

Государственный институт искусствознания





МОЗАИКИ И ФРЕСКИ СВЯТОЙ СОФИИ КИЕВСКОЙ

О.С. Попова
В.Д. Сарабьянов

*Mosaics and
Frescoes
of Saint Sophia
Cathedral in Kiev*

Olga Popova
Vladimir Sarabyanov



Москва 2017

Дизайн-проект, подготовка к печати —
«ABCdesign»:

Дмитрий Мордвинцев, Максим Родин,
Даниил Бондаренко, Ольга Зирко,
Игорь Кочергин

Научный редактор:

Анна Захарова

Редактор:

Вероника Панкратова

Корректоры:

Юрий Котляр, Галина Кузьминова

Попова О.С., Сарабьянов В.Д.

МОЗАИКИ И ФРЕСКИ СВЯТОЙ СОФИИ КИЕВСКОЙ

М.: ГАММА-ПРЕСС, 2017 — 504 с., 405 ил.

Книга «Мозаики и фрески Святой Софии Киевской» представляет собой результат многолетнего изучения авторами этого грандиозного ансамбля.

Мозаики и фрески, созданные византийскими мастерами в первом кафедральном соборе недавно принявшей крещение Руси, занимают особое место в истории византийского и древнерусского искусства. Это один из немногих почти полностью сохранившихся ансамблей XI века – эпохи, когда в Византии достигают зрелости все важнейшие принципы монументальной декорации храма и складывается особый тип образа, наделенный мощной духовной выразительностью. В то же время Святая София является ключевым памятником древнерусского искусства, оказавшим огромное влияние на все его последующее развитие.

Разделы книги, написанные В.Д. Сарабьяновым, посвящены анализу иконографической программы Святой Софии в контексте византийской и древнерусской традиций. О.С. Попова рассматривает особенности стиля мозаик и фресок Святой Софии и ставит их в широкий контекст византийского искусства XI века, сравнивая с другими произведениями монументальной живописи, а также иконами и книжной миниатюрой.

Издание обильно иллюстрировано фотографиями, большая часть которых сделана авторами в процессе исследований.

Издательство благодарит архимандрита Сильвестра (С.П. Лукашенко)
за помощь в осуществлении данного проекта

ISBN 978-5-9612-0059-1

Иллюстрация на суперобложке: Св. Георгий перед Диоклетианом. Фреска Георгиевского придела.
Собор Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Фото: В.Д. Сарабьянов.

Иллюстрация на обложке: Пантократор. Мозаика центрального купола. Собор Св. Софии в Киеве.
1030–1040-е гг. Фото: С.В. Обух.

Иллюстрация на контртитule: Богоматерь Оранта. Мозаика центральной апсиды. Собор Св. Софии в Киеве.
1030–1040-е гг. Фрагмент. Фото: С.В. Обух.

Иллюстрация на лицевой стороне короба: Вид на подкупольное пространство. Собор Св. Софии в Киеве.
1030–1040-е гг. Фото: А.В. Захарова.

Иллюстрация на оборотной стороне короба: Ктиторский портрет. Фреска в западном рукаве подкупольного
креста. Собор Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг. Фото: В.Д. Сарабьянов.

© Издательство ГАММА-ПРЕСС, 2017

© О.С. Попова, 2017

© Д.Д. Шаховская, 2017

© ABCdesign, дизайн-проект, 2017

Все права защищены. Воспроизведение любых материалов настоящего издания в какой бы то ни было форме,
полностью или частично допускается только с предварительного письменного согласия издательства.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Предисловие	6
Часть I	Византийская традиция и убранство первых древнерусских храмов (В.Д. Сарабьянов)	9
Часть II	Иконография мозаик и фресок Святой Софии Киевской (В.Д. Сарабьянов)	27
	Глава 1. Мозаики	27
	Глава 2. Фрески	66
Часть III	Святая София Киевская в контексте византийского и древнерусского искусства. Исследования по иконографии (В.Д. Сарабьянов)	127
	Глава 1. София Киевская и купольная декорация многоглавых церквей средневизантийского периода	127
	Глава 2. Страстной цикл Софии Киевской и иконография Страстей Господних в византийском искусстве IX–XI вв.	150
	Глава 3. Ктиторийский портрет Софии Киевской и его традиция в монументальной живописи Древней Руси	173
Часть IV	Византийское искусство второй половины X – первой четверти XI в. Появление «аскетического» стиля в 30–40-х гг. XI в. и его дальнейшая жизнь (О.С. Попова)	203
Часть V	Стиль мозаик и фресок Святой Софии Киевской (О.С. Попова)	239
	Глава 1. Мозаики	242
	Глава 2. Фрески	308
Часть VI	Византийские ансамбли круга Святой Софии Киевской (О.С. Попова)	373
	Глава 1. Мозаики в соборе Св. Софии в Киеве и в кафеликоне монастыря Осиос Лукас в Фокиде. Сравнительная характеристика	373
	Глава 2. Фрески в соборе Св. Софии в Охриде и византийское искусство 40–50-х гг. XI в.	394
	Глава 3. Мозаики в монастыре Неа Мони на Хиосе и византийское искусство около середины XI в.	419
Часть VII	Традиции «аскетического» направления в византийских иллюстрированных рукописях (О.С. Попова)	441
	Глава 1. Греческий иллюстрированный Минологий Симеона Метафраста середины XI в. (ГИМ, Син. гр. 175)	441
	Глава 2. Миниатюры греческого Евангелия cod. theol. gr. 154 из австрийской Национальной библиотеки и некоторые особенности византийского искусства около середины XI в.	451
	Глава 3. На рубеже двух периодов византийского искусства XI в.: миниатюры Евангелия-апракос cod.163 из Национальной библиотеки Греции в Афинах	460
	Заключение	480
	Abstract	483
	Список сокращений	486
	Библиография	486
	Список иллюстраций	495

ПРЕДИСЛОВИЕ

Идея создать монографию об ансамбле мозаик и фресок собора Св. Софии в Киеве возникла у авторов этой книги в процессе работы над первым томом «Истории русского искусства» — грандиозного проекта в 22-х томах, задуманного и постепенно осуществляемого Государственным институтом искусствознания Министерства культуры РФ. Автор и инициатор этого проекта, директор института Алексей Ильич Комеч (ныне покойный) пригласил меня и Владимира Дмитриевича Сарабьянова для создания первого тома, посвященного начальному этапу христианского искусства на Руси (конец X—XI в.). В процессе исследования этот период «разросся», охватив также и первую треть XII в. Важнейшее место в этом контексте принадлежало ансамблю мозаик и фресок храма Св. Софии Киевской.

Мы выполняли эту работу долго, тщательно и с большим воодушевлением, ориентируясь на тот объем, который был возможен для коллективного труда о русской архитектуре и искусстве раннего периода. Написанный нами текст наряду с текстами других авторов вошел в состав первого тома продолжающегося многотомного издания, посвященного всему русскому искусству.

Авторы поделили работу на две примерно равные части, что соответствовало научным склонностям каждого из них. В.Д. Сарабьянов взялся за рассмотрение иконографии, я же сосредоточилась на изучении стиля.

Первый том «Истории русского искусства» был издан в 2007 г. Наш текст с иллюстрациями, посвященный Св. Софии, занимает только часть этой монументальной книги (всего в ней 670 страниц), хотя и достаточно большую. Мы понимали, что в этом коллективном и неизбежно обобщенном труде невозможно было подробно рассматривать все проблемы, касающиеся мозаик и фресок Св. Софии Киевской. Возникла идея продолжить исследование, расширив круг вопросов, важных для понимания киевского ансамбля. Эта идея принадлежала В.Д. Сарабьянову, и я ее охотно поддержала. В результате каждый из нас написал еще целый ряд работ, посвященных различным аспектам иконографических программ и стилистических концепций, осуществившихся в византийских памятниках, современных Софии Киевской. В этих дополнительных статьях мы хотели расширить круг знаний о применявшихся в Софии иконографических схемах и стилистических приемах, чтобы дать более точные представления о содержательной стороне всего ансамбля и типологии его образов.

К великому и всеобщему для нашего профессионального сообщества несчастью, Владимир Дмитриевич внезапно скончался (3 апреля 2015 г.). Публикация этой работы происходит уже без него, но, несомненно, — будь он сегодня с нами — с его одобрения и к большой его радости. В эту книгу мы помещаем те его статьи по иконографическим темам, связанным с декоративным ансамблем Софии Киевской, которые он успел написать.

От имени обоих авторов (Владимир Дмитриевич, несомненно, присоединился бы к этим словам) хочу выразить огромную благодарность всем, кто помогал

в создании и издании этой книги, и прежде всего — нашей общей коллеге Анне Владимировне Захаровой, участвовавшей в работе на всех ее этапах — в обсуждении проблем, в съемках, в прочтении надписей, в разборке граффити, в идентификации неопознанных ранее святых (тема, над которой она работала совместно с В.Д. Сарабьяновым); на последнем этапе Анна Владимировна взяла на себя и основную часть работ, необходимых для представления рукописи в издательство. Оставшись одна, без В.Д. Сарабьянова, я с этой задачей не смогла бы справиться.

Мы оба с Владимиром Дмитриевичем чрезвычайно благодарны (мы обсуждали это не один раз) сотрудникам Национального заповедника «София Киевская» за гостеприимный прием, который мы всегда встречали во время наших приездов в Киев. Мы каждый раз оказывались в дружеской профессиональной атмосфере, и для нас было очень ценно, что наши киевские коллеги всегда старались, чем могли, нам помочь.

Я благодарю от всей души издателя этой книги Марка Александровича Зильберквита, президента издательского дома «Музыка — П.Юргенсон — Гамма-Пресс», выпускающего уже третью мою и моих коллег книгу, — за доверие, доброжелательность и большую заинтересованность в профессиональном деле.

Моя благодарность обращена и к генеральному директору издательства «Гамма-Пресс» Анне Владимировне Сафоновой, а также к редактору книги Веронике Аркадьевне Панкратовой.

Думаю, что нам, авторам, очень повезло с художниками, работавшими над макетом этой книги, как и над двумя предыдущими, — композиция листов и иллюстраций в этих изданиях, как правило, отличается художественным вкусом, а нередко и оригинальностью. Сердечно благодарю коллектив ABCdesign — Дмитрия Владимировича Мордвинцева, Ольгу Борисовну Зирко и Даниила Андреевича Бондаренко.

И, наконец, огромную благодарность я приношу Благотворительному фонду «Милосердие и Добродетель», поддержка и активное содействие которого в большой мере способствовали изданию этой книги.

О.С. Попова,
доктор искусствоведения, профессор



ΘΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ

ΘΓΙΟΣ ΣΙΜΩΝ Θ

Θ ΙΑΝΝΗΣ

Θ ΚΥΡΙΟΣ

Θ ΚΑΛΔΑΙΟΣ

Θ ΣΙΜΩΝ

Θ ΓΡΑΚΛΙΟΣ

Θ ΚΙΡΗΛΛΟΣ

Θ ΖΑΝΝΙΟΣ

Θ ΕΥΤΥΧΙΟΣ

Θ ΜΕΛΙΤΩΝ

Θ ΣΑΒΕΡΔΙΩΝ



I. ВИЗАНТИЙСКАЯ ТРАДИЦИЯ И УБРАНСТВО ПЕРВЫХ ДРЕВНЕРУССКИХ ХРАМОВ¹

В.Д. САРАБЬЯНОВ

Появление и развитие живописи в Киевской Руси полностью связано с фактом крещения и распространением христианства. Она сразу предстает перед нами как явление, масштабы которого уже на самом раннем этапе своего развития оказываются соизмеримыми с национальными культурами европейского Средневековья. Стремительное развитие христианского искусства в известной степени было подготовлено знакомством некоторой части русского общества с культурой Византии и в первую очередь городов Северного Причерноморья, где бывали русские купцы и дружины. В Киеве в X в. существовала небольшая христианская община, следовательно, здесь, вне сомнения, были построены немногочисленные церкви, украшенные отдельными иконами, привезенными из Византии. Во второй половине X в. христианство стало распространяться и в варяжской княжеской среде, о чем, в частности, свидетельствует крещение в Константинополе княгини Ольги. Но Крещение Руси, начатое князем Владимиром Святославичем в 988 г., коренным образом изменило всю культурную ситуацию. Христианство принесло с собой духовные понятия о триединном Боге, о тайне Боговоплощения и спасительной жертве Христа, о вечной жизни и спасении, о добродетели и пороке. Вместе с религией из Византии пришло и новое понимание искусства, которое стало неотъемлемой частью христианской жизни.

Принятие христианства на Руси пришлось на тот исторический период, который в полной мере можно назвать золотым веком византийской художественной культуры, возродившейся после иконоборческого кризиса (726–843) и его последствий. Главным достижением иконопочитателей стало окончательное утверждение понимания священного образа, которое в полемике с гонителями икон было выработано отцами Церкви — Германом Константинопольским, Максимом Исповедником, Иоанном Дамаскиным и Федором Студитом. Главный довод иконоборцев о неизобразимости Бога святые отцы обратили против них же самих, раскрыв еретическую сущность иконоборческого учения. Как характеризовал суть полемики О. Демус, «отрицание изобразимости Христа после воплощения было равнозначно сомнению в воплощении, а следовательно, и в искупительной силе Страстей. Если Христос не может быть изображен в человеческом образе, то Его воплощение нельзя признать совершенным, а человеческую природу — подлинной. Именно то, что Христос изобразим, есть доказательство реальности и полноты Его воплощения»². Изображение, передавая черты святого или воспроизводя событие Священной истории, не заменяет первообраз, но становится

1) Интерьер собора Св. Софии в Киеве. 1030–1040-е гг.

1. Части I, II, IV, V этой работы были опубликованы ранее в качестве раздела в издании: Сарабьянов В.Д., Попова О.С. Живопись конца X — середины XI века // История русского искусства. Том 1. Искусство Киевской Руси: IX — первая четверть XII века. М., 2007. С. 179–323.

2. Демус, 2001 (1947). С. 19. Здесь и далее полные сведения о цитируемых и упоминаемых изданиях см. в Библиографии в конце книги.

его подобием, в силу чего на него распространяется почитание первообраза. Созданный художником священный образ не существует сам по себе, но служит посредником между миром небесным и зрителем. Этим качеством священное изображение принципиально отличается от языческого идола, и в этом контексте становится очевидным, насколько важны были для византийцев художественные аспекты в теории и практике воплощения образа. Именно в данный период в изобразительном искусстве формируется особый условный иератический язык, которому суждено будет определять своеобразие искусства византийского мира вплоть до периода позднего Средневековья.

Богословие священного образа, сформулированное иконопочитателями, наиболее полно воплотилось в новой системе внутренней декорации византийского храма, которая была выработана и применена после победы иконопочитания в 843 г. в ряде константинопольских церквей, возведенных и украшенных по инициативе византийских императоров, патриархов и их ближайшего окружения. Одной из первых среди них явилась императорская домовая церковь Богородицы Фаросской, перестроенная и украшенная мозаиками при Михаиле III в 864 г. и подробно описанная в 10-й гомилии патриарха Фотия. Огромное значение в развитии системы росписи имела мозаичная декорация церкви Свв. Апостолов, которая была обновлена после иконоборческих разрушений императором Василием I (867–886) и известна по описаниям Константина Родия (X в.) и Николая Месарита (XII в.). Значительные дополнения коснулись алтаря и купола Софии Константинопольской ок. 867 г. и после землетрясения 869 г., хотя в остальном объеме собор сохранил орнаментальные мозаики времен Юстиниана. Кроме того, по письменным источникам известно мозаичное убранство еще двух храмов, относящихся уже ко времени императора Льва VI (886–912), — церкви, построенной его главным советником и тестем Стилианом Зауцей, и собора константинопольского монастыря Каулеас. Эти храмы и их росписи полностью погибли в бурных событиях византийской истории, но благодаря источникам известна и общая система их мозаичной декорации, и то впечатление, которое они оказывали на современников³.

Византийский крестово-купольный храм своей лаконичной архитектурной композицией являл собой идеальный образ космоса, и в соответствии с этими представлениями в его живописном декоре было разработано четкое иерархическое деление на небесную зону, под которую отводилась верхняя часть храма, в первую очередь купол, среднюю зону, названную *O. Демусом* зоной *рая*, куда входили своды и верх стен, и нижнюю зону, символизирующую земной мир⁴ (Ил. 1, 9, 12). Новая система храмовой росписи соответственно этой иерархии включала несколько обязательных элементов. Купол занимает полуфигура Пантократора, олицетворяющего Собой «творческий пафос демиурга, Творца и властителя мира»⁵. Его как Главу Небесной Церкви окружает ангельская свита, а чуть ниже располагаются пророки и апостолы — провозвестники и распространители Его учения. В апсиде господствует образ Богородицы, олицетворяющей Церковь

3. Лазарев, 1986. Т. 1. С. 61–65.

4. «Византийский храм, — пишет

O. Демус, — прежде всего — образ космоса, символически воспроизводящий небо, рай (или Святую Землю) и земной мир. Они формируют упорядоченную иерархическую систему, которая простирается от изображающей небо купольной сферы до земной зоны, соответствующей нижним частям интерьера. Чем выше относительно архитектуры храма располагается изображение, тем большую святость ему приписывают» (*Демус*, 2001 (1947). С. 31–32).

5. Лазарев, 1986. Т. 1. С. 64.

Земную, а нижняя зона отведена под изображения сонма святых, которые, как пишет В.Н. Лазарев, «являясь представителями, основателями и устроителями Земной Церкви, сознательно располагаются по всему храму в нижних регистрах. Таким образом, роспись нижней части храма становится в непосредственную связь с купольной композицией, где Христос, Глава Церкви Небесной, через Богородицу, образ Церкви Земной, и через апостолов, евангелистов и святых находится в вечном единении с Церковью на земле»⁶.

Четко организованной программе росписи соответствовал особый изобразительный язык, в котором сконцентрировался многовековой опыт византийской художественной культуры. Отказавшись от эллинистического иллюзионизма доиконоборческого искусства, византийские художники выработали ясную систему построения композиции на плоскости стены и расположения фигур, контуры которых четко читались на мерцающем золотом фоне. Тонко используя эффекты естественного освещения, мозаичисты буквально оживляют золотую смальту, создавая в ее сиянии мистическое пространство, где изображения предстают как новая реальность. В классическом варианте мозаики сосредоточивались в средней и верхней зонах храма, где обилие сводчатых и криволинейных поверхностей позволяло наиболее эффектно использовать свойства мозаической смальты отражать и преломлять свет, тогда как нижние части стен покрывались мраморными облицовками, причудливый рисунок которых создавал самые разнообразные узоры. Роскошь внутренней отделки дополнялась обилием драгоценной литургической утвари, золоченых светильников, тончайшей мраморной резьбы, украшавшей конструкцию алтарной преграды, капители колонн или обрамления икон. Сливаясь в художественном синтезе, все доступные византийцам формы искусства преображали интерьер храма, который обретает абсолютную самооценку и «превращается в одну огромную икону, помещенную в оправу его стен»⁷.

Внутреннее пространство византийского храма оказывало огромное воздействие на религиозные чувства самих искушенных византийцев, о чем красноречиво говорят гомилии императора Василия I и патриарха Фотия или экфразисы Константина Родия и Николая Месарита. Но еще большее впечатление константинопольские храмы производили на пришельцев из других стран. Русские летописи свидетельствуют, что именно этот момент оказался одним из решающих в христианизации Руси. Красота Софии Константинопольской буквально поражает воображение послов Владимира, приехавших в столицу Византии для выбора веры. В самых выпренних словах они описывают богослужение в Софии, сравнивая свое присутствие на службе с нахождением на небе и утверждая, что именно в греческой церкви Бог пребывает с людьми: «И ведоша ны, идеже служить богу своему, и не свемы, на небе ли есмы были, ли на земли; несть бо на земли такога вида ли красоты такая; и недоумемъ бо сказати; токмо то вемы, яко оньде богъ с человеки пребываетъ, и есть служба их паче всехъ странъ. Мы убо не можемъ забыти красоты тоя, всякъ бо человекъ, аще вкусить сладка, последи горести не приимаеть, тако и мы не имамъ сде быти»⁸.

6. Там же.

7. Демус, 2001 (1947). С. 89.

8. БДР, I. 1997. С. 154–155

(ПВА по Ипатиевскому списку).



Кроме того, на самого Владимира производит сильнейшее впечатление изображение Страшного суда, показанное ему приехавшим в Киев греческим монахом-проповедником, которого летописи называют философом: «Показа (философ. — В.С.) Володимиру запону, на ней же бе написано судище Господне, показываше ему о десну праведныя в весельи предъидуша в рай, а о шююю грешники идуща в муку. Володимеръ же вздохнувъ рече: «Добро симъ о десную, горе же симъ о шююю». Он же рече: «Аще хощеша о десную съ праведными стати, то крестися». Володимеръ же, положи на сердце своемъ, рекъ: «Пожду и еще мало», хотя испытати о всехъ верахъ»⁹. Изображение Страшного суда на «запоне» греческого философа-миссионера оказалось одним из действенных и наглядных доводов в пользу принятия Владимиром христианства¹⁰. Итак, две важнейшие составляющие византийской художественной традиции — красота искусства и его содержательная наполненность, а отчасти и назидательность, — оказываются важнейшими факторами в выборе новой веры киевским князем.

Христианство, принятое по воле великого киевского князя Владимира и при поддержке его многочисленного рода и ближайшего окружения, в первые десятилетия распространялось по Руси преимущественно как вера дружинно-княжеской среды. Строительство новых церквей и их драгоценное украшение становится для русских князей едва ли не главным средством выражения приверженности новой вере, с которой Русь связала свое будущее. Отсюда естественным образом проистекало желание привлекать к исполнению заказов лучших мастеров, приглашавшихся по возможности из самого Константинополя. Высокое качество художественных работ для заказчика становится знаком власти и богатства, а храмозданная деятельность князей, неизменно отражаемая в летописях, оказывается свидетельством их могущества и авторитета. Церкви, возведенные Владимиром

2) *Фрагмент лика святого. Фреска из раскопок Десятинной церкви в Киеве. Местонахождение неизвестно. Конец X в.*

3) *Фрагмент женского лика (Богородицы?). Фреска из раскопок Десятинной церкви в Киеве. Киев, Национальный музей истории Украины. Конец X в.*

9. Там же. С. 152–153 (ПВЛ по Ипатиевскому списку).

10. Примечательно, что изображение Страшного суда как определяющий довод в пользу принятия христианства, фигурирует также и в рассказе о крещении болгарского князя Бориса в 864 г. (*Продолжатель Феофана*, 1992. С. 72–73). Историко-символическую интерпретацию запоны и библиографию см.: *Петрухин*, 2005. С. 133–138. Следует отметить, что иконография Страшного суда получает широкое распространение именно в IX в.



4)
Апостол Филипп.
Икона из монастыря
Св. Екатерины
на Синае. Конец X в.

и его сыновьями, отличаются огромными размерами, величию внешнего облика и роскошью внутренней отделки. Примечательно, что византийские церкви этого периода уступают им своими размерами. Как облик Софии Константинопольской восхитил послов Владимира, так и строившиеся церкви в главных древнерусских городах были призваны поражать сознание народа величию и красотой новой веры. Очевидно, что все это повлекло появление на Руси различных византийских мастеров, многие из которых навсегда оставались жить в Киеве и других русских городах. Их совместная работа с русскими учениками постепенно формировала местную художественную среду, которая в следующем, XII столетии стала основой своей национальной культуры.

Первым монументальным ансамблем на Руси явилась церковь Богородицы, более известная как Десятинная церковь, заложенная Владимиром в 989 г. и освященная около 996 г. Ее купол и алтарь украшали мозаики, тогда как остальная часть сложного и многосоставного интерьера была расписана фресками. Соединение двух техник монументальной живописи, не очень распространенное в Константинополе и более характерное для византийской провинции, станет традиционным для многих киевских памятников XI–XII вв.¹¹ Система росписи Десятинной церкви поддается только гипотетической реконструкции, основанной на косвенных данных (Ил. 2, 3). Так, в летописных источниках приводится молитва, которую князь Владимир произнес на ее освящение: «Господи Боже! Призри с небеси и вижь. Посети винограда своего. И сверши, яже насади десница твоя, люди сия новыя, имже обратилъ еси сердца в разумъ, познати тебе, истиннаго Бога. И призри на церковь сию, юже создахъ, недостойный рабъ твой, во имя рожьшая ти матери и приснодевья Марья Богородица»¹². На основании этого текста В.Н. Лазарев предположил, что центральный купол Десятинной церкви занимала мозаическая фигура Пантократора, а ее алтарную апсиду украшала мозаика с изображением Богородицы Оранты, и, таким образом, главные элементы системы декорации восходили к константинопольским образцам¹³. Закономерно предположить, что существенное место в иконографической программе росписей Богородичной Десятинной церкви было отведено прославлению Богородицы и Ее роли в божественном домостроительстве. Для послеиконоборческого периода эта тема была особенно актуальна, поскольку через нее раскрывалась идея Боговоплощения и созидания Церкви Земной как Тела Христова.

Иконографическая программа Десятинной церкви должна была содержать аллюзии на различные храмовые декорации Константинополя, созданные в IX–X вв., и одним из наиболее вероятных образцов могла служить церковь Богородицы Фаросской. Находившаяся недалеко от Хрисотриклиния и рядом с императорскими покоями, Фаросская церковь являлась главным храмом-реликвариумом Византийской империи и домашней церковью византийских императоров. Десятинная церковь также мыслилась как княжеский домовый храм Владимира Святославича и его жены Анны — византийской царицы и родной сестры императора

11. О. Демус отмечает, что вытеснение мозаики фресковыми росписями было «естественным следствием распространения столичного искусства в провинции» (Демус, 2001 (1947). С. 101–103).

12. БДР, I. 1997. С. 168–169 (ПВЛ по Ипатиевскому списку).

13. Лазарев, 1973. С. 21.

Василия II. Таким образом, ориентация Десятинной церкви на Фаросский храм, выразившаяся, как показал А.И. Комеч, не только в ее посвящении Богородице, но и в ряде типологических особенностей архитектуры, могла быть обусловлена желанием Владимира уподобить свой домовый храм императорскому и прямым влиянием порфирородной супруги великого князя¹⁴. Логично предположить, что и декорация киевского храма во многом повторяла прославленный константинопольский образец.

Известно, что ок. 864 г., вскоре после победы иконопочитателей, Фаросская церковь по указанию императора Михаила III была перестроена и роскошно украшена¹⁵. Из 10-й гомилии патриарха Фотия, произнесенной им на освящение Фаросской церкви, мы узнаём о внешнем виде и архитектуре храма и о его мозаиках, явившихся едва ли не первой крупной храмовой декорацией, созданной после победы иконопочитателей. В куполе был изображен Пантократор, Который, по словам Фотия, «призывает на землю и помышляет об ее устройении и управлении». Его окружали небесные силы — «сонм ангелов, доринносящих Владыку всех». Отметим, что текст Фотия вызывает ясные литургические ассоциации. Наконец, в апсиде располагался образ Богородицы, «распростирающей пречистые руки над нами и дающей царю спасение и на врагов одоление», из чего следует, что Богородица была представлена в иконографии Оранты. Остальная часть декорации состояла из единоличных изображений: «А хор мучеников и апостолов, а также патриархов и пророков наполняет весь храм, украшая его своими изображениями»¹⁶. Таким образом, мозаики Фаросской церкви дают дополнительный аргумент в пользу реконструированных В.Н. Лазаревым изображений Пантократора и Богородицы Оранты в Десятинной церкви.

Утвердившаяся в науке реконструкция Десятинной церкви как трехнефного крестово-купольного храма, основной объем которого увенчан пятиглавием, обнаруживает ближайшее родство с планом черниговского Спасо-Преображенского собора, из чего можно сделать обоснованное предположение о принципиальной близости внутренней структуры обоих соборов¹⁷. Вместе с архитектурной типологией в Черниговском Спасе могло быть отражено и содержание росписей Десятинной церкви, и в таком случае на основе анализа интерьера Спасского собора у нас появляются основания для предположений об общих закономерностях декорации первого русского храма. Интерьер Черниговского Спаса, сохранившийся без существенных изменений, ясно показывает, как мы увидим ниже, что иконографическая программа собора не могла вбирать в себя большое количество сюжетных сцен и преимущественно состояла из однофигурных изображений святых. Приведенные выше соображения о вероятной ориентации декорации Десятинной церкви на мозаики Фаросской церкви, вкупе с нашими представлениями о росписях Черниговского Спаса, позволяют определить общий характер живописи Десятинной церкви. Очевидно, что ее росписи были созданы в соответствии с принципами, сформулированными в первых столичных памятниках

14. Согласно реконструкции Р. Дженкинса и С. Манго (*Jenkins, Mango*, 1956), Фаросская церковь, несмотря на свои скромные размеры, имела тройные аркады в двух этажах, а следовательно, достаточно развитые хоры, что делало ее внутреннюю структуру схожей с Десятинной церковью (*Комеч*, 1987. С. 175–177).

15. Основную литературу по истории Фаросской церкви, реконструкции ее архитектуры и мозаик см.: *Ebersolt*, 1910. P. 104–109; *Guilland*, 1951. P. 232–234; *Janin*, 1953. P. 241–245; *Jenkins, Mango*, 1956. P. 130–140; *Лидов*, 2005. С. 79–85. Текст

гомилии патриарха Фотия (*Mango*, 1986. P. 185–186) недавно переведен на русский язык (*Фотий*, 2005. С. 102–104).

16. *Фотий*, 2005. С. 103–104. Вероятно, сюжетные сцены в первоначальной мозаической декорации Фаросской церкви полностью отсутствовали (*Демус*, 2001 (1947). С. 88). В описании церкви Николая Месарита (конец XII в.) присутствует распространенный праздничный цикл (*Heisenberg*, 1907. S. 29–32), однако С. Манго доказал, что этот текст относится к декорации, созданной уже в комниновскую эпоху (*Mango*, 1958. P. 177–190).

17. *Комеч*, 1987. С. 168–176.

послеиконоборческого периода, и здесь, помимо главных мозаических образов, преобладали единоличные изображения, расположенные в разных уровнях храма. Фресковые повествовательные циклы, вероятнее всего, были вынесены во второстепенные объемы нартекса и боковых компартиментов¹⁸. Примером именно такого распределения росписей может служить кафоликон Осиос Лукас (1030–1040-е гг.), воспроизводящий схему росписи ранних послеиконоборческих храмов, где предпочтение отдано именно единоличным изображениям¹⁹.

С Десятинной церковью связана актуальная для Киевской Руси тема особого почитания св. Климента папы Римского, личность которого чрезвычайно важна для начального периода истории русского христианства. Св. Климент был апостолом из 70-ти, учеником апостола Петра и четвертым после него предстоятелем римского престола. За проповедь христианства он был сослан в Херсонес, где в 101–102 гг. принял мученическую смерть. Возрождение его почитания связано с историей христианизации славян. В 861 г. его останки были обретыены Кириллом и Мефодием и положены в херсонесском соборе Апостола Петра, а чуть позже части его мощей были разосланы в Рим и Константинополь. Таким образом, культ св. Климента стал своего рода символом единения церковью Востока и Запада, получив особо широкое распространение на окраинах греко-римского мира, где проходила миссия Кирилла и Мефодия, а его мощи приобрели значение святыни, своим общехристианским авторитетом освящавшей апостольское служение славянских просветителей.

В конце X в. вместе с Крещением почитание св. Климента утверждается на Руси. «Повесть временных лет» сообщает, что князь Владимир, захватив Херсонес, «поимъ цесарицю, и Настаса, и попы корсуньския, мощи святаго Климента и Фифа, ученика его, и поима съсуды церковныя, иконы на благословенье себе»²⁰. Останки Климента были положены в Десятинной церкви и сразу обрели статус одной из главных русских святынь, а сам Климент стал почитаться как просветитель и небесный покровитель Руси. Его почитание было столь велико, что в немецких «Хрониках» Титмара епископа Мерзебургского (ок. 1018 г.) Десятинная церковь названа храмом Папы Климента²¹. В Десятинной церкви находился придел Св. Климента, вероятно, расписанный сценами его жития, иконография которого сформировалась после прославления святого Кириллом и Мефодием и известна по ряду памятников IX–XI вв. (например, фрески крипты Сан-Клементе в Риме или миниатюры Минология Василия II²²) (Ил. 5, 6). Очевидно, к утраченным росписям Десятинной церкви восходит древнерусская иконографическая традиция св. Климента, образ которого встречается во многих памятниках XI–XIII вв., тогда как в самой Византии его изображения остаются крайне редкими²³. Именно в этом и подобных ему второстепенных циклах, занимавших боковые объемы Десятинной церкви, могли быть сформулированы принципы повествовательности стенописи, которая получит широкое развитие в декорации древнерусских храмов XI–XII вв.

18. Подробнее о принципах декорации интерьера Десятинной церкви см.: *Сарабьянов*, 2006. С. 380–391.

19. В основном объеме кафоликона Осиос Лукас было размещено лишь пять сюжетных сцен — «Пятидесятница» в малом куполе над алтарем и четыре евангельских праздника в трюмах центрального купола (одно из этих изображений утрачено). При этом сцены Страстей Христовых вынесены в нартекс. См.: *Демус*, 2001 (1947). С. 43.

20. БДР, I, 1997. С. 160–161 (ПВЛ по Ипатьевскому списку).

21. В «Хронике» Титмара сказано о князе Владимире: «Достигнув уже преклонного возраста, он умер, долго правив названным королевством. Похоронили его в большом городе Киеве, в церкви Христова мученика и папы Климента, рядом с названной своей супругой; гробы их стоят на виду посреди храма» (*Титмар Мерзебургский*, 2005. С. 163). О почитании св. Климента на Руси см.: *Бегунов*, 1974. С. 28–36; *Хабургаев*, 1994. С. 45–62.

22. О византийской иконографии Климента Римского см.: *Weitzmann*, 1979. P. 220–222; *Walter*, 2000 (1979). P. 352–365.

23. Среди древнерусских изображений Климента наиболее показательными являются росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге (последняя четверть XII в.), где он поставлен рядом с Василием Великим в «Службе святых отцов», а также собора Мирожского монастыря (ок. 1140), где житийные сцены Климента соседствуют с иллюстрациями деяний апостолов, развивая идею преемственности апостольского служения святого как просветителя Руси. См.: *Сарабьянов*, 1997. С. 34–38; *Этингоф*, 1998. С. 336–338; *Царевская*,



5)
Перенесение мощей
св. Климента в Рим.
Фреска в церкви Сан-
Клементе в Риме.
1089–1118 гг.



6)
Чудо св. Климента
с отроком. Миниатюра
Минология Василия
II. Ватикан, Вати-
канская апостольская
библиотека, Vat. Gr.
1613, р. 204. Начало
XI в. 2016 © Biblioteca
Apostolica Vaticana

1999. С. 260–271; Церковь Св. Георгия
в Старой Ладогe, 2002. С. 187–190.

