

Евтушенко С.В.

проф., кандидат искусствоведения,
доктор философских наук

Харьковский национальный университет
искусств им. И.П. Котляревского

«ТЕЗИС ЗАБОРОВСКОГО»**(ИДЕНТИФИКАЦИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ): ИМЕНА**

НАЧАЛО СМ. В ПРЕДЫДУЩЕМ НОМЕРЕ

Несомненно, «Тезис Рафаила Заборовского» Гр. Левицкого – произведение, более чем известное чтобы не нуждаться ни в каком дополнительном представлении. Но и послание из прошлого, прочитанное не до конца: как и всякий ему подобный «философский» тезис, пересказываемый средствами изобразительного искусства, воплощенный, что называется, в комбинацию визуально-графических образов, гравюра Гр. Левицкого, подобно многоуровневому чайворду, коварной шараде «в картинках», обречена быть «очень сложной и по форме, и по содержанию» (разделяем констатацию П. Утевской и Д. Горбачева) [34]. В силу специфики образовательного процесса, традиционной для Киево-Могилянской академии XVIII ст. (и не только для нее как достаточно типичного учебного заведения своей эпохи), воспитанники последней несомненно умели, следуя выражению тех же авторов, оперировать «вольн... такими понятиями, как теза и антитеза, абстрактные символы и реалистические изображения»¹ [34]. Так что, по справедливому наблюдению коллег, «когда мы сегодня смотрим на это произведение, то, конечно, не догадываемся, что мастерски нарисованная беседка, корабль в море или обыкновенный дождь – это определенные символы» и «нам тяжело „читать“ такую символику, а вот современники Левицкого прекрасно знали ее» [34]. Не разделяем, однако, мнения, что гравюра Григория Левицкого содержит также элементы, не относящиеся к «только аллегориям и символам», а как бы являющиеся прямоличным изобразительным аккомпанементом, то есть всего лишь видами «лаврской колокольни, лаврских покоев митрополита» (кстати, Рафаил на момент создания «Тезиса» довольствовался еще архиепископским саном и митрополитом не был) или изображенное слева «здание академии», а также фигуры представленных «симметрично к нему, справа» – каждый с внушительным свитком – «трех студентов – [каких] в народе ... прозывали „вченими спудеями“» [34]. Полагаем, и всё перечисленное –

тоже символика, символы обусловленного, или предопределенного, деятельностью архиерея, но символы прозрачные, постигаемые без видимых затруднений. Можно сказать иначе: в гравюре «лаврская колокольня, лаврские покои митрополита» и т. п. – это не лишь связанная с деятельностью архиепископа Рафаила киевская «топография», но зримый адекват его замыслов и намерений, в некотором роде аллегории его «гражданских заслуг и доблестей», выраженные в том числе и в весомо-осязательных архитектурных формах. В таком же абстрагированно-обобщающем ключе введено в композицию Гр. Левицкого не просто изображение трех «вчених спудеїв» на фоне пейзажа, не некая зарисовка из быта тогдашнего «студенчества», где фигуры – натурный, хотя и лишенный самостоятельной ценности стаффаж, но именно возвышенно-рафинированное олицетворение опекаемого архипастырем и к знаниям устремленного юношества, – символ, в рамках которого физиономическое своеобразие (как и всякое иное) воплощающих его «действующих лиц» принципиально обязано исчезнуть: здесь образ спудея – подобие иероглифического знака, по своей формализованности родственное букве или цифре; трижды повторяемое, утроенное, это изображение «спудея вообще» – равно воссоздаваемому изобразительными средствами «философическому» понятию о «спудеях», уполномоченному представить сразу всех академистов, состоящих под неусыпно-благотельным архипастырским надзором. Поэтому спудейская «троица» смотрится геральдической композицией, нежданно, но тем не менее приводящей на память столь популярные в искусстве более отдаленных эпох изображения... трех граций.

Но главный объект для нас – фигуры, что, располагаясь как бы особняком (хотя по смысловому предназначению отнюдь не автономно), будучи «вмонтированными» в удивляющее величавым размахом изобразительное пространство гравюры, остаются и сегодня не вполне опознанными образами, которых первое впечатление (по крайней мере, у автора этих строк) условно идентифицирует как двух архангелов, клирика, монарха, апостола и коронованную святую.

Процедура иконологического осмысления и опознания представленного в «Тезисе Заборовского» уходит своими истоками в XIX столетие. Так, в фундаментальном «Подробном словаре русских гравированных портретов», изданном в 1889 г., уникальный знаток мировой гравюры Д. А. Ровинский, представляя «Тезис Заборовского», пишет: «Сверху открытое небо с разными святыми (выделено нами. – С.Е.); медальон поддерживают четыре богини; внизу еще четыре богини; а с обеих сторон, в 14 отделениях, помещены (здесь преимущественно уже упомянутые. – С.Е.) виды Лавры, Михайловского монастыря, архиепископских палат и разные эмблемы; в последнем отделении изображены три богослова, в старинных бурлацких (опечатка. – С.Е.) длиннополых костюмах» [8, стб. 1590].

Надійшла до редакції 19.04.2012

¹ Здесь и в иных случаях при цитировании сохраняются орфография и пунктуация оригинала. – С.Е.

Фигуры «богинь», располагающиеся сверху, – как единогласно трактуют их различные исследователи, – несомненно призваны заявить о выдающихся личных качествах архиепископа Рафаила, чему способствуют атрибуты, наглядно теми же персонажами являемые для обозрения, – змея (жгучее напоминание о всеведущей архиерейской мудрости), рог изобилия, олицетворяющий либо душевную щедрость преосвященного либо неистощимость его несметных дарований, или же первое и второе по совокупности, сердце, готовое воспламениться, и т. д. Сложнее ответить на вопрос, на какое Рафаилово достоинство намекает чрезвычайно милостивая женская фигура (богиня/муза/нимфа), сосредоточенно созерцающая свое отражение в зеркале. Готово даже восторжествовать неуместное предположение, что посредством ее гравер желает сослаться на... импозантность и благолепность внешнего облика архипастыря. Но, разумеется, за этим стоит иное: женская фигура с зеркалом, соответственно психологически достоверному толкованию П. Утевской и Д. Горбачева, – это воплощенная прозорливость архиерея (в тексте оригинала фигурирует «дальнозоркость», но помышлять конечно следует о прозорливости и проницательности) [34]. В общем, как резюмируют неоднократно упомянутые авторы, «мастерски изображенные четыре изящные античные богини олицетворяют мудрость митрополита, его... [прозорливость], духовную силу и моральную чистоту», а еще, по-видимому, и пылкую натуру, ибо, напомним, одна из них «держит в руках „пламенное сердце“...» [34] (Продолжив цитату: «Под портретом – герб, увенчанный княжеской короной. Мы уже видели их. Где? Среди скульптурных украшений, которые венчают ворота Заборовского», – заметим, что не всегда корона, причастная к гербу высокопоставленного клирика, должна полагаться княжеской [34].) Присоединимся к общему мнению, что еще четыре женские фигуры, красующиеся в фантазийно-барочно-античных облачениях и фланкирующие картуш с надписью, по-латыни велеречиво воспевающей Заборовского, с очевидностью олицетворяют различные отрасли научных изысканий, которых средь досугов не чуждался просвещенный клирик... Что же до шести сугубо небесных – для нас и самых значимых – персонажей, представленных в композиции «Тезиса» в качестве святых держателей и оберегателей тех атрибутов специфической власти, какой церковь наделяет архиереев, – этот занебесный синклит, по нашему мнению, составляют: 1) архангел Рафаил (слева сверху) с архиерейским жезлом и сакральным сосудом, предназначенным, видимо, для елея²; 2) держащий в своих руках митру – причем не архиерейскую, а митрополичью (ее в 1739-м За-

² Имя архангела Рафаила переводится как «помощь, исцеление Божие» и, в конечном итоге, содержит в себе ссылку на некий дар врачевания; во всяком случае имя библейского Рафы, «пятого из сыновей Вениамина», прямо трактуется как «врачующий, исцеляющий»; да и «при помазании тела елеем», составляющем «технологическую» сущность таинства елеосвящения, елей де-факто выступает тем, посредством чего (для верующих) «призывается на большого благодать, исцеляющая немощи душевные и телесные» [1, с. 598, 225].

боровский мог лишь надеяться получить) – верхний справа архангел, который, полагаем, должен быть архистратигом Михаилом, ибо часть его облачений – воинские доспехи, которых нет у левого архангела, не демонстрирующего, к слову, и мужественной твердости, столь приметной в облике крылатого воителя, предстательствующего справа); 3) по некоторым предположениям, в эпоху христианизации восточного славянства случившийся первым киевским иерархом митрополит Михаил, на небесах (в среднем регистре слева) изображенный с крестом, каким благословляют духовную паству архиереи; 4) апостол Андрей Первозванный (правая фигура, располагающаяся на один условный ярус ниже архангела Михаила); 5) князь Владимир в царских одеждах и пышном венце (в нижнем регистре слева) и, в заключение, 6) венцом увенчанная великомученица Варвара (единственный женский персонаж, вознесенный гравером на небеса). Комментарий, а, вернее, предъявление доказательств сбалансированности такой интерпретации зримого на небесной авансцене, начнем с наиболее очевидных идентификаций – предполагаемых апостола и великомученицы. Что из них двоих мужской персонаж знаменует апостола Андрея, – допущение достоверно-объективное, ибо эта фигура выступает в обрамлении, или на фоне, так называемого крестного креста (по форме напоминающего букву «X»), служившего, как известно, орудием учиненной апостолу Андрею казни и благодаря этому прослывшего его едва ли не главным символом [23]. Нет нужды напоминать, сколь тесно соотношен поименованный апостол православно-фольклорной традицией с Киевом и его митрополичьей кафедрой, ибо крайне популярна легенда, гласящая, что «в середине I столетия» именно он «установил на месте храма» – нынешнего Андреевского собора Киева (инициатива сооружения которого признается за императрицей Елизаветой) – символический «крест, предсказав этим будущее великому городу», позднее возникшему на Днепре [27]. И, в свою очередь, именно святая Варвара в иконописных композициях зачастую «изображается с... башней с тремя окнами (макет которой она может держать в руке)», ибо для ее житийной легенды башня как символ обладает принципиальным значением [11]. Меж иным заметим, что «житие Варвары – [повсеместно] любимое чтение на Руси – [было] воспроизведено в акафисте, составленном (одним из предшественников Заборовского по главной в Малороссии кафедре. – С.Е.) киевским митрополитом Иосифом Краковским (Иоасафом Кроковским. – С.Е.), а также в народных стихах и псалмах» [11]. Поскольку обнаружение «тезиса» Дамиана Галыховского, художественным отзвуком которого предназначалось стать гравюре Гр. Левицкого, выпало на вторник, упомянем, что, по каноническому распорядку, именно «каждый вторник», с половины восьмого утра и до девяти, читался в православных храмах «акафист [великомученице] Варваре», и, вообще, именно она, полагают, является «особенной молитвенницей перед Богом за Русь-Украину» [12]. Также подчеркнем, что «*вместе с Равноапостольным Князем Владимиром* (выделено нами. – С.Е.)... Варвару с давних времен изобража-

ют на иконе Собора преподобных Киево-Печерских» [12]. Для столь всеобъемлющего доверия ее патронажным прерогативам имеется вполне рациональная мотивация: при том что «в Европе... несколько соборов, в которых хранятся мощи [этой] святой», все же, «есть основание говорить, что большая их часть – в Киеве», куда их доставили в XII в. [15]. Церковный автор категорически заявляет: «Хранившиеся в Михайловском монастыре мощи... великомученицы Варвары были у нас единственной реликвией древнего христианского Востока» [30]. Указывает, что антиохийский патриарх Макарий, прибыв в Киев в 1657-м, даже ходатайствовал перед «киевской паствой» чтобы ему позволили «отвезти хотя бы частицу [здешних] мощей... великомученицы... на ее малую родину» [30].

Переносим внимание к образу монарха, запечатленного в небесном регистре «Тезиса Заборовского», отметим явственную возможность удобно-непринужденного сюжетно-повествовательного перехода от темы апостола Андрея Первозванного к теме первокрестителя Руси князя Владимира, тем более естественную что «русская церковно-историческая литература XIX – начала XX века историю христианства в России и Русской церкви обычно рассматривала начиная с I века, связывая её с деятельностью апостола Андрея», иными словами, трактуя последнюю как некое преддверие миссионерской инициативы Владимира: не случайно «один из наиболее авторитетных церковных историков конца XIX века Е. Е. Голубинский Первую главу своего фундаментального исследования „История Русской Церкви“ (посвященную мистической деятельности ап. Андрея на восточнославянских землях. – С.Е.) обозначил как „Христианство на Руси до св. Владимира“» [21]. Особым образом интересны для нас фиксирующиеся в художественной практике, следуя формулировке А. С. Преображенского, «случаи сопоставления его [князя Владимира] фигуры с изображениями имп. Константина и ап. Андрея Первозванного, напоминая о Крещении Руси и расцвете христианства, предсказанном во время легендарного путешествия ап. Андрея по русским землям» (выделено нами. – С.Е.)³ [33].

Знаючи Владимировой иконографии (а мы опираемся главным образом на соответствующий обзорный очерк уже упомянутого А. С. Преображенского) отмечают, что «в русском искусстве Нового времени образ Владимира Святославича занимает одно из центральных мест. Имп. Петр[a] I в проповедях и панеги-

³Как указывает исследователь иконографии князя Владимира А. С. Преображенский, в собственно русском искусстве «со 2-й пол. XVII в., возможно, под воздействием укр[аинской] книжной гравюры, Владимир[а] Святославич[а] часто изображали со скипетром», как, кстати говоря, и представлен в «Тезисе Заборовского» монарх, идентифицируемый нами в качестве князя Владимира [33]. Обыденность, популярность образа крестителя Руси в украинском искусстве интересующего нас времени удостоверена исследовательскими ссылками на то, что «с 20-х гг. XVII в. в киевских изданиях появлялись орнаментальные обрамления титульного листа с изображениями Киево-Печерской лавры и святых, где часто встречаются изображения Владимира... т.е. Владимир Святославич [был непосредственно] включен в число почитаемых киевских святых» [33]. А «в XVIII–XIX вв. [его] образ... часто встречался на иконах „Собор Киево-Печерских святых“ (в центре [его] композиции...)» [33].

риках часто уподобляли Владимиру Святославичу за насаждение Православия в завоеванных землях, Азове и Ингерманландии»⁴ [33]. В 1728–29 гг. для новоосвоенного Петропавловского собора Санкт-Петербурга Андреем Пospelовым и Федором Артемьевым было исполнено иконописное изображение крестителя Руси⁵ [33]. Кстати, поскольку как примечательную деталь композиции Пospelова и Артемьева отмечают «широкую длинную [Владимирову] бороду, которая, впрочем, сохранила разделение на 2 пряди», тем самым не утратив окончательно иконографической преемственности с прежде бытовавшими канонами, подчеркнем, что, по-видимому, нет веских оснований настаивать на безусловной обязательности «раздвоенной» бороды для позднейшей иконографии достоправного князя: во всяком случае, в изобразительном искусстве XIX в. Владимир предстает и «старцем с длинной седой бородой», и «средовеком с округлой» [33]. И, к тому же, по свидетельству А. С. Преображенского, «тип лица Владимира Святославича в укр[аинских] памятниках зачастую сильно отличается от рус[ских] произведений, напр[имер] (кстати. – С.Е.) широкой окладистой бородой», как на «иконе Ивана Рутковича из Н. Скварявы (1697–1698, НМ(Л))»⁶ [33]. Согласно пояснениям к иконографии князя Влади-

⁴ Отметим, что это высказывание А. С. Преображенского (о массивованных уподоблениях имп. Петра I князю Владимиру), по сути, расходится с выводами Фр. Батлера и отчасти Е. А. Погосян, к которым обратимся ниже.

⁵ Обозревая историю воссоздания Владимировой образа в украинском изобразительном искусстве, А. С. Преображенский отмечает, что «при митр. Петре (Могили) в связи с обретением гробницы Владимира... в Десятинной церкви появляются изображения князя в монументальной живописи. В росписи киевской церкви Спасителя на Берестове, исполненной в 1644 г. афонскими художниками... изображение Владимира Святославича входит в состав ктиторской композиции над зап. входом в храм: митр. Петр (Могила) представлен коленапреклоненным перед образом Христа Великого Архиеерея, слева от которого стоит Богоматерь, справа – Владимир... с широкой бородой, в шубе и закрытом венце... Вероятно, при митр. Петре (Могили), обновившем киевский Софийский собор, фигура Владимира... была включена в состав древней ктиторской композиции на его зап. стене: судя по копии кон. XVIII в. с рисунка А. ван Вестерфельда 1651 г. в центре древней фрески было помещено фронтальное изображение Владимира Святославича в шубе, закрытом городчатом венце, с мечом и скипетром. К этому произведению довольно близка гравюра из „Синописа“ Иннокентия (Гизеля) (К., 1680, и др. издания), в обрамление которой включены... также изображения проповеди философа и Крещения Владимира Святославича. Еще одна сцена деяний Владимира... присутствует в гравюре из кн. архиеп. Лазаря (Барановича) „Трубы словес проповедных на нарочитых дни праздников...“ (К., 1674, 2-й вариант издания) с изображением сокрушения [князем-крестителем] идолов... Особый иконографический тип, характерный только для укр. книжной гравюры, – изображения Владимира Святославича на престоле (Миней праздничная (Анфологон). Львов, 1638 и 1643, гравюра мастера Ильи; Антоний Радивилевский. „Огородок Марии Богородицы“. К., 1676...)» [33].

⁶ Кстати, «тип окладистой бороды без разделения на 2 пряди» в изображениях князя Владимира, «довольно распространенных и в традиц[ионном] религ[иозном] искусстве XVIII – нач. XX в.», и в позднесредневековом, А. С. Преображенский относит к «элементам иконографии Нового времени» [33].

мира, представленным на страницах *большаковского* «Подлинника», инициатора крещения Руси должно было писать «образом и брадою аки иоанн богослов» («а власы на главе кудреваты, аки минины»), тогда как о царе Константине поведано, что у него-де «брада козмина» (и «власы кудреват[ы]») [7, отд. 1, с. 121, 104]. Учитывая, что *большаковским* «Подлинником» Владимир сопоставлен Иоанну Богослову, добавим: согласно тому же первоисточнику, сам «богослов [был] главою плешат» (красочно оговаривается, что его «брада седа, росохата. густа», имеет «космачки малы») [7, отд. 1, с. 34]. И здесь – память о традиционной младости Козьмы (в частности, согласно «Подлиннику», «козма млад аки димитрий селунский»), которому оказывается релевантен Константин, – резонно сделать прагматичный вывод, что греческого императора и древнерусского князя, исходя из иконографических рекомендаций, сохраненных *большаковским* «Подлинником», надлежало изображать как представителей определенно несовпадающих возрастных категорий: в описании Константина нет ссылок на старость, в описании Владимира – есть (если исходить из иконографии, классически слитой с Иоанном Богословом)... [7, отд. 1, с. 116] По этой причине в более чем зрелом монархе, предстающем в композиции «Тезиса Заборовского», логичнее и естественнее предполагать именно сопоставляемого Иоанну Богослову князя Владимира, а не уподобляемого святому Козьме «царя» Константина. Оговорим и случай допустимого предположения, что под своим коронованным персонажем Гр. Левицкий подразумевал библейского царя и пророка Давида. Согласно Дионисию Фурноаграфу (составителю так называемой «Ерминии», неплохо известной специалистам-историкам искусства и просто любителям иконописания, но, между прочим, появившейся никак не ранее 1730-х), иконописный Давид должен выглядеть «старцем с круглой бородой», с чем наш личный знаточеский опыт вполне согласуется... лишь в плане «круглой бороды», но не с признанием Давида «старцем»; с точки зрения нашего опыта, более объективно далее цитируемое обобщение иного автора (не причисляющего иконописного Давида к «старцам», а именующего «зрелым мужем», каким «царе-пророк» и выглядит, насколько можем судить, в подавляющем большинстве его иконописных воплощений): «Иконография Давида-царя неизменна и легко узнаваема: седовласый или темноволосый с проседью зрелый муж с тугими кудрями короткой прически и аккуратной окладистой бородой» [28; 16]. Ясно, однако, что сами по себе любые словесные описания Давидова облика, – например, и это: «среднего роста старец с седой окладистой вьющейся бородой» – в действительности не властны опровергнуть предположения (буде оно возникнет), – что Гр. Левицкий усматривал в своем порфириносном персонаже именно Давида, ибо в принципе ничто в соответствующем образе «Тезиса Заборовского» не противоречит рассмотренным «устным» портретам, тем более что гравюра украинского мастера лишена цвета, а словесные описания иконописного царе-пророка хранят молчание насчет физических параметров его «аккуратной окладистой

бороды» [26]. Но, поскольку «иконография Давида-царя» в самом деле «неизменна и легко узнаваема» и в действительности параметры его «неизменной и узнаваемой» бороды в представляющих его иконах таки расходятся с тем, что находим у венценосного персонажа Гр. Левицкого⁷, думается, имеем основание не предполагать в венценосце, увековеченном «Тезисом Заборовского», библейского Давида. Особенно учитывая, что киевская епархия во всех смыслах (этнических, географических, геополитических и т. п.) ближе образу киевского князя, благодаря которому и возникла, нежели византийскому императору Константину или израильскому царю Давиду; и тем более ближе что коронованный персонаж «Тезиса Заборовского» непосредственным образом участвует в осуществляющемся на глазах у зрителя «наделении» киевского архиепископа Рафаила высокими регалиями архиерейского сана – ниспосылая представленному здесь же портретным изображением Заборовскому и крест наперсный, и панагию. (Наконец, не равноапостола Константина и не царе-пророка Давида, но князя Владимира полагают своего рода полномочным небесным поверенным «Украины, России» [22].)

Совсем недавно (в последней трети 2000-х) появились сообщения об открытии «в Софийском соборе» ранее неизвестных образчиков «живописи времен Мазепы, которую в советские времена просто закрасили краской» и которая, как утверждают, явилась следствием осуществленной «в начале XVIII века по инициативе гетмана [Мазепы] и за его же средства» переделки «Южной галереи собора» – обустройства еще «двух приделов», стены которых, собственно, и были украшены ныне обретенными композициями (уже сложилась традиция именовать этот живописный цикл «росписями Мазепинской капеллы» – «единственным сохранившимся архитектурно-стенописным ансамблем эпохи украинского гетмана, до сих пор не известным и не исследованным») [2]. «Фресок» здесь, как утверждают, «было много» [2]. Но что самое любопытное в аспекте рассматриваемой нами темы, – так это решение «алтарной части» новооткрытого ансамбля, где были «изображены Иисус на троне, по бокам князя Владимир и Ольга, которые считались покровителями самого гетмана и его матери. Кроме них, тут были изображения Кирилла и Мефодия, первого киевского митрополита Михаила, [а также] св. митрополита Макария Киевского» [2; 20; 18; 32; 35; 25]. Иными словами, задолго до появления на киевской кафедре Рафаила Заборовского, что называется, официальные власти Киева уже сформировали собственный не менее официальный взгляд на коллизии местной исторической драмы, и в число ее участников, утвержденных на главные роли волею официальной позиции, были включены как князь Владимир, так и «первый киевский митрополит» Михаил; так что дуэтное сочетание

⁷ Борода которого существенно длиннее «узнаваемой» Давидовой, на наш взгляд, достаточно четко напоминающей классическую бороду иконописного Николая Чудотворца, более того: в бороде царя, изображенного Гр. Левицким, угадывается намек на своеобразную – именно с обликом иконописного Владимира согласующуюся – специфическую «раздвоенность».

образов светского и духовного владык киевских Владимира и Михаила в недрах киевского официального менталитета было осуществлено задолго до момента, когда сформировался замысел «Тезиса Заборовского»... Со стороны образа светского иерарха достоверности такому выводу добавляет и весьма популярный у нынешних украинских авторов тезис, в различных редакциях тиражируемый. Например, в этой: «Иван Мазепа так заботился о строительстве и восстановлении церквей, что его называли новым князем Владимиром» [20]. Или в этой: «современники сравнивали Мазепу с этим князем (Владимиром. – С.Е.), построившим величественные храмы... Достаточно вспомнить историческую драму „Владимир“ украинского писателя и философа XVIII века Феофана Прокоповича. В ней гетман назван новым Владимиром» (настаивают подчас и на том, что гетман «считал себя потомком Рюриковичей») [20]. Однако было бы неправомерным утверждать, что образ Владимира отчетливо возвеличили именно в период гетманства Мазепы. В ряде исследований справедливо подчеркивается, что всемерно и много ранее «активизировал культ Владимира Равноапостольного в русле своей политики возрождения православной Церкви в Украине» митрополит Петр Могила, тогда как «непосредственным поводом» или стимулом к подобной героизации личности крестителя Руси (допускаем, со своей стороны, что и ее следствием) отдельные российские авторы (например, Я. И. Смирнов в начале прошлого века), сочли «открытие в 1635 г. в развалинах Десятинной церкви мраморного саркофага с останками, объявленными Петром Могилой мощами князя Владимира. 29 января 1640 г. митрополит направил письмо царю Михаилу Федоровичу, в котором, сообщая о находке, просил у царя раку для мощей „дарского величества прадеда“ с тем, чтобы она была установлена в Софийском соборе», но по какой-то причине энтузиазм киевского архиерея на московского монарха ожидаемого эффекта не произвел... [13; 6, с. 19–20] Как можно видеть, факты – применительно к Малороссии – свидетельствуют о целенаправленно-перманентном укреплении особого авторитета князя-миссионера: считая от момента «обретения» в 1635 г. Петром Могилой «мощей Владимира из руин Десятинной церкви, что полагает начало почитанию его останков», продолжая наглядно в мазепинскую эпоху торжествующей (в драматургии Ф. Прокоповича, в росписях Мазепиной капеллы и т. п.) метафорой «Мазепа – новый Владимир» и завершая своеобразной канонизацией принципиальной значимости Владимирова образа посредством включения последнего, – именно на равных с образами Андрея Первозванного и архангела Рафаила – в скульптурный декор «Большой Лаврской колокольни», возведенной по инициативе Рафаила Заборовского [22; 19; 24; 4; 29]. Кстати, учитывая, что строительство колокольни, ставшей реализацией проекта И.-Г. Шеделя, приглашенного в Киев также Рафаилом, закончившись в 1745-м, фактически осуществлялось с 1731 г., затруднительно предполагать, что много позднее 1739-го возник замысел оснащения этой программной доминанты городского ландшафта «скульптурными изображениями

Владимира Святославича... апостола Андрея Первозванного... архангела Рафаила», т. е. тех именно князя, апостола, архангела, что представлены, полагаем, и в гравюре Гр. Левицкого [29; 31]. Скорее наоборот. Впрочем, в любом случае включение образов ап. Андрея, кн. Владимира и арх. Рафаила в программный декор знаковой лаврской постройки – аргумент в пользу предлагаемой идентификации «занебесных» персонажей «Тезиса Заборовского»; и тем более весомый что, начав сооружение колокольни в 1731 г., И.-Г. Шедель, как иной раз пишут, «по контракту ... должен был построить её за три года» [36].

К становлению и развитию «культа святого Владимира» в последнее время проявлен немалый интерес и в российской, и в зарубежной гуманитаристике. В частности, активно печатающийся российский автор Е. А. Погосян постоянно ссылается на относящиеся к этой теме выводы, опубликованные Фр. Батлером, которому, как она указывает, «принадлежит последнее по времени исследование по истории культа Владимира»⁸ и который неамбивалентно подчеркивает, что «этот святой не был прямо связан с Москвой», но в первую очередь с «Киевом и Корсунем», не будучи и «включен... в круг святых, которые особо почитались в Москве при первых Романовых», вопреки даже (выше отмечалось) «такому значительному факту, как открытие мощей князя Владимира в Киеве», а равно «стараниям Петра Могилы и поднесению царю частицы мощей святого» [6, с. 19–20]. Фактически игнорируя этим (уже говорилось) нередко высказываемый (А. С. Преображенским, в частности) тезис касательно обыденности уподобления в петровскую эпоху князю Владимиру коронованного реформатора России, Фр. Батлер приходит к выводу, Е. А. Погосян в целом поддержанному, что «при Петре I... кроме [упоминавшейся] трагедокомедии Прокоповича „Владимир“ и его же Слова, написанных еще в Киеве, был составлен только один панегирик, где Владимир занимает важное место, – это проповедь Гавриила Бужинского, прочитанная в день рождения Петра в 1723 г.: Петр... сопоставлен тут в пространных выражениях с Владимиром и Ярославом» [6, с. 20]. «Со времени Прокоповича и Бужинского, – подытоживает Фр. Батлер, – образ Владимира не занимает значительного места в русском (речь, правда, идет именно о *русском*. – С.Е.) культурном сознании» [6, с. 20]. Квалифицируя оценку Фр. Батлера как, все же, несколько заниженную и полагая, что явственным «поворотом» к расцвету «почитания» Владимира для российской культуры стали «первые годы правления Елизаветы Петровны», Е. А. Погосян, однако, признает немаргинальное бытование «образа св. князя Владимира ... и в искусстве петровского времени», ссылаясь при этом на пример фресковой композиции из церкви Ильи Пророка в Ярославле, известной как «Род царствия благословится», отнесенной исследователями начала XX ст. И. А. Вахрамеевым и Н. Г. Первухиным, соответствен-

⁸ Butler, Francis. *Enlightener of Rus': the image of Vladimir Sviatoslavich across the centuries*. Bloomington, Ind.: Slavica, 2002 [6, с. 36].

но, к 1716-му и к периоду 1715–19 гг.⁹, пользующейся, наконец, неизменным вниманием специалистов и собравшей в единый ансамбль изображения князя Владимира и русских великих князей и царей, в том числе Александра Невского, Михаила Романова, Алексея Михайловича, а также потомков последнего, включая Петра I и его «сыновей... Алексея, Александра и Петра Петровичей, и сына царевича Алексея Петра» [6, с. 20–21]. И что знаменательно – и «Род царствия», и по смыслу с ним сближенные две иные композиции ярославского фрескового цикла воспроизводят, как пишет Е. А. Погосян, «схему гравюр из книги Лазаря Барановича „Меч духовный“», увидевшей свет в 1666 г. и неоспоримо имеющей украинское происхождение [6, с. 21]. Другая российская исследовательница – В. Г. Чубинская¹⁰ подчеркивает, что именно на гравюре, сопровождающей указанное сочинение малороссийского клирика (программно обращенное последним к московскому царю), «впервые в произведении [русского] изобразительного искусства появляется вырастающее из фигуры князя Владимира генеалогическое древо»...¹¹ [6, с. 22]

Нет на данном этапе никаких неоспоримых оснований настаивать, что выше князя Владимира в композиции «Тезиса Заборовского» представлен Гр. Левицкий первый киевский митрополит Михаил, но, по нашему мнению, это заключение наиболее реалистично. Так, отвечая сегодня на вопрос «какой же святой

⁹ Вахрамеев И. А. Церковь святого пророка Илии в г. Ярославле. – Ярославль, 1906; Первухин Н. Г. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. – М., 1915 [6, с. 33, 35].

¹⁰ Чубинская В. Г. Икона Симона Ушакова «Богоматерь Владимирская. Древо Московского государства», «Похвала Богоматери Владимирской» // ТОДРЛ. – Т. 38. – Л., 1985. – С. 291–308 [6, с. 36].

¹¹ По принципиальному замечанию Е. А. Погосян, «на вопрос о том, почему в 1716 г. гравюры из книги Барановича были „востребованы“ и послужили образцом для создания сложной многофигурной композиции в Ярославле, однозначно ответить пока сложно. Отметим только (пишет Е. А. Погосян. – С.Е.), что ярославские фрески не просто повторяют гравюры из книги Барановича: в ряде случаев изображение дополнено на основании предисловия к книге, в котором был помещен комментарий к композиции. Так, например, на фреске за спиной Давида появился Соломон, а за ним Владимир, которых не было на оригинальной гравюре, но которые прямо связаны с Давидом в комментарии... Уже эти дополнения убедительно показывают (подчеркивает Е. А. Погосян. – С.Е.), что автор ярославской композиции не просто копировал гравюры, но внимательно читал „Меч духовный“ и хорошо помнил обстоятельства появления этой книги» [6, с. 24]. По мнению исследовательницы, «впервые» в елизаветинскую эпоху «изображение Владимира» как пропагандирующее государственно-династическую идею «появляется в 1742 г. в процессе подготовки к коронации, когда на триумфальных воротах, выстроенных от Синода, было... изображено „древо царствия“, вырастающее из Владимира. Описание указывает, что [непосредственно] был изображен „Святой Владимир лежащий, и от чресл его древо произрастающее, на которого ветвях изображен род царский даже до государыни императрицы Елисавет Петровны, а Ее Императорское Величество посреди“, с подписью: „Довольно показывает, отколе начало рождения нашего ведаем“...» [6, с. 24]. В последующем, подчеркивает Е. А. Погосян, «при Елизавете круг значений, которые были связаны с князем Владимиром, станет быстро расширяться» [6, с. 24].

покровительствует Украине?» и констатируя, что в подобном контексте «правильнее говорить об иерархии покровителей», ибо «покровителем Украины считают и апостола Андрея, который, по преданию, ...воздвиг крест на Киевских склонах», и «далее в иерархии покровителей» следующего «святого Владимира... при котором произошло крещение Руси», и также полагаемого в наши дни «небесным покровителем Киева... Архангела Михаила», – близкие церкви авторы, будучи вынуждены разъяснять, по какой причине «киевляне стали почитать [„своим“ защитником] покровителя ратников Архангела Михаила», хотя изначально «покровителем Киева был Архангел Гавриил», – одним из вероятных предопределивших эту замену стимулов называют непосредственно то обстоятельство, «что первого киевского митрополита, прибывшего из Византии, звали Михаил» [15]. Как упоминалось, образ этого же Михаила в рамках фрескового ансамбля «мазепинской капеллы» почетно ассистирует образам князя Владимира и княгини Ольги. К еще более раннему времени – к концу XVII ст. – относят созданное неким киевским (?) гравером одно из первых художественных воплощений митрополита Михаила, на наш взгляд, представляющее архиерея неожиданно и даже атипично молодежавым и едва ли не столь же атипично сублильным, с благословляющим жестом правой руки и массивным евангелием в левой, с нимбом и в митре с крестом, при этом, однако, облаченным не в саккос, но в фелюнь. Правда, не простую, а так называемую крещатую (если судить по электронному воспроизведению, увы, плохого качества). Кстати, эта особенная фелюнь позволяет высказать соображение по поводу времени создания данного образа первоиерарха Михаила. Крещатая фелюнь, или полиставрий, «представляющая собой... фелюнь, только со многими нашитыми на ней крестами», пережив непрестую эволюцию в качестве атрибута сначала «собственно... патриарха в Византии», затем – «особой награды ...также некоторых экзархов», а с XV ст. – демократически принадлежности «всех епископов» греческой церкви, на Руси до первой четверти того же века принадлежала лишь «высшим русским иерархам», преобразовавшись при митрополите Фотии «в знак особой чести» для избранных «некоторых архиереев» (во всех иных функциональных предназначениях полиставрий в РПЦ был замещен саккосом), после чего должна была сделаться «с 1675 г., по постановлению московского собора... принадлежностью всех архиепископов и епископов» и таковой оставаться до повеления Петра I «всем архиереям... облачаться в саккос», последовавшего в 1705-м [9, стб. 1834; 5, с. 339–340]. Соответственно, выступая архиерейским облачением в происходящем из Киева гравированном изображении Михаила, крещатая фелюнь, полагаем, оказывается подтверждением того, что данная гравюра не является фальсификатом или скрытым «новоделом» XVIII ст., иначе говоря, создана, вероятно, не позднее 1705 г. и, возможно, не ранее 1675-го [9, стб. 1834]. Укажем, что, по свидетельству многочисленных электронных источников, «когда он [митрополит Михаил] причтен к лику угодников, точно неизвестно, но его имя зна-

чится в списке преподобных Антониевой пещеры и у Кальнофойского в 1638 году. Также в книге Акафистов с канонами, напечатанной в Печерской типографии в 1677 году», и при этом «лик святителя Михаила традиционно пишут на самом распространенном варианте иконы Собора Киево-Печерских святых, известной [уже] с первой половины XVIII века», хотя «в общих месяцесловах Русской Православной Церкви, его, как и прочих Печерских преподобных, не было» почти до самого воцарения Екатерины II (первое официальное разрешение со стороны Синода на печатную фиксацию молитвенных посвящений первомитрополиту последовало за 13 дней до конца недолгого правления Петра III) [14]¹². В то же время 5 апреля 1754-го датирована карандашная зарисовка А. П. Антропова (собр. ГРМ), предполагаемая эскизом¹³ «запрестольных изображений в алтаре Андреевского собора в Киеве» – «„Тайной вечери“... и композиций, размещавшихся „по бокам“ ее, а именно ростовых изображений двух канонизированных киевских митрополитов» – помимо св. Макария, еще и «„первоначальника“ Михаила» [10, с. 37, 40; 3, с. 32]. «При этом принципиальный замысел» указанной «живописной декорации» алтаря, согласно предположению И. М. Сахаровой, «должен был исходить от „местного архимандрита Киево-Братского монастыря Георгия» и в Петербурге «лишь утверждался» [10, с. 41; 3, с. 32]. Между рождением композиции неизвестного гравера с молодежью и субтильным Михаилом и антроповской версией образа легендарного архипастыря, не могли не появляться в украинском изобразительном искусстве и иные интерпретации столь важного персонажа церковной истории, до настоящего времени, думается, попросту остающиеся неизвестными. Обретение, раскрытие любой из них означало бы приращение наших знаний о подлинной иконографической традиции XVII–XVIII вв.

Нельзя исключить возможность (хотя такое предположение выглядит менее состоятельным, нежели ранее представленное и аргументированное), что образы святых, введенные в «занебесную» часть композиции «Тезиса Заборовского», являющегося по сути посвящением архиепископу Рафаилу, могли быть инспирированы обстоятельствами частной биографии киевского преосвященного, то есть олицетворяют святых патронов его родителей. Это, в том числе, означает, что именами отца и матери Заборовского могли быть Андрей и Варвара. Однако учитывая уже сказанное о традиционности, основательности и обще-

¹² «Указами Святейшего Синода 15 июня 1762 года, 18 мая 1775 года и 31 октября 1784 года дозволено печатать службы преподобным: Михаилу, Антонию, Феодосию и прочим чудотворцам Печерским в книгах, издаваемых Лаврской типографией, а указом 6 августа 1795 года повелено было сочинить обстоятельное жизнеописание святителя Михаила для помещения в Четых Минеях» [14].

¹³ Как нам уже доводилось подчеркивать, об этой композиции признанный знаток антроповского творчества И. М. Сахарова писала: «Трудно, однако, сказать – эскиз ли это, подписанный позднее, или рисунок, расцвеченный акварелью, с уже оконченной картины. Скорее последнее, так как он почти не отличается от большого полотна, за исключением отдельных деталей, трудно воспроизводимых в мелком рисунке...» [10, с. 40; 3, с. 33].

известности «духовной связи» Киева с образами ап. Андрея и св. Варвары, – увидеть «фамильную» подоплеку появления этих святых в посвященной главному киевскому клирику панегирической гравюре кажется несколько затруднительным. С другой стороны, определенным аргументом в пользу все же допустимости фамильно-биографической «линии» представляется отсутствие в композиции «Тезиса» исконно-киевского образа княгини Ольги, ибо, соответственно описанным тенденциям сложения автохтонного, киевского, «пантеона» святых, призванных лично покровительствовать «великому городу» на Днепре, выглядело бы еще более логичным введение в круг самых высокопоставленных персонажей гравюры княгини киевской, а не финикийской великомученицы. Во всяком случае, официальные «идеологи» мазепинской эпохи определенно предпочитали Ольгу. Рискнем лишь предположить, что свидетельствуемый «Тезисом Заборовского» феноменальный расцвет киевского культа Варвары в период, последовавший после Мазепы, может объясняться неизжитыми воспоминаниями о страшной эпидемии 1710-го, когда, по словам «историка Сементовского», «одной только Михайловской Златоверхой обители, где почивают... мощи святой великомученицы Варвары, не коснулась губительная язва, и ни один из живущих в ней... не умер, невзирая на то, что... обитель была отверста для всех» [17]. Но, в любом случае, если в киевской гравюре канонизированную киевскую княгиню заменила святая уроженка сирийского Востока, – этому может существовать вполне конкретное объяснение, ибо менее вероятно, чтобы столь ответственная рокировка стала следствием случая или мимолетной эмоции.

Выводы. В «Тезисе Заборовского», практически лишенном изобразительных элементов, не выступающих в роли различного уровня символов (исключение составляет портретное изображение Заборовского), Гр. Левицким – в качестве святых покровителей Киева или же его главного клирика – представлены: архангелы Михаил и Рафаил, апостол Андрей, первый киевский митрополит Михаил, равноапостольный князь Владимир и великомученица Варвара.

Перспективы дальнейшего исследования. Полагаем, что отсутствующее до настоящего времени сколько-нибудь конкретизированное представление об исходно-оригинальной, а также относительно ранней иконографии так называемого первого киевского митрополита Михаила, может быть стимулировано к становлению и углублению самим фактом участия в формировании последней несомненно выдающегося украинского графика, каким был Гр. Левицкий...

Литература:

1. Библиейская энциклопедия. – М., 1990. – Репринт. изд.
2. Газета по-киевски. – 2007. – 29 ноября.
3. Евтушенко С. В. Парадоксальность как непознанная нормативность // Традиції та новації у вищій архіт.-худож. освіті. – 2010. – № 3. – С. 28–35.
4. Западов В. А. Русская литература XVIII века, 1700–1775. – М., 1979.
5. О священных одеждах // Христианское чтение. – 1848. – Ч. 1. – С. 325–345.

6. Погосян Е. Князь Владимир в русской официальной культуре начала правления Елизаветы Петровны // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. V (Новая серия). – Тарту, 2005. – С. 11–36.
7. Подлинник иконописный / Издание С. Т. Большакова. – М., 1903.
8. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 2. – СПб., 1889.
9. Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. Т. 2. – СПб., Б. г.
10. Сахарова И. М. Алексей Петрович Антропов. 1716–1795. – М., 1974.
11. http://azbyka.ru/days/dni_pamiaty_sviatikh/svetaq_varvara-all.shtml
12. <http://bratstvo.ucoz.ua/publ/15-1-0-29>
13. <http://copy.yandex.net/?fmode=envelope&url=http%3A%2F%2Fmillennium.ni...>
14. <http://drevo-info.ru/articles/7376.html>
15. <http://life.obozrevatel.com/science/36907-kakie-svyatyie-pokrovitelstvuyut-ukr...>
16. <http://nesusvet.narod.ru/ico/books/erminiya.htm>
17. http://odigitrya.at.ua/news/sv_velikomuchenica_varvara_poklonenie_po_kievsk...
18. <http://orthodoxy.org.ua/uk/2008/11/27/20660.html>
19. http://pidruchniki.ws/10981205/kulturologiya/ukrainskaya_hudozhestvennaya_...
20. <http://president.org.ua/news/news-177915/>
21. http://ru.wikipedia.org/wiki/%CA%F0%E5%F9%E5%ED%E8%E5_%D0%F3...
22. http://ru.wikipedia.org/wiki/%C2%EB%E0%E4%E8%EC%E8%F0_%D1%E2...
23. <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5...>
24. http://ru.wikipedia.org/wiki/%D4%E5%EE%F4%E0%ED_%CF%F0%EE%E...
25. <http://stolitsa.glavred.info/archive/2009/10/01/110027-19.ht...>
26. <http://www.cirota.ru/forum/view.php?subj=85855&fullview=1>
27. <http://www.gorodkiev.com/andreevskaya-tserkov.html>
28. <http://www.iconrussia.ru/painting/iconography/891/>
29. <http://www.janus.ua/Master/Index1&DataID=18960740>
30. <http://www.orthodox.com.ua/index.php?go=News&in=view&id=1194>
31. <http://www.pro-kiev.com.ua/index.php?w=fotopro&id=448>
32. <http://www.sahoioij.ru/content/view/1045/36/index.html>
33. <http://www.sedmitza.ru/text/410993.html>
34. http://zn.ua/CULTURE/niva_dlya_seyatelya-6008.html
35. <http://www.zn.ua/3000/3100/61572/>
36. ru.wikipedia.org/wiki/Большая_Лаврская_колокольня