

Ирина Марголина

КТИТОРСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ В КИРИЛЛОВСКОЙ ЦЕРКВИ КИЕВА

Продолжая исследовать уникальный памятник истории, архитектуры и монументальной живописи – киевскую Кирилловскую церковь, мы обращаемся не только к изучению самого объекта, к счастью, сохранившегося со времен Киевской Руси, но и к новым публикациям, посвященным этому сооружению. В 2012 г. вышла книга А. Преображенского “Ктииторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI века”, в которой автор, обращаясь к описанию древней живописи Кирилловской церкви в Киеве, выдвигает ряд критических замечаний в адрес наших исследований. В частности, по поводу неоднократно описанной и атрибутированной нами ктииторской композиции¹. А. Преображенский пишет: “Эта композиция, очевидно, представляла собой изображение тронного Пантократора, дополненное архитектурными кулисами (подобно более поздней выходной миниатюре Хроники Георгия Амартола (см. Главу 3), возможно, повторявшей домонгольский протограф). Согласно описанию И.Е. Марголиной и опубликованной прориси, Христу, показанному с распростертыми руками, предстояли (или припадали) два персонажа с нимбами; при этом один из них, изображенный справа от зрителя и слева от Христа, держал в руках храм. Плохая сохранность композиции, на наш взгляд, не позволяет полностью доверять этим сведениям – в частности, данным о нимбах (показанных на прориси) и о храме”².

Удивительно, что исследователь не заметил очевидного – фрагментов нимбов под руками Спасителя, которые присутствуют не только в прориси, но, самое главное, отлично читаются в самой композиции. Нимбы увидели Т. Куделко³, О. Певна⁴, а также автор данной статьи.

¹ И. Марголина, *Кирилівська церква в історії середньовічного Києва*, Київ 2001, с. 116–119; И.Е. Марголина, В.І. Ульяновський, *Київська обитель Святого Кирила*, Київ 2005, с. 41–43; И.Е. Марголина, В.В. Корниенко, *Датировка Кирилловской церкви в свете современных исследований ее монументальной живописи и граффити*, Архитектурное наследие 57 (2012) 33–44.

² А.С. Преображенский, *Ктииторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI века*, Москва 2012, с. 123.

³ Т.И. Куделко, *К вопросу иконографии неизвестной композиции на южной стене Кирилловской церкви*, Материалы научно-практической конференции, посвященной 70-летию Белоцерковского государственного краеведческого музея, Белая Церковь 1994, с. 78–79.

⁴ О.З. Pevna, *The Kyrylivska tserkva. The apophition of Byzantine art and arcitecture in Kiev*, New-York 1995, p. 217, 291.



Рис. 1. Вид на ктиторскую композицию и на изображения святых в позе адорации над нею

Нимбы предстоящих перед Христом, а также часть руки, что-то протягивающей Спасителю, видны невооруженным глазом. Можно дискутировать на тему идентификации персонажей предстоящих, но их присутствие в композиции и наличие у них нимбов не вызывает сомнений. Надо отметить также, что в наших исследованиях нет утверждения о наличии изображения храма, о котором пишет Преображенский⁵. Мы **предполагаем**, что в руке, протянутой в сторону тронного Христа, возможно, было изображение макета Кирилловской церкви⁶. Вступая в дискуссию о месте расположения ктиторской композиции, вновь обратимся к описанию этого сюжета, находящегося в средней клети южного нефа, на южной стене. Здесь можно увидеть фрагменты фресковой композиции XII столетия (рис. 1). В центре композиции – фрагмент огромной фигуры, от которой сохранилось изображение головы с крещатым нимбом и распростертыми над кем-то руками. Крещатый нимб подсказывает, что здесь изображен Иисус Христос. Под Его распростертыми руками сохранились и хорошо прочитываются по правую сторону – фрагмент нимба и верхняя часть головы, по левую сторону – часть нимба, плечо и фрагмент руки, которая что-то подает Иисусу Христу. Логично допустить, что предстоящий протягивал Господу макет Кирилловской церкви. Именно так изображались ктиторские композиции, которые традиционно размещались в южном княжеском нефе.

Итак, на исследуемой фреске в XII в. был выполнен сюжет – Иисус Христос с предстоящими или ктиторская композиция. Расшифровка этого сюжета могла бы окончательно определить имя основателя Кирилловского храма, но плохая сохранность не дает возможности полного выяснения содержания всей сцены.

Судя по наличию четко просматривающихся изображений остатков нимбов над головами, – во фреске выполнено изображение двух святых, имеющих отношение к построению храма, возможно, заказчика и его патрона. В некоторых случаях в ктиторских композициях, ктитора, даже если он и не был канонизирован, изображают с нимбом. Фрагменты светской одежды одного из предстоящих указывают на светский статус, по крайней мере, одного из изображенных.

В этой композиции присутствует фрагмент, к удивлению, оставшийся без внимания большинства исследователей памятника. Вероятно, потому, что лишь при внимательном рассмотрении в правом углу композиции

⁵ А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 123.

⁶ І. Марголіна, *Вказ. праця*, с. 117; І.С. Марголіна, В.І. Ульяновський, *Вказ. праця*, с. 42.



Рис. 2. Схемы с изображением Марии Мстиславовны и ктиторской композиции. Рис. Марголина Е.Х.

можно увидеть деталь, которая имитирует архитектурное сооружение, внутри которого изображена выглядывающая из-под занавеса вдова основателя храма Мария Мстиславовна⁷ (рис. 2). Однако ее “роль” – женщины из-за занавеса – полностью противоречит месту ктитора в подобных живописных сюжетах. Если бы она была ктитором, то именно она должна была подавать макет церкви Сыну Божьему, а не выглядывать из-за занавеса!

Едва выглядывая из-за занавеса, преклоненная женская голова, скорее всего, говорит о том, что Мария претендовала на относительно скромную второстепенную роль продолжательницы строительства и, вероятнее всего, именно она финансировала завершение росписей. Вот почему на стенах храма появились два ее скромных портрета.

Учитывая такое прочтение сцены, можно предположить, что на кирилловской фреске перед Спасителем могли быть изображены святой Кирилл и “нимбированный” князь Кирилл-Всеволод. Не исключен и такой вариант: возле изображения Марии Мстиславовны была написана ее патронесса святая Агафья, а с противоположной стороны – святой Кирилл, за которым было изображение князя Всеволода.

В рассматриваемой нами композиции ее нижняя, несохранившаяся с XII в. часть, дополненная масляными красками в XIX в., находится в четком

⁷ І. Марголіна, *Вказ. праця*, с. 116–119; І.С. Марголіна, В.І. Ульяновський, *Вказ. праця*, с. 41–43; І.Е. Марголіна, В.В. Корниенко, *Указ. соч.*, с. 33–44.



Рис. 3. Композиция “Введение Богородицы во храм”.
Масло XIX в. Фрагмент фрески XII в.

соответствии древнему рисунку. На масляном участке живописи отлично видно, что Христос восседает на троне, то есть, мы видим тронного Христа, а это является еще одним подтверждением наличия здесь ктиторской композиции. Отметим также, что совокупность изображений, деталей, фрагментов данной композиции дает возможность не предполагать, а утверждать присутствие здесь изображения тронного Христа с предстоящими, которые могли быть патронами князя Всеволода Ольговича и его супруги Марии Мстиславовны.

Подвергая сомнению наличие в южном княжеском нефе ктиторской композиции, Преображенский утверждает ее присутствие на западной стене центрального нефа, под княжескими полатами (рис. 3): “На раскрытом фрагменте можно разглядеть нижнюю часть фигуры, обращенной к центру западной стены, – ногу в сапоге, фрагмент длинной рубахи (?) и плаща-корзны, украшенного кругами. Правее заметна деталь еще одной фигуры, располагавшейся, вероятно, по оси симметрии этой композиции, совпадающей с осью опоры спаренных арок хор. Эта деталь, скорее всего, – трон Христа. Таким образом, расположенную левее

княжескую фигуру можно считать изображением самого Всеволода Ольговича, очевидно, подносившего Господу церковь”⁸.

Фрагмент фрески, который пытается реконструировать Преображенский, к огромному сожалению, сохранился недостаточно хорошо, дабы можно было сделать четкую реконструкцию сцены, изображенной здесь в XII столетии. Выстраивая теоретическую реконструкцию сюжета, от которого сохранились едва прочитывающиеся детали, автор допускает ряд ошибок. Согласимся с тем, что очевидно: действительно, в нижней, левой части фрески четко просматривается часть ноги, обутой в сапог и небольшой фрагмент орнаментированной одежды, облегающей часть вертикали ноги. На фресковом изображении также читаются орнаментированные жемчугом круги и геометрические линии, последние могут быть частью изображения складок одежды, здания, престола, кивория и так далее. О наличии этих изображений еще в 1982 г. написал реставратор А. Остапчук⁹. Однако, открывая этот фрагмент из-под живописи XIX в., он не упоминает о детали, которую видит Преображенский: *“еще одной фигуры, располагавшейся, вероятно, по оси симметрии этой композиции, совпадающей с осью опоры спаренных арок хор. Эта деталь, скорее всего, – трон Христа”*¹⁰. Оппонируя Преображенскому, заметим: во-первых, – что же видит исследователь – фигуру или трон Христа? Во-вторых, ни нам, ни реставратору А. Остапчуку увидеть какую-либо фигуру или ее часть напротив предполагаемого Преображенским ктитора, не удалось. Далее автор постулирует: *“...эту фреску под хорами Кирилловской церкви, несмотря на ее фрагментарную сохранность, следует **безоговорочно** отнести к категории ктиторских портретов”*¹¹.

Обычно, при попытке атрибуции подобных проблемных изображений, делается рисованная схема (прорись) предполагаемой сцены, но Преображенский игнорирует этот прием и попадает в ловушку собственной иллюзии. По нашему мнению, *“безоговорочная”* уверенность исследователя более чем гипотетична. Наличествующих фрагментов древней живописи крайне недостаточно, чтобы делать такие безоговорочные выводы.

Напомним, что главный принцип реставрации фресковой живописи в Кирилловской церкви, разработанный профессором А. Праховым

⁸ А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 120.

⁹ *Материалы по реставрации живописи Кирилловской церкви и Софийского собора в г. Киеве для аттестации художника-реставратора Остапчука А.Н.* Киев 1982, НА НЗСК, с. 26–27.

¹⁰ А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 120.

¹¹ Там же, с. 120.

(руководитель реставрационных работ в храме в XIX в.), состоял в открытии древней живописи, ее копировании с последующим повторением открытой фрески масляными красками. Для Прахова было важно сохранить сюжет и рисунок, нанесенный на стены храма в древности. Учитывая высочайший профессионализм руководителя реставраций А. Прахова, сомнительно, чтобы он, игнорируя наличие фрагмента ктиторского сюжета (!), предложил к исполнению на этом месте совершенно новых сюжетов “Введение Богородицы во храм” и “Рождество Богородицы”. Надо отметить, что в монументальных росписях сюжет “Введение Богородицы во храм” встречается с IX века. “Не случайно в системе храмовой росписи нередко сопоставляются композиции “Введение во храм” и “Сретение Господне”. В церкви Спаса на Нередице близ Новгорода (1199) эти сцены представлены рядом на северной стене, в церкви св. Николая на острове Липно (Новгород, 1299) – друг напротив друга, на северной и южной стенах вимы. Большие по размеру композиции “Рождество Богородицы” и “Введение во храм”, занимая важнейшие места в системе храмовой декорации, выстраиваются в один смысловой ряд со сценами “Рождество Христово” и “Сретение” (церковь св. Пантелеимона в Нерези (Македония, 1164); церковь прп. Ахиллия, еп. Лариссы в Арилье (Сербия, 1296); собор Рождества Богородицы в Снетогорском монастыре, 1313), а также со страстными сюжетами (церковь св. Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде, 80–90-е гг. XIV в.) – “Введение” расположено под Распятием на восточной стене южного рукава креста”¹². В нашем случае, как раз напротив “Введения Богородицы во храм” и “Рождества Богородицы”, на двух столбах Триумфальной арки сохранилась фресковая композиция “Сретение”. Это дает возможность предположить, что на западной стене центрального нефа Кирилловской церкви в древности могли быть изображены эти два сюжета, которые воссоздали в XIX веке. Однако, из-за утраты большей части изображений, сюжет исполнили в новой интерпретации.

Кроме того, как совершенно справедливо отмечает Н. Никитенко¹³, в средневековом сюжете тронного Христа не изображали под ногами князя. Рассматриваемый нами фрагмент фрески находится под княжескими хорами и, в случае правоты Преображенского, члены княжеской

¹² Н.В. Квливидзе, А.А. Лукашевич, А.А. Турилов, *Введение во храм Пресвятой Богородицы*, Православная энциклопедия, т. 7, Москва 2004, с. 347.

¹³ Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: Историческая проблематика*, Киев 1999, с. 38; Н. Никитенко, *Собор Святой Софии в Киеве: История, архитектура, живопись, некрополь*, Москва 2008, с. 140; Н. Никитенко, *София Киевская и ее создатели: тайны истории*, Каменец-Подольский 2014, с. 69–71.

семью попирали бы ногами фигуру тронного Христа, что было недопустимым в каноничной византийской живописи и, соответственно, – в живописи древнерусского храма, когда строго соблюдались иконографические каноны. Позже, в XVIII–XIX вв., в силу утраты жестких традиций, изображения Христа под хорами допускались, однако в редких случаях.

Преображенский, утверждая присутствие на этом месте ктиторского портрета, проводит параллель с Киево-Софийским собором. Однако, придерживаясь доказательной концепции Н. Никитенко о расположении в Софии под хорами не ктиторского сюжета, на котором Ярослав якобы подносил модель храма Христу, а церемониального портрета семьи князя Владимира, входящей в Софию, на котором фигура Христа отсутствовала, считаем данную аналогию Преображенского несостоятельной. Если все же согласиться с шаткой версией исследователя о присутствии тут фрагментов, оставшихся от изображения ктитора Кирилловского храма, то только в контексте весьма осторожной интерпретации фрески как семейного княжеского портрета, но никак не тронного Христа с предстоящими.

И последнее, настаивая на размещении ктиторской композиции в южном, княжеском нефе Кирилловской церкви, отметим, что два ктиторских портрета заказчика в композиции с тронным Христом в одной церкви можно рассматривать как иконографический нонсенс для древней христианской храмовой живописи.

Непререкаемым аргументом в выяснении месторасположения композиций, связанных с именем заказчика и строителя храма (ктитора), а также диктатора иконографической программы Кирилловской церкви, являются фресковые росписи памятника. Ярким доказательством участия князя Всеволода в формировании живописной программы служит, прежде всего, посвящение живописи южной алтарной апсиды (ризницы) Кириллу и Афанасию Александрийским – духовным патронам князя Всеволода Ольговича. Особый акцент сделан на фресковой сцене “Кирилл учит царя”, расположенной в апсиде южного Кирилловского придела (рис. 4). По центру композиции на троне восседает главный фигурант сюжета – царь. С обеих сторон от него святители Кирилл и Афанасий. Кирилл приподнял руку и, соприкасаясь с рукой царя, как бы передает ему свое учение. Кто же подразумевается под главной, центральной фигурой? Еще А. Прахов отмечал, что эта фреска вызывает огромный интерес в связи с нарядом царя¹⁴. Прахов считал, что в этой образной сцене святитель

¹⁴ А.В. Прахов, *Каталог выставки копий памятников искусства в Киеве. X, XI, XII вв. Исполненное А.В. Праховым в течение 1880, 1881, 1882 гг.*, Санкт-Петербург 1882, VI, 46 с.



Рис. 4. Композиция “Кирилл учит царя”. Фреска XII в.

Кирилл учит императора Феодосия II. Известно, что Кирилл никогда не встречался с императором Феодосием II, но действительно учил царя, переслав ему целый трактат “О правой вере”.

Образность этого сюжета весьма примечательна: справа от императора сидит Кирилл, а слева – Афанасий, к тому времени уже покойный. Как известно, епископ Афанасий в свое время, так же, как и Кирилл, боролся за правую веру и отстаивал ее перед императором. Вполне логично, что в композиции представлены два столпа alexandрийского богословия и кафедры, парные святые с общим днем почитания Церковью – 18 января. В таком контексте наличие исторической достоверности вовсе не обязательно. В контексте исторической реальности такая сцена является абсурдной, но в духовном смысле она имела глубокое и важное содержание, если учесть догматическую весомость alexandрийского богословия и церковную значимость епископской кафедры, а также, не в последнюю

очередь, с точки зрения византийской идеи, важной роли императорской власти в решении церковных вопросов.

Внимательный осмотр композиции вызывает ряд вопросов и дает простор для интересных предположений. Центральная в данной сцене фигура изображена без нимба, в древнерусском княжеском одеянии; в ней, согласно с присутствующей в композиции славянской надписью, подразумевается царь или император. Известно, однако, что император Феодосий был провозглашен святым и изображался с нимбом и в одеждах, соответствующих его рангу. Но главный персонаж изображен не в царском, а, повторяем, в роскошном княжеском наряде, украшенном богатым оплечьем, то есть драгоценным нагрудником. На голове – венец с тремя иконками, унизанный драгоценными камнями. Верхняя одежда – короткий красный (пурпурный), богато орнаментированный кафтан, зеленые расшитые шаровары, длинные красные сапоги, обильно украшенные орнаментом в виде точек – имитация жемчужин. То есть, на царе не византийский императорский костюм, а парадная древнерусская княжеская одежда XII века.

Богатый древнерусский наряд, а также отсутствие нимба позволяет сделать предположение, что здесь изображен не византийский император, а древнерусский князь. И тогда: если здесь действительно был изображен киевский князь, то им мог быть только Всеволод Ольгович, князь-основатель храма, заказчик росписей, который пожелал видеть свое изображение в росписях собора, и особенно в приделе, посвященном его духовному патрону – святому Кириллу. Следовательно, имя “Кирилл”, которое Всеволод Ольгович получил при крещении, позволило ему заказать собственное изображение рядом со святым Кириллом и, таким образом, наглядно задекларировать свою верность его учению. Более того, Всеволод как нельзя лучше подчеркнул этим патронат Кирилла Александрийского над собой и своим родом. Показательно, что фреска “Кирилл учит царя” находится непосредственно напротив княжеского балкона (на том же уровне в южной апсиде), не имеющего прямых аналогов в древних сакральных памятниках¹⁵.

Нужно заметить, что юго-восточная часть храма, где находится эта пристройка-балкон, является традиционно княжеским или, если вспомнить византийскую традицию, императорским местом, где ктитора находилась во время литургии. Здесь можно было бы заметить: в многочисленных византийских и древнерусских сакральных памятниках существует второй

¹⁵ І. Марголіна, *Вказ. праця*, с. 54–59.

этаж, царские или княжеские хоры, называемые на Руси “полати”. Там, как правило, находились члены правящей семьи, чаще – женщины. Второй этаж в храмах Византии называли “гинекей”, в древнерусских храмах иногда называли “бабинец” – место для женщин. В то же время император, а на Руси князь, во время церковной службы находился в южной части трансепта (центральный поперечный коридор храма) или в дьяконнике. Из византийских источников известно, что в дьяконнике правящие супруги, которые имели почетные церковные титулы депутата и дьякониссы, слушали литургию, что и нашло отображение в храмовой росписи. Свидетельства русских источников подтверждают наличие такой традиции, как в Византии, так и на Руси.

Учитывая огромную претенциозность князя Всеволода, его неуемную жажду власти, которая не имела бы ограничений, к возвеличанию своей личности, можно с большой степенью вероятности допустить, что загадочный ход и балкон в дьяконнике Кирилловской церкви были предназначены именно для князя Всеволода: на таком “постаменте” Всеволод становился выше всех присутствующих в храме прихожан и священников и ниже – только Бога. То есть он, как и другие киевские князья, не просто стремился уподобляться византийскому императору, но и пойти дальше – возвеличить себя посредством местопребывания в храме, а соответственно – и в Киевском государстве. С такого “пьедестала” он мог наблюдать за ходом литургии, за молящимися, а те, в свою очередь, призваны были кланяться не только Богу, но и князю. Интересно, что выход со ступеней этого устройства на “балкон” украшен праздничным парадным фресковым орнаментом, что является характерным для дворцов, и это также подтверждает княжеское назначение данной пристройки. Из изложенного можно сделать **вывод**: архитектурная пристройка в южной апсиде Кирилловской церкви была устроена по личному заказу Всеволода Ольговича. Наличие такого княжеского архитектурного заказа дает возможность выяснить еще одно функциональное назначение Кирилловской церкви: это было не только сакральное сооружение, не только крепость, не только усыпальница, но и собственно княжеская дворцовая церковь, где, в отличие от других мирян, князь мог, благодаря этому “пьедесталу”, “физически” и весьма наглядно возвеличивать свою персону¹⁶.

Образ князя Всеволода Ольговича, вне сомнения, присутствует и в композиции “Страшный суд” размещенной на стенах, своде и столбах

¹⁶ И.Е. Марголина, *Архитектурная загадка киевской Кирилловской церкви*, Архитектурное наследие 55 (2011) 23.



Рис. 5. Композиція «Шествие князей». Фреска XII в., масло XIX в.

нартекса. В центре композиции – главный Судья Иисус Христос, Его фланкируют Богородица и Иоанн Предтеча, далее изображены, сидящие по обе стороны апостолы, а ниже – группы людей, движущиеся на Суд. По правую руку Судьи – святители, праведники, мученики, князья. Княжеская церковь, каковой является Кирилловская, предусматривала определение представителей правящей династии в число спасенных (рис. 5).

На западном анте северного столба нартекса особое внимание привлекает сцена под названием «Шествие князей». К сожалению, верхняя ее часть не сохранилась с XII в., головы и соответственно лица дописаны в XIX в. Здесь выведено пять фигур, первая – не только возглавляет движение всей группы, но и указывает путь. Одежда ведущего – розовый хитон и зеленоватый гиматий – предполагает в изображенном ангела. За ним движутся князья. Их иерархическую принадлежность подчеркивает богатая одежда – плащи-корзно, длинные орнаментированные и украшенные жемчугом рубахи, ноги обутые в сапоги. Богатое, тяжеловесное убранство княжеской одежды контрастирует с легкими струящимися одеждами ангела. В тоже время, в композиции чрезвычайно гармонично объединены спокойный ритмический рисунок и нежный колорит. С большой

долей вероятности можно предположить, что за ангелом движутся члены семьи князя Всеволода Ольговича во главе с самим князем. Ангел, возглавляющий процессию, выступает своеобразным гарантом того, что княжеская семья будет удостоена мест в Раю. К сожалению, идентификация фигур затруднена из-за плохой сохранности.

Подобные изображения могли быть продиктованы только заказчиком росписей и активным участником формирования иконографической и архитектурной программы – князем Всеволодом Ольговичем.

Вышеизложенное не оставляет выбора для определения имени основателя Кирилловской церкви. Напомним, что под 1169 (то есть, 1167)¹⁷ г. Киевская летопись уже называла обитель Всеволожею. Это указывает на князя Всеволода Ольговича. Однако есть еще одно летописное упоминание с наименованием Кирилловского храма Всеволожим. В основе летописной информации лежит описание событий 20-х чисел июля 1194 г. – последних дней жизни великого киевского князя Святослава Всеволодовича (1176–1194), прославленного в поэме “Слово о полку Игореве”. Летопись повествует о смерти Святослава: “положен бысть в монастыре у церкви святого Кирилла *юже бе создал отец его*”¹⁸. Это подчеркнутое отношение к памяти отца, которое отмечает летописец, довольно однозначно привязывает основание Кирилловского монастыря, в котором завещал себя похоронить великий киевский князь Святослав Всеволодович, именно к имени Всеволода Ольговича, то есть, подтверждает ктиторство последнего.

Все приведенные выше факты делают убедительным вывод о том, что основателем Кирилловского храма и заказчиком иконографии, а главное, диктатором месторасположения композиций с его изображением был князь Всеволод Ольгович.

На вопрос о времени основания сооружения способна ответить сама Кирилловская церковь. Одна из подсказок о времени создания храма содержится в граффити, сохранившихся на его стенах. Эти надписи, расшифрованные исследователем С. Высоцким, сделаны людьми, имеющими непосредственное отношение к клиру Кирилловской церкви (“Господи, помози рабу своему Мартыну Семьюновичу”, “Господи, помилуй раба своего Мартына Семьюновича”, “Господи, помози рабу своему Феодору, аминь, дяку”). Все три надписи сосредоточены в южной алтарной апсиде, то есть, в дьяконнике – месте, где невозможно

¹⁷ Подр. см.: І.С. Марголіна, В.І. Ульяновський, *Вказ. праця*, с. 38–39.

¹⁸ *ПСРЛ. Т.1: Лаврентьевская летопись*, Москва 1997, стлб. 412.

присутствие посторонних людей, по крайней мере, в период, когда сооружение находится в состоянии действующей церкви. Приведенные граффити Высоцкий датирует серединой XII в. Больше того, относительно двух первых, делает замечание, что отдельные буквы надписей довольно архаичны для указанного времени и можно предположить, что надпись была процарапана человеком, который учился грамоте на традициях письменности XI в.¹⁹ То есть, к середине XII в. церковь была не только построена, но и расписана (граффити писались по фресковой штукатурке), кроме того, храм был действующим, поскольку имел клириков.

Раннюю дату основания Кирилловской церкви, ее построение и выполнение росписей в памятнике в течение 1139–1146 гг. – периода княжения Всеволода Ольговича подтвердили и новейшие эпиграфические исследования храма, предпринятые В. Корниенко. Ученый отмечает, что граффити, изученные им в алтарной части церкви: “...свідчать, що у 40–50-ті роки XII століття храм був вже розписаний, форма каналів прорізів свідчить про виконання по сухому тиньку, та мав клір, до складу якого входили автори розглянутих вище написів”²⁰.

Вполне “логичным” был и выбор места для храма-крепости и монастыря: на подступах к Киеву, в урочище, которое было ключом к киевскому Подолу; отсюда можно было наступать, но там можно было и обороняться. Дорогожичи – место основания Кирилловских церкви и монастыря, как и Вышгород, – все еще находились в сфере влияния Черниговского княжества. Сооружение здесь храма-крепости как бы объединяло эти два “стола”.

Урочище Дорогожичи (в летописи “Дорожиче” или “Дорогожиче”) получило такое название не только потому, что там сходились многочисленные дороги к Киеву, но и потому, что эти дороги находились на “жиче”, то есть, на болоте. Действительно, эта северо-западная окраина Киева была заболоченной местностью. В 1146 году в Дорогожицком болоте едва не погиб князь Игорь Ольгович: “И вбеже Игорь в болото Дорогожичьское, и оугрыз под ним конь и не может ему яти, бо ногами болен”²¹. Во времена междоусобиц Дорогожичи играли важную роль в исторической судьбе древнего Киева. По словам летописца, эта земля была кровью полита и костями усеяна. Именно здесь решалась

¹⁹ С.А. Высоцкий, *Киевские граффити XI–XVII вв.*, Киев 1985, с. 85–89.

²⁰ В. Корниенко, *Перші служителі Кирилівської церкви диякон Федір та священик Мартин*, ПУ 2 (2013) 31.

²¹ ПСРЛ, т. 2: *Ипатьевская летопись*, стлб. 326–327.

судьба многих князей, претендовавших на киевский престол, с одной стороны, и судьба самого Киева, – с другой. Именно отсюда нападали на Киев многочисленные захватчики, с которыми киевские князья вели кровопролитные бои. Кто завладел этим местом, для того киевский Подол был уже беззащитен. Такое стратегическое значение данной местности, возможно, и стало одной из причин основания здесь монастыря с церковью-крепостью. Если обычно монастыри основывали в тихих и спокойных местах, то в данном случае и соборная церковь, и сам монастырь оказывались в эпицентре военных распрей. По замыслу основателя, врагам должны были противостоять крепкие монастырские стены и молитва монахов о Божьей помощи. Сомнительно, чтобы женщина, вдова князя, оставшаяся без защиты мужа, приняла решение о строительстве тихой монастырской обители в столь опасном месте. Такой форпост был необходим князю-воину, которым являлся Всеволод Ольгович – фундатор и строитель Кирилловского храма.

Не вызывает сомнения, что название храма, возведенного на Дорогожичах, связано со вкусами, желаниями, требованиями его заказчика.

У многих исследователей вызывает удивление патрональное посвящение Кирилловской церкви. Св. Кирилл Александрийский не принадлежит не только к весьма популярным, но даже к просто известным святым. Его культ на Руси утверждается в XII в. с возведением храма на Дорогожичах. Это был первый храм, в котором молились на святого Кирилла, что и означало начало активного “функционирования” культа.

Святой Кирилл был патрональным святым князя Всеволода Ольговича, получившего это имя при крещении, доказательством чего стала находка материального памятника с засвидетельствованием христианского имени Всеволода Ольговича. Это княжеская печать с изображением Кирилла Александрийского и надписью: “Господи помози рабу своему Кирилу” (ныне хранится в Национальном музее истории Украины). Никто из князей ни до, ни после Всеволода не носил христианского имени Кирилл, а тем более не княжил в Киеве, где была найдена печать. Вдобавок, исследователи датируют печать первой третью XII в.

Почему Всеволод при крещении был назван Кириллом? Известно, что имя для княжичей избирали их родители. Как правило, имена носили фамильный характер и потому часто повторялись в роду. Если христианское имя Всеволода было уникальным для Руси, значит, его отец – русский князь Олег (в крещении Михаил) не был его “автором”. “Следствие” приводит нас к матери князя. С 1078 г. четыре года князь Олег провел как пленник в

Візантії, в частности, на острові Родос. На Родосі Олег вступив в брак з представницею знатного грецького роду Феофано Музалон (Музалонисса). Феофано належала до багатого інтелектуальної родини, мала безпосередню зв'язь з Константинопольською Патріархією. Треба звернути увагу, що культ святого Кирила був поширений в Візантії, і особливо на Родосі, де не раз перебував архієпископ Кирилл. “По благодаті і челолюб'ю Христу, Спасителя всіх нас, ми переплили велике і широке море, при вітрах легких і тихих досягли Родоса...” – із послання святого Кирила²². Зважаючи на той факт, що Феофано була родичкою Патріарха, їдучи з чоловіком – князем Олегом до Русі, вона, можливо, крім благословення отримала також частинки мощей святого Кирила. Хрещення сина-первенця Феофано і Олега іменем саме цього святого свідчить про особливе шанування Феофаной Кирила Александрійського, а, можливо, і покровительство цього святого над всім родом Музалонів. Зв'язь роду Музалонів-Ольговичів з культом Кирила Александрійського підтверджується існуванням нащадком цього роду князем Всеволодом храму, присвяченого святому Кирилу. В концепцію розпису храму, його замовник і засновник вводить сюжет, сдубліований з печатки (зберігається в Ермітажі в Санкт-Петербурзі) своєї матері Феофано Музалон.

На лицьовій стороні печатки Феофано зображені дві фігури з нимбами в позі адорації (молення) до образу, який видніється вгору (по вертикальній осі кола). Це зображення на печатці може бути розшифровано як молення двох святих перед Богородицею або Христом.

В. Ульяновський, досліджуючи печатку Феофано, визначив, що на буллі, в позі орантов, зображені Богородиця і свята Ніколай²³. Подібний сюжет знаходимо в живописі Кириллової церкви. Над фресковою композицією, яка була визначена нами як “криторська”, зображені також двоє святих, моляться перед зображенням в медальйоні, яке, на жаль, не збереглося. Сюжет із печатки Феофано ніби скопійований з збільшеного і більш рельєфного виду на кириллової фресці (рис. 6)²⁴.

²² Т. Лященко, *Св. Кирил Александрійський: Його життя і діяльність*, Київ 1913, с. 211.

²³ В. Ульяновський, *Новая булла Феофано Музалон и загадка “архонтессы Руси”*: почти крамольные заметки историка на сфрагистическую тему, *Сфрагистичний щорічник* 4 (2013) 54–87.

²⁴ И.Е. Марголина, *Археологические и искусствоведческие источники в проблематике исследования киевской Кирилловской церкви, Причерноморье, Крым, Русь в истории и культуре*. Материалы II Судакской международной научной конференции, ч. III–IV, Киев 2004, с. 92–96.



Рис. 6. Схемы изображенных святых с фрески Кирилловской церкви и печати Феофано Музалон

Такое сходство может свидетельствовать о бесспорной логической связи между печатью и фресковой ктиторской композицией. А это, в свою очередь, удостоверяет прямую родственную связь между хозяйкой печати и заказчиком росписей Кирилловской церкви. Тот факт, что вышеупомянутое изображение расположено *непосредственно* над композицией, которую мы определяем как ктиторскую, является весомым подтверждением нашей версии о расположении ктиторской композиции на стене южного, княжеского нефа Кирилловского храма.

Все выше приведенные аргументы не только определяют расположение ктиторской композиции, но и свидетельствует об основании, построении и выполнении росписей в памятнике в течение 1139–1146 гг. — периода княжения Всеволода Ольговича, который, вне сомнения, был основателем храма, заказчиком росписей и автором посвящения сакурама.