.

Подібні переконання, к школі, не враховували вищеупом’януті теоретическі розробки авторитетних богословів Церкви –

¹³ Д. Айналов, Е. Редін, *Указ. соч.*, с. 102–135.

¹⁴ С.А. Высоцкий, *Указ. соч.*, с. 159–161.

¹⁵ Г.К. Вагнер, *Проблема жанров в давнеруському мистецтві*, Москва 1974, с. 80–81; 127–128.

Дионисия Ареопагита, Иоанна Дамаскина, патриарха Никифора, Федора Студита и др., формировавших средневековое мировоззрение и служивших ориентирами для последующих эпох. Ведущие церковные теоретики размещали символические изображения на грани имманентного и трансцендентного, то есть, на уровне таинств¹⁶. Понятно, что в культовом зодчестве учитывалось и реализовывалось идейное наследие экзегетов. Анималистические сюжеты в церковной культуре являлись определенной формой богомыслия. Их сущность заключалась не в том, что они изображали, а в том, что они обозначали.

Среди бестиарных образов значительное место занимают фантастические животные, так называемые “мифозои” (mytzooa), имеющие химерическую природу¹⁷. Античный термин “химера”, ныне ставший нарицательным, обозначает существа, в теле которых объединены части тела разного вида животных. Мифологическая тератология проникла непосредственно в зоологию, которая берет начало от натурфилософского трактата Аристотеля “История животных” (IV в. до н.э.). Так, швейцарский естествоиспытатель Конрад Геснер в своем знаменитом энциклопедическом труде “*Historiae Animalium*” (тт. 1–5, 1551–1587 гг.), описывал некоторых мифозоев как реально существующих¹⁸.

Все вышеизложенное имеет непосредственное отношение к образам химерического бестиария стенописи софийских башен, где наиболее многочисленную группу (шесть изображений) составляют грифоны. Все они принадлежат к разным иконографическим типам: лежащий, шагающий (рис. 1), львиноголовый, терзающий дракона. Два грифона представлены в геральдической композиции: четверо из шести сгруппированы с солярными знаками (рис. 2). В контексте предложенной нами интерпретации образов с учетом взаимосвязи исторического и символического, необходимо выделить универсальную составляющую, так как смысловые потенции символа всегда превосходят их конкретную реализацию. Возникнув, по мнению исследователей¹⁹, у хеттов (очевидно вследствие слияния племенных тотемов как отображение мифотворчества периода становления союза племен), грифон адаптировался к разнообразным культурным традициям, поддавшись некоторым модификациям. Но при этом сохранялась архетипическая/структурная доминанта образа как выразителя

¹⁶ В.В. Бычков, *Малая история византийской эстетики*, Киев 1991, с. 163.

¹⁷ О.М. Иванова-Казас, *Мифологическая зоология*, Санкт-Петербург 2004, с. 6.

¹⁸ Там же, с. 25.

¹⁹ Г.К. Вагнер, *Грифон во Владимиро-Суздальской фасадной архитектуре*, СА 3 (1963) 78–90.



Рис. 1. “Шагающий грифон”. Юго-западная башня. Фото автора



Рис. 2. “Птица, лежащий и львиноголовый грифоны вокруг соляного знака”. Северо-западная башня. Фото автора

солярности (в Египте размещался в центре солнечного диска, являлся спутником “солнечных” божеств – скифского Гойтосара, греческого Аполлона²⁰) и атрибута верховной/царской власти. В принципе это совпадает с мотивом архаичного центрально-азиатского мифа о грифонах, стерегущих золото. Ведь золото выступает материальным эквивалентом царской власти, соотносимой с солнечной стихией.

Для нашего исследования особый интерес представляет христианская корреляция образа грифона, легко вписавшегося в новый синтагматический ряд, очевидно благодаря имманентной охранной функции (в древности размещался возле Древа Жизни как на ритоне из кургана Чорная Могила X в.). Символы, являясь стойкими элементами культуры, способны сохранять и транслировать семиотический текст. Именно эта функция сыграла решающую роль в том, что грифоны заменили белых птиц в средневековых редакциях романа Псевдо-Каллисфена “Александрия” (сюжет о вознесении Александра Македонского) II в. н.е. Популярность на Руси “вознесения Александра с грифонами” засвидетельствована использованием в декоративно-прикладном (диадема из с. Сахновки X в.), монументальном (Дмитриевский собор г. Владимира XII в., Георгиевский собор г. Юрьева-Польского XIII в.) искусстве и упоминанием в литературно-богословских трудах (Климент Смолятич “Послание к пресвитеру Фоме” XII в.). Очевидно, грифон полностью соответствовал апофеозу царя-солнца, зачатого согласно легенде, царицей Олимпиадой от бога Аммона, явившегося к ней в образе грифона. Мифологизированный образ царя Александра Македонского, завоевателя и победителя будоражил воображения и служил образцом для подражания, безусловно, и для представителей княжеской династии. Тем более, что Рюриковичи – “Дажбожии внуки” (согласно “Слова о полку Игореве” XII в.) издавна ассоциировались с солярностью, что подтверждается именованием князя Владимира “Красным Солнышком” в народной традиции. Именно он – завоеватель и победитель, удостоенный “кесарского” чина, символизированного в Византии грифоном²¹, по праву мог рассчитывать на атрибут солнца и царя, тем более царя-солнца. Можно предположить, что грифон стал символом окрещенной великокняжеской династии, ее специфичной эмблемой, что косвенно подтверждается как их многочисленными изображениями в башнях репрезентативного храма Киевской Руси XI ст., так и перемещением символа на фасады храмов Владимиро-Суздальской

²⁰ Г.К. Вагнер, *Указ. соч.*, с. 82.

²¹ Там же, с. 84.



Рис. 3. “Грифоны, фланкирующие солярный знак”.
Юго-западная башня. Фото автора

Руси XII ст. в связи с изменением политической ситуации. В последующую идеологему “Москва – третий Рим” грифон уже не вписался, уступив двуглавному орлу, более адекватному имперской парадигме. Таким образом, указанный архаический символ имел спрос и реализацию в разнообразных культурных эпохах, демонстрируя глубину содержания, доминирующую над формой выражения.

В обеих башнях Софии имеют место изображения солярных знаков – колес с восемью спицами. В торце свода юго-западной башни солярный знак фланкируется изображением грифонов в геральдической композиции (рис. 3). Симметрия композиции акцентирует на главном – символе солнца. В древней Греции грифон символизировал солнечный свет и был атрибутом солнечного бога Аполлона. Аполлон Гиперборейский владел колесницей, запряженной белыми лебедями, перемещаясь на ней с юга на север и обратно, что символизировало календарную смену времен года. Напрашивается аналогия солярных знаков башен с подобной солнечной колесницей. Замена белых птиц грифонами вполне допустима. Два грифона заменили “райских” птиц в геральдической композиции на резной плите собора св. Марка в Венеции. В целом христианское искусство адаптировало античные сюжеты. Христианская иконография персонафицированного Солнца в образе колесницы общеизвестна благодаря

символическим миниатюрам толковых Псалтырей, распространенных на Руси с XI в. Судя по миниатюрам, древние античные образы были допущены в область христианских представлений, причем не как декоративные украшения, а в качестве формы трансляции христианской мысли. В связи с этим, заслуживает внимания Угличская рукопись 1485 г., списанная с древнего византийского оригинала. Рукопись не имеет текстовых пояснений, зато рисунки на ее полях выполняют “толковую” функцию буквально. В связи с вышеизложенным, стоит обратить

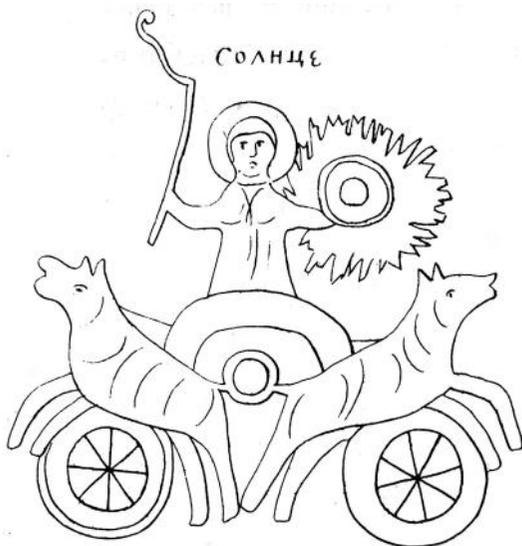


Рис. 4. “Солнечная колесница”.
Угличская рукопись XV в. (по Ф. Буслаеву).

внимание на изображение Солнца с нимбом в образе возничего солнечной колесницы (аналогично Киевской Псалтыри 1397 г. и Годуновской рукописи 1600 г.)²² (рис. 4). В частности, сам ипподром в традиционной античной культуре олицетворял Вселенную и был связан с солярным культом²³. В “Книге Еноха”, широко известной в славянских редакциях, рассказывается о солнце, что движется на колеснице по кругу через шесть ворот²⁴. Изображение солнечной колесницы с грифонами с одной стороны непосредственно примыкает к композиции “Ипподром” (фрагмент с византийским императором и зрителями в ложе Кафисмы), а с другой – к изображению святочного “плодового пира” с раздачей денежных подарков. С этим сюжетом соотносится фреска “Поздравление кабаньей головой и окороком”, расположенная ниже на столбе башни. В античности жертвенный поросенок закалывался зимой на Сатурналии в честь бога Сатурна. У многих народов свинина, свиная голова являются обязательными

²² Ф. Буслаев, *Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV до конца XVI века*, Древнерусская литература и искусство, Санкт-Петербург 1861, т. 2, ч. 6, с. 206–207, 214.

²³ А.А. Чекалова, *Быт и нравы византийского общества*, Культура Византии первой половины IV–VII вв., Москва 1984, т. 1, с. 665–666.

²⁴ В.М. Кириллин, *Символика чисел в древнерусских сказаниях XVI в.*, Естественнонаучные представления Древней Руси, Москва 1988, с. 85–86.



Рис. 5. “Грифон, когтящий дракона”:
А – Рис. Ф. Солнцева XIX в.; Б – Фото автора



Рис. 6. "Гиппокамп". Северо-западная башня. Фото А. Остапчука:
А – общий вид морского мифозоя; Б – фрагмент головы

атрибутами празднования первого дня нового года, на который приходится чествование Василия Кесарийского. Именно поэтому у славян Василий считается покровителем свиней. Несомненно, фрески юго-западной башни иллюстрируют празднование Нового года с языческой подоплекой, приуроченное к зимнему солнцевороту – рождению нового солнца. Н. Никитенко предполагает, что именно в этот святочный период 987/988 гг. была осуществлена помолвка греческой царевны Анны в соответствии с византийскими традициями²⁵.

Как известно из летописных источников, непосредственно крещению Руси предшествовало заключение матримониального союза между киевским князем Владимиром и греческой царевной Анной. В связи с вышеизложенным, хочется обратить особое внимание на центральную (и в топографическом, и в смысловом контексте) композицию символично-зооморфного цикла юго-западной башни – “Грифон, когтящий дракона”, известную в оригинале по зарисовке XIX в. реставратора Ф. Солнцева (рис. 5). В целом композиция состоит из пяти концептуально объединенных сюжетов в круглых медальонах. В центральном медальоне изображен грифон, когтящий змеевидного дракона как универсальный символ победы добра над злом – христианства над язычеством. Это изображение является наиболее крупным, а значит и семантически доминирующим, соответственно специфики средневековой системы живописи. В верхнем медальоне – переплетенные тела борющихся хищников, что архетипически символизирует битву/войну. Изображение в соседнем медальоне царя, сидящего верхом на льве, перекликается с иллюстрацией – первой фигурой видений пророка Даниила из “Христианской топографии” Козьмы Индикоплова – символом царства²⁶. Голубки из нижнего медальона относятся к общепринятой любовно-брачной символике супружеской пары. Аналогично в соседнем медальоне голубь с масличной ветвью в клюве олицетворяет в библейской интерпретации благовест, умиротворение и завершение пути (I М Быт. 8:11). Таким образом, смысловое прочтение композиции декларирует победу христианства над язычеством и созидание христианского царства как результат мирного соглашения, скрепленного династическим браком по завершению военного конфликта, что совпадает с историческим ходом событий накануне крещения Руси князем Владимиром в 988 г.

²⁵ Н.М. Нікітенко, *Указ. соч.*, с. 68–77; 96–101.

²⁶ Е.К. Редин, *“Христианская топография” Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам*, Москва 1916, с. 53.

В культовой архитектуре символы, как правило, помещают в сознательные, традиционные и догматические системы, но такое рациональное упорядочивание не отменяет их внутреннюю жизнь. Сам символизм является полисемантической реальностью, наполненной эмоциональными и умозрительными значениями, при этом не умаляется материальность объекта или действия, ему лишь добавляется дополнительная значимость. Приоритетный уровень раскрытия символической системы зависит от контекста восприятия. В этой связи уместно отметить, что за ключевой темой династического брака Владимира Святого и Анны Порфирородной, стоит “политический брак” Древнерусской державы и христианской религии, а на высшей, уже трансцендентной ступени бытийной иерархии – “священный брак” Христа и Небесной Церкви, засвидетельствованный посвятительной надписью в конхе Софийского собора. Посвятительная надпись над фигурой Марии Оранты является цитатой из Псалма Давида (Пс. 45: 6), где упоминается Небесный Иерусалим, позиционируемый в “Откровении Иоанна Богослова” как Невеста Христа-Агнца (Отк. 21: 9,10). Именно *Nieros Gamos* (“Священный брак”), как архетип заложенный в основу мироздания, трансформировал языческий “хаос” в организованный христианский “космос”, а в реалиях Руси привел к созданию нового упорядоченного/христианского мира с его храмами, школами, библиотеками и законодательными актами.

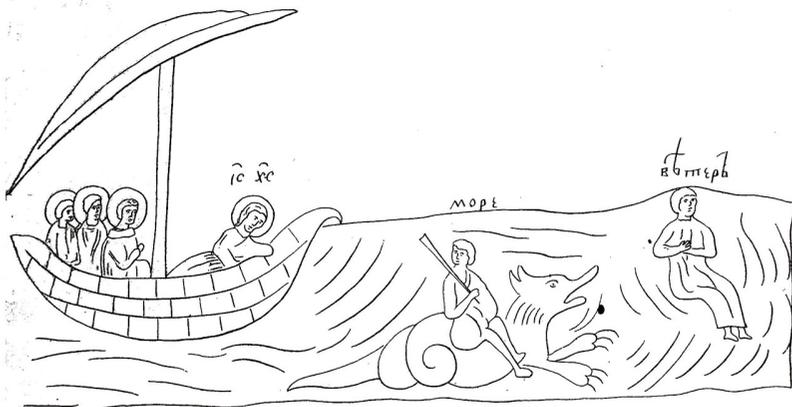
Еще одним химерическим образом, фрагментарно уцелевшим в декоре северо-западной башни, является изображение “какого-то фантастического животного”, где, как полагал С. Высоцкий, “уцелел только хвост, переданный в виде толстых спиралевидных колец”²⁷, хотя хорошо заметен еще и плавник, венчающий хвост, что дает возможность классифицировать животное как водное/морское. Как правило, из поля зрения исследователей выпадала основополагающая деталь исследуемой фрески, а именно – уже слабо различимый *in situ* контур головы со стоячими ушами и волнистой гривой, напоминающий голову коня (рис. 6). Как мы полагаем, оба фрагмента являются частями одной композиции, где представлен гиппокамп (ихтиокентавр), имеющий двойственную природу: верхнюю половину туловища коня, нижнюю – змееподобную (спиралевидную или загнутую) с плавником на конце. Зоологической аллюзией на морского мифозоя является рыбка *hipposampus* – морской конек, профиль которого напоминает верхнюю часть туловища коня с крючкообразным хвостом.

²⁷ С.А. Высоцкий, *Указ. соч.*, с. 132.

В античній міфології ихтиокентавр був возничим Нептуна/Посейдона, запряженим в його колесницю разом з тритоном і дельфіном. По іншій версії, морський кінь являвся “напарником” крилатого коня Пегаса і перевозив світло по дну океана, щоб утрім воно змогло взойти на сході. В античності сюжети з гіппокампом були розповсюджені на кераміці, декоративних і мозаїчних композиціях. В середньовіччя зображення ихтиокентавра часто зустрічаються в книжних мініатюрах. Описання “водяного коня” (“утропа”) поміщено в древнеруському списку “Фізіолога”: “Утропъ имаѣтъ от пулу и до выше образ коневъ, а полъ его и до ниже образъ рыбий китовъ. Ходитъ же в мори и естъ воевода всѣмъ рыбамъ. На странѣ же крайнѣи земли стоить рыба злата и не приходит от мѣста своего да погубитъся ловцемъ, ходя ко утропу. Да то акы воевода сый рыбамъ, идет на крайнюю землю ко златой той рыбѣ. Облизетъ ю и того пакы облизаютъ вси мужи рыбии. И отходят на своа мѣста мужи прежде, а жены послѣди. И помѣтаютъ сѣмя мужи, а жены идучи послѣди, берутъ и будутъ чреваты. И за седми дньми раждають. Егда же ходят на крайны земли, ставятъ рыбади мрежа своа на пропутіе рыбамъ понеже будутъ чреваты, потоле не влавляють ихъ”. Тут же сразу дається пояснення символу, значення якого в новому культурному срезі підвергся суттєвій трансформації: “Утроп же сказземо естъ Моисий началъ пророцества. Море же весь миръ, а рыбы челоувѣци. Златаа рыба сказзеться правовѣрню. Ходятъ бо прежде пророци и облизаються святаго духа. Лижуще бо челоувѣци отъ учения пророцества, послѣдуче берутъ духовну благодать. Рыбади же сутьъ всѣи. Мрежа же естъ пагуба и льстива вождевад, иже не идоша во слѣдъ утропа, сиречь Моисеова закона, но отдалишась и впадоша во мрежа рыбади тѣхъ и погубишась. А шедшихъ во слѣдъ пророкъ ни сѣтъ, ни мрежа не постиже ихъ”²⁸. Таким образом “утроп”, інтерпретований тепер як Моисеев закон – початок шляху мимо пагубної і льстивої “мережі” до входу в “правовѣрє” (“золоту рибу”). Бєси жє (“рибари”) не властни над людьми, “чреватими” христіанським вєроучєнієм. Чєтко обозначєна христіанськє символікє зримого мира як моря (житєйського), перєсєчь которє ради достижєния гавани спасєния можно только на кораблє-цєрквє. Мотив “шляху спасєния” очєнь актуалєн для новообращєнного народа, что сказалося на выборє символічєских сюжєтов. В текстє Угличьской рукописи “утроп” выступєєт как “великє” морськє животноє, иллюстрируєт псалом 103: “Сє морє великє и пространноє. Ту гадє имже нѣсть чїсла. Животная малла съ великими”, а в Псалмє 106: “...и повєлѣ (Христос. – Авт.) вурї и ста вѣ тишинѣ и умолкша волны его”²⁹ обозначєєт морє

²⁸ Слово и сказание о зверех и птахах, Памятники литературы Древней Руси. XIII век, Москва 1981, с. 482–483.

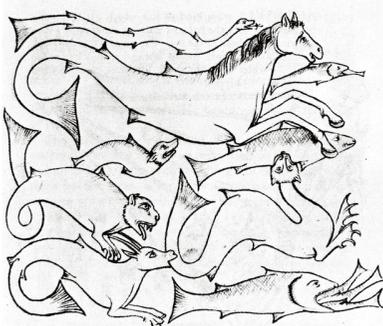
²⁹ Ф. Буслєев, Указ. соч., с. 205–206.



А



Б



В

Рис. 7. Книжные миниатюры с морскими животными: А, Б – Угличская рукопись XV в. (по Ф. Буслаеву), В – Рукопись библиотеки Кембриджского университета. Англия XII в. (по изд.: *Средневековый бестиарий*, Москва 1984)

символически (рис. 7). С нашей атрибуцией морского мифозоя согласилась известная исследовательница Софийского собора Н. Никитенко³⁰.

Не менее авторитетный исследователь В. Ульяновский в целом поддержал символическую интерпретацию анималистических сюжетов башен Софии Киевской. Но, рассматривая нашу атрибуцию бестиарного

³⁰ Н. Никитенко, *Фрески “Ритуальное убийство медведицы” и “Готские игры” в северной башне Софии Киевской: новое осмысление сюжетов*, София Київська: Візантія, Русь, Україна, вип. II: Збірка наукових праць, присвячена 150-літтю з дня народження Д.В. Айначова (1862–1939 рр.), Київ 2012, с. 319–320, прим. 48.

цикла по ілюстраціям к монографіи С. Высоцкого “Светские фрески Софийского собора в Киеве”, исследователь перепутал сюжеты “Стрелок из лука” северо-западной башни и “Охота на вепря” юго-западной башни (по указанной монографіи С. Высоцкого рис. 74, где, безусловно, охотник с собакой охотится на кабана с рис. 64 там же³¹), что вызвало его сомнения по поводу обозначенного нами животного в медальоне рядом со стрелком (лучником) как лани в северо-западной башне³². Это досадное недоразумение свидетельствует о целесообразности исследований фресок *in situ*.

Никоим образом не претендуя на буквалистическое толкование символов (что невозможно по определению), мы намеревались презентовать символические образы искусства в качестве реального пути для уяснения скрытого смысла изображенного, а также обозначить их как сквозные и одновременно объединяющие структуры между определенными планами реальности и глубинными слоями культурной памяти. Сюжеты химерического bestiaria, ставшие эпицентром нашего исследования, отнюдь не являются виртуальными, а реальными знаками ключевых событий: ниспровержения язычества – крещения/спасения, “священного” брака – “воцарения”; указывают время и место. Иносказательность символических сюжетов отвечает христианской мировоззренческой парадигме, представляющей визуальный/реальный мир как загадку (“энигму”):

“Ибо сейчас мы видим все
как бы сквозь тусклое зеркало, гадательно,
когда же наступит совершенство,
то увидим мы все лицом к лицу...” (I Кор. 13: 12).

³¹ С.А. Высоцкий, *Указ. соч.*, с. 124, рис. 64, 132, рис.74.

³² В. Ульяновский, *Древние фрески Софии Киевской глазами зоолога: реальны ли растения звери и птицы?*, Софія Київська: Візантія, Русь, Україна. Збірка статей на пошану д. іст. наук, проф. Н.М. Нікітенко, Київ 2011, с. 270, прим. 74; Р. Демчук, *Указ. соч.*, с. 125–126, рис. 18 А, Б.