

ВАСИЛИЙ ПУЦКО (КАЛУГА)

## ДЕКОРАТИВНОЕ УБРАНСТВО ИНТЕРЬЕРА СОФИИ КИЕВСКОЙ

Характер внутреннего оформления прослеживается исключительно благодаря результатам археологических исследований и реставрационных работ, проведенных в течение последних десятилетий. Если стенописи сохранились в своей преобладающей части, то пластическое оформление уцелело частично, а первоначальные полы обнаружены в весьма фрагментарном виде. Драгоценная утварь, некогда щедро заполнявшая храм, исчезла бесследно: погибла либо настолько утратила свою первоначальную связь с Софией Киевской, что восстановить ее удастся лишь в единичных случаях и не с беспорностью. Тем не менее, доступный нам материал побуждает обратиться к его осмыслению как единого целого, составляющего принадлежность интерьера киевского кафедрального храма и дающего синтез различных видов изобразительного и декоративного искусств.

Реставрации интерьера Софии Киевской осуществляли неоднократно. Митрополит Петр Могила, по его словам, получил от унатов, владевших с 1596 по 1632 г., церковь „безпокровную, едва не до конца разоренную и украшения внутреннего, святых икои, сосудов же и священных одежд ни единого имущую” (Каргер 1961, с. 109). Проведенные во второй четверти XVII в. ремонтно-восстановительные работы не коснулись мозаик и фресок, а мозаичные и керамические полы, там где они сохранились, не заменяли новыми; на месте уже не существовавшей к тому времени древней алтарной преграды сооружен новый иконостас на кирпичной основе, деревянную резьбу которого восторженно описал Павел Алеппский (Каргер 1961, с. 113). В конце XVII в. новые полы из фигурных плиток закрыли древние мозаичные, фрески были забелены. При митрополите Рафаиле Заборовском (1731-1747) поднят уровень пола, заново перестроен и облицован полированными изразцами синтрон, поставлен новый деревянный резной иконостас (Каргер 1961, с. 116). Большие реставрационные работы были проведены с 1843 по 1853 г. под руководством Ф. Г. Солнцева, самым примитивным

образом, и результаты вопиющего искажения фресок зафиксированы увражем „Киевский Софийский собор”, изданным имп. Русским археологическим обществом в 1871-1887 гг. Реставрационному раскрытию на основе современных научных методов мозаики и фрески Софии Киевской подверглись уже при советской власти; с 1928 г. началось раскрытие фресок, продолжавшееся в 1934-1938, 1948-1949 гг., особенно активизировавшееся с 1952 г. (Лазарев 1978, с. 65-71). На протяжении 1952-1954 гг. осуществлена реставрация мозаик, результаты изучения которых получили отражение в специальных исследованиях (Лазарев 1960; Белецкий 1960; Левицкая 1959, с. 170-184; 1963, с. 105-157). К середине XIX в. мозаичный пол, современный сооружению собора, был в большей своей части уничтожен, а его незначительные фрагменты оказались скрытыми под более поздними полами. Во время устройства отопления в 1882 г., по инициативе А. В. Прахова, собраны в крещальне обломки мраморных колонн и карнизов, а также другие фрагменты декоративного убранства. Начало археологическим исследованиям внутри Софии Киевской положено Д. В. Милеевым в 1909 г., когда по поручению Археологической комиссии он осуществлял наблюдение за ремонтными работами, вызванными переустройством чугуниного пола в главном алтаре. Было установлено наличие нескольких полов, лежащих на различных уровнях (Милеев 1911, с. 212-221). Дальнейшее археологическое исследование Софийского собора фактически сделалось возможным уже после превращения его в архитектурно-исторический заповедник.

Изучение интерьера Софии Киевской осуществлялось постепенно и в различных направлениях. Историков искусства интересовали главным образом мозаики и фрески, преимущественно со стороны иконографии, а иногда в стили. Стенописям уделено внимание в работах Н. П. Кондакова, Д. В. Айналова и Е. К. Редина, В. К. Мясоедова, Н. А. Окунева, А. Н. Грабара, В. Н. Лазарева. Первичная классификация образцов каменной резьбы и инкрустации принадлежит Д. В. Айналову (1902; 1905, с. 5-11). На роль скульптуры в декоре интерьера храма указывал Ф. И. Шмит (1919, с. 44-48, 70-76). Материалы, относящиеся к декоративному убранству Софии Киевской, были собраны и изданы Ю. С. Асеевым (1949), М. А. Новицкой (1979, с. 3-12), Ю. А. Нельговским (1959, с. 5-29; 1973, с. 56-61), М. К. Каргером (1961, с. 182-206), А. Н. Грабарем (1976, с. 83-86, 88-91, табл. LV, LVII-LXII). М. К. Каргера (1947, с. 15-50), кроме того, интересовало убранство русского храма домонгольского периода как историко-художественная проблема. Каменной пластике Софии Киевской посвящены наши разыскания (Пуцко 1980, с. 107-110; 1982, с. 54-57; 1983б, с. 101-104; 1984, с. 210-219). В итоге на сегодняшний день оказываются накопленными наблюдения, которые

могут быть использованы для характеристики внутреннего оформления собора в целом. Их обобщение необходимо: иначе нам никогда не представить общую систему декоративного убранства и не осмыслить в ней место сохранившихся элементов и деталей.

Софийский собор является большим пятинефным храмом, с примыкающими с трех сторон галереями, а к ним – вторыми, более широкими наружными, со включенными в западную часть последних несимметрично поставленными двумя лестничными башнями для подъема на хоры. Центральная крестообразная часть храма открыта во всю высоту и увенчана куполом; боковые части постройки разделены на два яруса хорами, открывающимися в центральное пространство тройными аркадами; двухъярусными являются и внутренние галереи. В крайнем восточном членении северной наружной галереи находилась усыпальница (Тоцька – Ерко 1976, с. 119-130), а в западной наружной галерее, рядом с южной башней, в XII в. устроена крещальня (Окунев 1915, с. 113-137). Деление храма, в соответствии с требованиями византийского ритуала, является традиционным (Раппопорт 1982, с. 13-15). Однако на некоторых его особенностях все же следует остановить внимание. Главный алтарь и подкупольное пространство выделены не только объемом, но и мозаичными стенописями, подчиненными строгой системе (рис. 1), тщательно выполненными мозаичными полами с разнообразными орнаментальными композициями (Каргер 1961, с. 73-74), и, наконец, обилием света, притягивавшим внимание всех, кто находился во время богослужения в погруженных в полумрак боковых нефах и внутренних галереях (рис. 2). Сложность интерьера, состоящего из различных по площади и объему частей, объединенных вокруг центрального пространства, усиливалась пластическим декором, элементами которого являлись полуарки, многогранные либо квадратные с примыкающими тонкими полуколонками столбы, шиферные карнизы и резные парапеты хор, а также алтарные преграды.

В главном алтаре Софии Киевской сохранился синтрон – сопрестолie, объединяющее трон митрополита и скамьи сдоль стены, предназначенные для священников. Изучение синтрона стало возможным лишь после археологических работ, осуществленных летом 1950 г., освободивших эту часть алтаря от позднейших наслоений (рис. 4). Интерес к синтрону и его декору проявляли исследователи задолго до этого времени, отмечая ценность митрополичьей кафедры как художественного произведения (Закревский 1868, с. 795; Айналов 1905, с. 10, 1919, с. 127; Щероцкий 1917, с. 47; Сычев 1929, с. 190). Седелище в обеих частях имеет двухступенчатое сечение; стенки выложены из плинфы и служат опорой тонкого свода, поверх которого положены шиферные плиты толщиной 2,5 см, образующие две полки, поднимающиеся над уровнем пола на 60 и на 105 см.



Рис. 1. Схема расположения мозаик в апсиде и подкупольной части Софии Киевской



Рис. 2. Южная внутренняя галерея Софии Киевской

Верхняя, шириной 70 см, вероятно, была предназначена для облачений, нижняя, шириной 50 см, — для сидения в предусмотренное византийским ритуалом время на литургии (на апостольских чтениях). Концы этой скамьи срезаны наискось. В центральной части синтрона находится горнее место с тронем митрополита, мраморная спинка и шифефные подлокотники инкрустированы смальтой квадратной и треугольной формы (рис. 4, 5). Верхняя часть белой мраморной плиты округленная. Панели над синтроном, высотой около 2 м, украшены чередующимися широкими полосами инкрустации и майолики с мраморными плитами различных оттенков. Слева сохранилось выполненное в технике инкрустации по шиферу изображение геммированного креста под аркой, с двумя горящими свечами (рис. 6); ему должно было соответствовать аналогичное изображение в южной части синтрона.



Рис. 3. Митрополит Иларион в алтаре Софии Киевской. Миниатюра Радзивилловской летописи (л. 90). Конец XV в.

Синтрон является обязательной принадлежностью кафедрального собора и, как правило, в целом имеет одну и ту же структуру в различных по времени и местонахождению памятниках, различаясь размерами,



Рис. 4. Синтрои Софии Киевской (в процессе раскрытия)



Рис. 5. Кафедра (трон) митрополита в апсиде Софии Киевской





Рис. 6. Инкрустированный крест в северной части синтрона Софии Киевской

конструкцией, количеством ступеней. В этом плане киевский синтрон может быть соотнесен с находящимися в константинопольской церкви св. Евфимии на ипподроме, Сан Витале в Равенне раннесредневековых храмов в Херсонесе (Neumann – Belting 1966, с. 47–49, рис. 13, 15, табл. 6, 19: a, b, 20: a, d; Krautheimer 1967, табл. 81; Якобсон 1959, рис. 99, 100, 113).

Мраморная плита, использованная для спинки митрополичьего трона Софии Киевской (размером 108 × 72) имеет с оборотной стороны рельефную орнаментальную композицию, состоящую из круга с вписанной в него хризмой, с двумя фланкирующими крестами, соединенными стеблями с листочками плюща на концах. Этот рельеф, повторно использованный для синтрона, ранневизантийского происхож-

дня (Пуцко 1980, с. 107-110). Первоначально он мог служить панелью алтарной преграды (Николајевич Стојковић 1957, с. 44, 157-159) либо, как предполагает С. А. Высоцкий (1969, с. 160, рис. 4), стенкой саркофага. Инкрустация спишки трона в композиционном отношении распадается на две неравные части: верхняя, меньшая, – с дугообразными полосками, заполненными кусками мрамора; нижняя, почти квадратная, – с мотивом трехчастной ленты, переисы которой образуют пять круглых петель, расположенных в шахматном порядке. Их первоначальное наполнение давно утрачено и впоследствии, при реставрации синтропа в XVII в., круглые углубления украшены желтоватыми керамическими плутками. Средняя полоса ленты заполнена желтыми квадратными и треугольными, а также черными треугольными кусочками смальты. Подобными треугольниками выложено и пространство фона. Такого типа узоры известны в памятниках искусства Византии и Италии, в частности в мозаичных полах Пантократора в Константинополе, пресвитерия базилики Сан Лоренцо фуору ле мура в Риме, церкви св. Бенедикта в Монтекассино (Volbach 1958, с. 80-81, табл. 185; Bertau 1903, табл. V). Боковые шиферные стенки трона украшены снаружи и с внутренней стороны также желтой и черной смальтой; в первом случае выложены ромбы, вписанные в трапезии, во втором – лишь по две ленты, направление которых соответствует передней и верхней сторонам шиферных плит. Инкрустация горнего места по характеру и технике выполнения близка мозаикам первоначального пола Софии Киевской, хотя и не в такой мере, как широкие полосы панелей синтропа, выложенные смальтой лимонно-желтого, различных оттенков синего, зеленого, а также кусочками черного цветов. Они дополняют облицовку из сравнительно небольших кусков белого с цветными прожилками и серого мрамора, которого очевидно оказалось слишком мало для того, чтобы им покрыть целиком панели даже в главном алтаре. Над панелью проходит карниз из кусков шифера неодинаковой длины, а среди них, слева от кафедры митрополита, вставлены два мраморных блока, явно вторичного употребления (возможно, служили частью архитрава алтарной преграды).

В главном алтаре Софии Киевской, к сожалению, не сохранились следы престола и кивория над ним, существование которых можем лишь предполагать в качестве необходимой принадлежности храма (Лашкарев 1898, с. 188–208). Трудно сказать, насколько достоверно форма этого кивория воспроизведена в миниатюре Радзивилловской летописи, иллюстрирующей на л. 90 поставление митрополита Илариона в 1051 г. (рис. 3). По мнению Б. А. Рыбакова (1984, с. 204), сцена восходит к предполагаемой лицевой летописи Ярослава Мудрого. Невысокие царские двери алтарной преграды, не заслоняющие престол и киворий, не

исключают отражение реалий. Исходя из того, что в Спасском соборе в Чернигове и Успенском соборе Печерского монастыря престолы были из шиферных плит (Холостенко 1974, с. 199-200; 1975, с. 124-125, рис. 18, 25), можно думать, что этот же материал использовали для престола в центральной апсиде Софии Киевской. Судить о том, из чего был изготовлен киворий, вряд ли возможно, хотя находки мраморных капителей как быдто не исключают того, что по крайней мере одна из них, является принадлежностью именно кивория. С другой стороны, нет решительно никаких оснований отрицать допустимость сооружения кивория из шифера (столбики) и из дерева (завершение) либо из дерева целиком, как это имеет место в упомянутом черниговском соборе, современном кафедральному киевскому.

На небольшом фрагменте мраморного рельефа, обнаруженном при раскопках в Софии Киевской в 1940 г. и определенном М. К. Каргером в качестве принадлежности алтарной преграды, в довольно высоком рельефе изображена птица, обращенная головой влево, к водоему (обозначенному углублением полукруглой формы) (Пуцко 1983б, с. 101-104, рис. 1, 4). Упомянутый обломок явно является частью композиции Источник Жизни, одного из многочисленных ее вариантов (Underwood 1950, с. 41-118; Velmans 1968, с. 119-134; 1969, с. 29-43). Небольшие размеры фрагмента и распластанность композиции заставляют видеть остатки архитрава. Мраморные архитравы изображением птиц в составе разнообразных композиций довольно широко представлены в византийской скульптуре XI-XII вв. (кафоликон монастыря преп. Луки в Фокиде, Самари, монастырь преп. Мелетия близ Мегары; фрагменты из Дренова, из монастыря философов близ Афин) (Grabar 1976, с. 99-103, 111, 112, 117, 118; LXXI, LXXIII-LXXIV, LXXXI, LXXXII, LXXXIV). Судя по фрагменту с изображением птицы, архитрав в алтарной преграде Софии Киевской был с выделяющимися на гладкой поверхности рельефными изображениями, дополняемыми заполнявшими углубления цветными вставками. Украшение алтарных преград изображениями, выполненными в технике инкрустации цветными камнями, в византийской практике известны (Firatli 1969, s. 151-166).

По утверждению М. К. Каргера, открытые раскопками 1950 г. отпечатки мраморных плит основания алтарной преграды вместе с углубленным изучением мраморов в лапидарии Софии Киевской позволяют реконструировать в общих чертах облик алтарной преграды собора (Каргер 1961, с. 206). Хотя алтарная преграда Софии Киевской явно имела свои особенности декора, — она типологически должна была соответствовать византийским, относящимся к XI в. (Лазарев 1967, с. 176; Нельговский 1959, с. 15, 16), Как принадлежность той же алтарной преграды, кроме фрагмента с изображением птицы, можно

рассматривать капители корзиночного типа, украшенные рельефными крестами и акаитовыми листьями (Нельговский 1973, с. 57, 58, рис. 2), и антаблемент с розетками и пальметами в арочках (Логвин 1971, табл. 265). Для того, чтобы представить характер упомянутых капителей, следует иметь в виду, что в нижней части меньшей из них нет следов ее крепления к стволу колонны и что, как отмечал Ю. А. Нельговский, снятая снизу фаска давала возможность крепить ее в выемке скорее не каменной, а деревянной колонны (Нельговский 1973, с. 58). И хотя кажется весьма неправдоподобным, что в Софии Киевской могла существовать алтарная преграда с мраморными архитравом и капителями, поддерживаемыми деревянными колонками, – все же, до выявления дополнительных материалов, этот вопрос приходится считать открытым.

Обсуждая материал и типологию алтарной преграды Софии Киевской, конечно, имеем в виду первоначальный иконостас главного алтаря, продолжением которого служили ограждения жертвенника и диаконника. Однако следует помнить о том, что указанная алтарная преграда не была в соборе единственной; алтарные ограждения имели также приделы, изначальное существование которых засвидетельствовано системой стенописей. В частности, это касается приделов посвященных апостолу Петру (в жертвеннике), Иоакиму и Ание (в диаконнике), св. Георгию – патрону Ярослава Мудрого (северный придел), архангелу Михаилу (южный придел). Каждый из названных приделов мислился как небольшая самостоятельная капелла с алтарем, занимавшим апсиду и имевшим, может быть, примыкавший к стене престол. В местах нахождения алтарных преград в некоторых случаях сохранились крюки для их крепления, окруженные древней живописью: в диаконнике – на высоте 3,12 м, в Георгиевском приделе – 4,85 м от уровня пола. Впрочем, во всех ли случаях в приделах были поставлены алтарные преграды или в некоторых из них ограничили завесами, – мы не знаем. Два придела существовали, кроме того, в восточном отделении северной и южной части хора, посвященные соответственно св. Николаю в апостолу Андрею. В лапидарии Софии Киевской сохранилась шиферная плита (размером 88 × 57 см), украшенная орнаментальной резьбой, с мотивом перевивающихся ремней, явно служившая барьером небольшой алтарной преграды (Пуцко 1984, с. 215, 216, рис. 1). Ее можно рассматривать как свидетельство того, что пластический декор интерьера храма не ограничивался той его частью, которая уцелела на своих первоначальных местах.

Каменная резьба во внутреннем убранстве собора представлена преимущественно шиферными рельефами, служащими ограждением хора. Плиты расположены симметрично в северном и южном парапетах: по три



Рис. 7. Северная аркада хор Софии Киевской

ближе к алтарю (в трансепте) и по две на запад от подкупольного пространства, вдоль центрального нефа; один рельеф в алтаре придела св. Николая (плита в приделе апостола Андрея гладкая). По свидетельству Э. Ляссоты, посетившего Киев в 1594 г., шиферные рельефы были и в западной части хор (Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей, 1874, с. 16). На основании анализа пространственной композиции Н. И. Брунов доказал существование хор во втором делении западной ветви креста, с двухэтажной тройной аркадой на столбах, задолго до того, как были обнаружены раскопками в 1939 г. нижние части этих двух восьмигранных столбов (Брунов 1927, с. 135-138; Каргер 1961, с. 144-146). Соответственно, рельефы не могли находиться там, где сейчас видим их крайнюю западную пару, которая перенесена с мест, ныне заполненных деревянными ограждениями. Три рельефа меньших размеров должны были занимать пролеты между столбами несуществующей с XVII в. аркады.

В тройных аркадах северной и южной частей трансепта находятся по три шиферных рельефа с орнаментальной резьбой (рис. 7-9). В каждой из этих „серий” в центре плита с централизованной орнаментальной схемой, в отличие от двух фланкирующих. Средняя плита тройной аркады с северной части хор, украшенная резьбой с обеих сторон, как следует из описания Э. Ляссоты, первоначально помещалась „напротив главного алтаря” – в западной аркаде (*Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей*, 1874, с. 16-17). Ее перемещение с разрушенной части хор, по-видимому, оказалось вызвано утратой находившегося прежде там рельефа, может быть того самого, от которого уцелел обломок с розеткой в круге (Пуцко 1984, с. 211-213, рис. 4). Не все рельефы, совершенно одинаковы по стилю и явно обнаруживают несколько индивидуальных манер резьбы. Характер орнаментики одной фрагментарно сохранившейся плиты в лапидарии собора не исключает возможность ее первоначальной принадлежности к рельефам западной аркады (Пуцко 1984, с. 216, 217, рис. 5). Таким образом, удается реконструировать почти полностью состав шиферных плит наперетов хор.

Классификация шиферных рельефов Софии Киевской в соответствии с типологическими признаками украшающих их орнаментальных композиций была осуществлена М. А. Новицкой, выделившей плиты с централизованным и нецентрализованным орнаментом в различные группы. В первую были отнесены образованные одинаковыми элементами с ромбом как главным мотивом композиции; нецентрализованные разделены на следующие варианты: с преобладающим волнистым округлым плетением, с четырехугольными рамками, и выделена плита сделанная по циркулю (рис. 9) (Новицкая 1979, с. 5-11). Последняя,



Рис. 8. Шиферные рельефы парапета северной аркады хор Софии Киевской



Рис. 9. Шиферные рельефы парапета южной аркады хор Софии Киевской



с орнаментальным мотивом шестилепесткового цветка, воспринимается как характерный образец народной резьбы.

Композиция, в центре которой круг или лавровый венок с хризмой, перевязанный лентой, заканчивающейся листочками плюща, соприкасающимися с крестами, известна уже в ранневизантийский период (рельефы из константинопольского храма свв. Апостолов, алтарного ограждения церкви св. Климента в Риме, пресбитерия церкви Сан Пьетро ин Циль д'Оро, Мцхетского Джвари, базилики в Суводоле и др.). В Софии Киевской этот мотив представлен в мраморной резьбе „анонимного” саркофага, саркофага Ярослава Мудрого. Юстиниановские модели, как известно, широко использовали в своих произведениях скульпторы IX-XI вв. Однако отличить эти позднейшие повторения от оригиналов в большинстве случаев возможно, главным образом по стилистическим признакам. Среди композиций, украшающих пифьерные рельефы парапетов хор Софии Киевской, „колесо” с шестью лучами (как иногда еще определяют круг с монограммой Христа), между двумя крестами, встречается. Упрощенный вариант представлен в приделе св. Николая (круг с монограммой и два креста, не соединенные с ним лентой или стеблем). Более тщательно, с вниманием к деталям, этот мотив воспроизведен в рельефе с двумя композициями на одной стороне плиты (рис. 10): в центре венок в хризмой, опутанный с нижней части петлями растительного стебля, концы которого, разбегаясь в разные стороны, остриями листочков плюща касаются больших четырехконечных крестов, над которыми помещены восьмилепестковые розетки.

Среди рельефов с централизованным орнаментом выделяются композиции не использующие ромб в качестве основы схемы. Таковой, в частности, является заполняющая правую половину двухчастной плиты: большая розетка в центре опутана плетениями и перевивами, в которых вписаны равноконечные крестики, розетки и вертушки. В тех случаях, когда основным элементом орнаментальной схемы является ромб, отличия касаются главным образом определенной части элементов. Простейшим оказывается вариант, в котором переплетения четырех лент образуют ромб, обрамление розетки в центре, с отходящими от него плетенками, а также четыре петли, заполненные розетками и вертушками (рис. 10). Резьба оставляет очень много свободного пространства, и поэтому ощущение материала оказывается более сильным, чем в других случаях. Плита, украшенная резьбой с обеих сторон, крупной розеткой в центре обращена к хорам. Плетения здесь сложнее, и именно они вносят ритм в соединение основных элементов. Одной из существенных особенностей резьбы плит в центре южной аркады и в северной части хор (рис. 9, 10) следует признать усложненность плетений за счет количественного увеличения петель и узлов, без изменения их структуры.

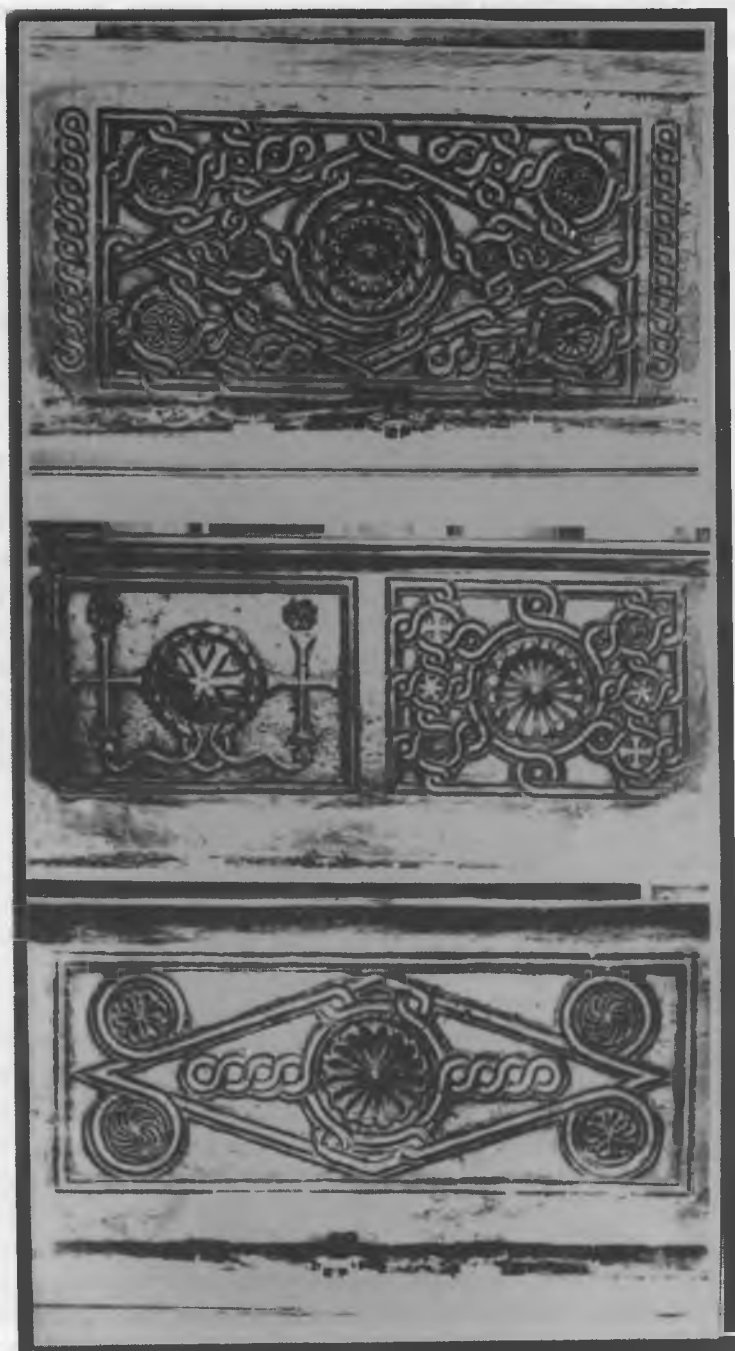


Рис. 10. Шиферные рельефы парапета хора Софии Киевской

Во всех этих случаях центр композиции занимает большая розетка, кроме одной стороны рельефа, происходящего из западной аркады (находится в северной), где можно видеть пустое круглое углубление, первоначально заполненное, по-видимому, инкрустацией (рис. 8). Ромб в качестве основного элемента орнаментальной композиции в византийской декоративной резьбе получает известность сравнительно рано. Об этом можно судить учитывая амвои в Равенне, фрагмент из константинопольского храма свв. Апостолов, в которых, правда, преобладает подчеркнутая геометризация формы; и только в орнаментике рельефа IX-X вв. из Йени-Капи в Истанбуле введены плетения. Более близкими аналогиями для киевских шиферных плит служить может резьба церкви монастыря в Дафни, фиалы Лавры св. Афанасия на Афоне и алтарной преграды в храме Протата на Афоне (Millet 1899, с. 12, рис. 9; Grabar 1976, с. 68-69, табл. XXXIX: a,b). Однако и здесь нет той плотности плетений, которая отличает киевские образцы, но зато присутствуют иногда зооморфные мотивы.

Одна плита парапетов хор, в южной их части, является едва ли не самой известной, благодаря украшающему ее изображению орла с распростертыми крыльями. Судя по всему, рельеф находится на своем первоначальном месте, и в этом случае он может указывать место князя во время богослужений в Софии Киевской. Плоскость плиты заполнена орнаментом с мотивом кольцевого плетения с узлами и перевивами, обрамляющего три равновеликих круга, из которых два с розетками-плетениями, а средний — с геральдическим орлом. Изображение орла в византийской скульптуре генетически связано с античной художественной традицией (Петров 1962, с. 131-132). Оно хорошо известно благодаря двум мраморным рельефам от алтарной преграды церкви Св. Софии в Охриде, датируемым XI в. (Петров 1962, с. 130-139; *История* 1976, с. 98, рис. 106-107). Мастер указанных охридских произведений как бы противопоставляет объемно трактованную фигуру орла и уплощенную орнаментальную резьбу, что особенно явно заметно в одном из них; рельеф с орлом когтящим лань, несмотря на отличия в деталях, ближе киевской шиферной плите с изображением орла, которое в давнем случае оказывается как бы составной частью орнаментального рельефа. Оно может быть в этом плане соотнесено с украшающими ткань константинопольского происхождения рубежа X-XI вв. (Beckwith 1961, рис. 129). Наиболее близкую стилистическую аналогию для рельефа с изображением орла в Софии Киевской даст резьба шиферного саркофага из Десятинной церкви, состоящего из отдельных плит или пластины (Макаренко 1930, с. 46-49, рис. 2-6). Сопоставляя технику резьбы, можно заключить, что в обоих случаях работали одни и те же мастера.

Из плит, резьба которых представляет различные варианты нецентрализованного орнамента, наиболее интересным является рельеф южной аркады. Его плоскость, разделенную на несколько рядов в горизонтальном и вертикальном направлениях ремневидными плетениями, заполняют рельефные изображения рыб и раков, а в одном случае – розетка с отходящими от нее листочками плюща. В целом мотив обязан своим появлением в раннехристианском искусстве античному наследию, а затем встречается в равеннской скульптуре VI в., с тем, однако, отличием, что орнаментированное обрамление не образует плетений (Volbach 1958, табл. 32, 133). В собственно византийской скульптуре эта композиция не получила такого широкого распространения как централизованная схема орнамента. Другие шиферные рельефы этой же группы в Софии Киевской не имеют изображений рыб: в образованные переплетающимися лентами или ремнями обрамления заключены лишь розетки и кресты.

Рельефы парапетов хор примерно одинаковой высоты, а их протяженность определена расстояниями между столбами, которые они заполняют. Обратная сторона рельефов украшена росписью, имитирующей инкрустацию (рис. 11). Здесь тот же мотив перевивающейся ленты, хотя в целом орнаментальная композиция значительно проще, чем в резьбе. Есть свидетельство о том, что до ремонтных работ 1843-1853 гг. плиты были обращены резьбой к хорам (П. Лебединцев).



Рис. 11. Роспис оборотной стороны шиферного рельефа парапета южной части хор Софии Киевской, имитирующая инкрустацию

Часть мраморных архитектурных деталей, хранившихся в лапидарии Софии Киевской, относятся к обрамлениям входов в храм (западного, северного и южного), пороги которых остались на своих первоначальных местах и были обнаружены при понижении полов до первоначального уровня. Указанные детали составляют принадлежность косяков и притолок соборных дверей: их профили одного и того же характера (хотя размеры и рисунок различны), и по ширине большинство этих мраморов совпадает с шириной плит боковых входов. Наружный профиль состоит из карнизного скоса, чередующихся полочек и круволинейного очертания элементов (Нельговский 1973, с. 58-60).

В ранневизантийских храмах перед алтарем существовали высокие мраморные амбоны, типа происходящих из Салоник и Равенны (Grabar 1963, табл. XXXIV-XXXVI). В Киеве, даже в самых ранних и самых значительных церковных сооружениях функцию амвона выполнял круг или омфалий, известный благодаря фрагменту мозаичного пола из Десятинной церкви, освященной в 996 г. (Айналов 1905, с. 6; Каргер 1947, с. 17-19, рис. 1, табл. 1). София Киевская также имела мозаичные полы, существование которых отмечают путешественники XVI-XVII вв. и подтверждают результаты археологических исследований. Э. Ляссота указывает, что пол собора „выложен красивыми цветными камешками” (*Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей*, 1874, с. 16). Павел Алеппский посетивший Киев в середине XVII в., пишет: „Когдаходишь в храм через западные двери, то глазам твоим открывается пол хороса, сделанный из удивительной многоцветной мозаики с разнообразными тонкостями искусства. Такой же пол внутри алтарей и перед ними” (Алеппский 1897, с. 69). В результате наблюдений Д. В. Милеева, проведенных в 1909 г., и особенно раскопок, осуществленных в 1936, 1939-1940 и 1949-1952 гг., полностью вскрыта вся площадь собора, и это дало возможность М. К. Каргеру (1947, с. 20-28; 1961, с. 182-204) подробно описать все сохранившиеся участки первоначальных полов, установив особенности техники мозаичного набора. Как выяснилось, под слоем известкового раствора с уложенной смальтой находится еще один слой, по сырой поверхности которого в процессе работы была сделана графья: прямые линии по линейке, а круги – циркулем. При всей фрагментарности мозаичного набора, удалось установить, что каждая отдельная часть полов имела свою орнаментальную композицию, отличаясь не меньшим разнообразием, чем резьба шиферных плит; в центре подкупольного квадрата находился омфалий (Каргер 1961, рис. 73-74). Типологически каждая из орнаментальных схем находит себе соответствия в других видах декоративного искусства, и прежде всего в иллюминации книг. Не исключено, что украшения рукописей, как и византийские и восточные

ткани, могли служить образцами для мастеров, работавших над декором Софии Киевской в 1040-х гг. Мозаичные полы с их ковровым набором весьма удачно дополняли сюжетные и орнаментальные композиции, выполненные на стенах и сводах в технике мозаики и фрески.

Хотя стенописи тоже представляют декор Софии Киевской, и притом половину всей росписи занимают орнаменты, – это часть убранства интерьера, существенно отличающаяся от остальных. В ее основе лежит иконографическая программа, строго регламентирующая сюжетный состав и расположение мозаик и фресок, исходя из осмысления храма как дома божией славы. Сложный план постройки, существование приделов в галерей обусловили ту многочастность системы росписи, которая отличает киевский собор (Лазарев 1973, с. 22-29, рис. 6-106). К этому надо еще прибавить росписи обеих башен с их подчеркнута светской тематикой (Grabar 1935, с. 103-117). Если учесть, что уже христианские авторы IV в. сравнивали храм с небесным Иерусалимом, а апсиду – с небом, то становится понятным весь космический символизм Византии после иконоборческого периода, унаследованный Киевской Русью. Евангельские темы и многочисленные изображения святых в такой же мере ассоциировались с небом и раем, как и окружающая их сказочная растительность мозаичных и фресковых орнаментов, перекликавшаяся с узорами орнаментики полов и рельефной резьбы шиферных парапетов хор. Таким образом, декоративное убранство интерьера, при всех специфических отличиях его отдельных частей, представляет единое целое, дополнявшееся, кроме того, произведениями живописи, металлопластики, литья и дорогими тканями. Это было нормой церковного обихода кафедрального храма.

Как известно, киевский митрополит Иларион в своем знаменитом „Слове о законе и благодати”, произнесенном им до 1051 г., прославляет князя Ярослава Мудрого за то, что он храм Св. Софии „всякой красотой украси златом и серебром, и камнем драгим, и съсуды честными”. Нам сейчас крайне трудно представить все беликоление наполнявшей соборную ризницу литургической утвари, и только византийские аналогии в Сан Марко в Венеции и некоторые образцы ювелирного искусства домонгольской Руси позволяют отчасти воссоздать утраченные оригиналы. Немногочисленные и случайные находки византийских изделий в древнем Киеве – ничтожно малая часть более массового материала по сравнению с драгоценностями из кафедрального собора русских митрополитов (Пуцко 1983, с. 136-140). Сейчас, к сожалению, не выявлено ни единого из тех украшенных камнями золотых и серебряных изделий, которые приводили в восхищение Илариона.

Непосредственно из Софии Киевской происходят лишь обнаруженные во время раскопок в 1936 г. в погребении во внешней южной галерее



Рис. 12. Большой иерусалим. Серебро, чеканка, гравировка. 1113-1125 гг. Новгород.  
Музей-заповедник



Рис. 13. Большой иерусалим, фрагмент



(в Апостольском приделе) фрагменты архиерейского облачения XII в., в том числе епитрахили, украшенной золотой вышивкой с фигурными изображениями (Новицкая 1970, с. 88-98; 1973, с. 62-67).

Издавна в ризнице Софийского собора в Новгороде хранились серебряные иерусалимы или сионы и кратиры, которые принято относить к продукции новгородских мастеров серебряного дела XII в. Однако это общепринято мнение по целому ряду причин не является бесспорным. Малый иерусалим, в виде ротонды с шестью колонками, имеет в основании византийский дискос XI в., украшенный гравированным крестом с чеканным образом Христа Пантократора в центре (Бочаров 1984, с. 238-243). На небольшом диске в навершии купола, в основании креста, находится греческая надпись „Константина проедра, мистика и великого тропайофора“, отождествляемого Х. Икономидесом с Константином XI Мономахом (1042-1045) (Oikonomidis 1980-1981, с. 239-246; Шандровская 1977, с. 157-160). Вряд ли это константинопольское изделие могло оказаться в Новгороде, не побывав в Киеве, в его главном храме – Софии Киевской. Эта шаткая гипотеза, как нам представляется, все же не столь беспочвенна, какой может казаться на первый взгляд. Она побуждает внимательнее присмотреться к Большому иерусалиму, формы которого папоминают купол Софии Киевской, а украшающие створки чеканные фигуры апостолов (Бочаров 1984, с. 219-236; Рыбаков 1971, с. 81-92) (рис. 12, 13) – купольные мозаики (рис. 1). Может быть это случайные совпадения? Отметим еще характер сопроводительных надписей на тех же створках Большого иерусалима, как бы низанных жемчугом. Поразительное сходство с ними имеет лишь единственный памятник русской торевтики – „Черниговская гривна“ – массивный золотой змеевик, диаметром 7,3 см, найденный в 1921 г. на берегу реки Белоус близ Чернигова (Анастасевич 1821; Шугаевский 1928, с. 224-234) (рис. 14). Так как на змеевике находится надпись с именем Василия, эта вещь устойчиво связывается с Владимиром Мономахом, а ее изготовление датируется 1084-1094 гг., – периодом, когда, обладая Черниговом, этот князь фактически соправительствовал своему отцу Всеволоду (Рыбаков 1964, с. 19-20, табл. XXXIV). Следовательно, киевское происхождение „Черниговской гривны“ не подлежит сомнению. Между тем, на куполе Большого иерусалима кроме пяти медальонов деисусной композиции есть шестой медальон с погрудным изображением св. Василия Великого – патрона Владимира Мономаха, иконографически соответствующим одному из вариантов, известных по актовым печатям этого князя (Янин 1970, с. 187-188, таб. 10, 43; Пуцко 1974, с. 96-99). Таким образом, заказчиком Большого иерусалима был явно Владимир Мономах, а время его великого княжения (1113-1125) представляется наиболее соответствующим стилю и эпиграфическим особенностям



Рис. 14. „Черниговская гривна”. Золото, литье, гравировка. 1084-1094 гг. Петербург, Гос. Русский музей

надписей изделия, поставленного в литературе в связь с новгородским архиепископом Нифоитом (Янин 1957, с. 113-131) (занимал кафедру с 1130 по 1157 г.). Призвав киевское происхождение указанного памятника торевтики и изготовление по инициативе Владимира Мономаха, мы не можем отрицать и возможность первоначальной принадлежности Вольшого иерусалима Софии Киевской. Там же должен был появиться и Малый иерусалим, принесенный из Константинополя матерью Владимира Мономаха – Марию, дочь того сомого Константина IX Мономаха, имя которого обозначено на произведении. Если учесть летописное указание на то, что около 1046 г. „смирися Ярослав со греки в поят дщерь у Константина Мономаха царя Греческого за сына своего Всеволода” (ПСРЛ, т. II, с. 267), то интересующий нас предмет должен относиться явно к первоначальной утвари кафедрального собора в Киеве.

Стилистически близки Вольшому иерусалиму серебряные кратиры в Новгороде, и особенно выполненный Братилой, который принято датировать предположительно около 1115-1120 гг. (Рыбаков 1971, с. 23-24, табл. XXVI; Бочаров 1984, с. 244-254). Вкладные надписи подробно разобраны Б. А. Рыбаковым (1971, с. 24), связывающим изготовление кратиров с Новгородом и делающим попытку отождествления имен вкладчиков с лицами, известными по упоминаниям в летописи. Со своей стороны заметим, что кратиры украшает литургическая надпись, восходящая к той редакции славянского перевода евангельского текста, которая неизвестна в Новгороде, по бытовавшим там рукописям XI-XII

вв., но зато зафиксирована мозаичной надписью в апсиде Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (1111-1112) (Лазарев 1966, с. 41-48; таб. 4: а-в, 5, 13, 18, 28; Пуцко – в печати) и надписью на потире Юрия Долгорукого (около 1152 г.) (Рыбаков 1971, с. 32, табл. XXX). Это весьма существенная деталь, делающая происхождение кратиров более проблематичным, чем это представлялось до настоящего времени. Соответственно остается открытым вопрос и об их отношении и Софии Киевской, тем более, что для его решения мы не располагаем документальными материалами. Можно лишь сказать, что иллюзия полного отсутствия киевских ювелирных изделий времени Владимира Мономаха рушится.

Обзор сохранившихся частей декоративного оформления Софии Киевской показывает, что реконструкция внутреннего убранства храма в своей значительной части возможна. Поэтому представляется необходимым перейти от изучения отдельных материалов, во многих случаях фрагментированных, от общих поверхностных характеристик к систематизации результатов археологических исследований, накопившихся за сегодняшний день. Сложнее всего обстоит дело с локализацией подвижных памятников обоснование связи которых с Софийским собором в Киеве далеко не во всех случаях может оказаться определенным и доказуемым.

София Киевская – единственный древнерусский храм XI в., интерьер которого сохранился в такой мере, что существует возможность изучить его в целом, выделив отдельные части, в соответствии с их функциональными особенностями. Этот интерьер нельзя назвать типичным для русского зодчества: он столь же исключительный, как и положение кафедрального храма киевских митрополитов. Но в отмеченной исключительности есть притягательность высокого образца, делающая памятник одним из самых замечательных явлений в истории средневековой европейской культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Айналов Л. В. 1902, 1905, *Мраморы и шкрупации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви*, [в:] *Труды XII Археологического съезда в Харькове*, Москва, с. 5-11.
- , 1912, *Лекции по истории древнерусского искусства*, Киев–Царыград–Херсонес–Симферополь.
- Алеппский П. 1897, *Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в.* Москва.
- Анастасевич В. Г. 1821, *Известие о золотой гривне, найденной близ Чернигова в 1812 г.*, Петербург.

- Асеев Ю. С. 1949, *Орнаменты Софии Киевской*, Киев.
- Белецкий А. А. 1960, *Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской*. [в:] Лазарев В. Х., *Мозаики Софии Киевской*, Москва, с. 159-192.
- Бочаров Г. Х., 1984, *Художественный металл Древней Руси. X-начало XIII в.*, Москва.
- Брунов Х. И. 1927, *К вопросу о первоначальном виде древнейшей части Киевской Софии*, [в:] *Известия Гос. Академии материальной культуры*, V, Ленинград, с. 135-138.
- Висоцький С. О. 1969, *Про дослідження та первісне місце саркофага Ярослава Мудрого в Київській Софії*, [в:] *Слав'яноруські старожитності*, Київ, с. 145-156.
- Закаревский Х. Х. 1868, *Описание Киева*, II, Москва.
- История* 1976, *История на българското изобразително изкуство*, I, София.
- Каргер М. К. 1947, *К вопросу об убранстве интерьера в русском зодчестве домонгольского периода*, [в:] *Труды Всероссийской Академии художеств*, I, Ленинград– Москва, с. 15-50.
- , 1961, *Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города*, II, Москва–Ленинград.
- Лазарев В. Х. 1960, *Мозаики Софии Киевской*, Москва.
- , 1967, *Три фрагмента расписных эписколиев и византийский темплон*, *Византийский временник*, 27, Москва, с. 162-196.
- , 1973, *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв.*, Москва.
- , 1978, *Фрески Софии Киевской*, [в:] Лазарев, В. Н., *Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы*, Москва, с. 65-71.
- Лашкарев П., 1898, *Церковно-археологические очерки, исследования и рефераты*, Киев.
- Левицкая В. И. 1959, *О некоторых вопросах производства набора мозаик Софии Киевской*, *Византийский временник* 15, Москва, с. 170-184.
- , 1963, *Материалы исследования палитры мозаик Софии Киевской*, *Византийский временник* 23, Москва, с. 105-157.
- Логвин Г. Н. 1971, *София Киевская*, Киев.
- Макаренко М. 1930, *Скульптура й різьбярство Київської Русі передмонгольських часів*, [в:] *Київські збірники історії й археології, побуту й мистецтва*, I, Київ, с. 28-96.
- Милеев Д. В. 1911, *Древние полы в Киевском соборе Св. Софии*. [в:] *Сборник археологических статей, поднесенный гр. А. А. Бобринскому*, Петербург, с. 212-221.
- Нельговський Ю. А. 1959, *Матеріали до вивчення первісного вигляду оздоблення інтер'єра Софії Київської*, [в:] *Питання історії архітектури та будівельної техніки України*, Київ, с. 5-29.
- Нельговский Ю. А. 1973, *Мраморы Софии Киевской*, [в:] *София Киевская. Материалы исследований*, Киев, с. 56-61.
- Николајевић Стојковић И. 1957, *Рановизантијска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*, Београд.
- Новицкая М. А. 1970, *Давньоруське гавтування з фігурними забраженнями*, *Археологія* 24, с. 88-98.
- , 1973, *Вышивки золотом с изображениями фигур, найденные при раскопках в Софии Киевской*, [в:] *София Киевская. Материалы исследований*, Киев, с. 62-67.
- , 1979, *Орнаментальная резьба так называемых шиферных изделий великокняжеской эпохи в Киеве*, *Acta Historiae Artium* 25, Budapest, с. 3-12.
- Окунев Н. 1915, *Крещальня Софийского собора в Киеве*, [в:] *Записки отредения русской и славянской археологии Русского археологического общества*, Т. X, Петербург, с. 113-137.
- Петров К. 1962, *Декоративна пластика во Македонија во XI-XII век*, *Годишен зборник* 14, Скопје, с. 125-182.
- Пуцко В. Г. 1974, *Вислая печать Владимира Мономаха*, *Нумизматика и сфрагистика* 5, Киев, с. 96-99.
- , 1980, *Ранневизантийский рельеф в Софии Киевской*, *Краткие сообщения Института археологии АН СССР*, вып. 160, Москва, с. 107-110.

- 1982, *Киевская скульптура XI века*, *Bizantinoslavica* 43, Praha, s. 51-60.
- , 1983a, *Византийский художественный импорт в древнем Киеве*, *Slavia Antiqua* 19, Warszawa—Poznań, с. 127-142.
- , 1983b, *Фрагмент мраморного архитрава алтарной преграды Софии Киевской*, Археолошки музеј на Македонија 10-11, Скопје, с. 101-104.
- , 1984, *Шиферные рельефы парапетов хор Софии Киевской*, Сов. археол., №1, с. 210-219.
- , (в печати) *Старославянская надпись на мозаике Михайловского монастыря*.
- Раппопорт П. А. 1982, *Русская архитектура X-XIII вв. Каталог памятников*, Ленинград.
- Рыбаков Б. А. 1964, *Русские датированные надписи XI-XIV веков*, Москва.
- , 1971, *Русское прикладное искусство X-XIII веков*, Ленинград.
- , 1984, *Из истории культуры Древней Руси. Исследования и заметки*, Москва.
- Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей*, Киев 1874.
- Сычев Н. П. 1929, *Искусство средневековой Руси*, [в:] *История искусств всех времен и народов*, вып. IV, Ленинград.
- Тоцька И. Ф., Ерко О. Ф. 1976, *До історії північної галереї Софії Київської*, [в:] *Археологічні дослідження стародавнього Києва*, Київ, с. 119-130.
- Холостенко Н. В. 1974, *Мощеница Спаса Черниговского*, [в:] *Культура средневековой Руси*, Ленинград.
- , 1975, *Успенский собор Печерского монастыря*, [в:] *Стародавній Київ*, Київ, с. 107-170.
- Шандровская В. С. 1977, *Греческая надпись малого новгородского сиона*, *Византийский временник*, 38, Москва, с. 157-160.
- Шероцкий К. В. 1917, *Киев — путеводитель*, Киев.
- Шмит Ф. И. 1919, *Искусство древней Руси-Украины*, Харьков.
- Шугазвський В., 1928, *Мідяний змєвик Чернігівського музею — повторення золотой „Чернігівської гривни“*, [в:] *Чернігів і північне Лівобережжя*, Київ, с. 224-234.
- Якобсон А. Л. 1959, *Раннесредневековый Херсонес*, *Материалы и исследования по археологии*, № 63. Москва—Ленинград.
- Янин В. Л. 1957, *Из истории русской художественной и политической жизни XII в.*, Сов. археол., 1957, №1, с. 113-131.
- , 1970, *Актовые печати Древней Руси X-XV вв.*, I, Москва.
- Beckwith J. 1961, *The Art of Constantinople*, London.
- Bertau E. 1903, *L'art dans l'Italie Méridionale*, Paris.
- Firatli N. 1969, *Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie*, *Cahiers archéologiques*, 19, Paris, с. 151-166.
- Grabar A. 1935, *Les fresques escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie imperiale byzantine*. *Seminarium Kondakovianum* 7, Praha, с. 103-117.
- , 1976, *Sculptures byzantines du Moyen Âge*. Т. II. (XI°-XIV° siècle), Paris.
- Krautheimer R. 1967, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Baltimore.
- Millet G. 1899, *Le monastère de Daphni*, Paris.
- Neumann R., Belting H. 1966, *Die Euphymia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin.
- Oikonomides N., 1980-1981, *St. George of Mangana, Maria Skleraina, and „Malyi Sion” of Novgorod*, *Dumbarton Oaks Papers* 34-35, Washington, с. 239-246.
- Underwood P. A. 1950, *The Fountain of Life in manuscripts of the Gospels*, *Dumbarton Oaks Papers* 5, Washington, с. 41-118.
- Velmans T. 1968, *L'iconographie de la „Fontaine de Vie” dans tradition byzantine à la fin du Moyen Âge*, *Synthronon*, Paris, с. 119-134.
- , 1969, *Quelques versions rares du thème de la Fontaine de Vie dans l'art paléochrétien*, *Cahiers archéologiques* 19, Paris, с. 29-43.
- Volbach W. F. 1958, *Früchristliche Kunst*, München.