

### ФАНТАСТИЧЕСКИЙ БЕСТИАРИЙ В РОСПИСЯХ БАШЕН СОФИИ КИЕВСКОЙ

Основными источниками бестиариев (от лат. *bestia* — животное, зверь) — сборников произведений о реальной и фантастической фауне — являлись, как правило, "Шестодневы" (наиболее известные Василия Великого — IV ст., Севериана, епископа Гавальского — V ст., Георгия Писиды — VII ст., Иоанна, экзарха болгарского — X ст.) и "Физиолог" ("Естествоелов", авторство приписывается отцам церкви). Списки вышеуказанных произведений, в том числе и славянские, были доступны и популярны в средневековой Руси. Здесь, в отличие от Западной Европы, бестиарий не трансформировался в отдельный литературный жанр (как, например, старофранцузский бестиарий в стихах либо галантный "бестиарий любви") а существовал в виде системы выражающих определенные идеи образов фольклора и искусства, далее востребованных в эпоху "украинского барокко".

В связи с этим хочется отметить анималистические сюжеты стенописи башен Софии Киевской, рассмотренные нами в ряде работ как некий текст, где взаимосвязанные символические образы существуют в определенном семиотическом контексте. Согласно теоретическим разработкам исследователей [*Лотман 1987, с. 10—21*] символы, являясь свернутыми мнемоническими программами текстов и сюжетов, сформированных в архаических пластах культуры, сохраняя структурную и смысловую самостоятельность, перемещаются по временному вектору культурной традиции, перенося скрытые в них смыслы. Тем самым, с одной стороны, они осуществляют функцию механизмов единства, а с другой стороны, реализуемые в своей инвариантной сущности, символы активно взаимодействуют с современным культурным контекстом, одновременно трансформируясь под его влиянием и изменяя его под себя.

Все вышеизложенное имеет непосредственное отношение к образам фантастического бестиария стенописи Софийских башен, где наиболее многочисленную группу составляют грифоны, причем все они относятся к различным иконографическим типам: лежащий, шагающий, львиноголовый, терзающий дракона. Два грифона представлены в геральдической композиции; четверо из шести сгруппированы с солярными знаками.

Несмотря на уже предлагавшуюся нами интерпретацию данных мифических персонажей в определенных сюжетах и взаимосвязи с историко-повествовательным фресковым циклом, следует выделить универсальную составляющую, так как смысловые потенции символа всегда шире их конкретной реализации. Возникая, по мнению исследователей [*Вагнер 1962, с. 78—90*], у хеттов (очевидно в результате слияния племенных тотемов, что отражало мифотворчество периода образования союза племен), грифон адаптировался к различным культурным традициям, приобретая новые черты. При этом сохранялась структурно-смысловая доминанта образа как выразителя солярности (в Египте помещался в центр солнечного диска, являлся спутником "солнечных" божеств Гойтосара, Аполлона) и атрибута верховной (царской) власти. В принципе это созвучно мотиву архаического центрально-азиатского мифа, повествующего о грифонах, стерегущих золото, так как золото выступает материальным эквивалентом царской власти, которая, в свою очередь соотносится с солнечной стихией.

Для нашего исследования представляет интерес христианская корреляция образа грифона, легко вошедшего в новый синтагматический ряд, очевидно благодаря актуализации присущей ему функции хранителя пути к спасению (что в древности определялось его расположением возле Древа Жизни). Являясь устойчивыми элементами культуры, символы, как уже отмечалось, способны сохранять и транслировать семиотический текст. Именно это свойство сыграло решающую роль в том, что грифоны постепенно вытеснили белых птиц в средневековых редакциях романа Псевдо-Каллисфена "Александрия" II — III ст. н. э. (сюжет о вознесении Александра Македонского). О популярности на Руси вознесения Александра с грифонами свидетельствуют как изображения в декоративно-прикладном (диадема из с. Сахновки X ст.) и монументальном (Дмитриевский собор Г.Владимира XII ст., Георгиевский собор г. Юрьева-Польского XIII ст.) искусстве, так и упоминание в литературно-богословских трудах (Климент Смолятич "Послание к пресвитеру Фоме" XII ст.). Очевидно грифон более соответствовал апофеозу царя — солнца, по легенде зачатого царицей Олимпиадой от жреца в облике солнечного бога Аммона с лапами и крыльями грифона. Мифологизированный образ постигшего тайны мироздания царя Александра, завоевателя и победителя, волновал

воображение и служил образцом для подражания безусловно и для представителей Киевской великокняжеской династии. Тем более что Рюриковичи — "Дажбожьи внуки" ("Слово о полку Игореве" XII ст.) издавна ассоциировались с солярной символикой, а князь Владимир в устной традиции прямо именовался "Красным Солнышком". Именно он, завоеватель и победитель, ставший первым обладателем "кесарского" титула, символизируемого в Византии грифоном [Вагнер 1962, с. 84] по праву мог рассчитывать на атрибут солнца и царя, тем более царя — солнца. Можно предположить, что образ грифона стал образной персонификацией окрещенной великокняжеской династии, своеобразной эмблемой ее власти, что косвенно подтверждается как многочисленными изображениями на фресках башен Софии Киевской (особенно "Грифон, терзающий змееподобного дракона" — кодирующий символ для прилегающих сюжетов) в XI ст., так и перемещением на фасады храмов Владимиро-Суздальской Руси в связи с изменением политической ситуации в XII ст. (хотя в идеологему "Москва — III Рим" грифон уже не вписался, уступив более адекватному двуглавному орлу). Таким образом, архаический символ был востребован и реализован в различных культурных эпохах, демонстрируя глубину содержания, явно преобладающую над формой выражения.

Еще одним древним, но переосмысленным символическим образом, едва сохранившимся в декоре северной башни (слева от современного входа) является изображение какого-то "фантастического животного", где, как полагают "уцелел только хвост, переданный в виде толстых спиралевидных колец" [Высоцкий 1989, с. 132], хотя еще хорошо заметен, венчающий хвост плавник, позволяющий классифицировать данное животное как морское. В свое время, реставратор Ю.А. Кореньюк обратил наше внимание на интересную деталь исследуемой фрески (над входом), а именно — еле заметный контур головы со стоячими ушами и холку с волнистой гривой, что напоминает голову коня. По нашему мнению, оба фрагмента являются частями композиции, представляющей гиппокампа (ихтиокентавра), имеющего двойную природу: верхнюю половину — конскую, а нижнюю — змееподобную (спиралевидную либо загнутую) с плавником на конце. В античной мифологии ихтиокентавр был возницей Нептуна (Посейдона), запряженным в его колесницу вместе с тритоном и дельфином. По иной версии,

морской конь был "напарником" крылатого коня Пегаса и перевозил светило по дну океана, дабы оно вошло на Востоке. В античный период сюжет с гиппокампом был распространен на кратерах, гидриях, декоративных и мозаичных композициях. В средневековой традиции изображение ихтиокентавра встречается в книжных миниатюрах бестиариев. Описание "водного коня" ("утропа") имеется в сохранившемся древнерусском списке "Физиолога": *"Утропъ иматъ от пулу и до выше образ коневъ, а полъ его и до ниже образъ рыбий китовъ. Ходитъ же в мори и есть воевода всем рыбам."* Тут же дается и пояснение символа, перетерпевшего в новом культурном срезе некоторую трансформацию смысла: *"Утроп же сказано есть Моисей начал пророчества. Море же весь миръ, а рыбы человеци... Мрежа же есть пагуба и льстиваа вождеваа, иже не идоша во след утропа, сиречь Моисеева закона, но отдалишась и впадоша во мрежа рыбарь тех и погыбоша"* [Слово и сказание о зверех и птахах... 1981, с. 482—483]. Таким образом, "утроп", трактуемый теперь как Моисеев закон — начало пути к Богу мимо "пагубной" и "льстивой" сети сохранил свою основную функцию проводника, направляющего. Определена и христианская символика зримого мира как "моря житейского", преодолеть которое, дабы войти в гавань спасения можно только вместе с кораблем — церковью. Мотив "пути к спасению" был настолько актуален для новообращенного народа, что, несомненно, повлиял на выбор символических сюжетов. Логично и размещение "подводного мира" в нижнем регистре живописного фриза северной башни Софии.

Никоим образом не претендуя на буквалистическое толкование символов (что невозможно по определению), мы лишь хотим представить символические образы искусства как реальный путь к обретению смысла выражаемого, а также обозначить их как сквозные и одновременно связующие структуры между определенными планами реальности и глубинными пластами памяти культуры.