

В.Д. Сарабьянов

СТРАСТНОЙ ЦИКЛ СОФИИ КИЕВСКОЙ И ИКОНОГРАФИЯ СТРАСТЕЙ ГОСПОДНИХ В ВИЗАНТИЙСКОМ ИСКУССТВЕ IX–XI вв.*

Страстная тематика во все периоды существования средневековой христианской культуры являлась неотъемлемой частью искусства, и изображения “страстей” Господних можно увидеть в многочисленных памятниках самых различных эпох. В средневизантийский период эта тема получает новое осмысление в храмовой декорации, где страстные сюжеты зачатую определяют общую направленность той или иной иконографической программы. Этот процесс совпал с общей литургизацией искусства, которая отчетливо проявилась в X – первой половине XI столетия. Сущность этих новшеств заключалась в том, что живописная декорация стала приобретать все большую связь с литургическим действием. Отдельные элементы росписи получают сконцентрированное символическое осмысление, которое становится ясным и очевидным именно в контексте богослужебного обряда. Появляются неизвестные ранее композиции, буквально иллюстрирующие евхаристическое действие, которые занимают в системе декорации доминирующее положение, а старые, хорошо известные сюжеты зачастую обретают новое символическое осмысление. Кр. Уолтер, определивший первую половину XI в. как водораздел в византийском искусстве, пишет: “Не только иконографические типы, взятые из античного искусства, уступают место образцам, заимствованным из богослужения, но и сама концепция Церкви как иерархии евхаристических служб и празднований сменяет предшествующие представления о христианском мире как об обществе, структурно определяемом императорским двором, небесным аналогом которому является Христос – Владыка мира, окруженный ангелами и святыми”¹.

Влияние литургии на появление новых иконографических типов очевидно, но символическое преобразование евангельских и ветхозаветных сюжетов оказалось процессом куда более сложным и постепенным. Переосмысление традиционных форм хронологически последовательного евангельского повествования, отказ от построчного прочтения сюжетов, напоминающего перелистывание иллюстрированной книги, переход на язык литургических знаков и символов – все эти этапы составляют историю византийской храмовой декорации начиная со второй половины IX в., и одна из ключевых ролей в этом процессе принадлежит блоку сюжетов, иллюстрирующих события страстей Господних. Важнейшую роль в этом отношении сыграли те изменения в понимании и толковании литургии, которые наметились еще в начале VIII в. и в дальнейшем были существенно форсированы событиями иконоборческого периода. Ключевым источником по данной теме является

* Исследование выполнено при финансовой поддержке гранта РГНФ № 07-04-00533а.

¹ *Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. L., 1982. P. 241.*

“Сказание о Церкви и рассмотрение таинств” Германа патриарха Константинопольского (715–730), в котором исследователи-литургисты отмечают усиление евангельского историзма в понимании и истолковании литургического действия. “Накануне иконоборческого кризиса, – пишет Р.Ф. Тафт, – традиционная космическая интерпретация литургии Максима (Исповедника. – В.С.) начала уступать дорогу более буквальному и более репрезентативно-повествовательному видению литургической истории. Не отказываясь от космической небесно-литургической типологии ⟨...⟩ Герман интегрировал иной уровень интерпретации ⟨...⟩ Это была интерпретация евхаристии не только как воспоминания о ней, но и как подлинного воспроизведения истории спасения во Христе”². До Германа в Византии преобладало представление о литургии как об отражении Небесной литургии, что было основано на толкованиях Псевдо-Дионисия и Максима Исповедника. Герман Константинопольский в своем “Сказании” вносит новое понимание, “гораздо более историзирующее и заостренное на земном служении Христа”³.

В соответствии с этим преобразованным подходом, интегрирующим два пласта толкования, патриархом Германом рассматриваются события, лица и предметы литургии, что становится очевидным с первых строк его “Сказания”: “Церковь есть земное небо, в котором живет и обращается небесный Бог. Она есть образ распятия, погребения и воскресения Христова”⁴. В таком же контексте, с заострением толкований на евангельском историзме, рассмотрены элементы храма (апсида, трапеза, киворий, жертвенник, алтарная преграда, амвон и т.д.), облачения иереев, а также этапы литургии. “Изобразительный” метод толкования оказался чрезвычайно жизненным, поскольку его появление пришлось на начало иконоборчества, противостояние которому по духу было созвучно именно такому подходу. Преодоление иконоборчества привело к признанию VII Вселенским собором 787 г. патриарха Германа одним из первых защитников православия и лишь укрепило авторитет его позиции, предопределив распространение Германова толкования на литургию и его популярность на протяжении всего средневизантийского периода⁵. Послеиконоборческая литургическая реформа уже была связана с именами патриарха Мефодия и, может, в еще большей степени, Феодора Студита. Как отмечает Р.Ф. Тафт, “ко времени студийской реформы новый предметно-изобразительный ряд богослужения уже укоренился, и глава студийской реформы св. Феодор принял его безоговорочно”⁶.

Богослужебная реформа и связанное с ней распространение по всему восточнохристианскому миру студийского устава, длившееся до конца XI столетия⁷, не могла не оказать принципиальное воздействие на систему храмовой декорации. Р.Ф. Тафт, развивая свою идею о синтезе литургии и

² Тафт Р.Ф. Византийский церковный обряд. Краткий очерк. СПб., 2000. С. 58.

³ Мейендорф П.И. Вступительная статья // Св. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995. С. 32; St. Germanus of Constantinople. On the Divine Liturgy / Ed. P. Meyendorff. Crestwood, 1984.

⁴ Св. Герман Константинопольский. Сказание... С. 43 (гл. 1).

⁵ Taft R.F. The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm // DOP. 1980–1981. Т. 34–35. Р. 74.

⁶ Тафт Р.Ф. Указ соч. С. 73.

⁷ Там же. С. 62–79.

церковного искусства в средневизантийский период, справедливо говорит о том, что преодоление иконоборчества и богослужбная реформа вызвали к жизни новую систему иконографии, “которая должна была донести внутренний смысл богослужения до тех, кому недоступны были литературные труды Германа”⁸. Однако как и сама реформа, новая система храмовой декорации развивалась, видоизменялась и распространялась по византийскому миру достаточно долго, и этот процесс уже изначально обладал своей внутренней логикой, подчиненной не только догматическим и литургическим закономерностям, но не в последнюю очередь законам изобразительного искусства. Первые памятники монументальной живописи, возникшие после победы иконопочитателей и Торжества православия в 843 г., еще несут на себе отражение доиконоборческих представлений о храме как в первую очередь об образе Божественного космоса. Классическим примером такого рода является мозаическая декорация церкви Теотокос Фарос (ок. 864 г.), описанная в Десятой Гомилии патриарха Фотия, где перечисляются образы Пантократора в куполе, окружающих Его небесных сил, ветхозаветных пророков и патриархов, апостолов и мучеников, но не упоминаются сюжетные изображения⁹. Для О. Демуса этот памятник являл собой образец классической системы декорации, постепенное разложение которой, в его понимании, было связано с усилением нарративности росписи, т.е. все большим включением в нее повествовательных сцен¹⁰. Однако схема, предложенная О. Демусом, вряд ли

⁸ Там же. С. 83. Эту же мысль в более краткой форме высказывал и Р. Борнер. См.: *Bornert R. Les commentaries byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siècle. P., 1966. P. 179–180.*

⁹ *Фотий, патриарх Константинопольский. Гомилия 10. На освящение церкви Богоматери Фаросской Большого императорского дворца, 864 г. / Пер. В.В. Василика // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О.И. Подобедовой (1912–1999). М., 2005. С. 101–104.* Реконструкцию декорации Фаросской церкви и обширную библиографию см.: *Лидов А.М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как константинопольский Гроб Господень // Там же. С. 79–108.* В описании Фаросской церкви Николая Месарита, составленном в конце XII в., названы многие евангельские события (*Николай Месарит. Реликвии церкви Богоматери Фаросской в Константинополе // Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники / Ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2006. С. 202–206*), которые обычно интерпретируются как перечисление изображения “праздников” на стенах храма. К. Манго считает, что описываемые Месаритом сюжеты могли быть дополнены к первоначальной декорации в комниновское время (*Mango K. Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. Cambridge, 1958. P. 183*). В свою очередь, А.М. Лидов высказал остроумную гипотезу, согласно которой речь в тексте идет не об изображениях, а о реликвиях, хранившихся в Фаросской церкви (*Лидов А.М. Церковь Богоматери Фаросской... С. 84–85*).

¹⁰ “Немногословные и строгие программы IX в. не могли долго существовать без перемен (...). Специфически греческие элементы начали преодолевать жесткость и суровость декора. Они состояли, во-первых, в стремлении связать отдельные фигуры при помощи оптических приемов, оживленных поз и комбинаций цветowych пятен, а, во-вторых, в наплыве сюжетных композиций (...) Развитие этих двух тенденций можно проследить с начала X в. и (...) сначала оно привело к появлению наиболее развитых и естественных форм, а позже – к постепенному разложению системы”. См.: *Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М., 2001; Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. L., 1947. С. 90–91.* Ближнего мнения придерживалась и С. Дер Нерсессян (*Der Nersessian S. Le décor des églises du IX siècle // Actes du Congrès International des études byzantines. P., 1951. Vol. 2. P. 15–20*).

может считаться безупречной¹¹. Уже в константинопольской церкви св. Апостолов, украшенной мозаиками при Василии I (867–886), источниками зафиксировано большое количество евангельских сюжетов, расположенных в основном объеме храма и открывающихся перед зрителем в последовательном рассказе¹². Нужно полагать, что присутствие евангельских картин всегда оставалось неотъемлемой частью в декорации византийского храма, и лишь их количественное соотношение со всей росписью может служить критерием в оценке степени классичности памятника¹³. В послейконоборческих ансамблях была возрождена традиция повествовательных циклов, существовавшая и в доиконоборческий период¹⁴, однако теперь евангельские сюжеты обрели иной символический пафос в соответствии с теми изменениями, которые происходили в X–XI вв. в понимании и переживании литургии.

Усиление литургического символизма в событиях евангельского повествования, естественно, наиболее отчетливо прослеживается на материале страстной части христологических сюжетов, и в этом отношении росписи Софии Киевской представляют особый интерес, поскольку они содержат один из самых развитых для своего времени страстных циклов. Страстные сюжеты были включены в общий повествовательный ряд и выделялись в первую очередь количественно. Росписи на сводах Софийского собора не сохранились, но здесь должны были находиться композиции “двунадесятых” праздников. Следуя логике повествования и учитывая состав сохранившихся композиций, можно достаточно точно определить состав и расположение

¹¹ Р. Кормак скептически относится к мнению, согласно которому ранние послейконоборческие храмовые декорации не содержали сюжетного повествования (*Cormack R. Painting After Iconoclasm // Iconoclasm. Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham. March 1975. Birmingham, 1977. P. 151*). А. Уортон Эпштейн приводит ряд весомых аргументов, ставящих под сомнение тезис о том, что в ранний послейконоборческий период храмовые росписи избегали сюжетных композиций (*Wharton Epstein A. Tokali Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. Washington, 1986 (DOS XXII). P. 44–49*). Здесь стоит упомянуть также мнение Р.Ф. Тафта, который считает, что новая система храмовой декорации в Фаросской церкви “находилась еще в зачаточном состоянии, поскольку здесь еще нет упоминания о праздничном цикле” (*Тафт Р. Ф. Указ. соч. С. 82*). Весьма вероятно, что отсутствие евангельских сцен в Фаросской церкви объяснялось ее малыми размерами.

¹² *Mango C. The Art of the Byzantine Empire. 312–1453. Toronto, 1986. P. 199–201.*

¹³ В.Н. Лазарев в противовес мнению О. Демуса дает более взвешенную оценку процесса сложения классической системы декорации византийского храма, в которой праздничный цикл занимает свое логическое место (*Лазарев В.Н. Система живописной декорации византийского храма IX–XI веков // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 96–109*).

¹⁴ Так, например, в мозаиках церкви Сан Апполинарие Нуово в Равенне (VI в.), насчитывается 26 евангельских сцен, из которых “страстному” циклу отведено 11 композиций: “Моление в Гефсиманском саду”, “Тайная вечеря”, “Поцелуй Иуды”, “Предсказание Христа об отречении Петра”, “Отречение Петра”, “Раскаяние Иуды”, “Христос перед первосвященниками”, “Христос перед Пилатом”, “Шествие на Голгофу”, “Жены мироносицы у Гроба Господня”, “Уверение Фомы”. См.: *Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. СПб., 1910. С. 96–100*. В слове на освящение церкви св. Сергия в Газе, построенной в эпоху Юстиниана (между 536 и 548 гг.), составитель текста ритор Хорикий перечисляет минимум 25 евангельских сцен, охватывающих события от “Благовещения” до “Вознесения”. В этом цикле присутствуют такие страстные сюжеты, как “Тайная вечеря”, “Поцелуй Иуды”, “Христос перед Кайафой”, “Суд Пилата”, “Распятие”, “Воскресение”, “Явление женам мироносицам” (*Mango C. The Art... P. 60–68*).

“больших” праздников. Из традиционного набора исключается “Благовещение”, расположенное на алтарных столбах, “Распятие” в южном люнете, “Вознесение”, находившееся в своде алтаря¹⁵, “Сошествие во ад” и “Сошествие Св. Духа”, входящие в нижний ряд евангельских композиций. “Успение” также следует исключить, поскольку в XI в. этот праздник еще не являлся обязательным компонентом Додекаортна¹⁶. Остается шесть “больших” праздников, охватывающих события от Рождества Христова до “страстей” Господних. Сохранившиеся сцены имеют строгую хронологическую последовательность и начинаются в северном рукаве подкупольного креста, и эти характеристики можно с уверенностью перенести и на утраченный первый круг евангельского повествования. Очевидно, открывался евангельский рассказ “Рождеством Христовым”, которое соответственно занимало западный склон северного свода, тогда как напротив него, на восточном склоне, находилось “Сретение”. Следуя этой логике, в южном своде размещались “Крещение” на восточном склоне и “Преображение” на западном, а в западном своде – “Воскрешение Лазаря” на южном склоне и “Вход в Иерусалим” на северном. Эта реконструкция росписи сводов, предложенная и обоснованная еще В.Н. Лазаревым, вряд ли может оспариваться¹⁷.

Примечательно, что композиции люнетов не входят в повествовательный ряд росписей сводов, а составляют свой самостоятельный, второй по хронологии нарративный блок, который начинается в северной части хор. “Вход в Иерусалим”, некогда завершавший евангельский рассказ сводов, открывает страстную часть христологического цикла, однако начало этих сюжетов расположено не в основном объеме подкупольного креста, а в центральной ячейке северного объема хор, где на северной стене в люнете расположена “Тайная вечеря”, а под ней – “Предательство Иуды” и “Взятие Христа под стражу”¹⁸. Фрески свода в этом объеме не сохранились, но, учитывая хронологию повествования, здесь должны были находиться две сцены страстного цикла – “Моление о чаше” и “Омовение ног”. Далее повествование возвращается в пространство подкупольного креста, где в северном люнете сохранились два сюжета – “Христос перед Каиафой” и “Отречение Петра”, объединенные в одну композицию, а южный люнет занимает “Распятие”

¹⁵ В.Н. Лазарев реконструировал в своде алтаря фигуры ветхозаветных царей и пророков, окружавших медальон с Этимасией (*Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 92–97), однако более обоснованным представляется расположение здесь “Вознесения”. См.: *Колпакова Г.С.* Роспись Софии Киевской в свете мировой культурной традиции // Страницы. 2000. 5. С. 597; *Сарабьянов В.Д.* Мозаическая декорация Софии Киевской: византийская формула в древнерусской традиции // Искусствознание. М., 2008. 2/08. С. 19–20.

¹⁶ *Kitzinger E.* Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art // *CahArch.* 1988. 36. P. 52–53.

¹⁷ *Лазарев В.Н.* Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской // ВВ. 1956. Т. X. С. 165–172; *Он же.* Мозаики Софии Киевской. С. 28–49; *Он же.* Фрески Софии Киевской // *Лазарев В.Н.* Византийское и древнерусское искусство. Статьи и материалы. М., 1978. С. 71–94. Г.С. Колпакова, отрицая круговую концепцию расположения сюжетов, выдвинутую В.Н.Лазаревым, настаивала на крестообразной организации общей композиции повествования, однако не уточнила расположения сюжетов на сводах собора (*Колпакова Г.С.* Указ. соч. С. 599, 602). С этим мнением невозможно согласиться.

¹⁸ В работах В.Н. Лазарева росписи хор получили неточную оценку, поскольку в момент их написания была известна только “Тайная вечеря”, тогда как две нижних сцены не были раскрыты.

(рис. 1). Завершалась верхняя часть страстного цикла композицией, которая находилась в люнете западной стены, возвышавшейся над аркадой хор и разобранный в XVIII в. Здесь, следуя хронологии событий, должен был располагаться сюжет, приходящийся между сценами “Распятие” и “Жены мироносицы у Гроба Господня”, с которого начинается повествование нижнего регистра страстного цикла. Вероятнее всего, это было “Снятие с креста” или “Погребение Христа”¹⁹.

Третий завершающий блок евангельского цикла, включающий в себя как страстные сцены, так и сюжеты еkkлесиологического содержания, занимает плоскости стен северной и южной ветвей центрального подкупольного креста между нижней и верхней галереями, на уровне ниже пола хор. Повествование развивается в том же хронологическом порядке, разворачиваясь, как и верхние циклы, по часовой стрелке с севера на юг. Первая композиция, расположенная на западной стене северной ветви, наиболее утрачена, но здесь угадываются контуры фигуры сидящего на камне ангела из сцены “Жены мироносицы у Гроба Господня”²⁰. Остальные композиции в этом уровне сохранились хорошо. Это – “Сшествие во ад” (рис. 2) и “Явление Христа женам мироносицам” (рис. 3), расположенные на северной стене, а также “Уверение Фомы” (рис. 4) и “Отослание апостолов на проповедь” (рис. 5), занимающие плоскость напротив, на южной стене южной ветви подкупольного креста. Рядом на западной стене находится “Сшествие Св. Духа”, завершающее евангельское повествование²¹.

Итак, страстной цикл Софийского собора явно выделен количественно – из 16 сцен подкупольного креста к “страстям” относятся 9, к которым нужно добавить еще 5 композиций в северной части хор, в результате чего он изначально насчитывал минимум 14 сюжетов. Важно и то, что страстные сцены выделены в отдельный хронологический блок, что в первую очередь касается композиций люнетов, которые, не нарушая общей последовательности, все же имели самостоятельное прочтение, не связанное напрямую с композициями сводов. Более того, если принимать предложенную еще В.Н. Лазаревым реконструкцию расположения сцен сводов, то они, соседствуя со страстными сюжетами люнетов, обретают очевидный страстной символизм. Так, сцены “Христос перед Каиафой” и “Отречение Петра”, расположенные в северном люнете, находились между “Рождеством” и “Сретением” на склонах свода. Изображенный в “Рождестве” приход в мир Спасителя получает страстной акцент благодаря тому, что рядом изображен Христос, стоящий пред Пилатом и обреченный на страдания, что находит созвучие на толко-

¹⁹ В.Н. Лазарев, реконструируя роспись западного люнета, предполагал здесь наличие “Погребения Христа” или “Снятия с креста”, отдавая предпочтение последнему варианту (*Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. С. 43*). Вряд ли здесь могло находиться “Оплакивание”, поскольку этот сюжет в монументальной живописи вычленяется из композиции “Погребение” лишь в XII столетии (*Spatharakis I. The Influence of the Litos in the Development of the Iconography of the Threnos // Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. Princeton, 1995. P. 435–441*).

²⁰ В.Н. Лазарев ошибочно трактовал фрагменты этой композиции как остатки “Успения” (*Лазарев В.Н. Фрески Софии Киевской. С. 87–88*).

²¹ Подробнее о праздничном цикле росписей Софийского собора см.: *Сарабьянов В.Д. Евангельское повествование в программе росписей Софии Киевской // Искусство христианского мира. М., 2007. Вып. X. С. 201–217*.

вание событий Рождества патриархом Германом²². В таком прочтении рас- полагавшаяся напротив сцена “Сретения” становится символом грядущих страстей Иисуса, о которых, обращаясь к Богоматери, пророчествует Симеон Богоприимец: “Се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле, и в предмет пререканий, – и тебе самой оружие пройдет душу” (Лк. 2:34–35)²³. В то же время этот евангельский текст находит прямую параллель в про- тивопоставлении двух образов “падших” – Каиафы, осудившего Христа на смерть ради буквы закона, и Петра, предавшего Спасителя, но восставшего через покаяние. В аналогичном контексте могут быть рассмотрены компо- зиции южного рукава подкупольного креста, где “Распятие” должны были окружать расположенные на своде “Крещение” и “Преображение”, издревле понимавшиеся как евангельские события, предвещавшие грядущие страда- ния и смерть Христа. Так, уже в литургических толкованиях IV–V вв. об- ряд крещения рассматривается не только как повторение Крещения Христа в Иордане, но также как прообраз Его смерти и воскресения²⁴. В этом отно- шении показательны росписи некоторых каппадокийских церквей X в., где “Крещение” соотнесено со страстным циклом²⁵. Страстная интерпретация была настолько широко распространена в отношении “Преображения”, что эта композиция рано стала появляться в мини-программах, посвященных теме смерти и воскресения, примером чему может служить роспись северо- западной капеллы кафоликона Осии Лукас, предназначенной для отпе- ваний, где “Преображение” занимает видное место наравне с “Вознесением пророка Ильи” и “Распятием”²⁶. Начиная с XII в. известно множество при- меров, когда “Преображение”, в нарушение исторической хронологии, ока- зывается включенным в ряд страстных сцен, что однозначно говорит об осо- бом прообразовательном смысле этого сюжета²⁷. Что же касается полностью

²² Говоря об алтаре, св. Герман пишет: “Апсида соответствует Вифлеемской пещере, где ро- дился Христос, и пещере, где Он был погребен” (гл. 3). См.: *Св. Герман Константинополь- ский. Сказание ...* С. 43.

²³ Страстному символизму “Сретения” посвящено несколько исследований: *Maguire H. The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art // DOP. 1980–1981. Т. 34–35. P. 261–269; Baltoyianni Ch. Christ the Lamb and the Emotion of the Law in a Wall Painting of Araka on Surghus // Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. 1994. Παρ. Δ' Τ. Ζ' P. 53–58; Weyl Carr A. The Presentation of an Icon at Mount Sinai // Ibid. P. 239–248. Применительно к каппадокийским памятникам см.: *Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au Xe siècle. Nouvelles recherches // Jolivet-Lévy C. Etudes Cappadociennes. L., 2002. P. 331–332; (см. также: Constantine VII Porphyrogenitus and his Age. Second International Byzantine Conference (Delphi, 22–26 July 1987). Athens, 1989. P. 247–284).**

²⁴ *Мејендорф П.И.* Указ. соч. С. 23, см. также: *Bornert R. Op. cit. P. 79–80.*

²⁵ Например, в Гёреме № 9 “Крещение” расположено рядом с “Распятием” (*Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques... P. 332–333*), в Гёреме № 6 “Крещение” и “Распятие”, как главные сюжеты, располагаются в пандан и занимают ниши на южной и северной стенах (*Jolivet-Lévy C. L'arte della Cappadocia. (Corpus Bizantino Slavo). Milano; 2001. P. 247*), а в Чавушине “Крещение” включено в страстной цикл и размещено в пандан “Сошествию во ад” (*Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques ... P. 348*). Подобные примеры можно найти и в памятниках XI–XII вв. – как в Каппадокии, так и в других регионах византийского мира (*Ibid. P. 348–349*).

²⁶ *Chatzidakis-Bacharas Th. Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales. Athens, 1982. P. 39–43.*

²⁷ В контексте “страстей” “Преображение” присутствует в церквах св. Пантелеимона в Нерези (1164), св. Георгия в Расе (ок. 1175 г.), св. Георгия в Курбиново (1191), Спаса-Нередицы

утраченных росписей верхней зоны западного рукава подкупольного креста, то, если следовать предложенной реконструкции, здесь соседствовали “Погребение” или “Снятие со креста” в лонете и “Воскрешение Лазаря” и “Вход в Иерусалим” на склонах свода, т.е. сюжеты, сами по себе уже входящие в страстной цикл. Таким образом, праздники сводов, разворачивая перед зрителем евангельскую историю, в то же время создавали еще один – параллельный – символический пласт, усиливающий звучание страстного цикла.

Еще одной важной особенностью страстного цикла Софийского собора является включение в общее повествование нескольких сюжетов, которые представляют собой наиболее устойчивые прообразы жертвы Христа и евхаристии, взятые из обширного арсенала иконографии Ветхого и Нового Завета. Четыре ветхозаветных сюжета – “Явление Троицы Аврааму”, “Гостеприимство Авраама”, “Жертвоприношение Авраама” и “Три отрока в печи огненной” – сосредоточены в западной половине хор. Кроме того, в юго-восточной части хор сохранилась двухчастная композиция “Брак в Кане Галилейской”, которая, видимо, входила в состав мини-программы, занимавшей данный объем и отведенной под цикл прообразовательных евангельских сюжетов, таких, как “Чудесное насыщение хлебами”, “Вечера в Вифании” или “Явление Христа двум ученикам в Эммаусе”²⁸. Весьма вероятно, что росписи хор – как прообразовательные сюжеты, так и композиции страстного цикла, расположенные в северной их части, – составляли обособленные программы находившихся здесь приделов, храмовое пространство которых соответствовало боковым нефам²⁹, однако символическая соотнесенность этих сюжетов с общим евангельским повествованием, и в первую очередь

(1199). В XIII–XIV вв. подобные примеры становятся многочисленными. Разбор этой темы см.: *Лифшиц Л.И.* Программа росписи собора Снеогогорского монастыря // Вопросы русского и советского искусства: Материалы научных конференций 1972–1973 гг. (ГТГ). М., 1974. Вып. III. С. 35; *Сарабьянов В.Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации // Вопросы искусствознания. М., 1994. 4/94. С. 275–277; *Sinkević I.* The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Weisbaden, 2000. P. 54; *Семенова Е.С.* Страстной цикл росписей Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Иконография и содержание // ИХМ. X. М., 2007. С. 224–225.

²⁸ Рассматривая композиции хор, В.Н. Лазарев справедливо отметил символическую связь всех сюжетов с темой евхаристии, реконструируя здесь композицию “Чудо умножения хлебов”. В качестве аналогий он приводил росписи трапезных, в частности, ряда грузинских памятников, указывая на то, что и хоры Софийского собора служили для торжественных трапез и причащения великокняжеской семьи, чем и был отчасти предопределен набор расположенных здесь сюжетов (*Лазарев В.Н.* Мозаики Софии Киевской. С. 49). Не опровергая правомочности подобного истолкования, все же следует оговориться, что подобная интерпретация названных сюжетов раскрывает перед нами их вторичный, или прикладной смысл, тогда как лейтмотивом служит тема прообразования жертвы Христа и бескровной евхаристической жертвы. Аналогии включения “Чуда в Кане” в подобные символические ряды сюжетов известны по более поздним памятникам, в частности, фрескам собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде, 1125 г. (*Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI – первая четверть XII века. СПб., 2004. С. 732–734) или росписям грузинских монастырских трапезных Бертубани, 1212–1213 гг., и Колагири, второй половины XIII в. (*Вольская А.* Росписи средневековых трапезных Грузии. Тбилиси, 1974. С. 113–124; 152–155).

²⁹ Об изначальном существовании приделов на хорах однозначно свидетельствует наличие апсид, но их древнее посвящение неизвестно. В настоящее время они посвящены апостолу Андрею (южный) и Николаю Чудотворцу (северный).

со страстным циклом, не вызывает сомнений³⁰. Принципиальным моментом для характеристики страстного цикла Софийского собора является также состав его последних композиций, которые посвящены экклесиологическим сюжетам – “Отосланию апостолов на проповедь” и “Сошествию Св. Духа”. Таким образом, логика евангельских событий раскрыта с неумолимой определенностью: начальные сцены евангельского рассказа прообразуют жертвенную миссию Спасителя, подводят нас к событиям Страстей Господних, а сама жертва Христа, Его страдания, смерть и воскресение, подробно показанные в страстной части повествования, становятся основой Церкви – Тела Христова, в лоне которого человек обретает спасение³¹.

Страстной цикл Софийского собора отражает основные особенности византийской иконографической традиции, которая начала формироваться уже в VIII в. Уже в первый период восстановления иконопочитания (787–814) патриарх Тарасий наставлял паству о необходимости украшения церквей изображениями евангельских сюжетов, из чего И. Шевченко делает закономерный вывод о развитии в это время повествовательных циклов в декорации храмов³². Эволюция страстных сюжетов в первые десятилетия после Торжества православия (843) шла в общем русле развития праздничного цикла. Константинопольские памятники этого периода известны лишь по документальным свидетельствам. В не полностью сохранившемся описании мозаик церкви Апостолов в Константинополе (между 867 и 886 гг.), принадлежащем перу Николая Родия (вторая четверть X в.), фигурируют “Благовещение”, “Рождество”, “Поклонение волхвов”, “Сретение”, “Крещение”, “Преображение”, “Воскрешение сына вдовы в Наине”, “Воскрешение Лазаря”, “Вход в Иерусалим”, “Предательство Иуды” и “Распятие”³³. В гомилии Льва VI о мозаической декорации церкви Стилиана Заутцы (между 886 и 893 гг.) также зафиксирован распространенный евангельский цикл, состоявший минимум из 12 сцен, включая несколько страстных сюжетов, которые перечисляются в исторической хронологии, что, вероятно, отражало их реальное расположение в интерьере храма. Здесь названы “Благовещение”, “Рождество”, “Поклонение волхвов”, “Сретение”, “Крещение”, “Преображение”, “Воскрешение Лазаря”, “Распятие”, “Погребение”. Далее следует описание двух сцен, в которых Христос “попирает тлен”, а затем выводит Адама из ада. С. Манго склонен истолковывать этот текст как свидетельство наличия двух сюжетов, иллюстрирующих “Сошествие во ад”, но, возможно, что под первой сценой Лев VI подразумевал композицию “Явление Христа женам мироносицам”, которая может быть истолкована именно как победа Христа над смертью и

³⁰ *Сарабьянов В.Д.* Евангельское повествование ... С. 209–211.

³¹ Эти основополагающие понятия ясно выражены словами Евангелия, описывающими изгнание Христом торгующих из храма накануне Пасхи: “На это иудеи сказали: Каким знамением докажешь ты нам, что имеешь власть так поступать? Иисус сказал им в ответ: разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его. На это сказали иудеи: сей храм строился сорок шесть лет, и Ты в три дня воздвигнешь его? А Он говорил о храме тела Своего. Когда же воскрес Он из мертвых, то ученики Его вспомнили, что Он говорил это, и поверили Писанию и слову, которое сказал Иисус” (Ин. 2:19–22).

³² *Ševčenko I.* A Program of Church Decoration Soon after 787 according to the *Vita Tarasii* of Ignatius the Deacon // *Byzantine Art and Literature around the Year 800.* Dumbarton Oaks Symposium, Washington D.C., April 1984. P. 7; *Wharton Epstein A.* Tokali Kilise... P. 46.

³³ *Mango C.* The Art... P. 199–201.

тленом³⁴. В таком случае “Сошествие во ад” и “Явление Христа женам мироносицам” располагались рядом, как и в Софии Киевской. Завершался цикл церкви Стилиана Заутсы “Вознесением”³⁵. Эти примеры показывают, что христологический цикл, подобно доиконоборческим памятникам, продолжает делиться на три части – историю Марии и детства Христа, Его общественное служение, а также “страсти” и события по Воскресении. Примером подобной организации повествования, имевшего распространение в византийских храмовых декорациях второй половины IX в., могут послужить сохранившиеся росписи однефной церкви св. Федора (Панджарлык килисе) в окрестностях Ургупа, созданные в конце IX – начале X в., где история Воплощения занимает восточную половину свода, чудеса и исцеления расположены в верхней зоне западной половины храма, а несколько сцен страстного цикла размещаются в нижнем ряду повествования³⁶.

Однако в памятниках X в. в христологическом цикле прослеживается постепенное нарастание роли и значения страстных сюжетов. Этот феномен можно проследить на примере сохранившихся каппадокийских памятников данного периода, отражавших, вероятнее всего, не только местную специфику храмовой декорации, но и общевизантийские закономерности. Среди ансамблей первой половины X в. выделяется “архаическая” группа памятников, в которой доминирует история Воплощения, т.е. сюжеты протоевангельского цикла и детства Христа, тогда как страстные сюжеты отсутствуют или сокращены до двух–трех сцен³⁷. Но в это же время создаются росписи, где страстная тематика начинает доминировать. В этом отношении показательно сравнение двух типологически схожих однефных церквей, созданных в первой четверти X в. – Старой Токали килисе и св. Иоанна в Гюллю дере (известной также как Айвали килисе или Гюллю дере № 4). В росписях Старой Токали килисе (912–920) евангельский цикл насчитывает 29 сцен, последовательно иллюстрирующих события от “Благовещения” до “Сошествия во ад”. Фрески располагаются на склонах нефа в три ряда: в верхнем представлены сцены детства Христа, в среднем изображены сюжеты Его общественного служения, тогда как на страстные сюжеты, полностью занимающие нижний регистр, приходится 10 композиций, т.е. треть повествования (“Вход в Иерусалим”, “Тайная вечеря”, “Предательство Иуды”, “Христос перед Пилатом”, “Симон Киринаянин, несущий крест”, “Распятие”, “Снятие с креста”, “Погребение”, “Жены мироносицы у Гроба Господня”, “Сошествие во ад”)³⁸. В росписях церкви св. Иоанна в Гюлле дере, созданных, согласно сохранив-

³⁴ Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. С. 43.

³⁵ Mango C. The Art... P. 203–205.

³⁶ Схему росписи см.: Nagatsuka Y. Essai sur les programmes iconographiques des les églises rupestres de Cappadoce // Balkan and Asia Minor Studies. 1984. 10. Sch. V; Jolivet-Lévy C. L'arte della Cappadocia... P. 284.

³⁷ Наиболее показательна роспись церкви св. Евстафия (Гёреме № 11), начала X в., где цикл детства Христа насчитывает 13 сцен, а другие евангельские события вовсе отсутствуют. К. Жоливе-Леви включает в “архаичную” группу росписи капелл 4а, 8 и 15а в Гёреме, а также Тавшанли килисе (Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques... P. 323–324). Общую характеристику “архаичной” группы росписей X в. см.: Cormack R. Byzantine Cappadocia. The Archaic Group of Wall Painting // Journal of the British Archaeological Association. 1967. 30. P. 19–36.

³⁸ Wharton Epstein A. Tokali Kilise... P. 14–20. Fig. 14–40.

шейся надписи, между 913 и 920 гг., эта схема повторена уже с некоторыми существенными изменениями. История Марии и детства Христа занимает восточную половину свода, а западная отведена под “Вознесение”. Христологический цикл расположен в нижнем ряду, причем из 11 сюжетов “страстям” отведено 9 (“Крещение”, “Воскрешение Лазаря”, а далее – “Вход в Иерусалим”, “Омовение ног”, “Тайная вечеря”, “Распятие”, “Снятие с креста”, “Погребение”, “Жены мироносицы у Гроба Господня”, “Сошествие во ад”)³⁹. Акцентация страстного цикла становится здесь очевидной, тогда как сцены чудес и исцелений практически опущены (рис. 6).

Подобная система выдерживается во многих памятниках X столетия, имеющих схожую однонефную типологию. Таковы, например, росписи капеллы Гёреме 9 (первая половина X в.), где пять сцен детства (“Введение”, “Благоговение”, “Встреча Марии и Елизаветы”, “Переезд в Вифлеем”, “Рождество”) дополнены пятью христологическими сюжетами (“Крещение”, “Распятие”, “Погребение”, “Жены мироносицы”, “Сошествие во ад”), из которых четыре – страстные⁴⁰. С некоторыми вариациями схема церкви св. Иоанна в Гюлле дере повторена в церкви св. Апостолов в Синассосе (Мустафашахой), первой четверти X в., где свод отведен под историю детства Христа, на южной стене расположены “Сретение” и “Крещение” с “призванием Иоанна Предтечи”, а на западной и северной стенах следуют “Тайная вечеря”, “Отречение Петра”, “Христос перед Пилатом”, “Путь на Голгофу”, “Распятие”, “Погребение” и “Жены мироносицы у Гроба Господня”⁴¹. Другим примером устойчивости подобной системы являются росписи Бахаттин килисеси в Белисерма, второй половины X в., где между подробными циклами детства и “страстей” вставлены три сцены – “Призвание Предтечи”, “Крещение” и “Воскрешение Лазаря”⁴². К этой же группе можно отнести росписи Эль-Назар (Гёреме № 1), середины X в., которая демонстрирует приспособление данной схемы к крестово-купольной архитектуре. В этом варианте сюжеты также разделены на две группы – в южном своде сосредоточены сцены детства, а в северном – “страсти” (“Воскрешение Лазаря”, “Вход в Иерусалим”, “Распятие” и “Сошествие во ад”) (рис. 7). Впрочем, в этом памятнике проступают черты столичной системы декорации, что, в частности, проявилось в изображении тронной Богородицы в конхе алтарной апсиды⁴³.

³⁹ *Thierry N. Haut Moyen Age en Cappadoce. Les églises de la region de Çavuşin. P., 1983. Vol. I. P. 135–173; Jolivet-Lévy C. L'arte della Cappadocia... P. 226.*

⁴⁰ *Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques... P. 323–324.* По мнению К. Жоливе-Леви, присутствие “Крещения” объясняется здесь посвящением церкви Иоанну Предтече (*Ibid.* P. 332–333).

⁴¹ *Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques... P. 324–330; Idem. L'arte della Cappadocia. P. 226.*

⁴² Страстной цикл Бахаттин килисеси включает сцены “Вход в Иерусалим”, “Тайная вечеря”, “Омовение ног”, “Предательство Иуды”, “Распятие”, “Погребение”, “Жены мироносицы у Гроба Господня”, “Сошествие во ад” и “Явление Христа женам мироносицам”. См.: *Thierry N. et M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı. P., 1963. P. 156–158; Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques... P. 328; Idem. L'arte della Cappadocia... P. 290 (схема).*

⁴³ *Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques... P. 334; Idem. Les églises Byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'apside et des ses abords. P., 1991. P. 83–85.*

Выделение и сопоставление двух повествовательных блоков – детства Христа и Его “страстей”, вероятно, явилось следствием антииконоборческой полемики, которая еще оставалась актуальной для X столетия. Если увеличение “страстей”, вероятнее всего, было в первую очередь инспирировано усилением символического историзма и иллюстративности в толковании литургии, то догмат Боговоплощения, раскрывавшийся в сценах детства, являлся главным богословским доводом в системе доказательства истинности поклонения иконам. В то же время именно история детства и Страстей Христовых наиболее наглядно раскрывала человеческую природу воплотившегося Бога-Слова, что служило главным обоснованием возможности изображения Христа⁴⁴. Соответственно акцентация именно этих событий священной истории в евангельских циклах каппадокийских церквей X в. представляется вполне закономерным явлением, отражавшим богословские настроения периода, следовавшего за Торжеством православия в 843 г.⁴⁵ Весьма примечательно, что подобное сопоставление темы Воплощения, Распятия и Воскресения, т.е. триады понятий, на которых основывается антииконоборческое богословие, отмечается в системе росписи каппадокийских храмов именно раннего X в., тогда как в середине столетия, когда антиеретическая полемика утратила актуальность, принципы евангельского повествования изменяются в сторону усиления литургического символизма. Эти новшества в первую очередь коснувшиеся страстных сюжетов, хорошо видны в росписях, датируемых серединой – второй половиной X столетия.

Одним из центральных памятников этой группы является “Большая голубятня” в Чавушине, росписи которой имеют достаточно точную датировку благодаря ктиторской надписи, упоминающей императора Никифора Фоку (963–969). Наиболее вероятным временем создания этих фресок оказывается короткий отрезок 964–965 гг. Храм, представляющий собой большое однонефное помещение с тремя апсидами, украшен четырьмя регистрами из 33 сюжетных изображений, в целом повторяющими схему, традиционную для каппадокийских храмов X в. Два верхних регистра свода и западный люнет отведены под цикл детства Христа (13 сцен), а два нижних яруса на стенах заняты христологическим циклом, который открывается “Исцелением слепого” и “Воскрешением Лазаря”, а далее следуют 11 страстных сюжетов (“Вход в Иерусалим”, “Тайная вечеря”, “Взятие Христа под стражу”, “Христос перед Пилатом”, “Шествие на Голгофу”, “Распятие”, “Смерть Христа”, “Снятие с Креста”, “Погребение”, “Жены мироносицы”, “Сошествие во ад”), завершающихся, в нарушение хронологии, “Крещением”. Кроме того, в верхней зоне, в ее западной части, расположены “теофанические” композиции – “Преображение” в восточном тимпане, “Пятидесятница” в нартексе, а также “Вознесение” в восточной части свода, дополненное “Отосланием апостолов на проповедь”⁴⁶.

⁴⁴ Лазарев В.Н. Система живописной декорации византийского храма IX–XI веков. С. 96–97.

⁴⁵ О принципиальной важности этих тем в антииконоборческой полемике см.: Grabar A. L'Iconoclasme Byzantin. Le dossier archéologique. P., 1984 (2-me ed.). P. 252–268. См. также: Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques... P. 329; *Idem*. L'arte della Cappadocia... P. 180.

⁴⁶ Rodley L. The Pigeon House Church, Çavuşin // JÖB. 1983. Bd. 33. S. 301–339; Thierry N. Haute Mouen Age en Cappadoce... Vol. I. P. 43–57; Jolivet-Lévy C. Les églises Byzantines de

Этот подробнейший повествовательный цикл, помимо уже знакомых по другим каппадокийским памятникам особенностей, таких, как акцентация блоков детства и “страстей” или выделение в верхней зоне геофанических композиций, имеет и новые черты. Следует отметить присутствие в цикле двух композиций на тему “Распятия”, в одной из которых особо выделена “Смерть Христа”, где отдельно изображен момент, когда один воин пронзает Его копьем, а другой подносит губку с уксусом⁴⁷ (рис. 8, 9). Показательно, что именно эта иконография “Распятия” взята за основу во фреске Софии Киевской, где центральная сцена расширена большим числом дополнительных персонажей: здесь от первоначальной росписи сохранились фигуры Марии, Иоанна Богослова и еще одного воина, а также частично одной из жен, Лонгина Сотника и двух распятых разбойников⁴⁸. Еще одной особенностью страстного цикла является включение в него “Крещения”, которое вынута из хронологического ряда и помещено в северо-западный угол, фланкируя, в паре с “Сошествием во ад”, дверной проем храма. В различных памятниках средневизантийского периода можно найти ряд примеров выделения “Крещения” из общего цикла повествования, что чаще было обусловлено его размещением в отдельной зоне, связанной с обрядом освящения воды или крещения⁴⁹. Однако в данном случае более вероятным представляется соотнесение этого сюжета с общей темой страстного повествования, что, в прочем, не исключает выделения “Крещения” как своего рода знака, связывающего данную часть храма с указанными обрядами. Двойное понимание сюжета “Крещения” – как образа одного из главных таинств, и в то же время, как прообраза смерти и воскресения для вечной жизни, – пред-

Cappadoce... P. 15–22; *Idem*. L'arte della Cappadocia... P. 246, 292 (схема).

⁴⁷ Воин имеет подпись ΛΟΚΗΝΟΣ, т.е. Лонгин, а второй – ΕΝΘΕΟΠΟΣ (иссоп). Примечательно, что Лонгин держит в руке чашу, очевидно, с кровью Христа. Такая расширенная иконография “Распятия” имела достаточно широкое распространение в памятниках Каппадокии X–XI вв., например: Кокар килисе в Ихларе, Киличлар килисеси (Гёреме № 29), св. Иоанна в Гюлле дере (Гюллу дере № 4), Старой Токали и др. Акцентация момента смерти Христа, видимо, была связана с важностью истинности смерти Бога-Сына, что являлось важным аргументом в антииконоборческой полемике (*Jolivet-Lévy C. L'arte della Cappadocia...* P. 221–223).

⁴⁸ В.Н. Лазарев считал, что периферийные участки композиции были дополнены различными персонажами, в том числе и двумя разбойниками, произвольно, но такому выводу противоречат сохранившиеся участки изображений. В качестве ближайших аналогий он приводит примеры росписей Каранлик килисе и Сан Марко (*Лазарев В.Н.* Фрески Софии Киевской. С. 75). Эта “архаичная” иконография “Распятия” с разбойниками известна по ряду ранних послееконоборческих памятников, таких, как фрески Кокар килисе, Киличлар килисеси, Эль-Назар, Новая Токали килисе (*Jolivet-Lévy C. L'arte della Cappadocia...* P. 221–223).

⁴⁹ К таким примерам можно отнести фреску в Кюбелли килисе 2 (долина Соганлы), X в., где “Крещение” расположено в нише западной стены (*Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques...* P. 348), фреску конца XII в. в юго-восточном углу нартекса церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории (*Chatzidakis M., Pelekanidis S. Kastoria. Mosaics – Wall Paintings. Byzantine Art in Greece. Athens, 1985.* P. 79. Fig. 13, 14) или аналогично расположенную композицию в церкви Николая Касничис конца XII в., в Кастории (*Ibid.* P. 52. Plan № 59). В этот же ряд можно поставить и роспись апсиды так называемой “крещальни” Софии Киевской, 1130-х годов, расположенной в юго-западном углу внешней галереи собора (*Лифшиц Л.И.* Росписи апсиды “Крещальни” Софийского собора в Киеве. К вопросу о датировке // *ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь 70-летия А.И. Комеча.* М., 2006. С. 249–274).

ставляется здесь наиболее уместным⁵⁰. Такая символическая интерпретация данной композиции применима и к другим каппадокийским ансамблям, где “Крещение” выделено из последовательности повествования или же сопоставлено с сюжетами страстного цикла. Так, в капелле Гёреме № 9 “Крещение” расположено в хронологическом порядке, но рядом с “Распятием”⁵¹, в Гёреме № 6, ныне существенно утратившейся, “Крещение” и “Распятие”, находясь в хронологическом соответствии, были выделены как главные сюжеты и размещались в пандан в нишах южной и северной стен⁵². Но наиболее показательным представляется пример росписей Чарикли килисе (Гёреме № 22), середины XI в., где “Крещение”, наравне с “Гостеприимством Авраама”, окруженное сценами “страстей”, расположено у входа в дяконник⁵³. Таким образом, росписи “Большой голубятни” дают нам первый отчетливый пример символического прочтения данной композиции, что становится характерным для памятников XI в. и, в частности, для программы праздников Софии Киевской. Напомню, что, согласно предложенной выше реконструкции, “Крещение” и “Сретение” в южном своде обрамляли “Распятие”, занимающее южный люнет подкупольного креста.

Еще одним очень важным элементом евангельского цикла “Большой голубятни” представляется сцена “Отослания апостолов на проповедь”, которая размещена в самой обозримой зоне храма в восточной части свода по соседству с “Вознесением”. Этот сюжет открывает новую для византийской храмовой декорации этого периода экклесиологическую тему, которая станет одной из определяющих во многих иконографических программах средневизантийского периода⁵⁴. Идея утверждения Церкви Христовой через крестные страдания Спасителя, наглядно проиллюстрированная в христологическом цикле Софии Киевской, здесь еще не имеет столь отчетливого соотношения со страстным циклом, но тем не менее эти важнейшие смысловые акценты уже расставлены.

Развитие новых тенденций можно увидеть в росписях Новой Токали килисе (Гёреме № 7), созданных, как убедительно показала А. Уортон-Эпшейн, столичными мастерами в 950–960-х годах⁵⁵. Евангельский цикл Новой Токали килисе является одним из самых подробных в каппадокийском искусстве, и распределение сюжетов на первый взгляд следует хронологической канве. Повествование начинается с “Благовещения” и, обрамляя основное про-

⁵⁰ Аналогичную оценку размещению “Крещения” в системе росписи “Большой голубятни” дает и К. Жоливе-Леви (*Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques... P. 348*).

⁵¹ *Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques... P. 332–333*. По мнению К. Жоливе-Леви, такое нетрадиционное размещение двух сцен обусловлено посвящением одного из алтарей этой церкви св. Иоанну Предтече.

⁵² *Idem. L'arte della Cappadocia... P. 182–183, 285 (схема)*.

⁵³ “Крещение” находится в восточном люнете северной стены, а “Троица” – над входом в дяконник, тогда как в примыкающих компартаментах расположены “Распятие” и “Предательство Иуды”, “Воскрешение Лазаря” и “Путь на Голгофу”. См.: *Ibid. P. 295 (схема)*.

⁵⁴ Тема “Отослания апостолов на проповедь” помимо четырех каппадокийских ансамблей – “Большой голубятни” в Чавушине, Киличлар килисеси, Новой Токали и Каранлык килисе – появляется также в росписях Софии Киевской и Софии Новгородской (*Лифшиц Л.И., Сарабьянов В.Д., Царевская Т.Ю.* Монументальная живопись Великого Новгорода... С. 342–347).

⁵⁵ *Wharton Epstein A. Tokali Kilise... P. 39–44*.

странство храма, включает 26 сцен из детства Христа и Его чудес. И лишь три композиции, расположенные в юго-западном углу храма, – “Вход в Иерусалим”, “Тайная вечеря” и “Омовение ног” – посвящены страстным сюжетам. Однако в восточной части “страсти” полностью преобладают. Конху центральной апсиды занимает монументальное “Распятие”, данное в расширенной иконографии, а под ним расположены четыре частично сохранившиеся, но легко распознаваемые сцены – “Погребение”, “Снятие с Креста”, “Сошествие во ад” и “Жены мироносицы у Гроба Господня” (рис. 10). Программа алтаря уже полностью соответствует словам Германа: “(Церковь) есть образ распятия, погребения и воскресения Христова”⁵⁶. Чрезвычайно показательно и то, что алтарную апсиду фланкируют две сцены, чей жертвенный символизм несомненен – “Успение Богоматери”, которое представлено в “облачном” изводе, и “Преображение”. Отметим, что иконография “Успения” в данный период лишь начинает формироваться, и уже в этом раннем примере сюжет обретает очевидный страстной контекст⁵⁷, тогда как о жертвенной символике “Преображения” мы говорили выше. К этому выразительному перечню следует добавить росписи жертвенника, конху которого занимает монументальная фигура тронного Христа, а в нижнем регистре по центру расположена “Троица” в иконографии “Гостеприимства Авраама”, которую слева фланкируют две сцены – “Ангелы взвешивают душу” и “Зосима причащает Марию Египетскую”, а справа – фигуры пяти преподобных отцов⁵⁸. Итак, страстные сюжеты доминируют в декорации восточной части храма, а вместе с ними прообразовательный жертвенный символизм определяет содержание таких сюжетов, как “Успение”, “Преображение” или “Троица”.

Важнейшим элементом программы Новой Токали килисе становятся сюжеты, раскрывающие тему созидания Церкви Господней, возведенной на страстях Христовых. Если жертва Спасителя буквально показана в алтаре, то свод храма отводится под сюжеты еkkлесиологического содержания, которые расширяют схему “Большой голубятни” и среди других каппадокийских памятников отличаются наибольшей полнотой содержания. Центральная часть свода поделена на две самостоятельные композиции – “Вознесение” и “Отослание учеников на проповедь”, а южный свод занят монументальной композицией “Сошествие Св. Духа”, ниже которой в двух сценах изображены “народы”, предводительствуемые праведными царями. Рядом с “народами” находятся две композиции, развивающие тему Церкви, – “Апостол Петр отправляет апостолов на проповедь” и “Апостол Петр поставляет первых дьяконов”⁵⁹.

Принципиальные изменения в интерпретации страстного цикла, переход из количественного преобладания в качественно иную систему интерпре-

⁵⁶ *Св. Герман Константинопольский. Сказание...* С. 43 (гл. 1).

⁵⁷ Страстной контекст “Успения” наиболее отчетливо проявится в широко распространенной антигезе “Успения” и “Рождества Христова”, изображения которых часто будут составлять устойчивую пару в храмовой декорации начиная с XI столетия. Среди многих авторов, рассматривающих эту тему, наиболее полно ее прокомментировал Г. Мэгвайр. См.: *Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981. P. 53–68.*

⁵⁸ *Wharton Epstein A. Tokali Kilise... Fig. 82–87, 100–107.*

⁵⁹ *Ibid. Fig. 88–99.*

тации, где определяющими становятся символично-литургические аллюзии, очевидно, отразил очередной виток в развитии византийской храмовой декорации, пришедшейся на вторую половину X в. Расширение спектра литургического символизма затрагивает не только страстные, но и другие сюжеты, которые изымаются из своих хронологических мест и становятся неотъемлемой частью повествовательных рядов, посвященных страстной тематике. К сожалению, суждения об этих изменениях возможны только по памятникам периферии, которые тем не менее должны были отражать магистральные процессы, происходившие в столице. О связи этих тенденций с константинопольским искусством свидетельствует и ктиторская роль Никифора Фоки в создании “Большой голубятни”, и стиль фресок Новой Токали килисе, обнаруживающей прямые параллели с миниатюрами столичных рукописей, датированных серединой – второй половиной X в.

В этот ряд каппадокийских росписей следует поставить также фрески Киличлар килисеси, наиболее предпочтительной датировкой которых, судя по развитой иконографической программе, представляется вторая половина X столетия⁶⁰. В отличие от предыдущих памятников Киличлар килисеси является четырехстолпным трехапсидным храмом, который увенчан центральным и двумя восточными куполами. Его архитектура повторяет типологию храма на четырех колонках, повсеместно распространившегося в это время по империи, и система его росписи ясно демонстрирует приспособленность повествовательного принципа декорации к крестово-купольной структуре. Восточный и боковые своды, а также северный и южный люнеты отведены здесь под сцены детства Христа, несколько евангельских сцен (“Призвание Закхея”, “Исцеление слепого”, “Призвание Предтечи”, “Христос и Предтеча”, “Крещение”) сосредоточено в юго-восточном компартименте, все же остальное пространство среднего и нижнего регистров отведено под подробнейший страстный цикл, насчитывающий 14 сцен, который открывается “Воскрешением Лазаря” и дополнен композицией “Успение”. Весьма показательно, что страстные сюжеты, располагаясь попарно в два ряда в простенках между лопатками, зачастую составлены не в хронологическом порядке, но подчинены иной – символической логике⁶¹ (рис. 11).

Как и в росписях “Большой голубятни” или Новой Токали килисе, в Киличлар килисеси значительное место уделено экклесиологической тематике: купол храма занимает “Вознесение”, “Отослание апостолов на проповедь” выделено в отдельный сюжет и расположено в западном своде, тогда как

⁶⁰ А. Уортон Эпштейн датирует памятник началом X в. на основании стилистического сходства с фресками Старой Токали килисе (Ibid. P. 47–48), К. Жоливе-Леви дает ему более широкую датировку первой половиной столетия (*Jolivet-Lévy C. Les programmes iconographiques...* P. 347), а К. Уолтер относит его к концу X в. (*Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church*. P. 233).

⁶¹ Южная стена: центральный простенок – “Исцеление Лазаря”; западный простенок – внизу “Вход в Иерусалим”,верху “Взятие под стражу”; западная стена: южный простенок – внизу “Тайная вечеря”,верху “Христос перед судом Синедриона”; северный простенок – внизу “Отречение Петра”,верху “Суд Пилата”; северная стена: западный простенок – внизу “Омовение ног”,верху “Путь на Голгофу”; центральный простенок – внизу “Погребение” и “Жены мироносицы у Гроба Господня”,верху “Распятие”; восточная лопатка – “Снятие с креста”; восточный простенок – “Сошествие во ад”. Схему росписи см.: *Jolivet-Lévy C. L'arte della Cappadocia...* P. 288.

“Сошествие Св. Духа” занимает свод и люнет над входом (рис. 12). Но главным новшеством программы Киличлар килисеси является сцена “Евхаристия”, которая занимает среднюю зону в апсиде жертвенника (рис. 13). Сохранилась лишь правая половина этой двухчастной композиции, где Христос причащает апостолов хлебом, но очевидно, что изначально она была представлена в полном объеме⁶². Хотя иконография “Евхаристии” известна и в доиконоборческий период⁶³, фреска Киличлар килисеси является древнейшим примером ее включения как самостоятельной композиции в систему росписи храма. Расположение “Евхаристии” в северо-восточной части храма еще во многом связано с функцией и символикой жертвенника, и такая интерпретация сюжета, вероятнее всего, имела столичный источник, что подтверждается другими ранними примерами, находящимися в разных точках византийского мира. Так, в алтарной росписи пещерной церкви Рождества Христова в монастыре Калоритиссы на Наксосе, датируемой М. Панайотиди X в., фрагмент “Евхаристии” с двумя фигурами Христа, стоящего за престолом, расположен в северной жертвенной нише⁶⁴. Другим примером служит монументальная “Евхаристия”, занимающая купол над северным приделом собора в Мирах Ликийских, создание которой можно отнести к 1040-м годам⁶⁵. Однако в Киличлар килисеси “Евхаристия” как бы соотносится со страстным рядом и осмысливается как логический итог означенных тенденций, как соединение страстной и ексклезиологической тематики, как образ бескровной жертвы – главного таинства Церкви Христовой, возведенной на крестной Жертве Спасителя. Эта тема уже в начале XI в. выйдет в основной объем храма и станет определяющей в системе храмовой декорации, что со всей определенностью мы впервые видим в росписи Софии Киевской⁶⁶.

Ансамбли “Большой голубятни” Чавушина, Новой Токали килисе и Киличлар килисеси демонстрируют нам существенные изменения, вероятнее всего, происшедшие во второй половине X в. в храмовой декорации всего византийского мира. Евхаристический символизм Страстей Господних уси-

⁶² Jolivet-Lévy C. Les églises Byzantines de Cappadoce... P. 140.

⁶³ Примеры доиконоборческих изображений “Евхаристии”: Евангелие Рабуллы, 586 г., Росанский Кодекс, VI в., два диска VI–VII в. из Риха (ныне в собрании Думбартон Оакс) и Стума (Археологический музей Стамбула) (*Grabar A. L'âge d'or de Justinien. De la mort de Théodose à l'Islam. P., 1966. II. 229, 362, 365*).

⁶⁴ Panayotidi M. L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives // *CahArch.* 1974. 23. P. 112; *Skawran K.M. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982. P. 153.*

⁶⁵ Датировка этой фрески по стилистическим признакам XIII столетием (*Feld O. Die Innenausstattung der Nikolaoskirche in Myra // Myra, Eine Lykische Metropole in Antiker und Byzantinischer Zeit / Hrsg. J. Borchhardt. B., 1975. S. 385–387. Taf. III, 2*) вызывает сомнения. Более вероятно, что она, как и остальные сохранившиеся росписи, относится ко времени поновления базилики при Константине Мономахе в 1040-х годах (*Walter Ch. Iconographie des conciles dans la tradition Byzantine. P., 1970. P. 119*).

⁶⁶ О месте “Евхаристии” в системе росписи храмов X–XI вв. и ее иконографии см.: *Grabar A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Vol. I. P., 1968. P. 491; DOP.1954. Vol. 8. P. 163–199; Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. P. 186–196; Лидов А.М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм: Литургия и искусство. СПб., 1994. С. 18–19; Сарабьянов В.Д. Мозаичская декорация Софии Киевской: византийская формула в древнерусской традиции. С. 15–18.*

ливаает свое звучание, и в то же время страстные композиции становятся частью общей эклессиологической программы, которая во многом определяет содержание росписей. Выкристаллизовывается тот набор сюжетов и принципы их взаимного расположения, которые раскрывают перед молящимся догматическое и литургическое единство Церкви Небесной и Церкви Земной. Главными здесь оказываются страстные сюжеты, тогда как многие евангельские сцены интерполируются в контекст страстного повествования. Весьма симптоматично, что даже “большие” праздники оказываются подчиненными этим принципам, – они не определяют общей нарративной хронологии, многие из них часто просто отсутствуют, или их место в росписи определяется принципом символического параллелизма, т.е. соседством с тем или иным страстным сюжетом. Таково, например, расположение “Успения” и “Преображения” в Новой Токали килисе или “Крещения” в “Большой голубятне” Чавушина. Показательна в этом отношении роспись Бахаттин килисеси в Белисерма конца X в., где христологические и страстные сюжеты распределены таким образом, что “Сретение” оказывается над “Распятием”, а “Крещение” – над “Сошествием во ад”⁶⁷. В этом ряду появляются и ветхозаветные сцены, что мы видим на примере “Гостеприимства Авраама” в жертвеннике Новой Токали килисе. Страстные сюжеты тяготеют к восточной части храма (Новая Токали килисе), где появляется “Евхаристия” (Киличлар килисеси).

Отсутствие константинопольских или столичных по происхождению памятников рубежа X–XI вв. не позволяет сказать точно, когда произошла та окончательная кристаллизация подобной программной структуры. Видимо, ее формирование шло не только в столице, но и на периферии, о чем однозначно свидетельствуют остатки древнейшего слоя фресок в церкви Сан Пьетро в Отранто, созданных ок. 1000 г., где в своде жертвенника сохранились две страстные сцены – “Тайная вечеря” и Омовение ног”⁶⁸ (рис. 14, 15). Так или иначе программа Софии Киевской демонстрирует нам уже полностью сформировавшуюся систему декорации, в которой в полной мере отражены доведенные до логической ясности тенденции, выявленные в каппадокийских ансамблях середины – второй половины X в. В этом ряду, к сожалению, не хватает константинопольского звена, которое связало бы указанные каппадокийские ансамбли и киевский кафедрал. Новые программные установки могли быть выражены, например, в таких центральных памятниках своей эпохи, каковыми являлись константинопольские церкви Богородицы Перивлепты или Георгия в Манганах, созданные соответственно императорами Романом III Аргиром (1028–1034) и Константином IX Мономахом (1042–1055). Эти храмы, известные нам по описаниям Михаила Пселла и Рюи Гонсалеса де Клавихо (1403)⁶⁹, отличались большими размерами, сложной внутренней структурой архитектуры и необычайной роскошью отделки, которая включала в себя как внутренние, так и наружные росписи. В частности, пятиглавый храм Манган, судя по описанию Клавихо, в центральном

⁶⁷ См.: Jolivet-Lévy C. *L'arte della Cappadocia...* P. 247, 290 (схема).

⁶⁸ Pace V. *La pittura medievale in Puglia // La pittura in Italia. L'Altomedioevo / Dir. Ed. C. Pirovano.* Milano, 1994. P. 292–293.

⁶⁹ Mango C. *The Art...* P. 217–220; Клавихо. *Жизнь и деяния великого Тамерлана. Дневник путешественника ко двору Тимура в Самарканд, 1403–1406 // Сборник ОРЯС. СПб., 1881. Вып. 28. С. 73–74.*

куполе имел изображение Пантократора, а также “Вознесение” и “Сошествие Св. Духа” в верхней зоне декорации, возможно, в малых главах, из чего можно сделать осторожное предположение об эклисиологических акцентах в иконографической программе декорации. Кроме того, Антоний Новгородец описывает сцену “Христос и самаритянка”, расположенную над алтарем церкви св. Георгия⁷⁰, что косвенно свидетельствует в пользу преобладания символического принципа в расположении сцен.

Повествовательный символизм в первой половине XI столетия, очевидно, становится нормативом в системе росписи, о чем ясно свидетельствуют столичные ансамбли Осиос Лукас и Неа Мони. Так, в подкупольном пространстве Осиос Лукас евангельское повествование представлено лишь “Сошествием Св. Духа” в виме и четырьмя начальными сценами Додекаортна в пандативах (“Рождество”, “Сретение”, “Крещение” и, видимо, утраченное “Благовещение”), тогда как четыре сцены “страстей” (“Омовение ног”, “Распятие”, “Сошествие во ад”, “Уверение Фомы”) вынесены в нартекс⁷¹. В Неа Мони эта схема существенно расширена – евангельское повествование охватывает большее количество сюжетов, которые распределены между подкупольным пространством, где они размещены в малых конхах, и объемом внутреннего нартекса. В центральном объеме представлено восемь начальных сцен Додекаортна, и лишь “Снятие с креста”, расположенное в паре с “Распятием”, нарушает порядок двенадцатых праздников. В нартексе, напротив, сосредоточены “страстные” сцены – помимо “Воскрешения Лазаря” здесь представлены “Вход в Иерусалим”, который открывает “страстной” цикл, а также “Омовение ног”, “Моление о чаше” и “Предательство Иуды”, тогда как завершается повествование “Вознесением” и “Сошествием Св. Духа”. Как показала Д. Мурики, соотношение сцен наоса раскрывает главный христианский догмат о соединении в Христе божественной и человеческой природы, тогда как в сценах нартекса пафос повествования переносится на страстной цикл, что соответствует традиции декорации этой части храма, характерной для XI в. Так, например, акцент, поставленный в росписи нартекса Неа Мони на “Омовении ног”, находит параллель в нартексах Осиос Лукас и Дафни, что, по мнению Д. Мурики, может быть связано с определенными богослужебными обрядами, происходившими в этом месте храма⁷². Очевидно, что евангельские циклы Осиос Лукас и Неа Мони уже не представляют собой сквозного повествования, а их сцены распределены в соответствии с символично-литургической интерпретацией программы декорации. Этот вывод подтверждается фресками крипты кафоликона Осиос Лукас, созданного в то же время, что и мозаики основного объема. Здесь сцены расположены парами, расходясь в пандан от алтаря: в виме находятся “Омовение ног” и “Тайная вечеря”, фланкируют апсиду “Распятие” и “Снятие с Креста”, на северной и южной стенах располагаются друг напротив друга

⁷⁰ “А олтрь чинень у тое церкви со драгимъ камениемъ, и надъ нимъ образъ написанъ Спасовъ, како бесѣдовалъ съ Самарянынею у кладезя” (Хождение в Царьград Добрыни Ядрейковича – цит. по: Малето Е.И. Антология хождений русских путешественников. XII–XV века. Исследование, тексты, комментарии. М., 2005. С. 228).

⁷¹ Chatzidakis N. Hosios Loukas (Byzantine Art in Greece: Mosaics – Wall Paintings). Athens, 1997. P. 25. Fig. 19–24.

⁷² Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Athens, 1985. P. 52–63, 80–91, 204–207.

“Вход в Иерусалим” и “Погребение” в паре с “Сошествием во ад” (восточная часть), а также “Успение” и “Уверение Фомы”⁷³. Подобный принцип парных изображений, игнорирующих хронологию повествования, является лучшей иллюстрацией полного преобладания принципа символических связей, определяющих систему расположения сюжетов.

Отказ от обязательной хронологической последовательности и вариативность сочетаний страстного цикла с другими композициями для памятников середины – второй половины XI в. становятся уже нормой. Это хорошо видно на примере трех ансамблей Гёреме – Каранлык, Чарикли и Эльмали килисе, созданных одной артелью художников в середине XI в., где общая схема, в которой приоритет отдан Страстям Господним, разнообразится включениями евангельских и ветхозаветных сцен, таких, как “Гостеприимство Авраама” или “Три отрока в печи огненной”, создающих требуемые акценты в общей программе. Еще более очевиден этот процесс во фресках Сакли килисе (второй половины XI в.), где евангельская программа составлена из парных изображений “Рождества Христова” и “Успения”, расположенных в южной части наоса, а также “Преображения”, “Сретения” и “Распятия”, занимающих его северную часть. Эти памятники в хронологическом отношении демонстрируют следующий, более индивидуальный этап в развитии страстного цикла, для которого такие ансамбли, как росписи Софии Киевской, уже служили классической основой.

⁷³ *Connor C.L.* Art and Miracles in Medieval Byzantium. The Crypt at Hosios Loukas and its Frescoes. Princeton, 1991. P. 11–31.