

НЕКОТОРЫЕ СЮЖЕТЫ СЕВЕРНОЙ БАШНИ СОФИИ КИЕВСКОЙ В КОНТЕКСТЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ СИМВОЛИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Символическое мышление, характерное для людей эпохи средневековья, имело свою специфику, а именно: способность отображать общее в единичном и бесконечное в конечном. Это свойство несколько утрировало мировосприятие, так как детали опускались ради целостности выражения, универсальным средством которого являлся символ.

Уже у Псевдо-Дионисия Ареопагита, который разработал образно-иерархическую концепцию универсума, символ выступает в качестве наиболее общей философско-богословской категории, включающей в себя образ, знак, изображение, прекрасное и ряд других понятий.

Символы, по мнению Ареопагита, возникли с весьма определенной, хотя и противоречивой целью, заключенной в намерении одновременно выявить и скрыть истину. Приблизиться к истине удостоены лишь обладающие специфическим зрением, умением видеть. Если в знаковой форме символ доступен только посвященным, то в образной форме, реализуемой в искусстве, он может быть прочитан людьми данной культурной традиции. Сам Псевдо-Дионисий считал своей прямой обязанностью объяснить по мере сил "все многообразие символических образов", ибо без такого объяснения многие символы кажутся "невероятными фантастическими бреднями" [1]. Известно, что концепция Ареопагита, включившая в себя разработки Климента Александрийского, легла в основу теории образа Иоана Дамаскина и его последователя Федора Студита. Актами VII Вселенского собора (II Никейского 787г.) были уравнены живописные изображения и словесные тексты, обозначенные общим понятием — "чувственные символы". Если принять во внимание, что под словесными текстами имелось в виду Богооткровенное Священное Писание, то можно представить, насколько возросла роль живописи в византийской богословской системе. Особенное значение на пути к истине, по мнению средневековых патристов, имеют "несходные образы" ("неподобные подобия"), переданные в зооморфной форме. Эта эстетическая концепция, восходящая к раннехристианскому символизму, отображена в средневековых "физиологах" и "бестиариях".

Переходя непосредственно к стенописи Софийских башен, хочется еще раз отметить иносказательность и многоплановость символических сюжетов, как раз в соответствии с христианской мировоззренческой парадигмой, трактующей зримый мир как загадку ("энигму") "Ибо сейчас мы видим все как бы сквозь тусклое зеркало, когда же наступит совершенство, то увидим мы все лицом к лицу" (1 Кор. 13:12). Необходимая осторожность в интерпретации, однако, не служит основанием для объявления символических изображений "простым декорированием", что свойственно современному прагматично-материалистическому мышлению. Ранее нами уже было выдвинуто предположение о концептуальной и семантической связи двух живописных фризов башен ("символического" и "исторического"), сюжеты которых соотносятся между собой в соответствии с принципом иерархического отражения образов [2].

Большинство изображений было интерпретировано в контексте заявленного предположения и опубликовано нами в ряде работ. Исключения составляют лишь анималистические сюжеты: "Зверь кошачьей породы", заключенный в круглый медальон (очевидно, "Львица") и "Лебедь", а также "Человек с верблюдом" и "Борцы". Сюжеты первой пары расположены друг над другом, а значит взаимосвязаны, причем более высокое положение по вертикали, согласно средневековым канонам, указывает на более высокий духовный статус изображаемого. Подобным образом расположены изображения второй пары.

Исторический контекст росписей Северной башни посвящен коронации царской невесты венцом. В данном случае, как показала Н. Никитенко, речь идет о византий-



Рис. 1. Софийский собор г. Киева.
Фрагмент росписей Северной башни.
Сюжеты "Львица" и "Лебедь"

ской царевне Анне, невесте князя Владимира [3]. Представленная многофигурная композиция является кульминационной в тематике историко-повествовательного фриза росписи Северной башни, который комплексно посвящен этому значительному событию, включая фрагмент "Императрица со свитой". Именно в непосредственной близости от последнего расположены предлагаемые зооморфные сюжеты "Лебедь" и "Львица". (рис. 1) Исходя из нашего предположения, что в символическом ярусе — верхнем, умозрительном мире — фиксируются с помощью символов события, происходящие в историческом ярусе — нижнем, реальном мире, несложно провести логическую параллель между понятиями и образами: царица — лебедь, соотнеся их с личностью Анны Порфирородной, невесты князя, которую древнерусские летописи вполне легитимно именуют "царицей", как то: "По крещении же приведе царицу на обручание" [4] — и в других случаях.

Предположение о связи образа льва с символом царства проиллюстрировано сюжетом в Южной башне (известным по зарисовке Ф. Солнцева), где изображение царя, сидящего на льве (в медальоне) соотносится с идеей установления христианского царства — Новой Руси [5]. Символ лебедя прочно связан с образом невесты (девушки-лебедушки, девушки на выданье) не только в славянской, но и в кельтской, германо-скандинавской мифологических системах, являясь архети-

пом. Отождествление здесь происходит на основании взаимосвязи динамического (символического) положения объектов, что в теории символизма обозначено "принципом достаточного тождества" (общий предикат допускает не только отождествление объектов, но и взаимозамену, например, "белая лебедь как невеста" — "невеста как белая лебедь"). А вот литературно-фольклорные персонажи — Царевна-Лебедь, княжна Лыбедь, королева Сванхильда (т. е. Лебедь) из готских преданий Иордана объединяют два понятия "царица" — "невеста" в одно. Если функции объектов совпадают и раскрывают их принадлежность одной сущности, оба объекта, хотя бы они и были различны в экзистенциальном плане, становятся единым целым в символическом плане, следовательно взаимозаменяемыми, представляя собой "интегрирующую конъюнкцию". Символическая техника (согласно разработкам М. Шнайдера, М. Элиаде, Х. Керлота) есть не что иное, как постепенное упорядочивание достаточных тождеств на основании общих ритмов (внутренних аналогий) [6]. Таким образом, выстроенный нами символический ряд лебедь = невеста = царица = львица является легитимным и соотносится с историческим контекстом событий. Обращение к мифологической традиции оправдано тем, что она входит в состав практически всех религиозных систем (в христианстве выделяются христианская догматика и христианская мифология), а ее отголоски прослеживаются в религиозных художественных сюжетах. Следует также отметить, что функционально лестница Северной башни служила для подъема на второй этаж княгине с приближенными женщинами, где они пребывали во время богослужения. Таким образом, башня входила в состав "женской" половины собора, что

обуславливало приоритеты в подборе тематики центральных сюжетов (исключая периферийные). Это хорошо прослеживается также на фоне изображений Южной — "мужской" — башни, где главной темой являются конные ристалища на Константинопольском ипподроме, куда женщины не допускались.

Напротив рассмотренных анималистических изображений расположены знаменитые фрески "Борьба ряженных" и "Охота на медведя". "Борьба ряженных" ("Готские игры") в Северной башне, и уцелевшие фрагменты композиции "Жатвенный (плодовый) пир" в башне Южной являются, бесспорно, датируемыми сюжетами изображаемых на фресках событий, так как входят в церемонию празднования январских календ. В ряде публикаций, опираясь на выводы исследователей, вскрывших глубокую подоплеку новогодних празднеств, обусловленную языческими ритуалами, показана взаимосвязь отдельных сюжетов башенных циклов в контексте индоевропейской традиции [7].

Несмотря на предание анафеме VI Вселенским (Трульским 691 — 692гг.) церковным собором январских календ, запрет этот настолько игнорировался населением, что имперской власти пришлось христианизировать празднества и придать им официальный характер. Календы были включены в придворный церемониал еще Константином Багрянородным, начинаясь 2 января и заканчиваясь 6 января "жатвенным" пиром в Большом имперском дворце. В первый день календ имели место "готские игры" (термин "готские", давно являясь собирательным, во время Константина носил условный характер), суть которых хорошо отображает фреска "Борьба ряженных". Следует отметить, что игры происходили в присутствии всей императорской семьи. Рядом с этой композицией соседствует "Охота на медведя". Отождествление брачных отношений (ухаживания — с охотой, соответственно, жениха — с охотником (стрелком из лука), а невесты — с дичью) архетипично и рассмотрено во многих публикациях [8].

Особое место в традиционной культуре славян занимал заимствованный архаический ритуал умерщвления будущим зятем специально выращенного медведя в роду у невесты, что входило в обряд помолвки [9]. Таким образом, упомянутая фреска может быть соотнесена с брачной тематикой, как и композиция в медальоне "Стрелок из лука", расположенная неподалеку и входящая в состав "символического" фриза. Исследователь фресок башен С. Высоцкий обозначил наличие зооморфного изображения (теперь визуально читаемого как темное пятно) рядом с фигурой лучника, интерпретируя сюжет "Охотник с собакой" [10]. Благодаря компьютерной обработке данных, предоставилась возможность идентифицировать изображение, скорее, как убегающую лань, повернутую мордой к преследователю (рис. 2). Рассмотренное изображение стрелка и озирающейся лани является кодирующим символом для прилегающих сюжетов. Он так же хорошо соотносится с гипотезой Н. Никитенко о заключении брачного союза Владимира и Анны, фундаторов христианского царства, как главной идеи башенных циклов. Отождествление девы с ланью демонстрирует античный миф об Ифигении, благодаря упомянутой там замене на жертвенном алтаре. Сюда же можно отнести сюжет "Орел (сокол), когтящий лань" [11].



Рис. 2. Софийский собор г. Киева.
Фрагмент росписей Северной башни.
Сюжет "Стрелок из лука"



Рис. 3. Софийский собор г. Киева. Фрагмент росписей Северной башни. "Человек с верблюдом", "Борцы"

Что касается трактовки фресок Северной башни "Человек с верблюдом" и "Борцы" (рис. 3), то поверхностная интерпретация требует обозначить сюжеты (куда можно отнести и "Охоту на медведя") как зрелище в рамках празднования январских календ. Общеизвестно, что борьба, заменившая гладиаторские бои, травля зверей и демонстрация экзотических животных были обязательными аттракционами, демонстрируемыми после скачек. Однако схема расположения вышеупомянутых изображений погонщика верблюда и переплетенных в схватке борцов свидетельствует об их глубокой взаимосвязи. При этом мы несколько не отрицаем реальность объектов или событий, а лишь выделяем символическую функцию, которая их только усиливает в любой данный момент. Сложно отрицать, что всякая борьба по сути своей обозначает конфликт. Относительно изображения человека с верблюдом хочется отметить, что ещё со времен Древних Царств известен ритуал, когда перед главой страны-победительницы наряду с пленными проводили в качестве трофеев животных — в основном характерных представителей фауны завоеванной территории. Так, по мнению Е. Редина, это событие зафиксировано на византийском памятнике — Барберинском диптихе, обнаруженном в Керчи в 1891 г. [12]. Там изображен торжествующий император на коне, а внизу — побежденные народы-варвары, несущие дары и ведущие зверей из завоеванных стран: льва, слона

и барса, по видимому, олицетворявших покоренные державы. Очевидно, целью отбора и соединения именно таких сюжетов в стенописи башни имело выявить главную коллизию и задачу империи, сформулированную как борьбу и победу над иноверцами-мусульманами (хотя в реальной жизни победы Македонской династии над арабами не были столь значительными). Однако ещё Константин Багрянородный возродил в своих трудах универсалистскую идею о праве избранного народа повелевать Ойкуменой. "Романское устройство" рассматривается им как естественное, Божье, а потому — идеальное. Преклонение и покорность иноплеменников перед империей изображается Константином как норма в международных отношениях. Конечно, в данном случае трудно определить, что конкретно импонировало киевским князьям в вышеупомянутых сюжетах: либо привлекательность подобной идеологической модели для наследования, либо здесь усматривалась удачная аналогия современной им политической ситуации на Руси, либо осуществлялось признание супрематии византийских императоров, с которыми правящая династия Рюриковичей состояла в родстве. Ведь то, что символы имеют множество уровней значения на нескольких планах реальности, подтверждается многими исследователями, так как все феномены параллельны и взаимосвязаны. Вопрос состоит лишь в выборе одного уровня в качестве приоритетного. В искусстве символы зачастую помещают в сознательные, традиционные и догматические системы, но это рациональное упорядочение не может отменить их внутренней жизни. Сам символизм является динамической и полисемантической реальностью, наполненной эмоциональными и умоглядными значениями, при этом,

как уже отмечалось, нисколько не аннулируется материальная и специфическая реальность объекта или действия — им лишь придается дополнительная ценность.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики, — К: Путь к истине, 1991. — С. 86.
2. *Семенцова Р. В.* До атрибуції символічного фризу розпису башт Софії Київської // Наукові записки НаУКМА — К, 1997. — Т. 2. Культура. — С. 158.
3. *Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской. — К., 1999. — Гл. 2. — С. 29—76.
4. Радзивилловская летопись // ПСРЛ. — Л.: Наука, 1989. — Т. 38. — С. 51.
5. Символ царства в восточнохристианской художественной культуре // Сурож, Сугдея, Солдайя в истории и культуре Руси-Украины. Материалы научной конференции, — Киев-Судак. - Академперіодика, 2002. — С. 86-89.
6. *Керлот Х.Э.* Словарь символов. — "REFL-book", 1994. — С. 45-48.
7. *Семенцова Р.* Повість вежових розписів. Фрески та орнаменти Софії Київської у контексті індоєвропейської традиції // Людина і світ. — К., 1996. — №6. — С. 42—44.
8. *Семенцова Р.* Семантика мисливських мотивів розпису башт Софії Київської // Духовна спадщина Київської Русі. — Одеса: Маяк, 1997. — Вип. II. — С. 8—13.
9. *Писаренко Ю.Г.* Перший шлюб Ярослава Мудрого // Освіта і культура XI ст. Діяльність Ярослава Мудрого і сучасність. Тези конференції. — К, 1996. — С. 32—33.
10. *Высоцкий С. А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. — К: Наукова думка, 1989.-С. 135.
11. *Семенцова Р.* Світоглядні аспекти розпису башт Софії Київської // Пам'ятки архітектури і монументального мистецтва в світлі нових досліджень. Тези наукової конференції. — К, 1996. — С. 15. *Семенцова Р. В.* До атрибуції символічного фризу розпису башт Софії Київської... — С. 160.
12. *Редин Е.К.* "Христианская топография" Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. — М., 1916. — С. 160.