

Надежда Никитенко

**РОЖДЕНИЕ НАУКИ О МОЗАИКАХ И ФРЕСКАХ
СОФИИ КИЕВСКОЙ: ФЕНОМЕН
Н. КОНДАКОВА, Д. АЙНАЛОВА и Е. РЕДИНА**

*Если я видел дальше других,
то потому, что стоял на плечах гигантов.
Исаак Ньютон*

Так распорядилась судьба, что в 2012, 2013 и 2014 гг., один за другим, следуют юбилеи рождений трех выдающихся ученых – Д. Айналлова (1862–1939), Е. Редина (1863–1908) и их учителя Н. Кондакова (1844–1925), с именами которых связано подлинное рождение науки о мозаиках и фресках Софии Киевской. Этой плеяде ученых – основателей крупной научной школы в области изучения искусства византийского мира – уделялось немалое внимание в науке¹. Но еще никем не осмыслен их вклад в исследование монументальной живописи Софийского собора в Киеве и еще никто не рассматривал этот вклад как целостный феномен, во всей значимости его истинного научного масштаба.

Знаменательно, что первой значительной работой Кондакова о русском искусстве стала, вне всяких сомнений, великолепная новаторская статья о светских фресках двух лестничных башен Софии Киевской². Его ученики – Айналов и Редин – тоже начинали изучение древнерусского искусства с Софии Киевской. Их дебют в науке, ознаменовавшийся выходом первой монографии о мозаиках и фресках собора был блестящим, ибо связан он с выдающимся памятником и знаменитым ученым.

Как всякое значимое историко-культурное явление этот феномен не был внезапным, а представлял собой сложный процесс, имевший свои истоки и этапные моменты. Поэтому судить о вкладе Н. Кондакова, Д. Айналлова и Е. Редина – крупнейших историков искусства, византинистов и русистов – в исследование монументальной живописи Софийского собора

¹ См. напр. монографии: И.Л. Кызласова, *История изучения византийского и древнерусского искусства в России (Ф.И. Буслаев, Н.П. Кондаков: методы, идеи, теории)*, Москва 1985; Г.И. Вздорнов, *История открытия и изучения русской средневековой живописи: XIX век*, Москва 1986; Р.І. Філіппенко, С.М. Куделко, С.К. Редін – професор Харківського університету: *Монографія*, Харків 2008.

² Н.П. Кондаков, *О фресках лестниц Киево-Софийского собора*, ЗРАО т. 3, вып. 3 и 4 (1888) 287–306.

в Киеве можно лишь в контексте общей оценки того пути, который за два столетия прошла наука о памятнике³. Дать полноценную развернутую характеристику всей истории исследования Софии в рамках данной статьи, разумеется, невозможно, да вобщем-то, и не нужно. Я ставлю перед собой иную цель – попытаться осмыслить феномен названных ученых как зачинателей научного изучения настенной живописи Софийского собора и приблизиться, насколько это возможно, к адекватной оценке их творческого наследия с позиций современного уровня знаний в этой отрасли науки. Для этого, как полагаю, стоит вкратце напомнить основные этапы исследования собора и особенности его реставрации в первой половине XIX в., отразившиеся на истории становления науки о его мозаиках и фресках, рождение которой, вне сомнений, связано с именами Н. Кондакова, Д. Айналова и Е. Редина.

София Киевская стала объектом научного исследования в начале XIX в., которое возникло на волне возрастающего общего интереса к отечественным древностям. В 1809–1810 гг. была снаряжена специальная историко-археологическая экспедиция для зарисовки и описания старинных вещей в некоторых городах и монастырях России. Экспедицию в составе палеографа А. Ермолаева, художника Д. Иванова и архитектора П. Максютинина возглавил историк и археограф К. Бороздин.

В 1810 г. Д. Иванов при участии П. Максютинина впервые обмерял собор. Выполненные художником два плана собора (первого и второго этажей), его разрез, восточный и западный фасады были вскоре опубликованы в альбоме рисунков к путешествию К. Бороздина. План собора по обмерам Д. Иванова не только точно зафиксировал памятник на начало XIX в., но и был первой попыткой выделить его древнейшее ядро. Так 1810 г. стал точкой отсчета истории научного изучения Софии Киевской.

Новую страницу в истории собора открыла яркая личность Киевского митрополита Евгения Болховитина (1822–1837). Митрополит Евгений, будучи, прежде всего, историком, тем не менее, интересовался

³ В этом смысле мне близка позиция Т. Ананьевой, которая пишет: “Лишь с недавнего времени история отечественной науки занялась не только оценкой результатов развития нового знания, но и самим процессом его получения, заинтересовалась взаимодействием “между движением идей и их отношью не абстрактной “средой обитания”, пришла к необходимости изучения “прописки знания”, местного контекста его производства, его локальности, особенно, когда речь идет об этапе зарождения и становления научных изысканий, первые всходы которых могут появиться и на внеаучном поле”. Т. Ананьева, *Производство знаний о киевских древностях в начале XX в.: протагонисты и статисты (по эпистолярным и мемуарным источникам)*, Наукові записки: Збірник праць молодих вчених та аспірантів 19, кн. 1 (2009) 605.

и живописным убранством собора. В письме президенту Петербургской Академии художеств А. Оленину Болховитинов сообщал: “Первую древность в Киеве со вниманием осмотрел я софийскую мозаику”⁴. Интерес митрополита именно к мозаикам можно понять: к тому времени на стенах Софийского собора оставались древние мозаики, а фрески были полностью скрыты под масляной записью XVIII в.

Главный вклад митрополита Евгения в историческую судьбу Софии – это его фундаментальный труд “Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии”, изданный в 1825 г. и не утративший своего значения поныне⁵. Уже современники Болховитинова признали его книгу выдающимся явлением в отечественной исторической науке. Это была первая попытка научного описания древнерусского храма, а также первое изложение истории Церкви в Юго-Западном крае от ее основания вплоть до 1822 г. Для популяризации древней святыни одновременно выдали и книжечку карманного формата “Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря”⁶. Если в “Описании” митрополит Евгений дал весьма сжатый очерк живописного убранства собора с упоминанием главных сюжетов (он называет лишь “замечательнейшие из них”), то в “Кратком описании” находим их куда более полный перечень.

Вскоре после публикации этих книг “Московский Телеграф” в своих библиографических известиях сообщал, что “Краткое описание” – “Это сокращенный выбор из предыдущей книги, сделанный для удобнейшего удовлетворения любопытства посетителей Киевской святыни”⁷. На самом деле, “Краткое описание”, отличающееся весьма упрощенным стилем изложения, – это не “сокращенный выбор”, а, скорее, компиляция, составленная на основе книги митрополита Евгения и дополненная кем-то из его окружения более полным перечнем сюжетов стенописи. Этот своеобразный путеводитель по храму, предназначенный для паломников, вероятнее всего, составлен кафедральным протоиереем Софийского собора Стефаном Семяновским и (или) ключарем, священником Каллистратом Соколовским, поскольку именно они от имени Евгения обращались в

⁴ См.: Т. Ананьева, “*Читайте для познания Киева...*”, Болховитинов Євгеній, митрополит. Вибрані праці з історії Києва / Упор., вст. ст. та додатки Т. Ананьевої, Київ 1995, с. 15.

⁵ [Болховитинов Е.], *Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии*, Киев 1825, 271 с.; *Описание Киево-Софийского собора и Киевской иерархии*, Болховитинов Євгеній, митрополит, Вказ. праця, с. 36–270.

⁶ *Краткое описание Киево-Софийского собора и монастыря*, Киев 1825.

⁷ *Русская литература 1825 и 1826 годов*, Московский Телеграф, издаваемый Николаем Полевым VII, № 1 (1826).

Духовний цензурний комітет за дозволенням друкувати “Краткое описание”⁸. Для його авторів, як і для митрополита Євгенія, монументальна живопись Софійського собору – це не явлення мистецтва, а, перш за все, об’єкт молитвенного поклонення, величайша святиня, духовна цінність якою рівнозначна її давності.

Врештеш, преосвящений Євгеній висказується і по приводу художественного якості мозаїк і масляної живописи XVIII в., виконаної “по штукатурке новейшего уже времени”. Він відзначає, що “об оставшихся Ярославых мозаических картинах заметить можно, что они доказывают терпеливость художников в подборе цветных стекол, но не доказывают вкуса в выборе рисунков и предметов. Впрочем, нельзя было требовать сего от художников одиннадцатого века, в коем везде вкус искусств был уже в повреждении и упадке”⁹. О живописи XVIII в. він говорить: “Все сии картины расположены без порядка, написаны без искусства и некоторые вдвойне, а вообще означают недостаток вкуса в выборе и рисунках”¹⁰. Примітливо, що в стосунку художественного рівня софійських мозаїк Євгеній слівно повторює Н. Карамзину, писавшому про них в своїй “Історії”: “... работа более трудная, нежели изящная”¹¹. Як відзначає Г. Вздорнов, цей “отзыв принадлежит человеку из общества, чьи художественные вкусы формировались в эпоху Просвещения, когда образцами непогрешимости в искусстве признавались только античные памятники... Люди начала XIX века еще не научились ценить художественное творчество средних веков за его собственную выразительность”¹². Но це явлення, к шкоду, характерно і для сучасної науки, вель той же Г. Вздорнов, віддаючи належне середньовічному мистецтву, не сприймає софійську роспись нового часу, ібо вслід за митрополитом Євгенієм утверджує, що збережена на стінах Софійського собору монументальна живопись XVIII в. якими “не имеет ни исторической, ни художественной ценности”¹³. Перефразуючи його, можна сказати, що люди XX століття, навчившись цінувати художественне творчество середніх століть, і через 150 років не змогли об’єктивно судити про збережену в Софійському соборі української монументальної живописи епохи бароко, котра, несомненно, має свою історико-художественну цінність і відрізняється яскравою виразністю.

⁸ См.: Т. Ананьева, “*Читайте для познания Киева...*”, с. 18.

⁹ Болховітінів Євгеній, митрополит, *Вказ. праця*, с. 58.

¹⁰ Там же, с. 67.

¹¹ Н.М. Карамзин, *История Государства Российского*, Т. 2, Санкт-Петербург 1816, с. 39.

¹² Г.И. Вздорнов, *Указ. соч.*, с. 22.

¹³ Там же, с. 32.

И все же митрополита Евгения, как и его современников, можно понять, ведь их художественные вкусы не просто питались идеалами античности, ибо прозападная светскость и пышность церковного искусства XVIII в. претила православному сознанию: как писал А. Бенуа, “религиозному настроению эта феерия не отвечает даже самым отдаленным образом”¹⁴. Ситуация осложнялась тем, что в XIX в. украинская иконопись все еще сохраняла зависимость от художественных приемов западной религиозной живописи, тогда как Синод, неизменно уделявший внимание иконографии, требовал всячески избегать неканоничных элементов.

В 40-е гг. XIX в. изучение и сохранение памятников старины становится в Российской империи государственной программой, инициатором которой выступил сам царь Николай I. Он придавал особое значение древним городам и святыням империи, призванным, как он считал, олицетворять идею исконного единства всех его православных подданных. Не удивительно, что император стал “августейшим покровителем” реставрации древних киевских храмов и лично опекался ее ходом. Это, безусловно, имело огромное значение, поскольку дало мощный импульс развитию реставрационной, исследовательской и издательской деятельности. Именно тогда появляются первые научные работы киевского археолога С. Крыжановского – автора ряда публикаций в области церковной археологии, прежде всего о мозаиках и фресках Софии Киевской¹⁵. Эти первые специальные работы, посвященные монументальной живописи Софии, были весьма далеки от комплексного аналитического исследования, они носили, скорее, информативный характер и основывались на визуальном (не всегда верном) восприятии автором композиций. Тем не менее, они сыграли свою роль в изучении монументальной живописи Софии, поскольку ввели его в круг важной научной проблематики.

Разумеется, научный почин Крыжановского не был внезапным озарением, явившимся на пустом месте. На самом деле, он был бы невозможен без эпохального события в истории собора – крупных реставрационных работ 1843–1853 гг. под руководством академика Ф. Солнцева, открывших миру уникальные фрески собора. Академику, небезосновательно считавшемуся тогда лучшим знатоком древнерусского искусства,

¹⁴ А.Н. Бенуа, *История русской живописи в XIX веке*, Москва 1995, с. 12.

¹⁵ С. Крыжановский, *О древней греческой стеной живописи в Киевском Софийском соборе*, Северная пчела 246, 2 ноября (1843) 984; С. Крыжановский, *Киево-Софийская стенопись в коридорах лестницы, ведущих на хоры*, Северная пчела 147 и 148 (1853) 587–588, 591–592; С. Крыжановский, *Киевские мозаики*, ЗРАО 8 (1856) 261–270. Крыжановский Семен Петрович – выпускник Киевской духовной академии, в которой обучался в 1823–1827 гг.

лично покровительствовал сам царь, что, безусловно, отразилось на значимости и масштабе работ.

Предысторией солнцевской реставрации стало случайное открытие в Софии древних фресок накануне приезда Николая I в Киев в сентябре 1843 г. По свидетельству Солнцева, Софийский собор “был в страшном запустении” и Киевский митрополит Филарет (Амфитеатров) поручил ему “составить смету для починки этого собора”. Осматривая собор, Солнцев, как он пишет в своих воспоминаниях, увидел в куполах под крышей древние фрески, о которых сообщил царю во время полученной у него тогда же аудиенции¹⁶. В поданной царю записке о реставрации стенописи

¹⁶ Сенсационное открытие древних фресок, однозначно связываемое исследователями с именем Солнцева, считают крупнейшим событием XIX в., оказавшим “достаточно большое влияние и на развитие российской археологии, и на русское искусство, и, даже, опосредованно, на рост национального самосознания”. См.: Н.А. Яковлев, *О первом периоде изучения Софийского собора в Киеве*, Памятники культуры. Новые открытия: 2003 г., Москва 2004, с. 602. Для объективного уяснения истории открытия в соборе фресок стоит привести свидетельство С. Крыжановского и И. Скворцова – современников и очевидцев реставрации Софии Киевской при Солнцеве. Киевский археолог Крыжановский, который первым опубликовал статьи о вновь открытой стенописи Софии, сообщает: “Скучный остаток древней живописи с незапамятных времен оставался открытым в небольшом нижнем отделении Софийского храма с южной стороны, примыкающей к главной части здания”, описывая далее изображение в куполе диакона восьмиконечного креста в окружении четырех поясных ангелов в медальонах. “Кроме этой живописи, – пишет он, – в приделе Антония и Феодосия, с левой стороны, очень давно стали быть видны 5 изображений, выказывавшиеся из-под известковой побелки... На основании этих отрывков Софийского аль-фреско ключарь и ризничий собора протоиерей Тимофей Сухобрусов предположил, что и в других местах под нынешней побелкой подлинных Ярославовых стен должна находиться древняя живопись. С этим предположением он обратился к киевскому митрополиту Филарету, были сделаны пробы в различных местах в стене, бывшей наружной стеной древнего храма, за 5-ю слоями покраски и побелки Сухобрусову с Солнцевым удалось открыть несколько изображений”. См.: С.П. Крыжановский, *О древней греческой стеной живописи...*, с. 983–984. Скворцов, софийский кафедральный протоиерей в 1849–1863 гг., пишет: “Издавна приметны были в одном из боковых отделений Собора, на стороне южной, на своде, древние изображения Ангелов, Серафимов и Херувимов, и можно было присмотревшись пристально, прочесть здесь Греческие надписи, но никто до 1843 г. не подозревал, что это часть только 8-вековых фресков, которых должно искать на всех стенах Собора. Уже в этом году, когда в олгаре придела Препод. Антония и Феодосия, после случайного опадения штукатурки, оказались следы фресковых изображений, бывший по некоторому делу в Киеве академик Ф.Г. Солнцев возымел мысль о существовании подобных изображений по всему Ярославову храму. Мысль эта и подтвердилась, когда пробовали в разных местах очищать побелку и покраску позднейшую. Таким образом, дело это представилось заслуживающим внимания Высочайшего, доложено было ГОСУДАРЮ ИМПЕРАТОРУ, и ЕГО ВЕЛИЧЕСТВО изволил указать Св. Синоду изыскать средства, как для открытия, так и возобновления древних фресков на всех стенах и столпах К. Соф. Собора”. См.: [И. Скворцов, протоиерей], *Описание Киево-Софийского собора по обновлению его в 1843–1853 годах*, Киев 1854, с. 34–35. Преемник Скворцова в исследовании Софии, ее кафедральный протоиерей в 1868–1896 гг. П. Лебединцев, комментируя свидетельство Солнцева, вменяет заслугу обнаружения фресок

собора Солнцев предлагал ради сохранения фресок знаменитой святыни “в надлежащем благолепии” освободить их из-под позднейших наслоений и “по возможности возобновить”¹⁷. Под возобновлением разумелось поновление фресок масляными красками и восполнение их утрат новой стенописью “в древнем стиле”, в меру тогдашнего понимания и в соответствии с принятой реставрационной практикой. Проект Солнцева получил поддержку Св. Синода, после чего 17 ноября 1843 г. получено Высочайшее разрешение на реставрацию собора, а в июне 1844 г. был учрежден Комитет для возобновления Софийского собора “из благонадежных духовных и гражданских лиц”. Руководство Комитетом поручалось митрополиту Филарету и генерал-губернатору Бибикову, а “часть живописная вся поручена главному надзору Академика Солнцева”¹⁸.

Во время реставрации стенописи Софии Солнцевым был введен метод послойной расчистки изображений и послойного копирования фресок, то есть фиксация их состояния до реставрации и в процессе ее¹⁹. Со времен Солнцева этот метод, подтверждавший самоценность каждого живописного слоя, стал обязательным для всех последующих поколений реставраторов.

После расчистки древней стенописи из-под позднейших слоев побелки и масляной живописи оказалось, что значительная часть фресок сильно повреждена либо вообще утрачена. Как пишет Ж. Белик, в ситуации действующего храма и с точки зрения православной культуры “просто

ключарю собора протоиерею Т. Сухобрусову, который и сообщил о своем открытии Солнцеву. См.: П. Лебединцев, *Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 г.*, Киев 1879, с. 3. Но, восстанавливая справедливость, историк Киева и современник этой реставрации Н. Сементовский (1819–1879) пишет, что “честь открытия древнего фрескового письма в Софийском храме бесспорно принадлежит никому иному, как Семену Петровичу Крижановскому, жившему у протоиерея и ключаря собора Тимофея Сухобрусова”. См.: Н. Сементовский, *Киев, его святыни, древности, достопамятности и сведения, необходимые для его читателей и путешественников* (изд. 7-е), Киев 1900, с. 103.

¹⁷ Ф.Г. Солнцев, *Моя жизнь и художественно-археологические труды*, Русская старина 16 (1876) 286–291.

¹⁸ См.: [Скворцов И., протоиерей], *Указ. соч.*, с. 35; П. Лебединцев, *Указ. соч.*, с. 3.

¹⁹ Этот метод, называвшийся “археологическим” и отражавший тогдашнее состояние реставрационной науки, разработан и сформулирован в 1831 г. президентом Императорской Академии художеств А. Олениным. Метод состоял в том, что реставратор должен восстановить предмет в первоначальном виде путем “вчувствования” в эпоху, пытаясь повторить сам процесс создания вещи, по возможности теми же материалами и инструментами. См.: Ж.Г. Белик, *Иконописная мастерская М.С. Пешехонова и ее участие в реставрации Софии Киевской в середине XIX века*, Пам’ятки Національного заповідника “Софія-Київська” та сучасні тенденції музейної науки. Матеріали Третьої міжнародної наукової конференції “Софійські читання” (Київ, 24–25 листопада 2005), Київ 2007, с. 250–251; См. также: Н.А. Яковлев, *Указ. соч.*, с. 602–616.

законсервировать остатки живописи было бы прямым нарушением православной концепции отношения к Храму. Следовательно, второй стадии реставрации – возобновлению фресок – придавали огромное значение не только с эстетической, но и с религиозной точки зрения²⁰. Все должно было отвечать вкусам времени, которые “требовали, чтобы утраты были восполнены и роспись восстановлена как бы в неповрежденной целостности”²¹. В результате древние фрески собора были возобновлены (поновлены), то есть, записаны масляными красками. Причем на первом этапе работ открытые фрески покрывали под новую стенопись горячей олифой, проникавшей в грунт живописи XI в. Фрагменты, которые плохо держались, не закрепляли, а уничтожали. Немало изображений написали заново.

Хотя впоследствии стало едва ли не хорошим тоном ругать солнцевскую реставрацию якобы выполненную “площадными мастерами”, “неумелую”, “варварскую” и “безграмотную” (такая риторика, к сожалению, иногда имеет место и сегодня), на самом деле, эта реставрация была, что называется, в духе времени, ибо других подходов тогда не знали. Разумеется, подсобные работы поручались не специалистам, а людям, которые знали хоть какой-то толк в иконописном деле, но реставрировали фрески не случайные работники, а опытные мастера – лично приглашенный Солнцевым из Петербурга владелец известной иконописной мастерской М. Пешехонов, а после него – авторитетные киевские реставраторы о. Иринарх и, наконец, сменивший его о. Иосиф Желтоножский. Работали они в меру своих сил и возможностей, надо сказать, ввиду вполне объективных причин материально и профессионально весьма ограниченных²². Нельзя забывать, что технология фресковой живописи была практически утрачена, реставраторы имели о ней лишь самые общие представления, их методы и приемы рождались спонтанно, в процессе работы. К тому же нагруженный другими работами академик Солнцев не так часто бывал в Киеве, поэтому не мог проследить за всем. Существовал представительный Комитет для возобновления Софии, члены которого далеко не всегда считались с мнением Солнцева. Он фактически имел статус консультанта при Комитете, распоряжавшемся всеми финансовыми средствами, отпущенными на реставрацию.

²⁰ Ж.Г. Белик, *Указ. соч.*, с. 251.

²¹ В.Г. Вздорнов, *Указ. соч.*, с. 32.

²² К удовольствию весьма стесненного в средствах руководителя Комитета для возобновления Софийского собора митрополита Филарета, орловский иеромонах-иконописец о. Иринарх, к примеру, взялся работать без всякой платы, “из благочестивого усердия и послушания”. См.: П. Лебединцев, *Указ. соч.*, с. 28–29.

Как бы там ни было, “археологический” метод Солнцева был для той эпохи, когда реставрационная наука находилась лишь в зародыше, безусловно, прогрессивным явлением в реставрации древних памятников. Не зря в новейших специальных исследованиях вклад Ф. Солнцева в освоение древнерусского культурного наследия сравнивают с трудами таких ученых, как Ф. Буслаев, Н. Кондаков, И. Киреевский и др.; все, созданное Ф. Солнцевым, считают не плодом его воображения, а научным документированием памятников культуры Древней Руси²³.

Заслуга Солнцева состоит в том, что именно тогда был заложен фундамент современной реставрационной науки, именно под его руководством был открыт колоссальный ансамбль древних фресок Софии Киевской, что послужило толчком к их изучению. Ему принадлежат тщательные обмеры храма, одна из первых попыток научной реконструкции его внешнего вида, детальнейшие планы-разрезы расположения сюжетов живописи и их зарисовки, вошедшие в огромный альбом-каталог, данными которого пользовались и пользуются доселе ученые. Фактически реставрационную деятельность Солнцева можно считать теми истоками, которые лежат в основе научного изучения Софии Киевской как памятника монументальной живописи.

Но нужно учитывать, что на этом альбоме, вошедшем в капитальное издание “Древности Российского государства”, негативно отразились огрехи документирования солнцевской реставрации и сложные перипетии публикации альбома²⁴. В нем наряду с копиями поновленных маслом фресок представлены немногочисленные акварели Солнцева, выполненные с подлинной стенописи XI в., до ее записи масляными красками. Считают, что такая малообъяснимая сумятица – недочеты самого Солнцева, но это, мягко говоря, не совсем так. Дело вот в чем. В течение всех 10 лет, когда шла реставрация Софии, Солнцев выполнял акварельные копии расчищенных фресок. Каждую осень он подавал Николаю I от 80 до 100 зарисовок, в результате чего получилось большое собрание копий. Царь сначала хотел передать его в московскую Оружейную палату. А как раз в это время Русское археологическое общество завершило шеститомное издание “Древностей Российского государства” (1849–1853). Каждый том состоял из двух частей: большого атласа цветных литографических

²³ М.М. Евтушенко, *Академик Ф.Г. Солнцев (1801–1892) и его вклад в освоение древнерусского культурного наследия*, Автореф. диссер... канд. истор. наук, Санкт-Петербург 2007, с. 1.

²⁴ *Киевский Софийский собор / Древности Российского государства: Альбом*, Вып. 1, 2, 3, Санкт-Петербург 1871; Вып. 4, Санкт-Петербург 1887.

рисунков и меньшей по размеру книги со вступительной статьей и пояснениями к атласу. И царь повелел передать акварели Солнцева, выполненные им в Софии, в Русское археологическое общество с тем, чтобы они вошли в специальное издание, которое бы стало продолжением “Древностей Российского государства”.

Крымская война помешала немедленной реализации замысла, а после смерти в 1855 г. Николая I, августейшего покровителя Солнцева, возникли сложности с таким изданием. Председатель Общества граф Строганов, находясь под влиянием негативного общественного мнения о реставрации Софии, в 1855 г. посетил собор и, сопоставив солнцевские акварели с поновленными маслом фресками, решил, что копии имеют мало общего с “оригиналами”. На основе таких вот “наблюдений” был сделан вывод, что рисунки Солнцева не могут быть изданы научным обществом²⁵.

Тогда протоиерей Софийского собора Т. Сухобрусов обратился к Ф. Солнцеву с просьбой передать его рисунки в Софию. В ответном письме от 3 марта 1856 г. Солнцев писал:

“Ваше Высокопреподобие Тимофей Никитич!

Весьма бы желал удовлетворить Соборян, но по приезде моем из Киева мне велено было доставить все рисунки в Бозе почившему Государю Императору Николаю Павловичу, а Им переданы были Графу Строганову для напечатания и издания в свете, и где они теперь находятся не знаю, о чем и прошу Вас уведомить Соборян.

Душевно преданный покорнейший
слуга Федор Солнцев”²⁶

Но более чем через 10 лет рисунки все же решили издать, предварительно проверив весь материал на месте в Киеве. В 1866 г. была организована комиссия, поручившая уже далеко не молодому Солнцеву и академику И. Срезневскому сверить рисунки с оригиналами и при необходимости исправить их. Но при этом забыли, что оригиналы скрыты под масляной записью, тогда как копии Солнцева делались с подлинных фресок. Вот на основе прописанных маслом фресок и выполнили в 1867 г. новые копии, изданные в “Древностях”. Известный украинский историк искусства К. Шероцкий видел забракованные Строгановым первичные копии Солнцева в сильно разбитом корректурном экземпляре, хранившемся в библиотеке Русского археологического общества. По его словам, эти рисунки “были копиями не с реставрационных упражнений самого

²⁵ См.: Г.И. Вздорнов, *Указ. соч.*, с. 44–45.

²⁶ Автограф письма хранится в Институте рукописей НБУВ: ф. 233, д. 6, л. 77.

Солнцева, а с правдивых оригиналов XI в.". Он называет рисунки Солнцева "безмерно ценными, хотя, может, и не совсем точными", возмущаясь тем, что Русское археологическое общество растеряло и совершенно забросило их²⁷.

Отдельно стоит сказать о пояснительном тексте к альбому. Если в 1867 г. Солнцев с помощниками по поручению Комиссии сняли кальки с поновленных фресок и раскрасили их, то известный историк-славист академик И. Срезневский, который согласился написать сопроводительный текст к изданию, свою задачу не выполнил. Возможно, это объясняется тем, что именитый ученый считал неуместной научную публикацию поновленной живописи. Тем более что реставрация вызвала резко негативную реакцию научной общественности, причем во всех недочетах, как всегда, обвиняли того, кто больше всего сделал, – Солнцева.

Понятно, что вновь открытая древняя стенопись "митрополии русской" вызвала колоссальный общественный и научный интерес. Уже в 1854 г. кафедральный протоиерей собора, доктор богословия, профессор И. Скворцов, описывая сюжеты, предпринимает попытку интерпретировать их в богословском смысле. Для него не подлежит сомнению, что все фресковые изображения продолжают идею мозаичных сюжетов в главном алтаре – идею Собора и раскрывают тему дома Премудрости Божией – Церкви Христовой. Не останавливаясь на описаниях порознь единоличных сюжетов, он впервые классифицирует здесь иконографические типы

²⁷ К. Широцкий, *Про публікацію Солнцева "Киевский-Софийский собор" в "Древностях Российского государства" (1871–1887 pp.)*, Україна, Кн. 1–12 (1917) 128–132. Айналов и Редин засвідчували той факт, що реставраційні зарисовки Солнцева з відкриваних зображень тоді зберігалися у священника киево-подільської Різдвянської церкви о. Іосифа Желтоножського, який закінчував реставрацію фресок: "таких калек у заведувашого остаточної реставрації протоієрея о. Іосифа Желтоножського цілий альбом". См.: Д. Айналов, Е. Редін, *Кієво-Софійський собор: Ісследованіє древньої мозаїчної і фрескової живописи*, Санкт-Петербург 1889, с. 72, прим. 1. См. також лист Д. Айналова А. Новицькому від 30.06.1930 г., з якого явствує, що Айналов і Редін користувалися деякими з цих копій, зберіганих в церковній квартирі Желтоножського (О. Файда, *Листи Дмитра Айналова до Миколи Петрова*, Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Вип. II: Збірка наукових праць присвячена 150-літтю з дня народження Дмитра Власовича Айналова (1862–1939 pp.) (2012) 64. На це свідчення з листа А. Новицького звертає увагу і В. Ульяновський, який також відзначає, що священник Іосиф Желтоножський був настоятелем Різдвянського храму в 1853–1899 гг., при якому він учредив іконописну майстерську; одночасно о. Іосиф преподавав іконопис в Київській духовній семінарії. См.: В. Ульяновський, *Українські сюжети в житті і творчестві Дмитрія Власьовича Айналова*, Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Вип. II: Збірка наукових праць присвячена 150-літтю з дня народження Дмитра Власовича Айналова (1862–1939 pp.) (2012) 26.

изображений разных чинов святых: ангелов, пророков, апостолов, святителей и так далее. Скворцов отмечает, что в соборе к древним изображениям принадлежат святые, “кои не позже 5-го века”²⁸.

Несколько позднее Н. Закревский (вслед за С. Крыжановским²⁹, которого во многом повторяет Н. Сементовский³⁰) в своем известном “Описании Киева”³¹ останавливается на технической стороне производства и набора мозаик, достаточно подробно характеризует и даже интерпретирует сюжеты мозаик и фресок; он описывает их сохранность, иконографию и колорит, сообщает также о ходе и результатах реставрации, что свидетельствует об определенном прогрессе в изучении монументальной живописи собора. Примечательно, что Закревский, как и митрополит Евгений, ценит эту живопись, прежде всего, за ее древность, “усугубляющую благоговение к священным предметам”, совершенно не понимая высочайшей художественной ценности мозаик и фресок, в которых якобы “господствует совершенное отсутствие рисунка и вкуса; незнание первоначальных правил рисования, перспективы и расположения света и теней”. По его мнению, все это “представляет собою неразвитость и младенческое состояние художеств того времени”. Светские фрески башен Закревский называет “аллегорическими”³², и некоторые из них напоминают ему “пошиб лубочных картин прошлого столетия”, что наводит его на мысль о принадлежности их “гораздо позднему времени”³³.

И все же необычная для храма светская роспись чрезвычайно интриговала и Закревского, и его современников. Он отмечал, что “здесь существенный вопрос состоит в том: *что означают эти фрески?*”, остро критикуя Сементовского, который предложил трактовать их как изображение княжеских ловов³⁴. С этим категорически не согласен Закревский:

²⁸ [Скворцов И., протоиерей], *Указ. соч.*, с. 39–49.

²⁹ С. Крыжановский, *Киевские мозаики*, ЗРАО VIII (1856) 261–270.

³⁰ Н. Сементовский, *Указ. соч.*, с. 86–93.

³¹ Н. Закревский, *Описание Киева*, т. 2, Москва 1868, с. 790–817.

³² Кстати, до него эти фрески сразу же после их открытия определялись С. Крыжановским как исторические или же “эмблематические”. См.: *Обозрение Киева в отношении к древностям*, изданное по Высочайшему соизволению киевским гражданским губернатором Иваном Фундуклеем, Киев 1847, с. 41. С. Крыжановскому принадлежит и первая специальная работа о светских фресках, где он заключает, что “эта стенопись не относится к церковной живописи. Некоторые изображения, по-видимому, относятся к истории”. См.: С.П. Крыжановский, *Киево-Софийская стенопись...*, с. 587–588, 591–592.

³³ Н. Закревский, *Указ. соч.*, с. 801–802. Здесь, безусловно, сказалось то, что башенные фрески в силу плохой сохранности при поновлении были сильно искажены масляной записью.

³⁴ См.: Н. Сементовский, *Сказание о ловах великих князей киевских*, Галерея киевских достопримечательных видов и древностей, Киев 1857, с. 77–100.

“Неужели все это относится до охоты?!” – восклицает он, призывая издать эти фрески, “чтобы их подвергнуть суду знатоков”³⁵. Следует отметить, что на самом деле Сементовский не все сюжеты отнес к охотничьей тематике: “Нельзя однако же сказать утвердительно, чтобы все сохранившиеся фрески прямо относились к ловам; многие изображения представляют неразгаданные, аллегорические значения, не спорю, быть может и имевшие какое-либо довольно близкое отношение к изображениям, ясно представляющим ловы”³⁶. Тем не менее, точка зрения Сементовского надолго приживается в науке, сохраняясь вплоть до середины XX в.³⁷

Параллельно “русскому” возникает и другой, “византийский” подход к пониманию сюжетов башенных фресок³⁸. Зачинатель второго, выпускник Киевской духовной академии (далее – КДА) Н. Смирнов³⁹ вполне логично доказывает, что костюмировка коронованных царственных персонажей на фресках византийская, а не русская, значит, по его мнению, здесь представлены византийские василевсы, а не русские князья. Кроме того, изображенные на фресках башен львы и барсы не могли быть предметом русского лова. Смирнов первым обращается к истокам жанровой (бытовой) монументальной живописи, образцы которой появляются в византийских дворцах и храмах, начиная с IV в. – это изображения архитектурных пейзажей, человеческих фигур, сцен сбора винограда, животных, птиц и так далее, Смирнов считает, что такие изображения служили для ornamentации храмов, не имея символического значения. Автор приходит к выводу, что фрески иллюстрируют сцены из быта византийского императорского двора, оригиналом для которых послужили миниатюры какой-то византийской рукописи, возникшей, скорее всего, не ранее IX в.,

³⁵ Н. Закревский, *Указ. соч.*, с. 817.

³⁶ Н. Сементовский, *Указ. соч.*, с. 85.

³⁷ См.: Н.В. Шарлемань, *Животный мир и сцены охоты на фресках Софии Киевской*, София Киевская: Материалы исследований, Киев 1973, с. 42–45; Н. Шарлемань, *Стенопись охотничьего содержания Софийского заповедника – архитектурного музея в Киеве как источник по краеведению Киевской Руси* / публ. В. Ульяновского, Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Збірка статей на пошану д. іст. наук, проф. Н.М. Нікітенко, Київ 2011, с. 279–280.

³⁸ Эта альтернатива отражает общую тенденцию развития отечественной науки 1850–1880 гг.: с одной стороны, осмысление древних памятников как национального достояния, с другой, постепенное изживание национальной ограниченности исследований, того, что Н. Кондаков впоследствии назвал “внушением узкого патриотизма”. См.: Н.И. Платонова, *История археологической мысли в России. Вторая половина XIX – первая треть XX века*, Санкт-Петербург 2010, с. 47, 68.

³⁹ Видимо, Николай Ксенофонтович Смирнов (1847–1907), окончивший КДА в 1871 г. со степенью кандидата богословия. Впоследствии был редактором Пензенских Епархиальных Ведомостей, статским советником и преподавателем Пензенской духовной семинарии.

после иконоборчества⁴⁰. Новаторское по своим выводам исследование Смирнова было, несомненно, качественным рубежом в изучении светских фресок, но прошло оно почти незамеченным, поскольку не опиралось на прочную научную базу.

Но свой след в науке оно все же оставило. Судя по всему, достаточно убедительная статья Смирнова не ускользнула от внимания известного исследователя Софийского собора кафедрального протоиерея П. Лебединцева, издавшего свое обстоятельное “Описание” собора, в котором учтены имевшиеся к тому времени научные наработки⁴¹. К тому же Лебединцев состоял почетным членом Церковно-исторического и Церковно-археологического обществ при КДА, авторитетным ученым и активным автором “Трудов КДА”, в которых напечатана статья Смирнова о фресках башен.

Что касается светской живописи башен (Лебединцев называет ее “фресковые изображения неосвященные”), – он описывает ее, руководствуясь весьма простыми визуальными наблюдениями, не вдаваясь в проблему атрибуции фресок. Но коронованных персонажей Лебединцев все-таки называет “царь” и “царица”, а не “князь” и “княгиня”, что само по себе указывает на византийский, а не на киевский вектор смысловой наполненности фресок. Однако в целом содержание светского цикла остается для Лебединцева, как и для его предшественников, совершенно непонятным и загадочным. Можно заключить, что все наработки в области изучения светских фресок, появившиеся на волне их открытия, повлекли за собой первые маргинальные видения содержания их сюжетов, и эти наработки, безусловно, важны для науки в источниковедческом и историографическом аспектах. При всем этом нельзя исключать, что на дальнейшее развитие научной мысли в этой области повлияла вышеупомянутая прозорливая статья Н. Смирнова, о чем, правда, никто в своих публикациях упоминает. Но эту статью, безусловно, знали, и тот же Лебединцев, живо откликавшийся на все новшества и, как правило, знакомивший приезжих ученых коллег с собором, не мог не сообщать им о новой оригинальной точке зрения Смирнова на эту живопись⁴².

⁴⁰ Н. Смирнов, *Фресковые изображения по лестницам на хоры Киево-Софийского собора*, Труды КДА 3 (1871) 554–591.

⁴¹ П. Лебединцев, *Описание Киево-Софийского кафедрального собора*, Киев 1882.

⁴² Например, реставрировавший собор в 80-х – начале 90-х гг. XIX в. А. Прахов, рассказывая о том, с каким энтузиазмом и открытостью Лебединцев относился ко всему новому, пишет в своих воспоминаниях: “В Софии я был как дома, благодаря о. кафедральному протоиерею, который был прямо влюблен в свой храм, и всякое мое откровение радовало

Подлинный переворот в исследовании фресок собора удается совершить лишь ученому с научным кругозором мирового уровня – Н. Кондакову, который к концу 80-х гг. XIX в. стал не только общепризнанным авторитетом в области византийского искусства, но и сформировался как крупнейший специалист по русским художественным древностям, особенно по церковной археологии.

Рождение науки о церковном искусстве связано с именем академика Ф. Буслаева (1818–1897), автора сравнительно-исторического метода исследования иконописи, позволившего определить ее своеобразие, внутреннюю суть, глубинную связь изображения и слова как специфическую особенность средневековой культуры. Хотя Ф. Буслаев, воспитанный на эстетических идеалах античности, недооценивал художественное значение иконописи, он, филолог по специальности, первым в науке начал интерпретировать содержание иконного образа на основании литературных источников. Именно Буслаев, работы которого заложили фундамент науки о византийской и древнерусской живописи, понимал ее как искусство функциональное, церковное, учительные задачи которого неотделимы от церковной проповеди или богослужебных текстов⁴³.

Ведущим ученым школы Ф. Буслаева был академик Н. Кондаков, открывший для мировой науки византийское искусство, которое впервые предстало как самостоятельная область изучения⁴⁴. Он стал создателем всемирно известной художественно-исторической “школы Кондакова”, формирование которой наиболее активно пошло с 1880-х гг. Кондаков начал интенсивно изучать искусство Византии вопреки эстетическим вкусам эпохи, “делая постепенно из этого темного и непонятного для окружающих предмета целую науку”⁴⁵. Преподавая в Новороссийском

его, как новое обогащение и прославление собора. Без него, я думаю, мне не удалось бы сделать столько в Софии, как это было на самом деле”. См.: Н. Никитенко, *Святая София Киевская*, Киев 2008, с. 111.

⁴³ См. работы Ф. Буслаева “Общие понятия о русской иконописи” (Москва 1866), “Русский лицевой Апокалипсис: Свод изображений из лицевых апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-й” (Санкт-Петербург 1884), “Исторические очерки русской словесности и искусства” (Санкт-Петербург 1861, т. 1–2), “Изображение Страшного суда по русским подлинникам” и многочисленные статьи, изданные впоследствии в собрании сочинений (Санкт-Петербург 1908, т. 1; 1910, т. 2; Ленинград 1930, т. 3).

⁴⁴ Основные работы Н. Кондакова по византийскому искусству: “История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей” (Одесса 1876), “Византийские церкви и памятники Константинополя” (Одесса 1886); “Византийские эмали: собр. А.В. Звенигородского: История и памятники византийской эмали” (Санкт-Петербург 1892), опубликованные на трех языках.

⁴⁵ Г.И. Вздорнов, *Указ. соч.*, с. 222.

(Одесском) университете с 1871 по 1888 гг., он регулярно совершал из Одессы за границу, в земли, которые когда-то принадлежали к культурному ареалу византийского мира, свои знаменитые “археологические”⁴⁶ поездки для изучения памятников православного Востока, ведь, доверяя лишь фактам, он считал для себя главным именно личное ознакомление, подлинное соприкосновение с памятниками. Для Кондакова это стало практическим освоением византийской художественной культуры, богатейшей базой для систематизации ее художественных богатств. Кондаков обладал удивительно цепкой научной памятью и энциклопедической “способностью связывать факты искусства с фактами истории, идеологии, литературы, быта и культуры вообще”⁴⁷. Его возмущало “общее художественное невежество русской интеллигенции”, ибо даже симпатизировавшие ему коллеги из Новороссийского университета “открыто посмеивались над его археологическими путешествиями и тягой к изучению “уродов”⁴⁸. Можно понять возмущение Кондакова, ведь в просвещенном обществе все еще господствовал негативный миф о Византии, сформулированный Вольтером в двух эпитетах: “horrible et degoutante” (ужасная и отвратительная)⁴⁹.

Помимо глубокого анализа на широком историческом фоне конкретных произведений ученый разработал в своих трудах научный метод иконографического исследования. Лежавший в основе его исследований иконографический метод опирался на господствующие в то время позитивистские принципы описания и классификации фактов. Но метод Кондакова и его последователей, заключающийся в поиске “иконографических типов”, совсем не исключал интерпретацию фактов, которая всегда ориентировалась на византийский прецедент и опиралась на солидную научную базу. Его излюбленный прием в исследовании памятника состоял в том, что за основу работы брался один памятник, обраставший в ходе изучения множеством явлений, в результате чего создавалось обширное

⁴⁶ В XIX в. бытовало представление об археологии как истории искусств, обусловленное самим характером классических древностей.

⁴⁷ Г.И. Вздорнов, *Указ. соч.*, с. 230.

⁴⁸ Там же, с. 225.

⁴⁹ Ср.: А. Лидов, *Византийский миф и европейская идентичность. Стенограмма лекции в клубе Полит.ру 11 февраля 2010 г.* [Электронный ресурс]. Режим доступа: polit.ru/article/2010/04/08/byzantine. Ученый отмечает: “Поразительным образом этот тип отношения к Византии доживает до нашего времени. А может быть удивляться и не стоит, поскольку вся наша система образования была придумана в XVIII–XIX веках в контексте определенной “просветительской” идеологии и в ситуации полемической конфронтации. Это при том, что вся наша культура и история своими корнями уходят в византийскую традицию”.

историко-бытовое полотно, воссоздающее целую историческую эпоху⁵⁰. Н. Кондаков писал: “Памятник должен быть освещен предварительно сам по себе, по своим историческим признакам, и эти признаки должны быть затем указаны как исторические черты, в ходе иконографического типа, сюжета, в движении художественной формы”⁵¹. Для Кондакова понятие “византийский”, “греческий” распространяются “не столько на стиль, сколько на художественно-исторический тип искусства, для которого характерны строго определенные сюжеты, способы изображения, духовное содержание”⁵².

Глубокое знание византийского искусства позволило Н. Кондакову ясно осознать истоки древнерусского искусства и поставить его изучение на историческую основу. Правда, он считал его лишь ветвью византийского, заметно преувеличивая значение последнего в ущерб творческой роли периферии⁵³. Постепенно Н. Кондаков становится признанным авторитетом и в области изучения русских древностей⁵⁴. Под конец жизненного пути ученого вопросы национального искусства, рассмотренные им на фоне общей художественной среды, получили в его творчестве даже явное преобладание⁵⁵.

Нужно сказать, что глубоко увлеченный научными изысканиями и обремененный нелюбимой им преподавательской работой, которой ему суждено было заниматься почти всю жизнь, Кондаков мало заботился о формировании собственной научной школы. Фактически он имел лишь трех учеников: рано умершего Е. Редина, Д. Айналова и Я. Смирнова (1869–1918). Тем не менее, он приобрел к большой науке целое поколение отечественных и зарубежных историков искусства. Уже в эмиграции на базе его семинария в Праге сформировалась крупная научная школа, представители которой после его смерти выпустили 11 фундаментальных томов ежегодника “*Seminarium Kondakovianum*”, которые называют “настоящим памятником великому русскому ученому”. Справедливы слова

⁵⁰ Г.И. Вздорнов, *Указ. соч.*, с. 241.

⁵¹ Н. Кондаков, *История и памятники византийской эмали*, Санкт-Петербург 1892, с. 254.

⁵² Г.И. Вздорнов, *Указ. соч.*, с. 240.

⁵³ Там же, с. 232.

⁵⁴ См. работы Н. Кондакова: “Русские древности в памятниках искусства” (в соавт. с И. Толстым, 1889–1899, т. 1–6); “Русские клады” (Санкт-Петербург 1898); “О научных задачах истории древнерусского искусства” (1900); “Лицевой иконописный подлинник: Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа: Ист. и иконогр. очерк” (Санкт-Петербург 1905); “Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века” (Санкт-Петербург 1906); “Иконография Богоматери” (1914–1915, т. 1–2) и в обобщающем труде “Русская икона” (Прага, 1928–1933).

⁵⁵ Г.И. Вздорнов, *Указ. соч.*, с. 220.

Г. Вздорнова, что “все нынешние византинисты косвенно также являются наследниками Н.П. Кондакова”⁵⁶.

Приезд Кондакова в Киев для изучения на месте фресок башен Софийского собора пришелся на начало его планомерной научной работы над русскими древностями. Как раз в это время он работает над шеститомным изданием “Русские древности в памятниках искусства” (1889–1899), где особое место отводится христианским древностям Киева. Вполне закономерно, что Кондакова заинтересовал древнейший Софийский собор, который он рассматривал как памятник византийско-русского искусства, но его особое внимание привлекли уникальные светские фрески башен с близкими его сердцу византийскими сюжетами. Можно не сомневаться, что именитого ученого познакомил с фресками никто иной, как Лебединцев, лучше других знавший храм, имевший высокий авторитет в церковных кругах и немалую известность в науке.

Кондакова эти фрески воодушевили на написание, без преувеличения, программной для их дальнейшего изучения статьи. Ученый, разумеется, вполне сознавал, что фрески башен не просто ключевые в понимании генетической сущности всей росписи собора, не просто исключительно интересные в историко-культурном плане, но в силу уникальности своих сюжетов, отсутствия прямых аналогий к ним – самые сложные для интерпретации. Понимали это и его современники, ведь не зря Закревский отмечал, что “эти работы для нас тем драгоценнее, что они прямые свидетели своей эпохи, о которой сведения наши во многих отношениях еще так скудны. Древних Византийских изображений ликов Святых, в сравнении с Киевскими символическими рисунками (то есть, с фресками башен. – Н.Н.), несравненно более. Их можно встретить на Афоне, в Цареграде, в Малой Азии и Италии. Многие из них описаны с приложением рисунков; особенно в новейшее время в Англии и Франции вышло несколько великолепных хромолитографированных изданий, которые облегчают изучение этих Древностей; но аллегорические изображения встречаются весьма редко в церквах Востока и Италии, чаще в рукописях в виде миниатюр”⁵⁷. Судя по контексту статьи Кондакова, он был знаком с бытовавшими в обществе киевскими трактовками этих фресок, но как первопроходец в изучении византийского искусства вполне правомерно считал, что лишь он “может разъяснить если не все, то хотя бы самые существенные вопросы”⁵⁸.

⁵⁶ Г.И. Вздорнов, *Н.П. Кондаков в зеркале современной византистики*, ТОДРЛ 50 (1997) 797.

⁵⁷ Н. Закревский, *Указ. соч.*, с. 817.

⁵⁸ Ср.: Г.И. Вздорнов, *Указ. соч.*, с. 224.

Вот такой “нераспаханной целиной” в науке Кондаков видел софийские фрески, сделав в отношении их настоящее открытие. Несмотря на небольшой объем, его статья о фресках башен, вне сомнения, доселе сохраняет значение ценного исследования, основополагающие выводы которого блестяще подтвердились в ходе развития науки⁵⁹.

Н. Кондаков, обладавший тонкой научной интуицией, задействовал весь мощный потенциал своей многоплановой эрудиции и блестяще доказал, что на этих загадочных фресках изображен быт византийского императорского двора – святочные обряды и представления, а также зрелища константинопольского ипподрома. В самом начале статьи Кондаков выдвинул свое основное положение: “Содержание фресок, как и их стиль, взято исключительно из древности византийской и никакого прямого отношения к древнерусскому быту не имеют”. В русле своего видения фресок Кондаков рассматривает все башенные сюжеты, сводя их к единому циклу, который, по его убеждению, имеет цельное содержание. Он доказывает, что фрески обеих башен рассказывают о праздничных цирковых представлениях в Константинополе, и единственным различием в тематике фресок является то, что в северной башне изображена императрица со свитой, объясняя это тем, что северная сторона хор, куда ведет лестница этой башни, предназначалась в Византии преимущественно для гинекея.

Ученый считает, что сцены охот, тянущиеся фризами и окаймляющие прочие сюжеты, нельзя принимать за изображение княжеских ловов, ибо на самом деле здесь представлены игры в цирке, аналогии которым имеются на византийских консульских диптихах. К цирковым играм относятся и сцены знаменитого константинопольского ипподрома в южной башне. Нужно заметить, что не только атрибуция каждого отдельного сюжета, но и отнесение Кондаковым, казалось бы, разрозненных и сильно поврежденных сцен, размещенных последовательно снизу вверх на стене этой башни, к единой многоплановой, к тому же ключевой композиции “Ипподром” просто поражает. Достаточно сказать, что в то время изображение колесницы, финиширующей у дворца ипподрома (Кафисмы), еще не было открыто, а сам дворец ипподрома воспринимался как суд, либо тюрьма⁶⁰. Атрибуция Кондакова полностью подтвердилась лишь много десятилетий спустя, уже в музейное время, когда была открыта из-под заклада нижняя часть этой сцены с финиширующей у Кафисмы колесницей⁶¹.

⁵⁹ Н.П. Кондаков, *О фресках лестниц...*

⁶⁰ См.: Н. Закревский, *Указ. соч.*, с. 816.

⁶¹ А.Д. Радченко, *К вопросу об изображении ипподрома в юго-западной башне Софии Киевской*, София Киевская: Материалы исследований, Киев 1973, с. 35–37.

Кондаков отнес к цирковой тематике и расположенную выше (по ходу лесницы) фрески “Ипподром” сцену, получившую широкую известность как изображение скоморохов: к примеру, Закревский называет их “музыканты, плясуны, шуты и фокусники”⁶². Кондаков показал, что здесь фигурируют не древнерусские скоморохи, а, судя по их одежде, византийские гистрионы⁶³. “Здесь изображены, – замечает исследователь, – представления на праздники (преимущественно на святки), на торжестве венчания и его годовщине, при приемах послов, за пиром”. Рассматривая одну за другой фрески, ученый доказывает, что в росписи обеих башен явственно звучат святочные мотивы: в северной – это сцена ряженых, описанная Константином Багрянородным в главе о готских играх его книги “О церемониях византийского двора” (“De cerimoniis aulae byzantinae”), в южной – изображение святочного дворцового пира со сценой рождественских коляд. Если в южной башне изображен великий константинопольский ипподром, то в северной – дворцовый цирк, где имели место представления и куда народ не допускался. По убеждению Кондакова, главными действующими лицами этих сцен являются император и императрица с их ближайшим окружением. Ученый не считал возможным объяснить мотивы, инспирировавшие появление этих сюжетов в Киеве, но сделал предположение, что, возможно, это было “... дорогое для киевского князя воспоминание о посещении им Царьграда, приемах и празднествах, которыми они сопровождались; или же искусный декоратор, призванный в Киев, сам озаботился расписать в веселом и праздничном вкусе эти лестницы хоров Киево-Софийского собора”. Для него несомненным является то, что эта роспись была “в духе времени”, доказательством чему служит живопись мавританского плафона Палатинской капеллы в Палермо, где также представлены сцены охот и развлечений.

Нельзя сказать, что “византийская” концепция Кондакова, при всей своей научной обоснованности, вытеснила из популярной литературы весьма привлекательную для местного общества “киевскую” версию. Правда, Сементовский, не отказываясь от последней, излагает ее уже не столь уверенно, как раньше: “Быть может, что некоторые фрески на сводах в галереи представляли подвиги чудо-богатырей В[еликого]. К[нязя]. Владимира, его сыновей и его ловчей дружины и аллегорические

⁶² См.: Н. Закревский, *Указ. соч.*, с. 815.

⁶³ Гистрионы, которые на Руси назывались скоморохами, могли быть одновременно музыкантами, танцорами, певцами, рассказчиками, гимнастами, дрессировщиками животных и т. д. См.: С.С. Аверинцев, Г.Н. Бояджиев, *Гистрион*, Театральная энциклопедия (под ред. С.С. Мокульского), Т. 1, Москва 1961–1965.

изображения. При потере большей половины сих изображений, прямое их значение для нас не разгадано, и нам остается на долю, кроме наружного их представления, одни догадки о внутренней и прямой цели их начертаний”⁶⁴. В то же время преемник Лебединцева протоиерей П. Орловский, не вдаваясь в подробности, приводит весьма путаную контаминацию обеих версий: “Особенность нашего собора составляют еще фресковые изображения нерелигиозного по своему предмету характера, как то: изображения зверей, птиц и чудовищ, сцены из охотничьего быта, изображения судилища и ипподрома, царских теремов, царей и их семей”⁶⁵.

В советские времена точка зрения Кондакова была несправедливо отброшена как такая, что не имеет “патриотического” звучания. Но современные исследования фресок подтвердили правильный ход мысли прославленного византиниста⁶⁶. Первыми, кто полностью принял его выводы, были ученики Н. Кондакова Д. Айналов и Е. Редин. Во время их учебы в Новороссийском (ныне – Одесском) университете Кондаков предложил им подготовить совместное дипломное сочинение о мозаиках и фресках Софии, поскольку альбом Солнцева, как известно, не имел объяснительного текста. Фактически молодым ученым поручалось весьма ответственное дело, от которого отказался такой научный авторитет, как Срезневский.

⁶⁴ Н. Сементовский, *Указ. соч.*, с. 99–100.

⁶⁵ П. Орловский, протоиерей, *Св. София Киевская, ныне Киево-Софийский кафедральный собор*, Киев 1901, с. 69.

⁶⁶ Согласно предложенной мною гипотезе, прошедшей достаточно большую апробацию в науке, фрески башен действительно иллюстрируют событие, имевшее место в Константинополе, и это событие, в самом деле, было “дорогим для киевского князя воспоминанием”, освящавшим его династию. Они объединены в триумфальный великокняжеский цикл, иллюстрирующий заключение в самом конце 987 – начале 988 гг., на святки, династического брака князя Владимира Святославича и византийской принцессы Анны, положившего начало крещению Руси. В стенописи зафиксирован прием императором Василием II, братом Анны, брачного посольства Владимира на ипподроме – форуме византийцев и в императорском дворце (южная, мужская, башня), а также коронация при царской помолвке принцессы Анны как невесты удостоенного кесарского чина князя Владимира (северная, женская, башня). См.: Н.Н. Никитенко, *К атрибуции фрескового цикла башен Софии Киевской*, Российское византиноведение: Итоги и перспективы. Тезисы докладов и сообщений на Международной конференции, посвященной 100-летию “Византийского временника” и 100-летию Русского археологического Института в Константинополе (Санкт-Петербург, 24–26 мая 1994 г.), Москва 1994, с. 104–106; Н.Н. Никитенко, *О содержании фресковой росписи лестничных башен Софии Киевской*, Памятники культуры. Новые открытия, Москва 1997, с. 117–125; Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика*, Киев 1999, с. 65–122 и другие публикации. Из моих последних работ о светской росписи Софии Киевской см.: Н. Никитенко, *София Киевская и ее создатели: тайны истории*, Каменец-Подольский 2014, 248 с.

И они прекрасно справились с заданием, хотя им довелось изучать повлеченную маслом живопись. В 1886 г. Айналов и Редин при содействии Кондакова получили от имп. Русского археологического общества командировку в Киев для изучения живописи Софийского собора⁶⁷.

Стоит отметить, что восприятие тогдашним ученым сообществом монументальной живописи Софийского собора ничем не отличалось от того, которое бытовало во времена митрополита Евгения. Так, у Н. Закревского, мнение которого было авторитетным для Айналова и Редина, читаем о софийских мозаиках: “При общем взгляде на каждое из описанных изображений, они производят на археолога впечатление глубокого уважения. Эта нерушимая, неуывдаемая Древность усугубляет его благоговение к священным предметам, но художник, да и всякий образованный человек со вкусом смотрят на эти изображения еще с другой точки зрения. Первоначальный эффект Древности поражает и художника, но при дальнейшем рассмотрении в частности он невольно приходит к заключению, что в этих изображениях господствует совершенное отсутствие рисунка и вкуса; незнание первоначальных правил рисования, перспективы и расположения света и теней” и так далее⁶⁸. Безусловно, такое невысокое мнение о художественном качестве монументальной живописи Софии во многом разделялось Айналовым и Рединым, что нашло отражение в их монографии.

Книга этих ученых “Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи” была закончена в 1888 г. и издана Русским археологическим обществом в 1889 г.⁶⁹ Она получила

⁶⁷ А.Н. Анфертьева, *Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив*, Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург 1995, с. 262. Как отмечает А. Анфертьева, “Биографы Айналова, как и он сам в автобиографии, датируют командировку в Киев 1887 г. Но в июле этого года Айналов, судя по его дневнику, отдыхал в Севастополе и к этому времени работа была уже написана, показана Кондакову и проверена им; на Рождество 1887 г. они с Рединым ездили в Киев, вместе осматривали всякую мелочь”. Там же, прим. 16.

⁶⁸ Н. Закревский, *Указ. соч.*, с. 801–802.

⁶⁹ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, 157 с. Через 10 лет авторы опубликовали еще одну совместную книгу, посвященную трем киевским святыням – Софийскому собору, Кирилловскому и Михайловскому Златоверхому монастырям, в которых сохранилась древняя монументальная живопись. Как они отмечают в Предисловии, эта небольшая “книжечка” носит характер путеводителя и ее задачу составляет “краткое ознакомление” с указанными памятниками. Софийскому собору здесь посвящена большая часть текста – 47 с., но это в три раза меньше, чем в предыдущей книге этих авторов. См.: Д. Айналов, Е. Редин, *Древние памятники искусства Киева: Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри*, Харьков 1899, 62 с. Поэтому в своей статье я ставлю во главу угла первую книгу Айналова и Редина, которая носит характер серьезной новаторской научной

весьма одобрительные отзывы в научных кругах. Впрочем, ее связь с рисунками альбома Солнцева лишь внешняя, ведь авторы строили свою работу на собственных наблюдениях в Софии Киевской. Книга до сих пор имеет значение ценного иконографического справочника по собору, являясь по существу первым концептуальным монографическим исследованием его монументальной живописи. Специфика византийского стиля авторами еще не осознана и, отдавая должное сложности и кропотливости мозаичной техники, с помощью которой выполнены софийские мозаики, они неправомерно отмечают в них “падение стиля” по сравнению с античным искусством. Главное внимание Айналов и Редин обратили на содержание живописи, проявив немалую историко-иконографическую эрудицию, что было характерно для школы Кондакова. Хотя их работа почти не содержит стилистического анализа живописи, она стала той почвой, на которой возросла вся наука о монументальной живописи Софии. Работа отличается последовательным использованием историко-сравнительного метода, послужившим важнейшим источником формирования иконографического метода Н. Кондакова.

Сразу же необходимо артикулировать, что Айналов и Редин первыми разработали целостную концепцию подачи памятника, выделив основное место монументальной живописи как его духовной сердцевины и главному историко-художественному богатству⁷⁰. Эту концепцию во многом повторил такой всемирно признанный советский исследователь-искусствовед как В. Лазарев, сместив, правда, духовный аспект на второй план⁷¹.

В предисловии авторы сочли нужным отметить: “Настоящее исследование может служить опытом объяснительного текста к “Древностям Российского государства. Киевский Софийский собор”. I–IV вып., издаваемый Императорским Русским Археологическим Обществом (Санкт-Петербург, 1871–1887). Появлением в свет оно обязано главным

монографии по монументальной живописи Софийского собора. Но нельзя не отметить, что по своему научному уровню, и в то же время по легкости и доступности изложения сложного материала относительно комплекса мозаик и фресок, по четкости и цельности подачи концепции вторая книжка этих авторов может считаться образцовым на то время научно-популярным изданием, посвященным Софии Киевской.

⁷⁰ В этом научном сотрудничестве необходимо отметить ведущую роль Д.В. Айналова. См.: Д. Гордієнко, В. Корнієнко, *Єгор Кузьмич Редін: вчений і людина*, Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Вип. III: Збірка наукових праць присвячена 150-літтю з дня народження Єгора Кузьмича Редіна (1863–1908) (2013) 8–9.

⁷¹ В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960; В.Н. Лазарев, *Фрески Софии Киевской*, В.Н. Лазарев, Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы, Москва 1978, с. 65–115; В.Н. Лазарев, *Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской: групповой портрет семейства Ярослава*, ВВ 15 (1959) 148–169.

образом профессору Никодиму Павловичу Кондакову, под непосредственным руководством которого оно писалось и обрабатывалось нами, причем мы постоянно пользовались его советами и указаниями. Кроме этого мы сердечно благодарим проф. А. Кирпичникова, всегда с обязательностью помогавшего нам различными пособиями при писании нашего исследования, а также о. протоиерея П. Лебединцева, участливо давшего нам все средства к возможно лучшему обзору и описи Собора во время наших занятий на месте – в Киеве⁷².

Во Введении авторы указывают свою стратегическую цель: “мы ставили самой существенной задачей своей изучение иконографии этой росписи, ибо в художественных воспроизведениях религиозных идей этой эпохи лежит во многом характеристика и самое содержание христианства, так недавно (для того времени, конечно) принятого в России”. А далее они означают тактические задачи для ее достижения: “Все иконографические сюжеты нашего храма, таким образом, рассмотрены по возможности полно, во-первых, *со стороны их внутреннего значения для христианства на Востоке в XI ст.*, и во-вторых: *со стороны постепенного образования каждого иконографического представления*, т.е. выяснено содержание памятника и его источники в христианской древности предыдущего времени⁷³. Упомянув первые попытки изучения живописи собора, Айналов и Редин отмечают, что все эти “сочинения, часто важные и замечательные во многих отношениях ... представляют мало научного интереса в отношении разбора памятников художественной старины собора⁷⁴.”

Излагая вкратце, прежде всего, историю собора и его живописи, они замечают: “Год, в который была заложена Ярославом ц. св. Софии, окончательно еще не установлен; некоторые относят заложение к 1017 году, другие к 1037 году. Не находя в решении этого вопроса особой важности для нашей работы, мы просто основываемся на сказании летописца Нестора, упоминающего о заложении церкви св. Софии под 1037 г.”⁷⁵ Авторы не

⁷² Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 1.

⁷³ Там же, с. 2.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Там же, с. 4, прим. 1. При этом они ссылаются на мнение сторонника даты 1037 г. Н. Заковского, у которого читатель может найти “полный разбор вопроса”. Но позже Айналов пересмотрел свою позицию и, основываясь на свидетельстве “Слова о Законе и Благодати” митрополита Илариона о завершении Ярославом начинания своего отца Владимира в деле создания Софии Киевской, выдвинул гипотезу о том, что Владимир задумал и начал создание собора, а Ярослав завершил дело отца. См.: Д.В. Айналов, *К вопросу о строительной деятельности св. Владимира*, Сборник в память святого и равноапостольного князя Владимира, Петроград 1917, с. 21–39. Блестящая догадка Айналова нашла подтверждение в новейших

сомневаются, что храм построен и расписан византийцами, хотя в летописях об этом нет никаких свидетельств⁷⁶. Интересно, что упоминание ими солнцевской реставрации не содержит присущих высказываниям их современникам инвектив в адрес академика Солнцева; они со ссылкой на Закревского и Сементовского говорят лишь о “неудачной реставрации” приглашенного Солнцевым Пешехонова и приводят слова Сементовского в адрес сменившего Пешехонова Иринарха – “человек совершенно незнакомый со стилем древнего иконописания”⁷⁷.

Далее, в разделе “Приделы” они останавливаются на особенностях плановой структуры собора и, пытаясь выявить его идейно-декоративную программу, характеризуют систему росписи в связи с посвящением приделов. Айналов и Редин оговаривают то, что они рассмотрят мозаики и фрески приделов центрального пятинефного ядра “в древности которых нет никакого сомнения”. “Роспись этих приделов, – пишут они, – дает полную возможность знать и первоначальное их посвящение, между тем, ныне существующие приделы, не сохранившие никаких, или чрезвычайно незначительные следы росписи, и, будучи пристроены в более позднее время, не дают никакой возможности заключить об их посвящении при пристройке. Таковы: придел Иоанна Предтечи без остатков древней росписи; св. Владимира с оставшимися фигурами святых Пантелеймона и Гервасия; придел Успения Богородицы с оставшеюся фигурою неизвестного мученика; Антония и Феодосия со святыми Харитоном и Стратором”⁷⁸.

исследованиях Софийского собора. См.: Н. Никитенко, В. Корниенко, *Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания*, Киев 2012.

⁷⁶ В советские времена этот тезис долго затушевывался, и лишь ко второй половине XX в. он постепенно возвращается в науку, хотя и в завуалированной форме: “Можно спорить о национальной принадлежности зодчих и художников, которые возвели это гениальное произведение. Но несомненно, что их гению не были чужды традиции русского народа, ибо они отразили вкусы, стремления, мировоззрение русского народа”. В.И. Довженко, *София Киевская и культура Киевской Руси*, София Киевская: Материалы исследований, Киев 1973, с. 11.

⁷⁷ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 6. На самом деле, эти негативные оценочные суждения Закревского и Сементовского, к которым доньне апеллируют некоторые авторы, нельзя признать объективными. См.: Ж.Г. Белик, *Указ. соч.*; Н. Никитенко, В. Корниенко, Т. Рясная, *Нова спроба дезавувувати ювілей Софії Київської*, УАЩ 16–17 (2012) 120–122.

⁷⁸ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 7. Развитие науки опровергло мнение о более поздней пристройке названных приделов, на самом деле преобразованных из первоначальных открытых галерей в алтари на рубеже XVII–XVIII вв. Уже достаточно давно доказана значительность существования всех основных архитектурных частей храма: пятинефного ядра, окруженного двумя рядами открытых галерей – внутренними двурядными

Трактуя посвящение приделов, они объясняют его “внешней стороной богопочитания”, которая “шла на Русь наряду с церковными уставами, византийской духовной образованностью и культурой”. Но, с другой стороны, Айналов и Редин полагают, что “посвящение приделов дает нам возможность до некоторой степени проникнуть в первоначальную мысль храмоздателя”.

Они первыми, что называется, “схватывают” и емко формулируют главную богословскую и церковно-политическую концепцию росписи. “Церковь св. Софии, – пишут они, – предназначалась быть церковью митрополичьей, т. е. церковью, которая стягивала бы к себе все меньшие центры зарождающегося христианства, матерью церковей тогдашней Руси. Отсюда и самое посвящение ее требовало не личного со стороны князя выбора святого, в честь которого могла быть построена. А выбора, так сказать общего, от лица всей церкви русской. Вот почему мы и встречаем в ней наиболее почитаемые имена тогдашнего христианского исповедания на востоке, а также, как мы уже показали, и Руси. Таким образом, находим следующие данные, открывающие первоначальную мысль, руководившую построением важнейшей нашей церкви: В алтаре Матерь Божия, *заступница церкви земной*, Честная Матерь Слова – Премудрости Божией; затем чудесное рождение и жизнь Ея, кончая Благовещением о рождении Слова – Церкви небесной. Направо от нея Петр, *видимый наместник церкви*; налево *невидимый небесный заступник и начальник ея*, Архистратиг Михаил, и направо, в конце, *святитель церкви*, Георгий, имя которого принял в крещении строитель храма Ярослав. В этом посвящении видна мысль, совпадающая с самим назначением храма быть митрополией, выражающая *заступничество и покровительство небесной церковью церкви земной*, каковой в данном случае и является церковь русская”⁷⁹.

и внешними одноярусными. В древних открытых галереях расчищено из-под позднейших наслоений большое количество фресок первой половины XI в., на которых открыты многочисленные надписи-граффити, древнейшие из них относятся к 1018 и 1019 г. См.: Н. Никитенко, В. Корниенко, *Указ. соч.*, с. 188–208.

⁷⁹ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 10. Эта, вне сомнений, убедительная с точки зрения христианского вероучения и византийской иконографии концепция в советское время была подвергнута проатеистической критике: “Старые исследователи, обычно исходившие из узкоцерковного понимания средневековой иконографии, бесконечно обедняли идейное содержание росписи св. Софии. Они усматривали в ней лишь простую иллюстрацию к учению о “Софии премудрости божьей... нет никаких оснований выводить содержание в сей росписи храма из идеи посвящения его “Софии премудрости божьей”: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 23–24.

Сформулировав ведущую концепцию росписи, авторы логично подводят читателя к идее посвящения собора и ее иконографическому решению. В этой связи они останавливаются на древней иконографии Святой Софии Премудрости Божьей. Айналов и Редин решительно не соглашаются с предположением Крыжановского и Скворцова, “что идея Премудрости выражена мозаической росписью главного алтаря”, поскольку “это несовместимо с историческими фактами, ибо икона, или скорее изображение Софии в это время существовало, следовательно, могло быть и у нас”. “Наиболее правильным” они считают объяснение Лебединцева, “что София есть Второе Лицо Святыя Троицы”, поскольку это объяснение “соответствует духу времени”. Для них важно выяснить: “откуда получились известные редакции иконы св. Софии Новгородской (Христос-Ангел-София) и Киевской (София-Богоматерь) и как понимать для XI ст. и ранее Софию: в виде ли Ангела, или в виде Богоматери”⁸⁰. Дело в том, что в новгородской традиции ипостась Св. Софии Премудрости Божьей олицетворяет образ огненного крылатого Ангела, символизирующий Христа Спасителя, в киевской – Богоматери Оранты, символизирующей Дом Премудрости Божьей – Церковь.

Айналов и Редин показывают, что прототипы обеих редакций иконы Святой Софии нужно искать “в очень ранних антично-византийских аллегорических фигурах отвлеченных понятий” и заключают: “Таким образом, в том и другом случае под женской или мужской фигурой (ангела) в XI ст., несомненно, подразумевалось свойство Второго лица святыя Троицы, еще по учению апостола Павла, что “Христос – Божия сила и Божия премудрость (I посл. к коринф. 21, 24 ст.) и иного понимания не было. Поэтому и остается принять, что наш храм построен во имя св. Софии – Слова Божия, Второго Лица св. Троицы и можно полагать, что какое-либо из этих двух изображений и было помещено в нашей церкви над входом, или во внешнем притворе”⁸¹.

⁸⁰ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 11.

⁸¹ Там же, с. 10–14. По этому поводу митрополит Евгений (Болховитинов), приводя обе точки зрения на понимание образа Св. Софии (кстати, спорные, да и не могущие быть однозначными), замечает: “Но византийские историки ничего не упоминают о сем, а, вероятно, у греков и не было сего изображения. Ибо 82 правилом шестого Вселенского Собора запрещено было изображать Сына Божия под символическими видами, а храмовыми их праздниками были больше дни освящения церкви”: *Описание Киево-Софийского собора...*, с. 49. Но в Священном Писании Премудрость наделена ипостасью, она не просто олицетворение отвлеченной идеи, а нечто большее и личностное. Я выдвигаю и обосновываю идею, что древний храмовый образ Софии Киевской олицетворяет ее купольно-алтарная композиция, объединяющая в неразрывное целое грандиозные заглавные образы

Аналитический разбор сюжетов монументальной живописи авторы начинают с мозаик, выделяющих центральные части храма – главный алтарь и центральный купол. Первый и главный образ, которому они уделяют наибольшее внимание, – это открытая из-под масляной записи незадолго перед их приездом в Киев грандиозная мозаичная полуфигура Христа в зените купола. Анализируя иконографические истоки этого образа, они приходят к выводу, что начиная со второй половины IX в. он пришел на смену многофигурной композиции “Вознесение”, украшавшей купола ранних византийских храмов. Айналов и Редин первыми точно атрибутируют этот образ как Вседержителя (Пантократора), объясняя его смысловую специфику: “Что же могло выразить искусство в образе Вседержителя? Оно выразило в нем идею о триедином Боге и Творце, пришедши к этому образу путем долгой предшествовавшей работы в сфере учения о лицах Святыя Троицы, путем борьбы церкви с ересями, – богословских споров о естестве Христа и Бога Отца. Известно, что в христианской иконографии вплоть до XIV, XV ст. нет самостоятельного образа Бога Отца; черты Бога Отца мы находим, оказывается, в образе Христа”. Догматическое основание для появления образа Вседержителя они усматривают в евангельском тексте, утверждающем единосущность Бога Отца с Сыном⁸².

Отвечая затем на вопрос о том, “какие данные дает нам образ в его художественном воспроизведении”, в качестве ответа они приводят надпись вокруг Вседержителя в Палатинской капелле: “небо мне служит троном и земля есть подножие ног моих, говорит Господь Вседержитель”. Исследователи отмечают, что такая надпись подразумевает не Христа распятого, “а напротив относится именно к Богу Творцу и Вседержителю”. Они показывают, как это иллюстрирует мозаика, констатирующая “монументальность форм, серьезность и величавость, и даже строгость типа Вседержителя”. Во всем остальном его образ передает черты Христа исторического, следуя преданию и перекликаясь с нерукотворными образами⁸³.

Подкупает то, что они во всем тщательно прослеживают единство формы и содержания, стремясь докопаться до сущностной сердцевины образа, что вообще характерно для иконографической школы Кондакова. Со временем эта сущностная составляющая образной выразительности

Христа Вседержителя как Бога-Логоса и предстоящую Ему Богородицу Оранту – Дом, в котором Он воплотился и пребывает. См.: Н.Н. Никитенко, *Мать и Сын в храмовом образе Софии Киевской*, Детство в христианской традиции и современной культуре / Сост. К.Б. Сигов, Киев 2012, с. 385–395.

⁸² Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 17–21.

⁸³ Там же, с. 22–23.

была в значительной мере утрачена в искусствоведении, и уже в характеристике Пантократора (впрочем, как и других сюжетов софийских мозаик и фресок) В. Лазарев в основном останавливается на внешних стилистических и колористических особенностях образа, намечая лишь отдельными штрихами заложенную в нем богословскую мысль⁸⁴. Правда, исследуя уже отреставрированную живопись, он, в отличие от своих предшественников, видит ее во всем величии и красе, и как блестящий знаток византийского стиля, изучавший его несколько десятилетий, оставляет в этом смысле первопроходцев в данной отрасли искусствоведения Айналова и Редина далеко позади себя. Последние, например, не всегда точно описывают образ, его рисунок и колорит, наивно говорят о “легкой косьбе глаз” Вседержителя, якобы происходящей “от падения техники мозаического искусства” по сравнению с античностью, о том, что “бровей над глазами почти нет, а вместо них темные теньевые дуги”, о “загибающемся и нависшим над тонким сухим ртом носе как черте восточного типа, персидского или армянского”. По мнению Айналова и Редина, “наша мозаика представляет уже сильно выраженный схематизм в мелочной моделировке и оживках лица, в толстых контурах, в гладких без моделировки волосах. Морщины, идущие от носа, глаз и по щекам, дробят общую, широкую основу типа и придают лицу старческий вид”. Они полагают, что по своему типу софийская мозаика может быть поставлена между Кахрие Джамии и Палатинской капеллой, то есть, не ранее XII в.⁸⁵

В то же время Лазарев подчеркивает, что мастер, создавший образ Пантократора, “в совершенстве владел всеми средствами монументального искусства”, говорит о “гипнотической силе взгляда”, о “физической и духовной мощи”, чрезвычайной выразительности и колористическом богатстве образа. Здесь нет утрированной линейной стилизации и измельченности форм, характерных для XII в. Вседержитель Софии Киевской “ближе всего к произведениям X – раннего XI века (мозаика нарфика Софии Константинопольской, мозаики Хосиос Лукас)”⁸⁶.

⁸⁴ См.: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 77–81. Это и понятно, если учесть идеологический фактор советского искусствоведения, призывавшего смотреть на средневековую храмовую живопись как на произведение искусства, а не как на религиозный феномен во всем богатстве его содержания.

⁸⁵ Ср.: Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 26–27. Глядя сегодня на мозаичного Вседержителя, даже не специалист может легко убедиться в ошибочности этой характеристики его образа.

⁸⁶ В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 80. Стоит отметить, что Лазарев, который придерживается “хрестоматийной” летописной даты 1037 г. как времени основания Софийского собора, тем не менее, не устает повторять, что по своему стилю его монументальная

Размышляя над идейным замыслом купольной композиции собора, они отмечают, что “в композиции нашего купола мы имеем мысль, выражающую установление церкви на земле посредством Апостолов и церкви небесной посредством самого Христа, вознесшегося, вечно пребывающего в единении с церковью земной. Полное подтверждение этой мысли находим в том обстоятельстве, что композиция нашего купола идет от композиции исторической сцены Вознесения, в которой с ранних пор отмечена мысль установления церкви”⁸⁷. Ученые доказывают, что четыре архангела, окружавшие в древности образ Вседержителя⁸⁸, “ведут свое начало от древних мозаических изображений, следующих Апокалипсису, так что в общую композицию, идущую от сцены Вознесения, привлечено четыре архангела по Апокалипсису, уже сообразно основной идее Вседержителя, Бога, “сидящего на небесных”. Разноцветные царские одеяния архангелов представляют их не как вестников, когда они изображаются в белых классических одеждах, а как силы небесные”⁸⁹.

И вновь, как и в случае с Вседержителем, они говорят о типе архангела, который “представляет еще прекрасный, близкий к античному овал лица”; “Византийская строгость еще не состарила открытого и ясного лица, с легкой экспрессией улыбки” – пишут они, но тут же отмечают: “Как и в образе Христа, однако, приемы падающей техники искусства делают образ Архангела слабым и бесцветным, вследствие отсутствия моделировки: преобладают взамен ее контуры”⁹⁰. Понятно, что в подобных суждениях Айналов и Редин во многом еще придерживались оценочных стереотипов своего времени, но они высказали и немало ценных мыслей, сделали ряд наблюдений, не потерявших значение до наших дней, хотя иногда и забытых. К примеру, к такому относится мнение авторов, что “купольная композиция, как содержащая значение “установления церкви”, вызвана также назначением собора быть митрополией”⁹¹.

Остановившись затем на втором ключевом образе собора – колоссальной фигуре Богоматери Оранты в конхе центральной апсиды –

живопись куда более архаична и тяготеет к памятникам X – раннего XI века. См. также: Там же, с. 74, 77–78, 101, 111, 157. Блестящие наблюдения Лазарева над стилем живописи собора хорошо согласуются с новейшими исследованиями софийских граффити, подтверждающими его датировку вторым десятилетием XI в. (1011–1018 гг.). См.: Н. Никитенко, В. Корниенко, *Древнейшие граффити...*

⁸⁷ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 29.

⁸⁸ Из них в мозаике сохранился лишь тот, который в голубых одеждах; остальные три написаны М. Врубелем в 1884 г. по образцу уцелевшего мозаичного.

⁸⁹ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 34.

⁹⁰ Там же, с. 37.

⁹¹ Там же, с. 38.

Айналов и Редин объясняют его происхождение от образа Богородицы в сцене Вознесения, где она символизирует “образ церкви на земле”. Проводя такую взаимосвязь, они указывают, что “Выделенная же как отдельный и самостоятельный образ из сцены Вознесения, она приобретает более специальный характер, как Заступница, сохраняя, однако, и первоначальный свой смысл”. Выполненная мозаикой надпись над образом Оранты “уподобляет ее небесному граду, из которого исшел Христос на спасение миру”. Эта “общего характера надпись, взятая из 45 псалма Давида” устанавливает “постоянное пребывание Бога посреди Ея, как земной церкви”⁹².

Говоря об иконографии Оранты, они отмечают: “Передавая черты предания, наш образ вместе с тем совершенно проникнут уже строгим византизмом, отмеченным, однако, изяществом техники”, то есть, между понятиями “византизм” и “изящество техники” они все так же не ставят знак равенства. И все так же, как и по отношению к образу Вседержителя (да и применительно к другим сюжетам), они по причине неудовлетворительного состояния закопченных и запыленных многовековых мозаик ограничиваются в большинстве случаев лишь краткой констатацией красок цветовой гаммы, оставаясь равнодушными к удивительной красоте колористического решения Оранты, на чем позже столь сильно акцентирует Лазарев⁹³. Прежде всего, их интересует идейный смысл сюжета и связанное с этим смыслом его решение, происхождение и развитие данного иконографического типа.

Очень важным является то, что Айналов и Редин обращают внимание на богослужебно-функциональный характер росписи, устанавливая ее прямую связь с церковной и светской обрядностью. Так, прослеживая генезис иконографического типа композиции “Деисус”, расположенной в лунке свода вимы над центральной апсидой⁹⁴, они отмечают, что “Предтеча занимает здесь первенствующее место по своему

⁹² Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 38–44. С. Аверинцев в своей блестящей статье, посвященной истолкованию смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской, где изображена Оранта, задается вопросом: “Но каков же он – лик Премудрости?”. И, обращаясь к глубинным античным и библейским истокам софийной традиции, дает ответ: это образ Богородицы, символизирующей триаду “София-Мария-Церковь”, и убедительно ставит эту триаду в местный киево-русский контекст. См.: С.С. Аверинцев, *К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской*, Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси, Москва 1972, с. 25–49. См. в украинском издании: С. Аверинцев, *Софія-Логос. Словник*, Київ 2004, с. 278–315.

⁹³ В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 100–101.

⁹⁴ Отмечая место этой мозаики, они остроумно замечают, что размещение “Деисуса” в лунке свода, может быть, есть “символизация “замка” свода, представляющего опору свода, в котором изображен Христос”. Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 51.

значению, ибо в большей части литургий восточных: – в литургии Иоанна Златоуста, св. Иакова, 12 апостолов, св. Марка, Иоанн Предтеча называется во всех канонах непосредственно за Девой”. Подчеркивая влияние на искусство “пышности и помпезности” церемониала византийского двора, они указывают на происхождение этой композиции от осособого обряда: “При византийском дворе существовала церемония по имени δεξις, состоящая в том, что по сторонам императора становились в позе адрации придворные лица”⁹⁵.

Весьма интересной и конструктивной представляется проведенная Айналковым и Рединым идейная параллель между мозаикой триумфальной арки “Благовещение” и “Словом о Законе и Благодати” митрополита Киевского Илариона. Они справедливо говорят о понимании Иларионом значения события Благовещения для застройки новообращенного Киева как “первой благой вести” о рождении Искупителя и о Его новом учении⁹⁶.

В трактовке алтарной мозаики “Евхаристия” авторы вновь глубоко анализируют иконографию сюжета, ее происхождение, развитие, идейный смысл⁹⁷, и вновь демонстрируют еще довольно слабое понимание специфики византийского художественного стиля данного периода, поскольку подходят к нему все с теми же ценностными критериями искусства античности: “Моделировка одежд мелочна и схематична; цвета яркие, но общее впечатление дается слабое; отсутствие глубины в тенях и указанное уже преобладание контура делают фигуры Апостолов лишь схемами человеческих фигур”⁹⁸. Но при всем этом они отдают себе отчет

⁹⁵ Д. Айналков, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 49–50. К сожалению, в современной науке не учитывается это весьма важное мнение о происхождении “Деисуса” от конкретной дворцовой церемонии, отмечается лишь то, что “На сложение данной иконографии большое влияние оказала литургия, определив, прежде всего, ее идейное содержание”. См.: Н.В. Квливидзе, *Деисус*, ПЭ 14 (2007) 316.

⁹⁶ Д. Айналков, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 57. Об особом значении для новообращенной Руси темы Благовещения, воплощенной также во фресках протоевангельского цикла диаконника Софии Киевской, иконографической специфике решения в соборе этой темы см.: Н. Никитенко, *Благовещение в росписи Софии Киевской*, Человек. История. Весть / Сост. К.Б. Сигов, Киев 2006, с. 301–311.

⁹⁷ Для сравнения приведу точку зрения В. Лазарева. В своей характеристике этой композиции Лазарев говорит о “наличии множества архаизмов, настойчиво дававших о себе знать и в ряде других мозаик” и, ссылаясь на точку зрения Д. Айналкова, заключает, что “учитывая торжественно-церемониальный характер этого варианта, есть серьезные основания полагать, что он сложился на константинопольской почве, в кругу придворных художников”. См.: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 106–107.

⁹⁸ Д. Айналков, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 64. Лазарев же, который не устает говорить о “замечательной красоте колорита софийских мозаик”, подчеркивает, что эта сцена “дает наиболее полное представление о монументальном стиле софийских мозаик”.

в том, что “в благоговейных, но однообразных, симметричных позах, заступивших место более живых движений ... византийское искусство выражало важность и высоту догмата”⁹⁹. Как тут не вспомнить слова о софийских мозаиках их младшего современника, искусствоведа, академика ВУАН Ф. Шмита (1877–1941): “Надо помнить, что искусство всегда может то, чего хочет, то, что ему нужно; и если какое-либо искусство чего-либо не может, это значит, что ему, по существу, этого не требуется”¹⁰⁰.

Айналов и Редин, как, впрочем, и во всех других случаях, первыми объясняют место мозаики в системе декора. Размещение мозаичной фигуры первосвященника Аарона на внутренней стороне северного столба триумфальной арки, на уровне второго регистра алтарных мозаик, они видят “как бы в продолжение сцены Евхаристии”; ученые предполагают, что в древности напротив Аарона был представлен царь и первосвященник Мельхиседек, поскольку они являются ветхозаветными прообразами Христа – священника и царя. Эту трактовку полностью разделяет Лазарев, почти дословно повторяющий и комментарий своих предшественников относительно изображения в нижнем регистре апсиды святителей “как представителей “земной церкви, как ее основателей и устроителей”¹⁰¹.

отмечает ее торжественный иератизм, адекватность художественного решения глубине богословской мысли, акцентируя “ослепительное богатство красок”. Он пишет: “Особенно ясно это сказывается в трактовке одеяний. В последних широко используются переливчатые тона, которые переходят друг в друга не путем постепенной градации оттенков, а на основе резкого противопоставления двух цветов (например, белого и зеленого, белого и синего, желтого и зеленого и др.). Этот прием, не разбивавший плоскости, в то же время позволял намечать складки и моделировать фигуру. Однако это была не светотеневая, а цветовая моделировка, сохранявшая за формой ее относительно плоский характер”. В результате “переливчатые цвета превратились не только в средства моделировки, но и в средство обогащения палитры”. См.: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 86, 102–110.

⁹⁹ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 64.

¹⁰⁰ Ф.И. Шмит, *Искусство древней Руси Украины*, Харьков 1919, с. 60.

¹⁰¹ Ср.: Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 67–68; В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 110–111. По моему мнению, в древности на триумфальной арке напротив Аарона был представлен Моисей, как это мы и видим здесь после реставрации XIX в., и как полагал в своем издании 1899 г., посвященном мозаикам Дафни (XI в.), критикуемый Лазаревым Милле. Лазарев пишет, что “Милле основывается на аналогии с мозаиками Дафни, изображающими Аарона против Захарии. Но это не решающий аргумент, так как применялись различные варианты (например, в Чепалу против Мельхиседека представлен Аарон, а на миниатюре “Хлудовской Псалтири” изображение “Евхаристии” фланкируется фигурами Мельхиседека и Давида”. В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 98. Но даже в приведенных Лазаревым примерах ясно просматривается актуальная в те времена и проникшая из Византии на Русь политическая идея о

Говоря о стилистических особенностях образа Аарона, Айналов и Редин справедливо указывают, что черты его лика “представляют существенные признаки византийского стиля, который к XI столетию уже проникся началами аскетизма, равно как чертами восточных рас в характеристике фигур святых”¹⁰².

Обращаясь затем к размещенным под алтарной “Евхаристией” мозаичным образам святителей, Айналов и Редин отмечают, что “Эти изображения у нас собственно начинают собой ряд изображений святых,

гармонии между властью государя (“нового Моисея”, “нового Давида”) и главы Церкви (“нового Аарона”, “нового Захарии”) в их предводительстве “избранным народом”. Поэтому я отдаю предпочтение точке зрения Милле, тем более, что образ Моисея как нельзя лучше согласуется с идейно-декоративной программой центрального ядра Софийского собора. См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 131–132.

¹⁰² Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 67. Аскетическая струя в стилистике софийских мозаик сочетается с неоднократно отмеченными Лазаревым их архаической скованностью, монументальной мощью и очевидными классическими реминисценциями, что роднит их с памятниками X – раннего XI века и дает ему право утверждать, что “такова сложная диалектика художественного процесса, в котором обретение новых качеств неотделимо от частичной утраты старых”: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 80. Но сегодня это вполне резонное замечание, к сожалению, подзабыто, поскольку в науке получила признание дефиниция некоего “аскетического стиля”, который, мол, начал глобально доминировать в монументальном искусстве не ранее 40-х гг. XI в., и к которому якобы принадлежат мозаики и фрески Софии Киевской, датирующиеся, таким образом, 30–40-ми гг. XI в. См.: О.С. Попова, *Мозаики Софии Киевской и византийская монументальная живопись второй четверти XI века*, СЮФИА: Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча, Москва 2006, с. 347–374; О.С. Попова, В.Д. Сарабьянов, *Живопись конца X – середины XI века*, История русского искусства, Т. 1: Искусство Киевской Руси: IX – первая четверть XI века, Москва 2007, с. 293, 323. Но отмеченный О. Поповой в монументальной живописи Софии Киевской аскетический типаж ликов на самом деле встречается уже в мозаиках второй половины X века в Софии Константинопольской, а также во фресках рубежа X–XI вв. церкви Святых Анаргиров в Кастории. Кроме того, сама же Попова признает, что в росписи Софии Киевской аскетический тип перемежается более ранним классическим, характерным для македонского ренессанса. К примеру, В. Лазарев отмечает в ликах святителей (мозаика “Святительский чин” в главном алтаре собора) явные “отголоски эллинистической портретной живописи”: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 112. То есть, рассуждая в контексте верно отмеченной Лазаревым “диалектики художественного процесса”, можно поставить под сомнение корректность гипотезы Поповой. Я уже отмечала, что уточнение времени возникновения Софии путем поиска стилистических аналогий с византийскими памятниками в достаточно узком хронологическом диапазоне нецелесообразно, поскольку, во-первых, вряд ли можно говорить о значительных стилистических сдвигах менее чем за 30 лет, во-вторых, на обширном пространстве византийского культурного ареала почти не сохранились современные Софии памятники. К примеру, в Константинополе не сохранилось ни единого храма X – начала XII вв. См.: Н. Нікітенко, *Софія Київська в дослідженнях П.Г. Лебединцева*, Софійські читання. Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції “Пам’ятки Національного заповідника “Софія Київська” та сучасні тенденції музейної науки” (Київ, 24–25 листопада 2005 р.), Київ 2007, с. 11.

размещенных по столбам храма, точно так же, как в Палатинской капелле, в соборе Монреале, где эти Святители изображены (по образцу св. Софии Константинопольской) на северной и южной сторонах главного нефа, а также в третьем поясе абсиды под изображением, напр., Богородицы с младенцем”. Указывая на уже сложившуюся традицию, они под-черкивают, что “Размещение Святителей в абсидах идет еще от росписи равеннских и римских церквей”. Они первыми среди исследователей Софии Киевской отмечают, что наиболее ранним известным нам памятником, где фигуры святителей даны в нижнем регистре алтаря, является равеннская церковь середины VI в. Сант Аполлинаре ин Классе¹⁰³.

И здесь Айналов и Редин следуют своей основной цели – уловить концептуальную нить программы росписи: “Изображение Святителей, Отцев церкви, мучеников и святых, в абсиде и по всему храму в нижних поясах обуславливается той идеей, что они суть представители земной церкви, ея основатели и устроители. Таким образом, вся роспись нижней части храма стоит в непосредственном отношении к верхней купольной композиции, где Христос, Глава Церкви Небесной, через Богородицу – Образ Церкви Земной, Апостолов, Евангелистов и Святителей, находится в вечном единении с церковью земной. Вся роспись храма, следовательно, взятая в целом, заключает идею о Церкви вечной”¹⁰⁴.

Далее они перечисляют святителей, кратко останавливаясь на их иконографических типах и называя близкие аналогии к ним. Авторы дают этой композиции более высокую художественную оценку, чем расположенной над ней “Евхаристии”, полагая, что “темные, глубокие тоны одежд, их просто, но строго выдержанная драпировка, теплые и сочные (красно-коричневые) краски лиц, моделировка общими массами, уподобляющая эти мозаики масляной живописи, придают им особую важность в смысле художественного предания. Все изображения в один рост даны в строгом иконописном стиле, уже выработанном к IX ст.”¹⁰⁵

Разумеется, приведенный анализ колорита мозаик в условиях их тогдашнего состояния явно ошибочен, а сравнение их с масляной живописью как с чем-то более совершенным воспринимается в общем-то наивным,

¹⁰³ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 67. В. Лазарев, приводя этот же факт, почему-то ссылается не на них, а на более поздние иностранные издания XX века: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 121.

¹⁰⁴ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 67–68. И вновь нельзя не отметить, что главную мысль Айналова и Редина повторяет Лазарев, опять-таки не ссылаясь на них: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 110.

¹⁰⁵ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 70.

но, тем не менше, Айналов и Редин не змогли не отметить високого художественного качества “Святительского чина” главного алтаря. Например, В. Лазарев считает эту мозаику “высочайшим достижением в области монументальной живописи”, обращая особое внимание на ее виртуозный рисунок и богатейший колорит и особенно – на удивительно тонкие психологические характеристики персонажей¹⁰⁶. Лазарев, безусловно, демонстрирует колоссальный шаг вперед и в области художественного анализа мозаики, и в области понимания ее местного контекста – последний, впрочем, Айналов и Редин вовсе не выделяют. А этот контекст весьма важен для понимания всей программы декорации Софии Киевской, в которой, как показывают наши исследования, он четко прослеживается¹⁰⁷.

В данном случае речь идет о специфике подбора персонажей мозаики “Святительский чин”. Айналов и Редин отмечают, что “Святители в нашем храме выбраны из числа наиболее почитаемых восточной церковью и чаще потому встречаемых в росписи ее церквей”¹⁰⁸. Лазарев вслед за ними говорит о том, что “в подборе отцов церкви составители программы росписи придерживались, за двумя исключениями, наиболее распространенного варианта”¹⁰⁹. Какие исключения имеет ввиду Лазарев? В этой связи он называет святителей Епифания Кипрского и Папы Римского Климента, автора “Послания к коринфянам” – их мозаичные фигуры начинают собой левый ряд персонажей “Святительского чина”. Отмечая, что Епифаний Кипрский и Климент Римский довольно редко встречаются в ряду святителей в других древних храмах, Лазарев полагает, что фигура Климента была введена сюда в связи с тем, что его мощи, принесенные князем Владимиром из Корсуни и положенные затем в созданной князем Десятинной церкви, почитались в Киевской Руси как национальная святыня. Творения же Епифания были хорошо известны на Руси уже в XI веке¹¹⁰.

Справедливо все же заметить, что “местную” мотивацию появления здесь образов Епифания Кипрского и Климента Римского задолго

¹⁰⁶ В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 120–121.

¹⁰⁷ См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*; Н.М. Нікітенко, *Свята Софія Київська: історія в мистецтві*, Київ 2003; Н. Никитенко, *Святая София Киевская*, Киев 2008; Н.Н. Никитенко, *Князь Владимир как “Новый Константин” в стенописи Софии Киевской*, Память и история: на перекрестке культур. Успенские чтения / Сост. К.Б. Сигов, Киев 2009, с. 199–222; Н. Никитенко, В. Корниенко, *Древнейшие граффити...*; Н. Нікітенко, В. Корнієнко, *Реліквія Чесного Хреста і фрески Софії Київської*, Могилянські читання. 36. наук. праць Нац. Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Київ 2012, с. 83–93 и другие работы этих авторов.

¹⁰⁸ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 68.

¹⁰⁹ В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 111.

¹¹⁰ Там же.

до Лазарева отмечал уже известный духовный писатель А. Муравьев¹¹¹. Поиск идеи отражения в этой мозаике местного заказа привел меня к выводу, что подбор и размещение *всех* 10-ти персонажей мозаичного “Святительского чина” Софии Киевской, как и символика сопровождающего его необычного орнаментального фриза, который содержит кресты разных форм, в том числе лево- и правостороннюю свастику, весьма специфичны. Подчиненный концептуальной для всего собора идее крещения Руси Владимиром, “местный” мотив здесь тонко вписан в универсальный контекст, что вообще присуще произведениям высокого искусства византийского круга¹¹².

Но Айналов и Редин не смогли увидеть эту специфику мозаик, поскольку исходили из старых оценочных критериев византийского искусства. Это особенно четко читается в главе, которую авторы посвящают проблеме техники и особенностям стиля софийских мозаик. Целесообразно процитировать их: “Большая часть наших мозаик представляет кропотливую и сложную технику, в которой во многом лежит падение стиля. Или скорее выработка особого мертвенного стиля, который привел в конце концов византийское искусство к совершенной омертвелости”. Причину этого они усматривают в догматическом характере византийского искусства, отсюда – его ремесленности, шаблоне, не позволяющем никаких отступлений. Они считают, что именно в IX–XII вв. византийское искусство “начинает окончательно забывать античное предание” и “понятно, что ремесло, техника в этом случае играла наиболее видную роль”¹¹³.

Безусловно, было бы наивно критиковать такую точку зрения, поскольку, как уже говорилось, сложная специфика византийского искусства тогда еще не была осмыслена. Понимание основ этого утонченного искусства, его эстетики, уяснение его художественного идеала с имманентным ему глубоким спиритуализмом и сдержанным классицизмом, его мистагогией и литургическим символизмом, придет в процессе развития науки¹¹⁴. К тому же, именно для искусства IX–XII вв. характерно широкое обращение к античному наследию, поэтому в мозаиках и фресках Софии столь ощутимы классические реминисценции.

¹¹¹ См.: [А.Н. Муравьев], *Древности и символика Киево-Софийского собора*, Киев 1863, с. 3.

¹¹² См.: Н. Никитенко, *Мозаика “Святительский чин” Софии Киевской и ее духовно-исторический смысл*, Дружба: ее формы, испытания и дары / Успенские чтения, Киев 2008, с. 80–97.

¹¹³ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 70.

¹¹⁴ Ср.: В.Н. Лазарев, *История византийской живописи* / Предисл. и подгот. к печати Г.И. Вздорнова, кн. 1: Текст, Москва 1986, с. 7–35.

Столь же поверхностна и несовершенна характеристика технической стороны производства и набора мозаик, их красочной палитры, данная нашими авторами. Лишь после многочисленных реставрационных работ в памятниках разных стран, в том числе и в Софии Киевской, которые дали богатый материал для изучения мозаик, стало возможным куда более полно и объективно судить обо всех нюансах данной непростой многоаспектной проблемы¹¹⁵.

Тем не менее, нельзя не отметить, что затрагивая проблему мастеров, Айналов и Редин первыми прозорливо предположили, что “для построения и украшения нашего храма мастера были вызваны из Константинополя, но весьма вероятно, что столица одна не могла удовлетворить запросам на мастеров, высылавшихся и во многие другие места... и поэтому мастера набирались и из провинций. Вот чем, с некоторой вероятностью, можно объяснить различие стилей, существующее в наших мозаиках”¹¹⁶. Этот вывод нашел подтверждение последующими исследованиями софийских мозаик¹¹⁷.

Приступая затем к анализу фресковой росписи собора, Айналов и Редин сообщают ценные сведения, проливающие свет как на загадочную судьбу зарисовок с них, выполненных Солнцевым во время реставрации середины XX века, так и на основания, которыми они руководствовались в своих наблюдениях: “Фресковые изображения нашего Собора при реставрации, как известно, подверглись многим изменениям. К сожалению, с этими изменениями они вошли и в Атлас, изданный Императорским Археологическим Обществом. С открываемых изображений при реставрации, как нам известно, делались кальки; *таких калек у заведовавшего окончательной реставрацией протоиерея о. Иосифа Желтоножского целый альбом* (курсив мой. – Н.Н.). Было бы желательно, в видах строгой, точной научной оценки фресок, их стиля, истории сюжетов – издание этого альбома – по крайней мере, в фотографиях. Пока, там, где новизна живописи, обязанная реставрации и не соответствующая духу времени, бросалась в глаза, мы отмечали неправомерности ея, руководствуясь собственными сведениями и замечаниями прот. о. Иосифа Желтоножского, сообщенными нам в письме, за что мы приносим ему сердечную благодарность”¹¹⁸.

¹¹⁵ См.: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 138–157.

¹¹⁶ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 72.

¹¹⁷ См.: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 154–155.

¹¹⁸ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 72, прим. 1.

Айналов и Редин рассматривают фрески, деля их на две категории: “1) духовную в самом храме и 2) светскую на стенах северной и южной лестниц храма”. Они анализируют духовную живопись, начиная с апсиды диаконника (придел свв. Иоакима и Анны), указывая, что апсида “расписана многоличными фресками, представляющими иллюстрацию к жизни Богоотец и Богоматери”, и эти сцены “следуют апокрифическим Евангелиям”. Айналов и Редин первыми приходят к выводу об апокрифических истоках содержания софийского протоевангельского цикла¹¹⁹. Обзор апокрифических источников они завершают выводом, что уже к IX веку содержание этих легенд о Марии “во многих своих моментах переходит в среду церковную и в обряд (песнопения), так что и полное господство апокрифа о Марии в искусстве относится именно к этому времени”. Со ссылкой на Кондакова авторы говорят, что “в IX ст. находим самую подробную иллюстрацию к жизни Марии в Гомилиях Иакова, сочинении, представляющем свод повествований и учений отцов о жизни Марии, приобретшем большую распространенность”.

Они впервые акцентируют на том обстоятельстве, “что наши фрески представляют все особенности толковой иллюстрации в том виде, в каком дает их иллюстрация Гомилий, например, приурочивая иллюстрации к указанным выше подразделениям на Зачатие, Рождество, Благовещение”. Сопоставив оба ряда иллюстраций, авторы приходят к выводу, что “в нашей росписи опущены лишь некоторые сцены, в остальном же она есть толковая иллюстрация к поучительным речам, так она и расположена в абсиде по трем поясам, как три главных праздника: свв. Иоакима и Анны, Рождества Богородицы и Благовещения”¹²⁰.

На самом деле, роспись диаконника вполне отчетливо делится широкой полосой-разгранкой не на три, а на четыре регистра, но Айналов и Редин, видимо, здесь не ошибаются, а следуют логике деления протоевангельского цикла на сюжетные блоки в соответствии с указанными ими праздниками. Однако сцены в апсиде расположены попарно в четыре ряда, и обе верхние сцены, хотя и относятся к циклу Богоотцов, но все же акцентируют тему Благовещения, поскольку здесь расположены сюжеты “Благовестие Иоакиму” (фреска утрачена)¹²¹ и “Благовестие Анне” (или, как ее еще называют в литературе, “Моление Анны перед птичьим гнездом”, или же “Плач Анны о неплодстве”).

¹¹⁹ Позже этот вывод повторен другими исследователями, но без ссылки на Айналова и Редина. См. напр.: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 50–51; Собор Святої Софії в Києві [Книга-альбом] / Автор тексту Г. Логвин, Київ 2001, с. 64.

¹²⁰ Там же, с. 72–76.

¹²¹ В. Лазарев абсолютно правомерно говорит о существовании здесь этого сюжета, поскольку он является бинарным сюжету “Благовестие Анне”. См.: В.Н. Лазарев, *Мозаики*

По моему убеждению, теме Благовещения здесь уделено особое место, поскольку ее развивают 4 сюжета, начинающие и завершающие собой протоевангельский цикл. То есть благовещенские сюжеты перекликаются по принципу символической симметрии – своеобразной смысловой рифмы не только в живописи, но также в гимнографии и риторике¹²². Таким образом, именно Благовещение является идейной доминантой цикла, что инспирировано пафосом духовного просвещения новой Руси¹²³. Что же касается литургического контекста цикла, то сочетание его сюжетов, отвечающее праздничным службам на Рождество Богородицы и на Благовещение, ставит акцент на теме рождения русской Церкви, символизированной образом Девы Марии¹²⁴.

Весьма интересным и впервые выдвинутым в науке представляется суждение Айналлова и Редина об идейном замысле, лежащем в основе росписи на стенах подкупольного креста собора. Они исходят “из символических мыслей, лежащих в основе устройства храма”. Цитируя “Сказание о церкви” патриарха Германа Константинопольского (715–730), авторы заключают: “Имея тип “*пригвождения на кресте*”, погребения и воскресения, храм совместил с этим понятием и надлежащие сцены, поэтому мы думаем, что сцены страстей Христовых, или сцены из последних дней Его пребывания на земле, распятия, воскресения именно по этой мысли приняты для поперечного перекрестья (пресбитериума). Таковую роспись находим в монастыре в Дафни, в Монреале, в ц. св. Марка в Венеции, в ц. Спаса в Нередицах (отчасти) и во мн. др.”¹²⁵

Софии Киевской..., с. 51. Например, в мозаике XI в. церкви Успения Богоматери в Дафни обе сцены объединены в единый сюжет. См.: В.Н. Лазарев, *История византийской живописи...*, с. 92–93, табл. 281, 283; P. Lazarides, *The monastery of Daphni: brief illustrated archaeological guide*, Athens 1977, III, 13–14.

¹²² Первоначальное посвящение этого придела неизвестно. Но в своде его алтаря сохранился фрагмент большой женской полуфигуры в мафории. Предполагать здесь образ Богородицы едва ли возможно, поскольку ей посвящен смежный главный алтарь с образом Оранта. Учитывая звучание протоевангельского цикла, допускаю, что диаконник Софии посвящен матери Богородицы св. праведной Анне, которая фигурирует в пяти сценах цикла, наиболее полно иллюстрирующих ее праведность как царственной праматери Спасителя, происходившей из рода первосвященника Аарона. Такое посвящение перекликается с именем заказчицы собора царицы (княгини) Анны Порфирородной и вполне логично укладывается в концепцию создания его четой крестителей Руси Владимиром и Анной. См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 143–150.

¹²³ См.: Н. Никитенко, *Благовещение в росписи Софии Киевской...*, с. 308–311.

¹²⁴ См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 148–149.

¹²⁵ Д. Айналлов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 89. Крестовую концепцию поддерживает Г. Колпакова, слабым местом в построении которой (в отличие от гипотезы Лазарева) является отсутствие топографической привязки сюжетов, существовавших на сводах собора. См.: Г.С. Колпакова, *Роспись Софии Киевской в свете мировой культурной традиции*, Страницы 5 (2000) 597.

Речь идет о подкупольном христологическом (евангельском) цикле, сохранившемся не полностью, поэтому авторы называют лишь 8 уцелевших фресок. В то же время Лазарев небезосновательно полагает, что евангельский цикл первоначально состоял из 16 сцен, половина из которых (на трех сводах трансепта и на его позднее разобранный западной стене) утрачена. По мнению Лазарева, евангельские сцены трансепта Софии, располагаясь тремя регистрами по кругу, читаются “как книга” и акцентируют голгофскую жертву, воскресение и распространение христианства, то есть, три основных вероучительных пункта. Исследователь особо отмечает, что все иконографические типы, фигурирующие в этом цикле, несут на себе отпечаток архаизма, что сближает их с наиболее архаической группой софийских мозаик¹²⁶.

Если Айналов и Редин предполагали крестовую композицию организации евангельского повествования, Лазарев – круговую, то Сарабьянов считает, что христологический цикл распространялся и на хоры, где также сохранились евангельские сюжеты. Он охватывал события от Рождества до Пятидесятницы, но главный акцент поставлен на событиях Страстей Христовых, причем начало “страстного” цикла вынесено на хоры. Исследователь отмечает повествовательное начало софийских росписей, что, по его убеждению, является не синонимом провинциальности¹²⁷, а “объясняется общим просветительским пафосом, которым пронизаны все элементы декорации Софии Киевской. Повествовательный путь изложения был более понятен непросвещенной русской пастве, лишь три (а, по моему убеждению, – два. – Н.Н.) поколения которой к моменту создания этого ансамбля находились в лоне христианской Церкви”. Основная идея евангельского повествования формулируется триадой “Спасение – Церковь – Евхаристия”. Именно Евхаристия является главным новшеством декорации собора, получая в нем центральное место¹²⁸.

¹²⁶ В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 39–44. В.Н. Лазарев, *Фрески Софии Киевской*, В.Н. Лазарев, *Византийское и древнерусское искусство: Статьи и материалы*, Москва 1978, с. 71–90.

¹²⁷ Так считал О. Демус. См.: О. Демус, *Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии*, Москва 2001, с. 101–102.

¹²⁸ В.Д. Сарабьянов, *Евангельское повествование в программе росписей Софии Киевской*, *Искусство Христианского Мира*. Сборник статей 10 (2007) 201–217. В.Д. Сарабьянов, *Евангельские сцены в росписях Софии Киевской*, Софійські читання. Матеріали III міжнародної науково-практичної конференції “Пам’ятки Національного заповідника “Софія Київська” та сучасні тенденції музейної науки” (Київ, 24–25 листопада 2005 р.), Київ 2007, с. 204–214. Постулируя вывод, что роспись Софии Киевской создана около середины XI века в русле константинопольского искусства, В. Сарабьянов сам себе противоречит, поскольку вполне справедливо утверждает, что столичные храмы второй половины

В отличие от Сарабьянова, Айналов и Редин, а вслед за ними Лазарев, не включали в топографически целостный христологический цикл центрального ядра собора периферийные фрески хор, полагая, что сюжетно и идейно перекликаясь с росписью центрального ядра, они все же составляют отдельный комплекс. Айналов и Редин сразу же отмечают своеобразие росписи хор тем, что она совмещает сцены Ветхого и Нового Заветов: ближе к алтарям на хорах расположены евангельские сюжеты, к западу от них – ветхозаветные, которые являются прообразами евангельских. Саму же сюжетную перекличку фресок подкупольного креста и хор они объясняют тем, что на хорах “... сцены Нового Завета приходятся как раз в районе пресбитерия, где пишутся, по общепринятому обычаю, сцены Нового Завета, как напр. в ц. Монреале, а сцены Ветхого Завета соответствуют росписи главного нефа, в котором пишутся сцены ветхозаветные, как предшествующие по своим событиям Новому Завету, то, следовательно, общий план живописи сохранен, остается лишь уяснить самый выбор сюжетов”¹²⁹.

Как видим, авторы в своем толковании расположения сюжетов фресок хор следуют предложенной ими крестовой схеме росписи. Что же касается специфики выбора сюжетов – они усматривают здесь евхаристические, страстные и воскресенские сцены. Евхаристический характер этих фресок, по их мнению, тесно связан с мозаикой “Евхаристия” в главном алтаре, а сцены страстей и воскресения Христа – с подкупольным христологическим циклом. Они впервые обращают внимание на функционально-литургический аспект росписи хор: “Известно, что в Византии царь и царица в своих придворных церквах слушали богослужение, стоя на хорах, царь на правой, а царица на левой стороне. Здесь же, на хорах, они принимали причастие”¹³⁰.

IX – начала XII вв. не сохранились, и София Киевская оказывается первым сохранившимся памятником, где, “как ни странно”, собраны вместе все элементы иконографической программы крестовокупольного храма. См.: В.Д. Сарабьянов, *Мозаики Софии Киевской в контексте византийской храмовой декорации XI столетия*, Софійські читання. Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції “Пам’ятки Національного заповідника “Софія Київська: культурний діалог поколінь” (Київ, 25–26 жовтня 2007 р.), Київ 2009, с. 111–112. Само собой разумеется, что воплощенная в Софии и отмеченная Сарабьяновым сложная в идейно-художественном аспекте “идеальная формула иконографической программы” крестовокупольного храма была выработана не в Киеве, а в Константинополе, где такой храм возник в процессе длительного периода развития византийской архитектуры. Не сомневаюсь, что в основе ошибочной датировки Сарабьяновым росписи Софии, опять-таки, лежит стремление, во что бы то ни стало, привязать свой вывод к устаревшей датировке собора 40–50-ми гг. XI века, тогда как собор возник в 1011–1018 гг., что подтверждено его датированными граффити.

¹²⁹ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софійський собор...*, с. 94.

¹³⁰ Там же, с. 96.

Лазарев повторяет и конкретизирует эту концепцию, не соглашаясь с Айналовым и Рединым лишь в атрибуции двух евангельских сюжетов: на южных хорах – “Вечеря Христа с учениками в Эммаусе”¹³¹ (Лазарев более убедительно трактует эту сцену как верхнюю половину сюжета “Чудо в Кане Галилейской”); на северных хорах – “Предание Христа Иудой” (Лазарев ошибочно определяет сюжет как “Чудо умножения хлебов” – эта атрибуция опровергнута последующей расчисткой фрески, подтвердившей правильность определения Айналова и Редина). Следуя им, Лазарев показывает символическую перекличку сюжетов северных и южных хор¹³².

Небольшой раздел Айналов и Редин посвящают образам святых на одноличных фресках. В нем они подробнее останавливаются на вопросе иконографии святых, посвятив проблеме их подбора и размещения лишь самые общие наблюдения. Авторы указывают колоссальное общее количество этих фресок: “Всех фресок одноличных открыто 220, поясных 108, написано по древним контурам 550 полных и 346 поясных”¹³³. Они высказывают вполне резонное мнение, что “подбор их в росписи обуславливается, с одной стороны, местным почитанием известных святых, с другой – почитанием их всюю церковью (напр. Святителей)”, но считают, что “установить порядок в распределении святых в наших фресках пока нет возможности: над святыми сохранилось лишь 20 древних надписей, все остальные надписи сделаны по соображению с лицевыми иконописными подлинниками”. Тем не менее, авторы устанавливают общий порядок в расположении одноличных фресок: “мужские святые ближе к алтарю, женские за ними, как и в росписи многих церквей”¹³⁴.

Таким образом, Айналов и Редин весьма конструктивно наметили проблему дальнейшего изучения этих фресок – это персонификация образов и определение иконографической программы огромного софийского собора святых, в котором исследователи выделяют три иконографических типа: ангельский (к нему они относят большинство святых, в том числе женских), пророческий, апостольский.

¹³¹ И. Скворцов ([И. Скворцов, протоиерей], *Указ. соч.*, с. 43), а вслед за ним Н. Покровский (Н. Покровский, *Очерки памятников христианского искусства*, Санкт-Петербург 2000, с. 130) видели здесь сцену “Вечеря в доме Симона”.

¹³² Ср.: Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 93, 94, 96; В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 45–49.

¹³³ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 100, прим. 2. В. Сарабьянов небезосновательно полагает, что изначально насчитывалось 700–800 отдельных фигур святых. См.: В.Д. Сарабьянов, *Мозаики...*, с. 110.

¹³⁴ Там же, с. 100.

Виявить определенную систему в изображении святых попытался Лазарев. Он сопоставил размещение известных по именам персонажей с церковным календарем, но никакой связи здесь не оказалось. Это привело его к мысли, что в подборе святых было немало случайного и произвольного¹³⁵. Данной проблеме я посвятила несколько работ¹³⁶, затем продолжила ее исследование совместно с историком-эпиграфистом В. Корниенко, который выявил большое количество граффити с именами святых на их изображениях, что значительно продвинуло вперед изучение этой темы, обобщенное нами в научной монографии¹³⁷. Наши исследования позволяют утверждать, что ключевой в сложной многоаспектной программе уникального по своему объему и репертуару софийского собора святых является концептуальная для всего архитектурно-декоративного ансамбля собора идея крещения Руси и равноапостольной миссии княжеской четы заказчиков храма – Владимира Великого и его жены Анны Порфирородной.

В последние годы исследованием этой проблемы активно занялись московские искусствоведы Н. Герасименко, А. Захарова и В. Сарабьянов, которые переняли примененный нами метод определения святых на основе граффити с их именами, обнаруженными на фресках¹³⁸. По их мнению, “если в росписи галерей преобладают принципы группировки святых по категориям святости или менологийному порядку... то в

¹³⁵ В.Н. Лазарев, *Фрески Софии Киевской...*, с. 107–108.

¹³⁶ Н.Н. Никитенко, *К иконографической программе однофигурных фресок Софийского собора в Киеве*, ВВ 48 (1987) 101–107; Н.Н. Никитенко, *Программа однофигурных фресок Софийского собора в Киеве и ее идейные истоки*, ВВ 49 (1988) 173–180; Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 161–184; Н.М. Нікітенко, *Нові атрибуції персонажів Києво-Софійського пантеону*, Могилянські читання – 2004. Зб. наук. пр., Київ 2005, с. 429–436; Н. Никитенко, *Святая София Киевская...*, с. 183–243.

¹³⁷ Н.Н. Никитенко, В.В. Корниенко, *Святая Варвара в стенописи Софии Киевской: новые исследования граффити, атрибуция и святокультовый статус образа*, Российское византиноведение: Традиции и перспективы. Тезисы докладов XIX Всероссийской научной сессии византинистов, Москва 2011, с. 167–170; Н.Н. Никитенко, В.В. Корниенко, *Новые эпиграфические исследования и вопросы персонификации однофигурных женских фресок в северо-западной части Софии Киевской*, Кондаковские чтения III. Человек и эпоха: античность – Византия – Древняя Русь, Белгород 2010, с. 339–358; Н. Нікітенко, В. Корнієнко, *Персоніфікація образів святих жон у північно-західній частині Софії*, ПУ № 3–4 липень-грудень (2011) 30–43; Н. Нікітенко, В. Корнієнко, *Реліквія Чесного Хреста і фрески Софії Київської*, Могилянські читання. Зб. наук. праць, Київ 2012, с. 83–93; Н. Никитенко, В. Корниенко, *Собор святых Софии Киевской*, Киев 2014, 336 с.

¹³⁸ Н.В. Герасименко, А.В. Захарова, В.Д. Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской. Часть I: Внутренние галереи*, ВВ 66 (91) (2007); Н.В. Герасименко, А.В. Захарова, В.Д. Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами*, Искусство Христианского Мира: Сборник статей 11 (2009).

помещениях под хорами очевиден концептуальный принцип подбора свя-
тых”. Осуществив ряд интересных наблюдений, они пришли к выводу,
что в центральном объеме храма “представлена довольно сложная эккле-
сиологическая программа, разворачивающаяся в своем историософском
развитии”¹³⁹.

Особое место в своей монографии Айналов и Редин уделили
светским фрескам двух лестничных башен Софии. Они полностью под-
держали и существенно углубили выводы Кондакова, чья статья об этих
фресках составила основу их собственной концепции. Авторы были на-
столько убеждены в правоте своего учителя, что предварили рассмотре-
ние фресок следующим заявлением: “Статья “о фресках лестниц Киево-
Софийского собора” Н.П. Кондакова... намечая путь к дальнейшему ис-
следованию, во многом совершенно исчерпывает интерес фресок. Все,
что можно сделать после нея, это более подробно изложить содержание
фресок и их частностей, что в общей совокупности и дает полное объяс-
нение их”¹⁴⁰.

Тем не менее, Айналов и Редин, применив к интерпретации фре-
сок метод А. Веселовского – учителя своего наставника Кондакова и по-
следователя комплексного сравнительно-исторического метода Ф. Буслаева,
представили башенный цикл в новом свете. Основываясь на положении
Кондакова о зафиксированном в стенописи времени действия – рождест-
венских святках, Айналов и Редин привлекли к характеристике фресок
глубокое исследование Веселовского об истоках и содержании рождест-
венской обрядности у разных европейских народов, чем попытались

¹³⁹ Н.В. Герасименко, А.В. Захарова, В.Д. Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство...*, с. 245, 246. Сегодня вполне очевидно то, что обе названные группы исследователей, имея свои подходы, – мы как историки-культурологи и наши коллеги как искусствоведы – видят эту сложную проблему в несколько разных ракурсах, что вполне объяснимо и закономерно. Думаю, что обе точки зрения на полисемантическую роспись собора вовсе не перечеркивают друг друга, но позволяют глубже уяснить общую концепцию его идейно-декоративной программы и пути ее реализации в универсальном и местном контекстах. Но нельзя не заметить, что экклесиологическая концепция московских коллег вполне применима к каждому храму; они фактически говорят о программной стратегии раскрытия во фресках Софии этой универсальной темы. Развиваемая ими исследовательская парадигма при всей ее корректности все же не дает возможность определить ни время исполнения росписи, ни конкретизировать образ ее заказчика.

¹⁴⁰ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 102. Историю изучения этих фресок см.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 65–76. Из моих последних работ о светской росписи Софии Киевской см.: Н. Никитенко, *София Киевская и ее создатели: тайны истории*, Каменец-Подольский 2014, 248 с.

вести их в универсальный исторический контекст и выделить в нем русскую ноту¹⁴¹.

Вслед за Кондаковым они полагают, что “общее основание для исследования фресок заключается в том, что роспись лестниц имеет специально византийский интерес” считая, что “через византийскую старину возможным оказывается угадывать и старину, родственную русской”¹⁴². Они видят многие совпадения в изображении сцен охоты и развлечений, характерных для искусства варварских народов.

Приведа примеры таких сюжетов в византийской живописи, они отмечают, что “это общее направление в искусстве, конечно, должно быть принято во внимание, но с другой стороны игры и охоты в общем выборе сюжетов, как близко знакомые и родные для славянского князя, о чем часто говорят и наши летописи, и яснее всего поучение Владимира Мономаха, могли быть заказаны для росписи именно, быть может, в силу привлекательности для князя подобного рода охотничьего и веселого святочного жанра”. Роспись такого характера была, по их убеждению” во-первых, “в духе времени и нравов страны”, во-вторых, переключка новогодних обрядов позволяет “искать точек соприкосновения в быте Византии и Руси, культурного влияния, взаимодействия этих стран. В этом заключается интерес фресок, уже как явления на русской почве”¹⁴³.

Как и Кондаков, Айналлов и Редин уверенно относят сюжеты башенной росписи к циклу византийских зимних празднеств – Врумалиям, Сатурналиям и Календам, которые справлялись в Византии с 24 ноября и заканчивались Крещением (Богоявлением). “Эти празднества сопровождалась в Византии особого рода обрядами, играми и зрелищами”¹⁴⁴. Авторы поддерживают концепцию Кондакова, что “в связи с цирковыми играми расположены зрелища Константинопольского ипподрома, переданные в наших фресках ... с такими историческими реальными подробностями, как ни в одном из нам известных памятников”. Рассмотренные ими сцены охоты и ипподрома они относят к обширному циклу сюжетов “чисто орнаментального характера”¹⁴⁵.

Связывая, вслед за Веселовским, с византийскими Календами (рождественскими играми) русские Русалии, Айналлов и Редин отмечают,

¹⁴¹ См.: А.Н. Веселовский, *Разыскания в области русского духовного стиха*, СОРЯС 32, № 4 (1883) 97–224, 439; А.Н. Веселовский, *Генварские русалии и готские игры в Византии*, ЖМНП, ССХLI, сентябрь (1885).

¹⁴² Д. Айналлов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 103.

¹⁴³ Там же, с. 105–106.

¹⁴⁴ Там же, с. 106.

¹⁴⁵ Там же, с. 107–108.

что эти празднества сопровождалась ряжениями и плясками скоморохов, как мы это видим на фресках лестниц. В этой связи они обращают внимание на фреску южной башни, уже известную к тому времени как изображение скоморохов: “Следующая сцена представляет действие на подмостках в театре... плясунов, паяцев, музыкантов... Представление, очевидно, кончается, и сам хоравл отдергивает занавес, чтобы впустить новую смену”. Музыканты и танцоры образуют хоровод, характерный для святочных представлений. Часть музыкантов сидит, часть – стоит, часть приплясывает; один из плясунов “вертится дробной рысью, размахивая платочком, как женщина в хороводе”¹⁴⁶.

Но при реставрации этой фрески уже в 60-е гг. XX в. в ее левой части, где изображено сооружение, принимавшееся за дверь с занавесом, удалось обнаружить следы графы, в результате чего оказалось, что здесь изображена не дверь, а пневматический орган, входящий в оркестр музыкантов, которые сопровождают игрой на различных инструментах выступление танцоров и акробатов¹⁴⁷. Позже эта фреска была дополнительно исследована И. Тоцкой и А. Заярузным, которые внесли новые коррективы в трактовку персонажей. В отличие от Айналова и Редина, они воспринимают музыкантов сидящими в два ряда на скамьях. Две фигуры без инструментов в руках, которые ранее принимались за танцоров, исследователи атрибутировали как музыкантов с парными барабанчиками-накрами (Айналов и Редин тоже видели на фреске накры, но считали, что они в руках у музыканта, который, приплясывая, ударяет в кимвалы – бронзовые тарелки) и небольшими колоколами. Следовательно, на фреске изображен большой византийский придворный оркестр, включающий 8 музыкантов¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 118.

¹⁴⁷ С.А. Высоцкий, И.Ф. Тоцкая, *Новое о фреске “Скоморохи” в Софии Киевской*, Культура и искусство древней Руси, Ленинград 1967, с. 50–57.

¹⁴⁸ И.Ф. Тоцкая, А.М. Заярузный, *Музыканты на фреске “Скоморохи” в Софии Киевской*, Древнерусское искусство: Художественная культура X – первой половины XIII в., Москва 1988, с. 143–155. По моему мнению, главное место среди инструментов занимают орган и кимвалы – первый ведет главную партию, вторые, придававшие церемонии особую торжественность – отбивают в мелодии такт. Именно эти инструменты называют Константин Багрянородный в описании церемониала царской помолвки. См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 94. Представляется, что правы, все-таки, Айналов и Редин, увидевшие часть оркестрантов не сидящими двумя рядами, как считают Тоцкая и Заярузный, а пляшущими в хороводе, что присуще византийской святочной обрядности и хорошо просматривается на фреске. Кроме того, в музыканте, которого Айналов и Редин воспринимали танцором, машущем в танце вприрядку платочком (либо, как считают Тоцкая и Заярузный, сидящем на скамье и бьющим в парные барабанчики-накры), я отчетливо вижу

Комментируюя многочисленныя медальонныя изображения на сводах башен, Айналов и Редин поясняют, что “художник, по недостатку ли пространства, или просто приноровляясь к месту, на котором писал сцены, некоторые из них сокращал и давал вместо сцен медальонныя изображения”¹⁴⁹. К таким изображениям они относят фреску, известную как сцену борьбы ряженых, написанную на своде северной башни: “Такого же рода и медальонное изображение, представляющее шуточную святочную игру мима в меховой шкуре – шерстью вверх с рогатиной лезущего на мима, одетого воином с секирой и щитом”¹⁵⁰.

Сразу же замечу, что сцену “святочной игры мима” Айналов и Редин ошибочно определили как “медальонное изображение”, хотя на самом деле эта большая фреска взята в прямоугольные рамки. К тому же, как показали дальнейшие исследования, ничего случайного в системе обрамления и расположения сюжетов в башнях нет. Дело в том, что символические сюжеты в медальонах (символах вечности) на сводах (символах неба) несут свою семантическую нагрузку, обусловленную содержанием сцен расположенного под ними повествовательного цикла, тянущегося по стенам непрерывным фризом, сюжеты которого заключены в прямоугольные рамки (символы земли). Подобный порядок росписи означает мистическую взаимосвязь небесного и поднебесного миров: события земной истории освящаются небом с помощью священных символов¹⁵¹.

Но в нижней зоне лестниц очерченные прямоугольными рамками “земные” сюжеты попадают на своды, что, по моему убеждению, тоже не случайно: эти фрески иллюстрируют священные брачные обряды,

пляшущего музыканта, звяжущего систрами или идиофонами (кастаньетами-трещотками) – одним из них (с овальным завершением) он играет приподнятой левой рукой, а вторым (пластинчатым) ударяет о правое бедро. Эти древнейшие ударные инструменты – неотъемлемая часть оркестра. Такие трещотки, заменяющие собой хлопки в ладоши, использовались в египетских храмах, античных театрах, а также в свадебном обряде при исполнении величальных песен с приплясыванием. Например, похожим образом играет подобными систрами супруга Рамсеса II Нефертари на египетской фреске храма Абу-Симбела. См.: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nefertari.JPG?uselang=ru>.

¹⁴⁹ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 119.

¹⁵⁰ Там же, с. 120.

¹⁵¹ Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 116–119. Правда, Айналов и Редин – яркие представители искусствоведческого позитивизма – не видят здесь никакой символики: “Вне всякого сомнения, эта орнаментика наших лестниц не имеет никакого символического значения; скорее, она может заключать некоторые бытовые данные... это просто обыденные орнаментальные формы или украшения”. См.: Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 130. Сегодня уже ясно, что такой откровенно позитивистский подход неприемлем для трактовок произведений, относящихся к византийской и вообще средневековой традиции.

имевшие место в земной жизни при заключении династического брака князя Владимира и принцессы Анны. Эти “вознесенные на небо” земные события, запечатленные в северной башне, атрибутированы мной как “Ритуальное убийство медведицы” и “Готские игры” (прежнее, более общее не совсем точное название – “Охота на медведя” и “Борьба ряженных”)¹⁵².

Понятно, что Айналов и Редин, которые исходили из убеждения о “чисто орнаментальном характере” башенных сюжетов, были далеки от наделения их событийной исторической конкретикой. Но все же они, видя в них некие отголоски реальной жизни, писали: “В сфере художественных изображений – декоративных и иных – мотив борьбы человека со зверем играет также видную роль и стоит в зависимости от действительных сцен охоты, от святочных переживаний и т. п., в то время как композиция изображения может идти от древнейших прототипов”¹⁵³.

И, что интересно, ссылаясь на наблюдения известного историка и археолога графа А. Бобринского, они впервые усматривают в этих “древнейших прототипах” “святочной игры мима” отражение древних обрядов и верований северных языческих народов: “Граф А.А. Бобринский в письме профессору Кондакову приводит два образца северно-варварских изображений подобного мотива борьбы: на золотом роге, найденном в Дании, – два сына богини Геллы представлены в виде великанов с волчьими головами, из коих один вооружен ножом, а другой топором, и на бронзовой пластинке, найденной на острове Оланд у берегов Швеции в Балтийском море: воин с рогообразным шлемом на голове, с коротким мечом в ножнах через правое плечо, с копьем в каждой руке; возле фигура со звериной головой, одетая быть может в шубу, вытягивает правой рукой из ножен меч, а левой держит длинное копье или рогатину. Эти варварские изображения действительно могут находиться в связи с мифологическими верованиями северных варварских народностей. Последние, соприкасаясь с бытом Византии, могли запечатлеть в нем черты собственного быта, так как ради политических целей им дозволялось не только сохранять индивидуальные черты быта, но даже (как напр. Готфам) в положенное время являться во дворце со всеми характерными особенностями национальных нравов и действовать по установленному этикету”¹⁵⁴.

¹⁵² Н. Никитенко, *Фрески “Ритуальное убийство медведицы” и “Готские игры” в северной башне Софии Киевской: новое осмысление сюжетов*, Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Вип. II: 36. наук. праць присвячена 150-літтю з дня народження Д.В. Айналава (1862–1939 pp.) (2012) 301–325.

¹⁵³ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 121.

¹⁵⁴ Там же, с. 121.

Нельзя не отметить конструктивность вышеприведенного наблюдения, которое нашло свое подтверждение при углубленном рассмотрении сюжетов фресок “Ритуальное убийство медведицы” и “Готские игры”, которые, по моему пониманию, иллюстрируют значимые для русско-византийского династического союза архаичные ритуалы армяно-греко-византийской, германо-скандинавской и славянской брачной обрядности. Но, в отличие от своих предшественников, я считаю, что фрески не просто запечатлели в себе “черты быта” северных варваров и воспринявших эти черты византийцев, но правдиво воссоздали жизненную ситуацию конкретных моментов помолвки князя Владимира и принцессы Анны¹⁵⁵.

В трактовке Айналовым и Рединым сюжетов башен снова сказались их не совсем адекватное восприятие художественного качества этой живописи. Например, в описании персонажа, ряженого в звериную маску, который, как они полагали, убран в вывернутую шерстью вверх звериную шкуру, авторы отмечают: “Если на шкуре указанного мима нет особенно ясных следов шерсти, а лишь небольшое количество штрихов (на груди), которые должны обозначать ее, то это происходит от неумения живописца изображать эту частность”¹⁵⁶. Мысль о “неумении живописца”, как показано выше, методологически устарела; внимательное изучение фрески показало, что этот “мим” (или, точнее, “гот”, по моему мнению – викинг-берсерк, исполняющий ритуальный брачный танец-поединок) на самом деле убран в прикрепленную к маске и спадающую за спину звериную шкуру, но впереди его туловище оголено и раскрашено (либо татуировано) темными линиями боевой раскраски¹⁵⁷.

Айналов придерживался концепции об орнаментально-декоративном характере башенных фресок вплоть до конца второго десятилетия XX века, пока не усомнился в ее абсолютной верности. Он предположил, что фресковая композиция в южной башне, атрибутированная Кондаковым как дворец ипподрома (эту атрибуцию раньше решительно поддерживал и Айналов), на самом деле изображает прием русской княгини Ольги императором Константином Багрянородным. Высказанное Айналовым *в очень осторожной форме*, это предположение строилось на чисто внешнем сходстве фрески с миниатюрой Мадридской рукописи Иоанна Скилицы, иллюстрирующей указанное событие¹⁵⁸. Видимо, Айналова подвигло на эту

¹⁵⁵ Н. Никитенко, *Фрески “Ритуальное убийство медведицы”...*

¹⁵⁶ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 120, прим. 4.

¹⁵⁷ Н. Никитенко, *Фрески “Ритуальное убийство медведицы”...*, с. 314.

¹⁵⁸ Д. В. Айналов, *История древнерусского искусства: Киев-Царьград-Херсонес*, ИТУАК 57 (1920) 201–202. В 80-е гг. прошлого века это осторожное предположение Айналова

догадку то обстоятельство, что начиная с 1900 года княгиня Ольга стала любимой героиней его исследований, и особенно его интересовала тема ее путешествия в Царьград, поскольку прием княгини императором – “роскошная картина русско-византийских культурных сношений в X веке”. Айналов особо отмечал: “Это мой переход к русским древностям”¹⁵⁹.

Относительно богатой орнаментики сводов башен собора Айналов и Редин ограничиваются кратким комментарием: “животные орнаментальные формы” авторы относят “к так называемому звериному, или тератологическому орнаменту”; в растительном орнаменте, изобильно украшающем весь собор, они видят “смесь орнаментальных форм классического и форм восточного, напр. Персидского искусства”. По их убеждению, мотивы растительного орнамента заимствованы византийским искусством из искусства Востока и известны в орнаментах сербском и болгарском, идущих от классического орнамента”¹⁶⁰.

развил С. Высоцкий, связавший с визитом Ольги в Царьград основные композиции башенного цикла фресок. См.: С.А. Высоцкий, *Живопись башен Софийского собора в Киеве*, Новое в археологии Киева, Киев 1981, с. 234–264; С.А. Высоцкий, *Светские фрески Софийского собора в Киеве*, Киев 1989, с. 113–211. Однако получившую популярность концепцию Высоцкого нельзя принять, поскольку она противоречит как содержанию фресок, где четко определены место, время и действующие лица иллюстрируемых событий, так и средневековой ментальности, нормам и обычаям придворной жизни, наконец, иконографическим канонам. Критику см.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 82–83, 85–87, 92–93, 98–99 и др.; Н. Никитенко, *София Киевская и ее создатели...*, с. 125–127, 173–175.
¹⁵⁹ См.: А.Н. Анфертьева, *Указ. соч.*, с. 271–272, 298; В. Ульяновский, *Украинские сюжеты...*, с. 27–28.

¹⁶⁰ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 132–133. В. Лазарев убежден, что все орнаменты Софии восходят к византийским источникам и большинство их типично для греческих рукописей X–XI веков. Ученый полагает, что большинство орнаментальных мотивов навеяно декором рукописей и выполнено по образцам, привезенным в Киев греческими мастерами. Обособленное место в византийской и вообще средневековой орнаментике занимает лишь монументальный мозаичный орнамент над “Святительским чином”, включающий кресты разных форм, в том числе лево- и правостороннюю свастику – он находит себе лишь отдаленные аналогии в византийских памятниках. См.: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 132–138. Мной впервые предпринят семантико-контекстуальный анализ софийских орнаментов, ибо в средние века информационно-коммуникативные функции искусства стояли неизмеримо выше эстетических, поэтому нельзя “навязывать” орнаментам лишь сугубо декоративную роль, как это делается при традиционном позитивистском подходе. Необычное обилие и многосложный репертуар софийских орнаментов – вовсе не механическое перенесение на киевскую почву византийских традиций, а целенаправленное использование орнаментальных форм в передаче высших сакральных и одновременно обществу значимых идей, что особенно ярко демонстрирует мозаичная декорация главного алтаря Софии. См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 116–121; Н.Н. Никитенко, *Святая София Киевская...*, с. 244–249; Н. Никитенко, “Символический синтаксис” орнаментальной декорации центральной апсиды Софии Киевской, Личность и традиция: Аверинцевские чтения / Сост. К.Б. Сигов, Киев 2005, с. 137–151.

Айналов и Редин отдали дань в своем исследовании и знаменитой фреске с изображением княжеского группового портрета в центральном нефе собора. После расчистки южной половины этой фрески при реставрации под руководством Солнцева здесь были открыты 4 фигуры в княжеских одеждах¹⁶¹. Реставраторы ошибочно приняли их за изображения мучениц Софии, Веры, Надежды и Любви, поэтому при поновлении фрески маслом плохо сохранившиеся головы персонажей покрыли “по русскому обычаю” белыми платочками и окружили нимбами. Возле мнимых “мучениц” поставили соответствующие надписи на греческом языке¹⁶². В верности такой атрибуции никто не сомневался, пока в 1867 г. академик И. Срезневский, основываясь на одеждах персонажей, не предположил здесь изображение семьи Ярослава Мудрого¹⁶³.

Несмотря на отсутствие в XIX веке полученных позже данных для понимания сюжета фрески, Айналов и Редин сделали интересное наблюдение, не утратившее своего значения и поныне, ибо княжеский портрет все так же остается объектом научной дискуссии¹⁶⁴. Айналов и Редин, подчеркнув церемониальный характер изображенного действия, провели убедительную аналогию с миниатюрой Менология императора Василия II, изображающей процессиональное шествие царя, епископа и народа с большими свечами в руках. Они отметили, что фигуры взрослых на фреске безбороды, и композиция напоминает выходную миниатюру Изборника Святослава 1073 г., изображающую княжескую семью¹⁶⁵.

Авторы не обошли своим вниманием также великолепные памятники каменной пластики в Софии Киевской – саркофаг Ярослава и рез-

¹⁶¹ Остальные части портрета тогда еще оставались неизвестными. Подробнее об истории исследования и реставрации этой фрески см.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 14–29.

¹⁶² П.Г. Лебединцев, *Возобновление...*, с. 32–33.

¹⁶³ И.И. Срезневский, *О фресках в Киевском Софийском соборе, изображающих портреты княжеской семьи*, Труды I Археологического съезда в Москве 1869 г., т. 1, Москва 1871, с. CVIII–CX.

¹⁶⁴ Традиционной является точка зрения, что здесь изображена семья Ярослава, хотя данные для такой атрибуции фрески отсутствуют. Я уже давно определила фреску как церемониальный портрет семьи Владимира, где дети князя представлены взрослыми и подростками, что надежно подтверждено граффити на фресках с датами второго десятилетия XI в., то есть, фрески собора написаны тогда, когда дети Ярослава еще не родились. См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 29–64; Н.Н. Никитенко, *Семья основателя Софии Киевской на княжеском портрете в ее центральном нефу*, Пам’ятки Національного заповідника “Софія Київська”: культурний діалог поколінь. Матеріали IV міжнародної наукової конференції “Софійськi читання” (Київ, 25–26 жовтня 2007 р.), Київ 2009, с. 63–79; Н. Никитенко, *Софія Київська і її створителі...*, с. 60–117.

¹⁶⁵ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 133–134.

ные шиферные плиты парапетов хор, дав им оценку с точки зрения историков искусства. Отмечая высокий художественный уровень резьбы саркофага, они полагают, что ее сюжеты, значение коих к XI веку (к которому авторы отнесли изготовление саркофага) “уже утерялось и сделалось непонятным, ставши просто орнаментальными украшениями”, находят аналогии с резьбой на балюстраде внутренней галереи собора Св. Марка в Венеции – эта балюстрада составлена из лицевых сторон саркофагов, привезенных венецианцами из разных мест Востока¹⁶⁶.

Но уже известный украинский искусствовед Н. Макаренко, изучавший саркофаг в третьем десятилетии XX века, более убедительно датировал его VI–VII вв. и рассматривал как произведение малоазийских мастеров Византии, которое было повторно использовано для погребения киевского князя. Ученый доказал, что формы саркофага и сюжеты его резьбы не встречаются позже VI–VII вв., а также в основном растолковал христианскую погребальную символику резной композиции¹⁶⁷.

Столь же общий, “обезличенный” характер отмечает и описание Айналовым и Рединым других произведений каменной пластики, в частности “каменных (красного шифера досок)”, то есть, шиферных парапетов хор, покрытых искусной резьбой. Они считают, что эти плиты “украшены высеченным в них обычным орнаментом для XI ст., который встречаем во множестве в подобной же каменной облицовке стен церкви

¹⁶⁶ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 134–135. На самом деле, сюжеты резьбы составляют целостную символическую композицию. См: Н. Нікітенко, В. Корнієнко, *Усипальня Ярослава Мудрого у Софії Київській*, Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Вип. III: Збірка наукових праць присвячена 150-літтю з дня народження Єгора Кузьмича Редіна (1863–1908) (2013) 445–448.

¹⁶⁷ М. Макаренко, *Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів*, Київські збірники історії й археології, побути й мистецтва, Зб. 1, Київ 1930, с. 52–62. Эту точку зрения поддерживают С. Высоцкий, по мнению которого саркофаг привез в Киев из Корсуна в конце X века князь Владимир в числе своих трофеев (С.О. Висоцький, *Про що розповіли давні стіни*, Київ 1978, с. 116–117) и автор данной статьи (Н. Нікітенко, *Лід покровом Святої Софії: Некрополь Софійського собору в Києві*, Київ 2000, с. 35). В. Пуцко допускает, что гробницу изготовили в конце IX в. в Корсуни как раку для обнаруженных там Константином Философом мощей св. Климента, вместе с которыми Владимир привез ее в Киев: В. Пуцко, *Мраморный саркофаг Ярослава Мудрого*, *Byzantinobulgarica* 8 (1986) 287–312. В то же время П. Толочко и Е. Архипова все так же, как Д. Айналов и Е. Редин, неубедительно датируют саркофаг XI в. Критику см.: Н. Нікітенко, В. Корнієнко, *Усипальня Ярослава Мудрого...*, с. 450–452. Из последних работ о саркофаге Ярослава Мудрого и его новейших исследованиях см.: *Тамнічні гробниці Ярослава Мудрого (за результатами досліджень 2009–2011 рр.)*. [Нікітенко Н.М., Корнієнко В.В., Марголіна І.Є., Куковальська Н.М., Михайличенко Б.В.]; за наук. ред. Н.М. Нікітенко та В.В. Корнієнко, Київ 2013, 174 с.

этого времени (ц. св. Марка в Венеции), в орнаментике лицевых рукописей и т.п.”¹⁶⁸ Но такой поверхностный подход наших авторов вполне понятен, ведь объект их научного интереса – это мозаики и фрески собора, которым они посвятили свое исследование¹⁶⁹.

Дипломное сочинение Айналова и Редина о живописи Киево-Софийского собора было удостоено золотой медали Новороссийского университета и получило почетный отзыв Русского археологического общества, после чего оба автора были избраны его членами-сотрудниками¹⁷⁰. Но нельзя не признать, что у начинающих ученых еще не было достаточного опыта для исследования такого колоссального памятника как монументальная живопись Софийского собора, что негативно отразилось на технико-стилевых характеристиках, данных Айналовым и Рединым. Эти недостатки их работы наряду с ее общей высокой оценкой справедливо отметил преемник Редина на кафедре теории и истории искусств Харьковского университета Ф. Шмит (1877–1941)¹⁷¹. Такой опыт они постепенно приобретают в результате своих многочисленных поездок и интенсивного изучения византийских и древнерусских памятников, активного участия в научной жизни. В 1896 г. появляется классическая работа Редина “Мозаики равеннских церквей”¹⁷², а в 1900 – книга Айналова “Эллинистические основы византийского искусства”¹⁷³, в которых они демонстрируют панорамное видение византийского искусства как глобального явления, глубоко усвоившего античную традицию, которая ощутила на себе влияние искусства Востока.

Стремление преодолеть свое отношение к византийскому искусству как мертвому, церковно-косному, явно проигрывающему по сравнению с античным, отчетливо просматривается уже во второй совместной

¹⁶⁸ Д. Айналов, Е. Редин, *Киево-Софийский собор...*, с. 135–136. Эти плиты, резьба которых несет в себе отчетливую символику Царства Небесного, составляют неотъемлемую часть целостного идейно-декоративного ансамбля собора, подчиненного концепции “Нового Иерусалима” – христианской Руси, ее стольного града Киева и Софийского собора как его алтаря. См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 185–198.

¹⁶⁹ Нужно заметить, что Айналов несколько позже с честью восполнил этот пробел, поскольку первым научно описал лапидарное собрание и памятники пластики Софии Киевской. См.: Д. Айналов, *Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви*, Труды XII Археологического съезда в Харькове (1902), Т. 3, Москва 1905, с. 5–11.

¹⁷⁰ А.Н. Анфертьева, *Указ. соч.*, с. 263.

¹⁷¹ Ф.И. Шмит, *Киевский Софийский собор*, Москва 1914, с. 21.

¹⁷² Е.К. Редин, *Мозаики равеннских церквей*, Санкт-Петербург 1896.

¹⁷³ Д.В. Айналов, *Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области ранневизантийского искусства*, Санкт-Петербург 1900.

книге Айналова и Редина о древних святынях Киева, изданной в 1899 г.¹⁷⁴ Так, говоря о софийских мозаиках, они замечают: “При всем том, нельзя отрицать в них присутствие особого вкуса, особого характера, в котором античный образец, легший в основу византийских изображений, совершенно видоизменен в частности, и который отзывается искусством Востока”¹⁷⁵.

И, уже осозная историко-художественную и духовную ценность монументального комплекса Святой Софии, они заключают: “Несмотря на свою почти девятисотлетнюю давность и несчастья, некогда испытанные Киевским софийским храмом и уничтожившие его роскошное внутреннее убранство, его мраморы, отчасти мозаики и фрески, – этот замечательный памятник все еще сохраняет много величественности и красоты в своей древней живописи, производящей сильное впечатление своим гармоническим сочетанием красок, своими глубокими тонами, золотыми фонами и другими особенностями византийского стиля, и возбуждающей в зрителе глубокое религиозное чувство”¹⁷⁶. Можно не сомневаться, что научный феномен Д. Айналова и его друга Е. Редина в своей основе сформировался в процессе изучения грандиозного ансамбля софийских мозаик и фресок, под мудрым руководством их наставника Н. Кондакова.

Итак, подведу итоги. Научный феномен Н. Кондакова, Д. Айналова и Е. Редина – вполне закономерное явление для просвещенного XIX века, когда был совершен кардинальный сдвиг в осознании значения византийского и древнерусского художественного наследия как великого явления в истории мировой культуры. То, что именно эти ученые оставили нам воистину основополагающие работы о стенной живописи Святой Софии, предопределено, прежде всего, их незаурядными способностями, воплотившими в себе уникальную научную интуицию и колоссальный научный труд. Как говорят, талант – это дар Божий. Но этого мало, ибо талант требует еще навыка и опыта. Конечно же, широкий историко-культурный контекст их столь значимой для науки монографии обусловлен тем обстоятельством, что они были учениками Н. Кондакова, а тот, в свою очередь, вышел из школы Ф. Буслаева – именно они, а также их воспитанники были теми гигантами, на плечах которых стояли и донине стоят поколения исследователей.

¹⁷⁴ Д. Айналов, Е. Редина, *Древние памятники...*

¹⁷⁵ Там же, с. 26.

¹⁷⁶ Там же, с. 54.