

## **КНЯЖЕСКИЙ ПОРТРЕТ В СОФИИ КИЕВСКОЙ: ПАРАДОКСЫ ДИСКУССИИ**

В Софии Киевской сохранились значительные фрагменты большой фресковой композиции, на которой представлен групповой портрет семьи киевского князя (рис. 1). Традиционные реконструкции данной композиции зиждутся на убеждении, что здесь изображена семья Ярослава Мудрого как строителя Софийского собора. Но еще в 80-х гг. прошлого века мной выдвинута и аргументирована гипотеза, связавшая княжеский портрет на этой фреске с семьей Владимира Великого, который, по моему убеждению, был подлинным основателем Софии Киевской<sup>1</sup>.

Кардинально новая трактовка широко известной фрески, идущая вразрез с общепринятым мнением, вызвала дискуссию, которая резко обострилась в последние годы, поскольку в 2011 г. по решению ЮНЕСКО на государственном и международном уровнях было отмечено 1000-летие основания собора, и одним из аспектов аргументации правомочности данного юбилея послужила моя атрибуция фрески. Дабы уразуметь, в чем, собственно, состоит суть дискуссии в ее современном состоянии и насколько убедительны аргументы ее участников, я сочла необходимым представить это на суд читателю.

Напомню, что княжеский портрет, который первоначально располагался на трех стенах центрального нефа – северной, западной и южной, является наибольшей фресковой композицией храма протяженностью 15 м. Она была решена как парадный выход в храм княжеского семейства, состоявшего из не менее десяти персонажей, что само по себе весьма необычно для светских портретов в монументальной живописи этого периода.

От этой большой трехчастной фрески сохранились изображения детей князя на боковых звеньях портрета – 4 фигуры на южной стене и 2 на северной. Центральное, западное звено композиции, имевшей П-образную форму, утрачено, поскольку располагалось на разобранной на рубеже XVII–XVIII вв. западной трехпролетной аркаде, остатки которой оформили при перестройке в виде пилонов крещатых столбов, примыкающих к северной и южной стенам нефа. В 1955 г. при расчистке остатков западной стены от поздних записей были открыты фрагменты двух фигур, представленных

---

<sup>1</sup> Н.Н. Никитенко, *Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора*, Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник. 1986 г., Ленинград 1987, с. 237–244.

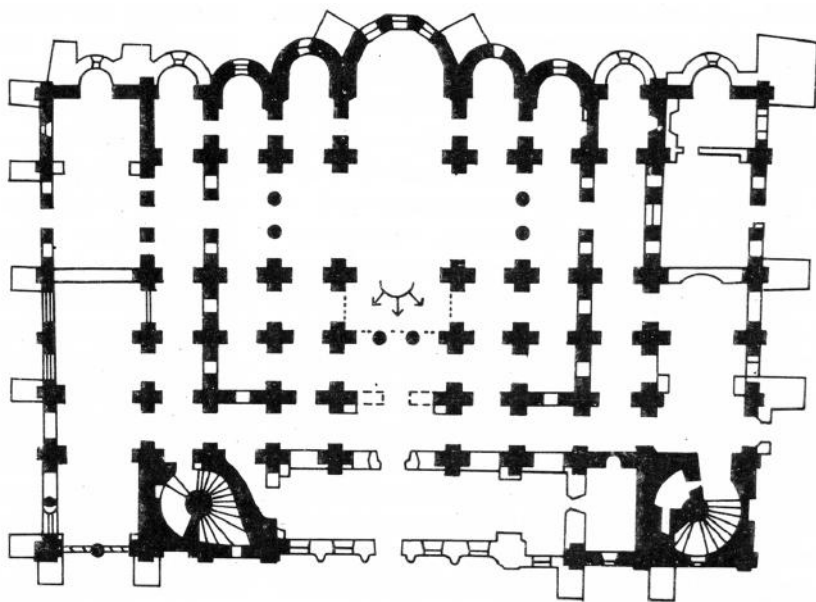


Рис. 1. Схема расположения княжеского портрета

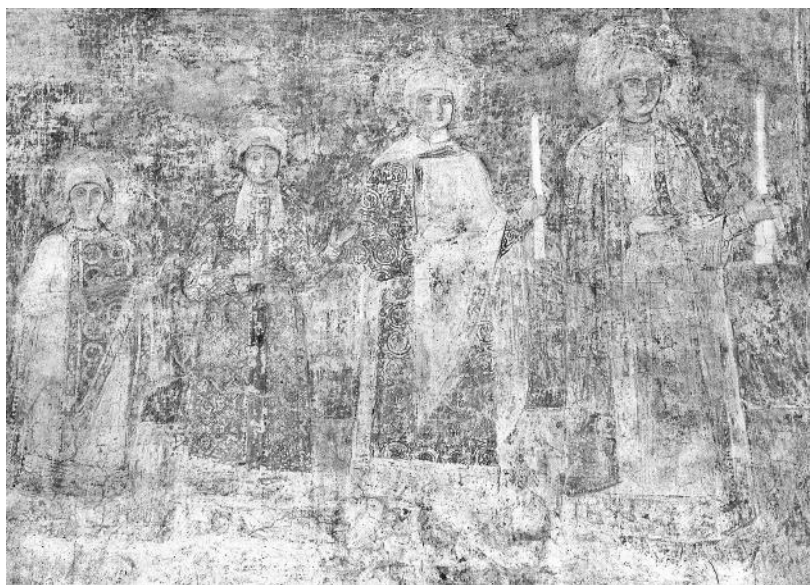


Рис. 2. Княжеский портрет. Южная часть фрески

в центральній частині княжеского портрета. Эти фрагменти фігур князя и княгини можно сегодня видеть на остатках западной стѣны (рис. 2).

Боковые части портрета на северной и южной стѣнах нефа на рубеже XVII–XVIII вв. забѣлили, после чего в 1718 году здесь появились изображения четвертого и пятого Вселенских соборов<sup>2</sup>. Во время реставрации середины XIX века южная половина портрета была открыта и зарисована Ф. Солнцевым<sup>3</sup>. На рисунке Ф. Солнцева изображены в трехчетвертном повороте шествующие друг за другом четыре княжеские фігуры. Две первые держат в руках большие свѣчи, третья – крест. Носки ног, как и ладони рук, обращены вправо, что указывает направление движения к западу. На головах высокие конические шапочки с узким окольшем, волос под шапочками не видно. Платье третьего княжича отличает узкий остроугольный ворот; как и плащ-корзно второго персонажа, оно лишено орнаментации.

После открытия фрески оказалось, что головы фігур имеют лишь слабые очертания, в то время как туловища и одежды сохранились хорошо. Реставраторы приняли их за изображения мучениц Софии, Веры, Надежды и Любви, поэтому при поновлении фрески маслом головы персонажей покрыли “по русскому обычаю” белыми платочками, окружив их нимбами (остатки этих нимбов XIX в. видны на фреске до сих пор). Возле мнимых “мучениц” поставили соответствующие надписи на греческом языке<sup>4</sup>. В верности такой атрибуции никто не сомневался, пока в 1867 году И. Срезневский, основываясь на одеждах персонажей, не предположил здесь изображение семьи Ярослава Мудрого<sup>5</sup>. С тех пор это название прочно закрепилось за фреской.

Большим подспорьем к реконструкции фрески послужила ее зарисовка, выполненная в 1651 г. голландским художником А. ван Вестерфельдом и обнаруженная в 1904 г. (в копии конца XVIII в.) Я. Смирновым в библиотеке Петербургской Академии художеств<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Я.И. Смирнов, *Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века*, Труды XIII археологического съезда в Екатеринославе (1905), Т. 2, Москва 1908, с. 239–240, 450.

<sup>3</sup> *Древности Российского государства. Киевский Софийский собор*, Санкт-Петербург 1887, вып. 4.

<sup>4</sup> П. Лебединцев, *Возобновление Киево-Софийского собора в 1843–1853 гг.*, Киев 1879, с. 32–33. Это обстоятельство послужило причиной того, что первые исследователи княжеского портрета ошибочно определяли этих персонажей как дочерей Ярослава, тогда как на самом деле здесь изображены княжичи. См. С.А. Высоцкий, *Светские фрески Софии Киевской*, Киев 1989, с. 80–99.

<sup>5</sup> И.И. Срезневский, *[О фресках в Киевском Софийском соборе, изображающих портреты княжеской семьи]*, Труды I Археологического съезда в Москве (1869 г.), Т. 1, Москва 1871, прот., С. CVIII–CX.

<sup>6</sup> Я.Н. Смирнов, *Указ. соч.*, с. 444 – 462.

На рисунке А. ван Вестерфельда, условно разделенном на два пояса, изображены 11 фигур. Центральная, поставленная фронтально фигура, нимбирована и отмечена царскими регалиями. С обеих сторон к этому персонажу приближаются по пять фигур – слева женские, справа мужские. Группу княжичей возглавляет облаченный в царское одеяние князь, который держит в руке модель храма. Шествующие за ним два старших княжича несут большие процессуальные свечи. Впереди находящийся слева женских персонажей идет княгиня, облаченная, как и князь, в царские одежды (рис. 3).

Реконструируя фреску, исследователи исходят из убеждения, что это – групповой портрет семьи Ярослава, поскольку летописи называют его основателем собора<sup>7</sup>. В основе всех предложенных реконструкций, которые разнятся в деталях, лежит единая схема: в центре композиции – тронная фигура Христа, к которому с обеих сторон подходят Ярослав с моделью Софии в руке и его жена Ирина; за Ярославом шествуют сыновья, за Ириной – дочери. Среди сыновей А. Поппэ видит одну дочь (рис. 4)<sup>8</sup>.

Ничего существенно нового не вносит в устоявшуюся схему и львовский искусствовед Н. Козак, который лишь предлагает различные варианты изображений посредников между Христом и княжеской семьей, причем эти варианты он заимствует из гипотетических построений других исследователей<sup>9</sup>. Правда, ему принадлежит некое “уточнение”: он допускает, что, посредниками на фреске могли выступать император Михаил IV (1034–1041) и императрица Зоя, поскольку портрет, по мнению Н. Козака, написан в 1030-е гг. С названным императором

<sup>7</sup> Подробно историю изучения данной фрески см.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской*, Киев 1999, с. 14–29. Стоит отметить, что мою версию истории исследования княжеского портрета в реферативном виде, но без каких-либо ссылок на меня, повторяет В. Сарабянов, указывая, однако, на историографическую часть работ С. Высоцкого (С.А. Высоцкий, *Указ. соч.*, с. 64–80), Н. Козака (Н. Козак, *Образ і влада: Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст.*, Львів 2007, с. 9–52) и А. Преображенского (А.С. Преображенский, *Ктиторские портреты средневековой Руси. XI – начало XVI в.*, Москва 2012, с. 70–92). См.: В.Д. Сарабянов, *Ктиторский портрет Софии Киевской и его традиция в монументальной живописи Древней Руси*, Храм і люди. Збірка статей до 90-річчя з дня народження Сергія Олександровича Висоцького, Київ 2013, с. 185–191, 211.

<sup>8</sup> В.Н. Лазарев, *Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской: групповой портрет семейства Ярослава*, ВВ 15 (1959) 148–169; В.Н. Лазарев, *Групповой портрет семейства Ярослава*, В.Н. Лазарев, *Русская средневековая живопись*, Москва 1970, с. 27–54; С.А. Высоцкий, *Указ. соч.*, с. 63–112; А. Poppe, *Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej: W poszukiwaniu układu pierwotnego*, ВНСК 30 (1) (Warszawa 1968) 1–29.

<sup>9</sup> Н. Козак, *Вказ. праця*, с. 9–52.

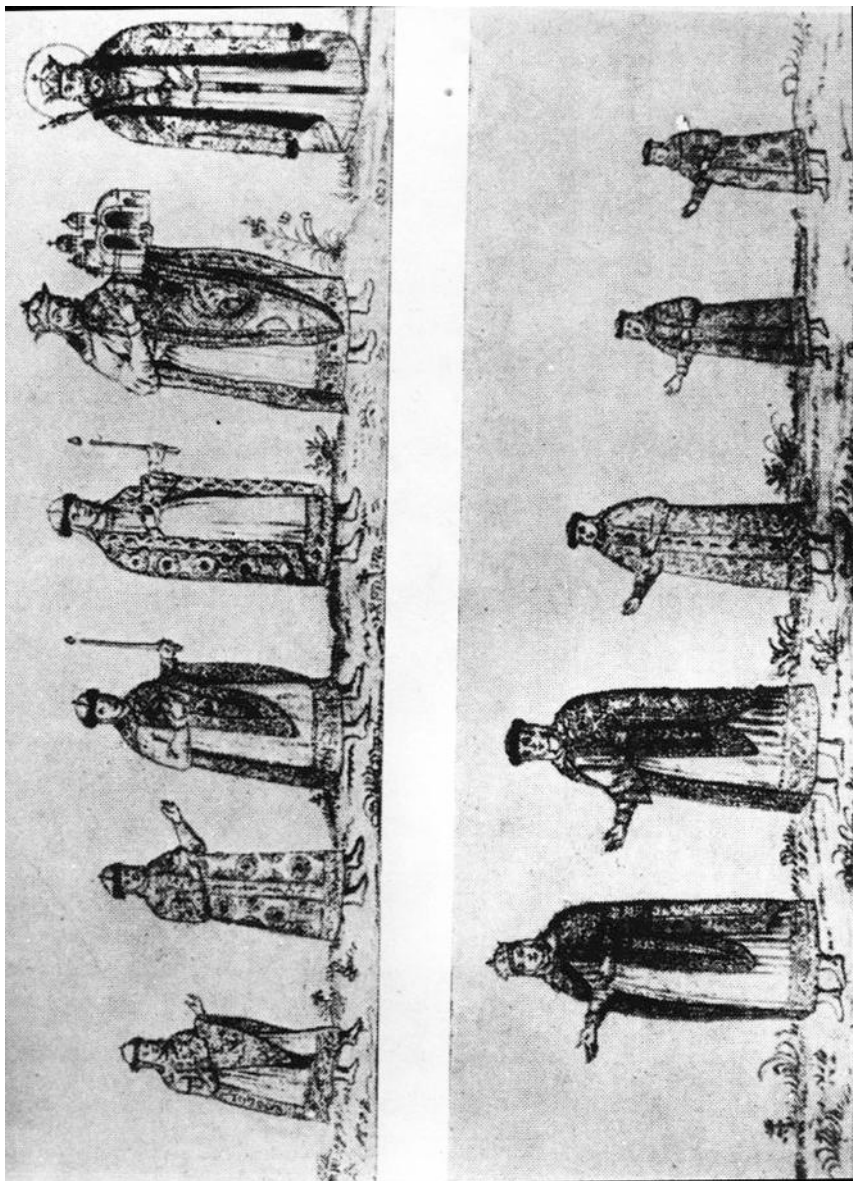


Рис. 3. Княжеский портрет в зарисовке А. ван Вестерфельда (1651 г.)

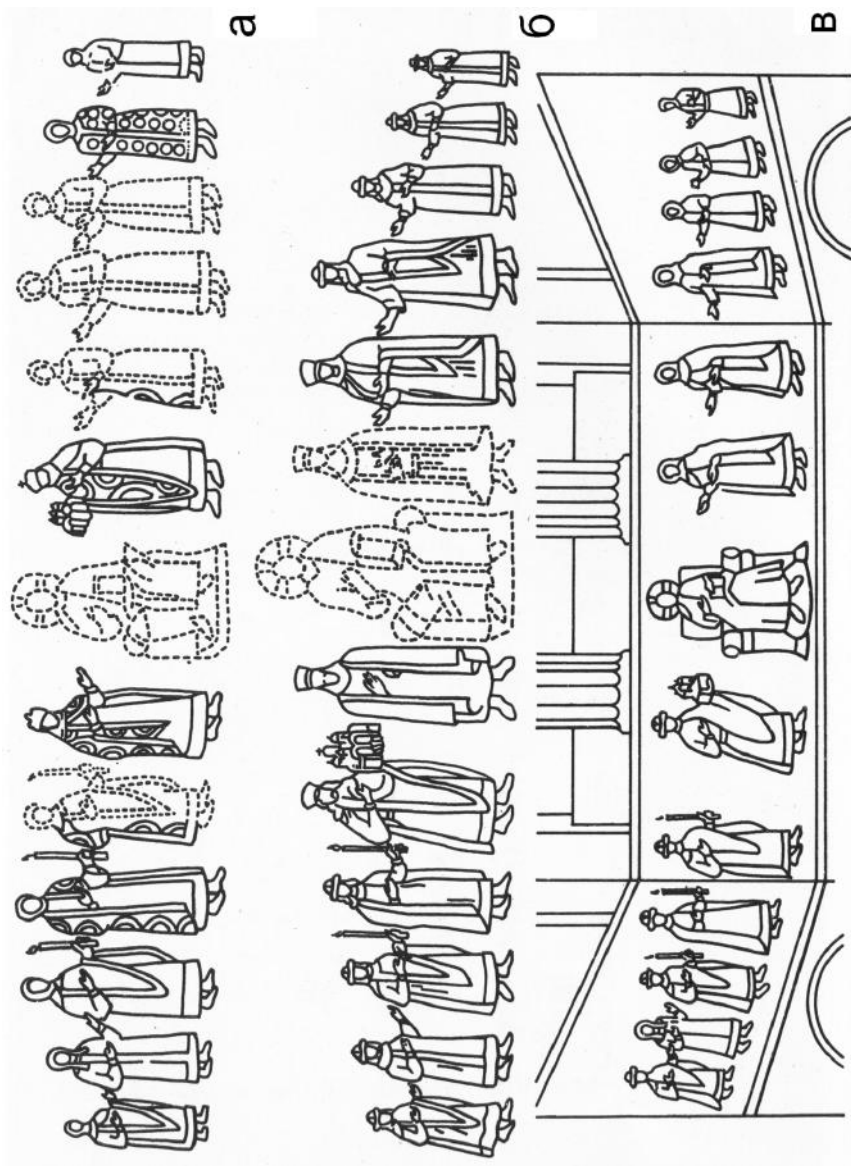


Рис. 4. Реконструкции княжеского портрета: а) В. Лазарева б) С. Высоцкого в) А. Поппа

якобы связано и посвящение Михайловского алтаря<sup>10</sup>. Комментарии здесь излишни, ибо по свидетельству Михаила Пселла, при этом императоре (Пселл пренебрежительно называет его “безвестным Михаилом”), причем именно против него, русы начали подготовку к войне с Византией, которая вспыхнула в 1043 г.<sup>11</sup>

К тому же Н. Козак, претендуя на наиболее достоверную интерпретацию портрета, плохо ориентируется в соборе, поскольку убежден, что западная трехпролетная аркада, на которой располагалась центральная часть фрески, “первісно відмежовувала наву від нартекса”<sup>12</sup>. Во-первых, нартекса здесь в древности не было, поскольку собор окружали два ряда открытых галерей, в том числе – с запада; во-вторых, упомянутую аркаду отделял от входа целый архитектурный объем, перекрытый коробовым сводом<sup>13</sup>.

Не содержат принципиальной новизны в интерпретации данной фрески также публикации российских исследователей А. Преображенского<sup>14</sup> и В. Сарабьянова<sup>15</sup>; первый однозначно считает “получателем княжеского дара восседающего на троне Христа, что соответствует посвящению храма”<sup>16</sup>, второй не менее категорично утверждает, что в центре фрески “по неумолимой логике типологии ктиторского портрета был изображен Христос”<sup>17</sup>.

Львовский исследователь В. Александрович также придерживается той точки зрения, что в центре композиции должна была размещаться обязательная для подобных сюжетов фигура Христа как “адресата

<sup>10</sup> Н. Козак, *Вказ. праця*, с. 30.

<sup>11</sup> *Михаил Пселл*, Хронография / Пер., статья и примеч. Я.Н. Любарского, Москва 1978, с. 95.

<sup>12</sup> Н. Козак, *Вказ. праця*, с. 10.

<sup>13</sup> Вообще, работа Н. Козака грешит ошибками и неточностями, не всегда корректной передачей точки зрения другого исследователя, категоричностью суждений. Чтобы не перегружать текст полемикой, в данном издании остановлюсь лишь на наиболее показательных в этом отношении моментах.

<sup>14</sup> А.С. Преображенский, *Указ. соч.* Нельзя не отметить, что позиция этого исследователя, посвятившего ктиторским портретам Древней Руси целую монографию, весьма удручает своим поверхностно-пренебрежительным отношением к точке зрения оппонента, в частности к моей концепции. Называя ее “совершенно неприемлемой и, несмотря на многословные обоснования, неаргументированной”, он “отделяется” от нее лишь одной сноской, не считая нужным подвергнуть серьезному критическому анализу эти самые “многословные обоснования”. См.: А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 76, примеч. 63. Подобный подход, демонстрируя реанимацию худших традиций науки тоталитарных времен, свидетельствует лишь о слабости позиции моего оппонента. Во всяком случае, подчеркнута небрежная “отмашка” А. Преображенского явно неадекватна отмеченному им самим “многословному обоснованию” моей концепции.

<sup>15</sup> В.Д. Сарабьянов, *Указ. соч.*

<sup>16</sup> А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 82

<sup>17</sup> В.Д. Сарабьянов, *Указ. соч.*, с. 184–185.

урочистого походу”<sup>18</sup>. По мнению В. Александровича, “рисунок (Вестерфельда. – *Н.Н.*) передает справжній склад фрески в 1651 р. й на втраченій західній стіні посередині була лише одна постать святого Володимира Великого, а по її краях – князя і княгині, залишки яких відкриті на пілястрах”<sup>19</sup>. Исследователь полностью уверен, что “Центральна постать, як підкреслив ще Я. Смірнов, належить лише до могилянської доби”<sup>20</sup>.

Но в своей последующей работе В. Александрович без всяких оговорок существенно меняет свое мнение, предлагая собственную реконструкцию центральной части портрета: Христос, фланкированный двумя парами фронтальных фигур святых (одна из них якобы была трансформирована позже в фигуру Владимира), к которым с обеих сторон направляется семья князя-основателя. При этом ученый ссылается на аналогию с мозаикой VI в. равеннской базилики Сант Аполлинаре Нуово с изображением процессии придворных во главе с королем Теодорихом, направляющуюся к тронным Христу и Богородице; более того, В. Александрович считает, что эта мозаика является отдаленным источником иконографического решения софийской композиции<sup>21</sup>.

Итак, все предложенные реконструкции предусматривают обязательную, как представляется их авторам, центральную фигуру Христа. Но мнимое изображение в центре фрески тронного Христа, одного либо с посредниками между Ним и княжеским семейством, – это миф, кочующий из публикации в публикацию. Ни одним источником такие фигуры здесь не зафиксированы. Почему-то никто из исследователей не учитывает то важное обстоятельство, что восседающий на троне Христос – Царь Небесный никак не мог размещаться под ногами царя земного – князя, находившегося во время служб на западных хорах, как раз над центром портрета. Не зря подобное решение светского портрета отсутствует в средневековой монументальной живописи. Как хорошо известно из византийской и древнерусской литературы, государь (император,

<sup>18</sup> В. Александрович, *Проблеми інтерпретації групового портрета княжої родини в головній наві Софійського собору*, Проблеми та досвід вивчення, захисту, збереження і використання архітектурної спадщини. Матеріали Перших науково-практичних Софійських читань (м. Київ, 27–28 листопада 2002 р.), Київ 2003, с. 14–16. Ту же схему реконструкции фрески с приведением аргументации В. Александровича считает единственно верной киевская исследовательница Е. Архипова. См.: Е.І. Архипова, *Натурні дослідження у Софії Київській: декларації та реалії*, УДЖ 5 (2010) 31.

<sup>19</sup> В. Александрович, *Вказ. праця*, с. 15.

<sup>20</sup> Там само, с. 15.

<sup>21</sup> В. Александрович, *Фрески з портретом княжої родини у київській Софії*, ПУ 3–4 (липень-грудень) (2011) 54–55.



князь, вельможа) считал себя рабом Христа. Не подлежит сомнению, что стенопись собора решена в контексте иерархического единения Церкви Земной, молившейся в храме, и Церкви Небесной, изображенной (“явленной”) на его стенах<sup>22</sup>.

Не объясняет наличествующего в науке вышеупомянутого казуса и Н. Козак, который полагает, что иерархия небесной и земной власти демонстрируется здесь в даропринесении князем модели храма Христу<sup>23</sup>. Но если бы в центре фрески действительно был написан Христос, то между Ним и князем существовало бы непомерно большое расстояние (около 3,5 м), что не позволяло бы воспринимать запечатленное действие как дарственный акт. Еще больше нарушали бы такое восприятие мнимые фигуры посредников, ибо в таком случае модель подносилась бы им, но не Христу. Кроме того, увеличение фигур идет по нарастающей к центру (напр. на южной стене: 1,6–1,8–2,1–2,3 м), то есть, центральное звено фрески оказалось бы “загроможденным” слишком большими фигурами, резко контрастирующими с окружающей росписью. В таком случае изображение Христа было бы просто колоссальным, диссонирующим с восприятием росписи данного регистра. В науке справедливо отмечалось тщательное соотношение масштабов между фигурами, отвечающее иерархии образов<sup>24</sup>. Кроме того, огромный образ тронного Христа предполагал молитвенное предстояние и не мог размещаться на стене западной аркады, то есть, сзади верующих, стоявших и припадавших ниц (!) лицом к алтарю.

Эти и многие другие доводы приведены мной в моих монографиях, но они Козаком проигнорированы. Он взял на вооружение такой принцип: “не замечать” тот или иной аргумент, если не может его опровергнуть.

Правда, Е. Архипова находит пример в убранстве Софии Константинопольской, где изображение Христа Халкитиса под западными хорами якобы находилось “під ногами імператора та інших осіб, що перебували на хорах”. Это, по ее мнению, снимает мое отрицание самой возможности такой ситуации<sup>25</sup>.

В противовес этому замечанию укажу на три важных момента. *Первый* – это особенности архитектурного решения Софии Константинопольской.

<sup>22</sup> В. Александрович в связи с этим доводом выдвигает свой контраргумент: “Втім, тут не можна не відзначити присутності поодиноких зображень окремих святих у головній наві собору і в ще нижчих регістрах”. В. Александрович, *Фрески з портретом...*, с. 55, прим. 7. Однако портрет размещен так, что непосредственно под ним нет фигур отдельных святых, т.е. отсутствует прямая визуальная (то есть, иерархическая) взаимосвязь между светскими персонажами портрета и святыми, изображенными в центральном нефе.

<sup>23</sup> Н. Козак, *Вказ. праця*, с. 25.

<sup>24</sup> См.: В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской*, Москва 1960, с. 65.

<sup>25</sup> См.: Е.И. Архипова, *Вказ. праця*, с. 30–31.

Ее хоры благодаря балкону, окружающему наос и идущему впереди мраморного парапета, значительно отодвинуты назад<sup>26</sup>. В результате те, кто находился на западных хорах, оказывались не над образом Христа, а позади Него. *Второй* – особенности живописного убранства. Образ Христа Халкитиса, мозаичный или написанный красками (источники упоминают икону, стоявшую над дверьми), был размещен над высоким императорским входом, покрытым широким козырьком. Этот образ, судя по всему, имел сравнительно небольшие размеры, поэтому, дабы увидеть его, нужно было пройти вперед, к центру наоса. Все это зрительно изолировало образ Христа от нижнего яруса, поэтому присутствующие не воспринимали образ находящимся за их спинами. *Третий* – обрядные особенности. Известно, что в Софии Константинопольской на западных хорах пребывала императрица со своей свитой, и ее место было закрыто от посторонних взглядов шелковыми портьерами, протянутыми между небольшими мраморными колоннами<sup>27</sup>. Поэтому портьеры, в сочетании с архитектурным решением хор, надежно изолировали священное изображение Христа Халкитиса и от верхнего яруса.

Хотя княжеский портрет традиционно соотносят с семьей Ярослава Мудрого, не существует объективных данных для такой атрибуции<sup>28</sup>. Более того, в свете полученных в последние годы данных софийских граффити мне она представляется несостоятельной, поскольку на фресках собора обнаружены надписи-граффити, содержащие прямые даты, древнейшие из которых – 1018/21, 1019 и 1022 гг. Кроме того, исследованные мной совместно с В. Корниенко граффити “группы Олисавы” и записи дружинников новгородского посадника Константина Добрынича дают возможность датировать выполнение росписи Софии временем не позже 1019 г.<sup>29</sup> Это со всей очевидностью означает, что собор был полностью построен и расписан уже во втором десятилетии XI в.

<sup>26</sup> Сейчас балконы имеют ажурную металлическую ограду. По свидетельствам современников, в древности ограда была выполнена из серебра и декорирована эмальями, жемчугом и драгоценными камнями. См.: Т. Вельманс, В. Корач, М. Шупут, *Византийский мир. Храмовая архитектура и живопись*, Москва 2006, с. 14.

<sup>27</sup> Там же. Замечу, что эти колонны сохранили древние металлические кольца для портьер.

<sup>28</sup> Например, Н. Козак, не утруждая себя внимательным анализом всего комплекса источников, безапелляционно заявляет: “Оскільки засновником собору св. Софії джерела називають Ярослава Володимировича, то, отже, портрет репрезентує сім’ю саме цього князя”: Н. Козак, *Вказ. праця*, с. 20.

<sup>29</sup> Речь идет о 13 надписях, 8 из которых относятся к “группе Олисавы”, 5 – к группе граффити, оставленными “отроками” Константина Добрынича. Эти граффити, благодаря упоминанию в них известных исторических личностей, четко датируются 1019 г. Подр. см.: Н. Никитенко, В. Корниенко, *Древнейшие граффити Софии Киевской и время ее создания*, Київ 2012, с. 160–208.

Так как на портрете изображены 4 княжны, старшая из которых уже взрослая и, судя по головному убору, замужняя, остальные – подростки (см. ниже), а старшие дочери Ярослава родились лишь ок. 1032 г.<sup>30</sup>, становится ясным, что на фреске фигурирует вовсе не семья Ярослава, а семья его отца Владимира.

Фреска и определена мной как портрет семьи Владимира Крестителя, совершающей торжественный выход в храм Святой Софии. Портрет, по моему мнению, запечатлел церемонию освящения (создания) храма, символизирующую крещение Руси. Фреска отразила основные моменты этого многоактного обряда: заложение (освящение фундаментов) храма, Малый вход в храм и Великий вход со Святыми дарами в его алтарь (рис. 5).

Сопоставление фрески и рисунка Вестерфельда с обрядом освящения храма и архитектурой Софии Киевской обнаруживает совпадение главных моментов: действие разворачивается на поросшем цветами “поле вне града”; князь с моделью храма, за которым идут сыновья, причем старшие из них несут процессуальные свечи, сопровождающие реликвию (при Малом входе в храм – мощи святых, при Великом входе в алтарь – Святые дары), вступает в собор через южную правую половину, княгиня и княжны – через северную левую. Дойдя до центра Софии через ее боковые нефы, имевшие в древности отдельные входы, процессия, обходя подкупольное пространство, сворачивает в западную часть центрального нефа, откуда происходил Великий вход в алтарь, в котором мог участвовать князь.

Сюжет фрески заставляет вспомнить византийский церемониал Великого входа в храме Святой Софии Константинопольской, во время которого василевс в сопровождении духовенства и знати медленно обходил подкупольное пространство вплоть до солеи. Как сообщает паломник Игнатий Смоленский, обряд происходил в течение трех часов: “бысть шествие царево толико тихо три часа от передних врат до чертога”. Если Малый вход воспринимался как пришествие Христа в мир, то Великий вход выражал конечную цель праздничной процессии, когда василевс входил в алтарь и ставил на престол Святые дары храму<sup>31</sup>.

Судя по особенностям зафиксированного нашей фресковой обряда (в его проекции на архитектуру собора), можно полагать, что в изображенной

<sup>30</sup> Л.В. Войтович, *Княжа доба на Русі: портрети еліти*, Біла Церква 2006, с. 320, 321.

<sup>31</sup> М.А. Поляковская, *Византийский дворцовый церемониал XIV в.: “театр власти”*, Екатеринбург 2011, с. 74, 251–252. Обращение к аналогии с описанным Псевдо-Кодином византийским церемониалом XIV в. вполне уместно, так как трактат этого автора весьма близок к “Книге церемоний” X в. Константина Багрянородного, что отмечает М. Поляковская (с. 247).

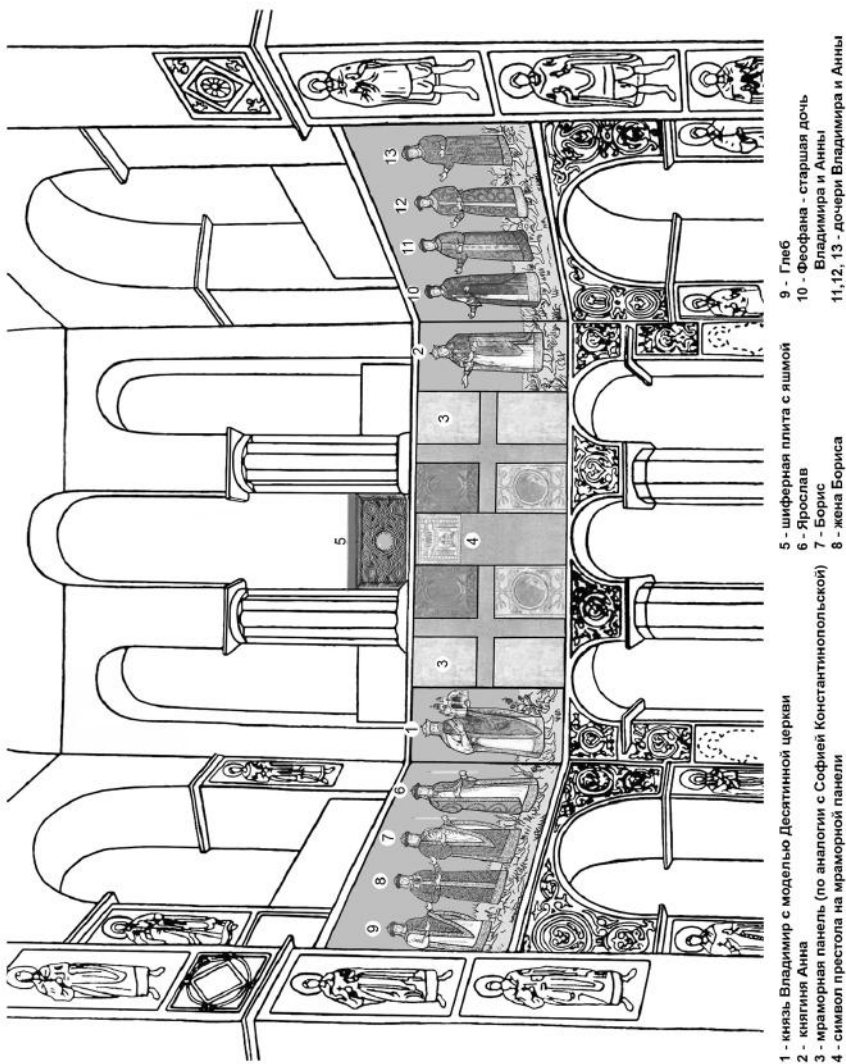


Рис. 5. Реконструкция княжеского портрета по версии Н.Н. Никитенко

здесь церемонии освящения Софии Владимир несет на алтарь “митрополии русской” реликварий-иерусалим, символизировавший Небесный Иерусалим – Церковь Христову<sup>32</sup>. Воспроизводя облик Десятинной церкви, модель воплощает идею *ekklesia matrix* (материнской церкви) Руси<sup>33</sup>. Многочисленные примеры подтверждают иконографическое соответствие храмообразных моделей-реликвариев (иерусалимов) их реальным прототипам<sup>34</sup>.

Реликварий-иерусалимы воплощали идею живой связи Церкви Земной с Церковью Небесной и, как хорошо известно, были принадлежностью главных соборных храмов. Е. Архипова сомневается относительно самой возможности воплощения в модели архитектурного образа Десятинной церкви, поскольку существует девять вариантов ее реконструкции, поему, мол, неизвестно, какой именно из них можно узнать в этой модели<sup>35</sup>. Но при всех существующих вариантах практически все исследователи, отталкиваясь от данных археологических исследований, сходятся в том, что это был пятикупольный трехапсидный храм с развитой западной частью, высокой однорядной открытой галереей вдоль боковых фасадов; у этого храма не было лестничных башен по западным углам, а со стороны западного фасада существовали два входа – центральный и в капеллу (возможно, крещальню) в юго-западном углу<sup>36</sup>. Несложно определить то, что именно такой храм послужил прототипом модели в руке князя, несомой им на алтарь храма Премудрости Божьей<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Иерусалимы – необходимый элемент сакрального пространства главных византийских и русских храмов. Реликварий-иерусалимы (ковчеги) сравнивают с Ковчегом Завета, устроенным по Божью повелению в Моисеевой скинии, так как он наряду с прообразованием других новозаветных святынь и лиц прообразует в буквальном смысле и этот ковчег, в котором хранятся Тайны Нового Завета – Тело и Кровь Христовы (Мф. 26, 28; Мк. 14, 27; Ин. 16, 32).

<sup>33</sup> Отождествление Церкви как организации с храмом было свойственно той эпохе. См.: Д. Лихачев, *Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси*, Москва 1975, с. 19.

<sup>34</sup> Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 35–37. Полемику по этому вопросу см.: Н.М. Нікітенко, В.В. Корнієнко, *Ще раз про натурні дослідження Софії Київської*, УАЩ 16–17 (2012) 146–147.

<sup>35</sup> Є.І. Архипова, *Вказ. праця*, с. 32.

<sup>36</sup> Детальнее см.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 43.

<sup>37</sup> Можно заметить, что модель воспроизводит элементы трех фасадов – восточного, западного и северного. Это обычный прием древних живописцев, который хорошо прослеживается на многочисленных изображениях архитектурных объектов. Благодаря такому приему достигалось целостное воссоздание сакрального образа храма, архитектурные формы которого исполнены глубокой символики. См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 35–37.



Рис. 6. Князь Владимир на рисунке А. ван Вестерфельда (1651 г.)



Рис. 7. Княгиня Анна на рисунке А. ван Вестерфельда (1651 г.)

В утраченной центральной части фрески фигурировала княжеская чета крестителей Руси – Владимир и Анна (рис. 6–7), фрагменты фигур которых сохранились на остатках западной стены, растесанной при перестройке рубежа XVII–XVIII вв. в виде пилонов столбов. Их фигуры размещались в самых углах западной стены<sup>38</sup>. Центр портрета по византийской традиции мог быть оформлен мраморной панелью – символом священного

<sup>38</sup> В. Александрович ошибочно полагает, что я будто бы считаю центральной частью фрески полностью утраченной, хотя во всех публикациях я, вслед за своими предшественниками, акцентирую сохранение ее фрагментов на остатках западной стены. Сохранение этих остатков обусловлено тем, что западная стена была сооружена вперевязь с южной и северной, что положительно сказалось на сохранности примыкающих к ним частям западной стены. Кстати, в науке не существует “принятого взгляду щодо завалення 1625 року всієї стіни”. Ср.: В. Александрович, *Фрески з портретом...*, с. 50, 51. На самом деле, такое явно ошибочное мнение высказывает лишь один Н. Козак. См.: Н. Козак, *Вказ. праця*, с. 16.

алтаря Софії<sup>39</sup>, к которому подходило княжеское семейство. Полихромные мраморные плиты в соединении с причудливыми орнаментами и световыми эффектами содействовали дематериализации архитектурных масс, создавая иллюзию ирреальности пространства. Такая панель размещена под хорами над входом в Софии Константинопольской (рис. 8). Разноцветный мрамор здесь воспроизводит символ престола: два огромных креста как бы фланкируют престол с крестом в кивории и четырьмя медальонами по углам – символами евангелистов (рис. 9)<sup>40</sup>.

Итак, на фреске Софии Киевской шествие направлено к престолу Христовому, что подчеркнуто жестами персонажей<sup>41</sup>. Но где был представлен адресат шествия – Христос?

Как считает В. Александрович, мой вывод о размещении между княжеской парой декоративного панно неубедителен, поскольку он “усуває адресата учасників походу”<sup>42</sup>. Кроме того, исследователь полагает, что “урочиста хода вибраних персонажів, розташованих фризом на стінах храму й чітко окреслених як поодинокі самодостатні елементи загальної композиції, у доступній нині візантійській портретній іконографії не відзначена”<sup>43</sup>.

Е. Архипова со ссылкой на В. Александровича пишет, что в искусстве того времени не встречается размещения декоративного панно между княжеской парой, ибо это, по ее мысли, “... усуває адресата урочистої ходи”<sup>44</sup>. Но, во-первых, в науке неоднократно отмечались уникальность и своеобразие княжеского портрета в Софии Киевской. Во-вторых, в средневековом монументальном искусстве известны разнообразные процессуальные сцены, своеобразно решенные в разных ансамблях, и не всегда в таких сценах изображался Христос, либо другой священный персонаж<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> Мрамор – известный библейский символ алтаря. Такое же значение мрамор имел в античности, что со всей очевидностью иллюстрирует знаменитый Пергамский алтарь (II в. до н.э.), выполненный из белого мрамора.

<sup>40</sup> Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 45–46; Н.Н. Никитенко, *Семья основателя...* Семантическое соответствие такой схеме обнаруживаем на реликварии Животворящего Креста Палеологовской эпохи: на его лицевой стороне изображен крест, между ветвями которого – 4 медальона; на тыльной стороне – престол уготованный. См.: *BYZANCE: Louvre. L'art byzantin dans les collections publiques francaisses*, Paris 1992, p. 429.

<sup>41</sup> В. Александрович, *Фрески з портретом...*, с. 54.

<sup>42</sup> В. Александрович, *Проблеми інтерпретації...*, с. 16.

<sup>43</sup> В. Александрович, *Фрески з портретом...*, с. 54.

<sup>44</sup> Е.І. Архипова, *Вказ. праця*, с. 31.

<sup>45</sup> Типологию средневекового светского портрета см.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 29–33.



Рис. 8. София Константинопольская.  
Мраморная панель над Императорским входом

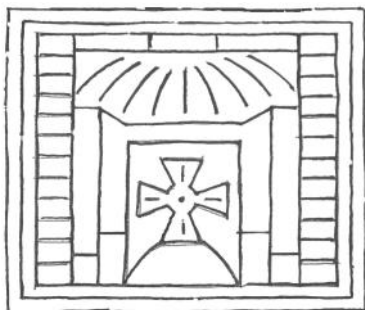


Рис. 9. Крест в кивории. Деталь  
мраморной панели. Прорись

Вот лишь несколько примеров. Мужская и женская половины группового портрета могли быть разъединены пространственно, как, например, две половины знаменитой мозаичной композиции церкви Сан Витале в Равенне (VI в.) с изображением императорской четы Юстиниана и Феодоры в сопровождении придворных, размещенные визави на боковых стенах алтаря, по сторонам от окон<sup>46</sup>. Мозаичная процессуальная сцена на триумфальной арке в римской базилике Санта Прасседе (IX в.) решена в контексте темы спасения в Небесном Иерусалиме, в который с обеих сторон входят две группы духовенства и светских лиц, причем персонажи групп нижнего регистра разъединены пространством арки<sup>47</sup>.

Подобные процессуальные сцены встречаем также в средневековых грузинских фресках X–XIII вв., где ктитория изображены движущимися

<sup>46</sup> В.Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Кн. 1: Текст, Москва 1986, с. 45.

<sup>47</sup> P. Gallio, *The Basilica of Saint Praxedes*, Roma 2009.



к алтарю. Например, в Бетании (недалеко от Тбилиси), в храме 1207 г. изображенный на его южной стене ктитор, возглавляющий шествие, не подносит модель храма непосредственно Христу либо Богоматери, а несет ее к алтарю. Характерно, что во многих грузинских росписях Христос, Богородица и другие святые персонажи помещены не в центре, а перед ктиторским рядом, что подчеркивало движение в определенном направлении<sup>48</sup>. Приведенные примеры, вне сомнений, опровергают постулат вышеназванных исследователей, утверждающих, что ктиторские композиции обязательно предусматривают центральную фигуру Христа.

Для понимания сюжета княжеского портрета важно учитывать, что собор воспроизводит образ Небесного Иерусалима (Церкви Христовой), как он описан в Апокалипсисе. В “архитектурные” параметры Небесного Града вписан центральный пространственный крест, как бы очерченный шиферными парапетами хор, резьба которых символизирует Царство Небесное.

Над портретом, как известно из свидетельств Мартина Груневега (1584 г.) и Эриха Ляссоты (1594 г.), находилась плита парапета княжеских хор с вмонтированным в нее большим круглым зеленым камнем (яшмой)<sup>49</sup>. При перестройке на рубеже XVII–XVIII вв. западной части интерьера плита оказалась в парапете северных хор, где находится и поныне, хотя сам камень не сохранился (рис. 10). Яшма в описании Небесного Иерусалима – его светило, символ Христа (Откр. 21: 11). В византийской архитектуре зеленый камень маркирует связь с императорским и Божественным присутствием и ассоциируется со священническим достоинством царства (идея царственного священства). В Древней Руси такой камень присутствует в украшении омафалия Десятиной церкви<sup>50</sup>. Софийский парапет с яшмой, за которым находился князь, возвышаясь над подданными, позволяет вспомнить, что в Библии Господь часто сопоставляется со щитом, как, например, в псалме Давида: “Милость моя и ограждение мое, прибежище мое и Избавитель мой, щит мой, – и я на Него уповаю; Он подчиняет мне народ мой” (Пс. 143: 2). Поскольку иконный образ

<sup>48</sup> Г.В. Алибегашвили, *Четыре портрета царицы Тамары*, Тбилиси 1957, с. 24–25, 46–47.

<sup>49</sup> См.: Я.Д. Исаевич, *Нове джерело про історичну топографію та архітектурні пам'ятки стародавнього Києва*, Київська Русь: Культура, традиції, Київ 1982, с. 125; *Сборник материалов для исторической топографии Киева и его окрестностей*, Киев 1874, с. 16–17. Ср.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 193.

<sup>50</sup> А.Е. Мусин, *Паломничество и особенности “перенесения сакрального”*, Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств в христианской Европе / Ред.-сост. А.М. Лидов, Москва 2009, с. 221–244.



Рис. 10. Шиферная плита парапета хор с гнездом для вставки яшмы

Христа не мог фигурировать в центре портрета, его заменяла большая круглая яшма – светило Небесного Иерусалима как символ Спасителя.

Что касается яшмы как символа Христа над центром данной композиции – мне видится здесь реплика знаменитого константинопольского образа Христа Халкитиса, размещавшегося на сводах Халки, над Бронзовыми воротами императорского дворца. Такой образ традиционно размещался в храмах либо вблизи от входа, либо над входными воротами, либо на припортальных участках стены. Он имел особое значение для правящих лиц, ктиторов, поскольку воспринимался как образ-исповедник, хранитель благочестия и православия монархов, указывающий им верный путь к Спасению. Особым почитанием пользовался образ Халкитиса в Софийских соборах Константинополя и Фессалоники. Причем в сохранившихся изображениях Халкитиса правящие лица изображены в молитвенном предстоянии Ему<sup>51</sup>. То есть в софийской фреске аллюзируется идея шествия к Спасению через Христа: “Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет” (Ин. 10: 9).

Фреска введена в подкупольный христологический цикл, оканчивающийся сценами деяний апостолов. Портрет как бы завершает его, символизируя главную идею росписи – торжество христианства на Руси. В то же время он декларирует равноапостольность княжеской четы крестителей. Фактически – это сцена крещения Руси, прославляющая главное

<sup>51</sup> М.Н. Бутырский, “Умножение святых”: икона Христа Халкитиса, Восточнохристианские реликвии, Москва 2003, с. 337–350.

событие ее истории высоким языком сакрального искусства. В летописи крещение осмысляется как приобщение к Софии Премудрости: “Ищуши бо мудрости обрящуть”<sup>52</sup>.

Недаром портрет расположен напротив Оранты – образа Церкви Земной. Над Орантой – посвятельная надпись Софии: “Бог посреди него, он не поколеблется, Бог поможет ему с раннего утра” (Пс. 45: 6). Речь идет о Небесном Иерусалиме, защищенном Богом от мирового хаоса. Эти слова издревле произносятся при основании храма.

Владимир нес на престол собора священный реликварий – иерусалим, выполненный в виде модели Десятичной церкви (ekklesia matrix), образно воплощавшей идею новообращенной Руси, которую князь вел к алтарю Спасения, ибо под именем Иерусалима понимается Церковь, верующая во Христа (рис. 11–12). Фреска, вероятно, аллегоризовала освящение сакрального прообраза Софии – Иерусалимского храма, в который был внесен Ковчег Завета, после чего Сам Бог поселился в храме (Ср.: III Цар. 8: 28–29).

Тройные аркады над центром портрета (на хорах) и под ним (в центральном нефе), в которых “являлась” народу княжеская чета, позволяют вспомнить “арки прославления” византийского церемониала. Вероятно, в центральную арку нефа вносили крест Константина, принесенный в Киев княгиней Ольгой и стоявший в алтаре Софии<sup>53</sup>. По обе стороны креста, на фоне боковых арок, останавливались князь и княгиня – “новый Константин” и “новая Елена”. Таким образом княжеская чета органично “вписывалась” в запечатленный на фреске обряд.

Предложенная мной реконструкция центральной части княжеского портрета вызвала резкое неприятие со стороны Е. Архиповой. Она начинает свою критику с решительного отрицания основного принципа храмовой монументальной живописи, а именно – ее функционального характера, когда говорит, что Н. Никитенко “... доходить парадоксального висновку про функціональний характер стародавнього розпису, нібито покликаного візуально доповнювати присутність князівського подружжя, яке під час служби перебувало на хорах”<sup>54</sup>. Однако обрядовая функциональность средневекового храмового декора, в том числе монументальной живописи, – настолько общее место в искусствоведении, что представляется излишним заниматься здесь образовательными студиями. На самом деле,

<sup>52</sup> ПСРЛ. Т. 1: *Лаврентьевская летопись*, Москва 1997, стлб. 62.

<sup>53</sup> Болховитинов Свѣнній, митрополит, *Вибрані праці з історії Києва* / Упор., вст. ст. та додатки Т. Ананьєвої, Київ 1995, с. 69.

<sup>54</sup> С.І. Архипова, *Вказ. праця*, с. 27.

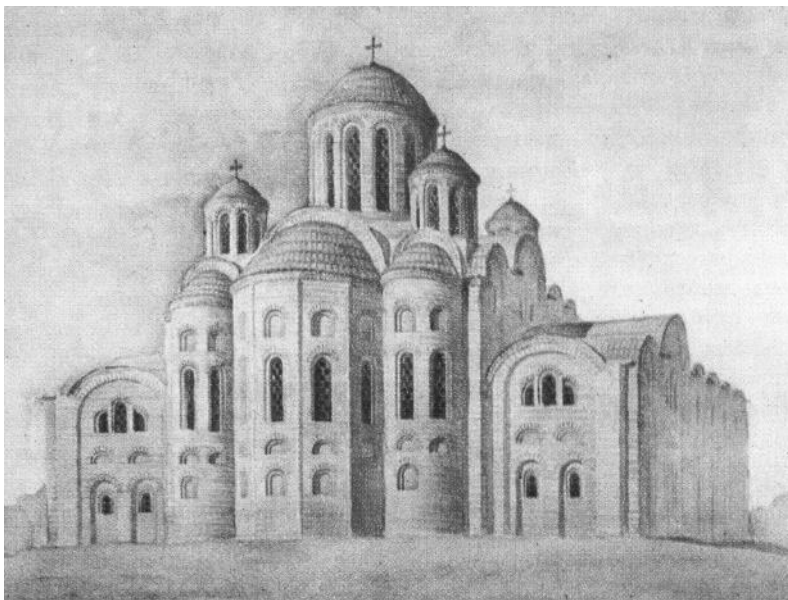


Рис. 11. Десятинная церковь. Реконструкция Ю. Асеева

парадокс как раз состоит в том, что Е. Архипова как искусствовед-медиевист, исследующий храмовый архитектурный декор, этого не знает и знать не хочет.

Говоря о том, что мраморная панель как символ священного алтаря содействовала актуализации сюжета, органично вводя его в киевскую действительность, я имею в виду продуманную инсталляцию, предусмотренную программой создания сакрального пространства Софии Киевской; про такие инсталляции, широко примененные в Софии Константинопольской, интересно и убедительно пишет известный московский искусствовед А. Лидов<sup>55</sup>. Но Е. Архипова, как видно, весьма далека от современных студий подобного рода.

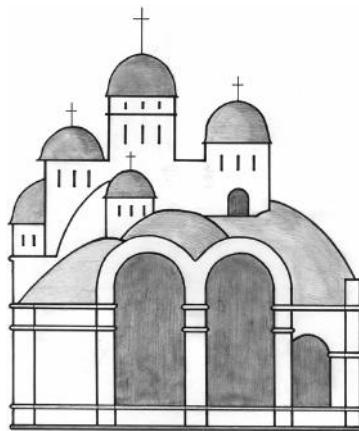


Рис. 12. Макет Десятинной церкви в руке Владимира на рисунке А. ван Вестерфельда (1651 г.). Прорись Д. Гордиенко

<sup>55</sup> См.: А. Лидов, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009.

Как типичной представительнице советской позитивистской школы в искусствоведении, опирающейся на описательные характеристики объектов исследования, ей такие интерпретации кажутся “от лукавого”.

Не выдерживает критики и полное отрицание Е. Архиповой самой возможности соединения на одной стене мрамора и фрески, мозаики и фрески, поскольку, мол, “на одній і тій самій стіні ці два різні види декорації не застосовували, оскільки при загальній ідентичності технології підготовки стіни під фреску її робили дво-, а під мозаїку – тришаровою”<sup>56</sup>.

Приведу яркий пример тесного соседства мрамора и фрески. Речь идет о созданных константинопольскими мастерами знаменитых монументальных фресковых образах Богоматери с Младенцем и св. Пантелеймона в церкви св. Пантелеймона в Нерези (Македония). Эти образы обрамлены резными мраморными “балдахинами”, фланкирующими алтарную преграду<sup>57</sup>. Следовательно, такое соседство все-таки практиковалось, вероятно, в тех случаях, когда нужно было выделить, то есть, “сакрализовать” мрамором, нечто особо значимое. И никакие строительно-технологические нормы не препятствовали мастерам, коль им нужно было выполнить поставленное задание.

То же можно сказать и в отношении соединения в едином ансамбле, и даже в едином сюжете, мозаики и фрески. Уже такой известнейший исследователь их, как В. Лазарев, указывал: “В Софии Киевской такого противопоставления мраморной облицовки стен мозаикам нет и в помине”, – ведь здесь мозаика тесно соседствует с фреской, сплошь покрывающей те поверхности стен, где в Византии использовались мраморные облицовки.

Кроме того, он обратил внимание на то, что в Софии Киевской фреска неожиданно вторгается в зону мозаичного декора: на западной подпружной арке центрального купола фресковые изображения 40 севастьянских мучеников непосредственно примыкали к мозаичным медальонам с образами этих мучеников на трех остальных арках – северной, восточной и южной<sup>58</sup>. То есть, технологически непосредственное соседство мозаики и фрески было вполне возможно.

Интересно, что и О. Демус, на которого ссылается Е. Архипова, отмечает, что “иногда мозаики перемешивались с фресками, что произошло

<sup>56</sup> См.: Е.И. Архипова, *Вказ. праця*, с. 28.

<sup>57</sup> В.Н. Лазарев, *История византийской живописи...*, с. 95–96; Т. Вельманс, В. Корач, М. Шупут, *Указ. соч.*, с. 174–175 (илл. 62).

<sup>58</sup> В.Н. Лазарев, *Мозаики Софии Киевской...*, с. 38–39, примеч. 4.

в Св. Софии Киевской”, а также говорит о “растворении мозаичного декора” и акцентирует, что “после того, как интерьером храма овладела фреска, хрупкое равновесие мраморной облицовки и живописного убранства, которое было одним из главных художественных достижений украшенных мозаиками храмов, уже не могло сохраниться”. “Приходится признать, – замечает исследователь, – что тонкости столичного искусства X и XI вв. в провинциях воспринимались исключительно в искаженном виде. Даже константинопольские художники, работавшие за границей, вряд ли могли следовать своим столичным стандартам”<sup>59</sup>.

Е. Архипова вводит читателя в заблуждение, когда утверждает невозможность мраморной облицовки западной стены Софии, ибо, мол, “ніяких археологічних решток мармурового облицовання західної стіни (як, до речі, і інших стін) Київської Софії не збереглося ...”<sup>60</sup>. Парадоксально, что этим она сама себя опровергает, поскольку пишет в своей предыдущей публикации: “В Десятинной церкви и в Софийском соборе были найдены фрагменты тонких облицовочных панелей из белого мрамора. На некоторых из них сохранилась резьба в виде профилированных рамок или рельефных изображений (илл. 598). На всех есть следы или налепы известково-цемяночного раствора, а иногда раствором забита и лицевая сторона. Трудно сказать, насколько широко мраморные облицовки были использованы в древнерусских храмах, но, судя по имитации мрамора в нижних регистрах фресковых росписей, этой традиции, без сомнения, старались следовать”<sup>61</sup>.

Задаваясь вопросом, как могла быть решена композиция мраморной облицовки западной стены, я не зря прибегла к аналогии с Софией Константинопольской. Понятно, что в том случае, когда прямые доказательства отсутствуют, метод аналогии является единственно возможным, а этот метод, как известно, позволяет сделать лишь гипотетические выводы. Главное здесь состоит в том, какие из них являются наиболее правдоподобными. То есть, в такой ситуации я могу лишь говорить о том, *как могла быть* оформлена центральная часть княжеского портрета, не делая при этом каких-либо категоричных выводов<sup>62</sup>.

В отличие от меня, моя оппонентка, мысля непререкаемыми категориями, прозорливо “видит истинную действительность” и сразу же приходит к окончательному выводу: “Нічого спільного з дійсністю не має

<sup>59</sup> О. Демус, *Мозаики византийских храмов*, Москва 2001, с. 102–103, 105.

<sup>60</sup> С.І. Архипова, *Вказ. праця*, с. 28.

<sup>61</sup> Е.И. Архипова, *Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси: Конец X – первая половина XII века*, История русского искусства: В 22 т., Т. 1: Искусство Киевской Руси: IX – первая четверть XII века, Москва 2007, с. 578.

<sup>62</sup> Н.Н. Никитенко, *Семья основателя...*, с. 68.

й запропонована Н.М. Нікітенко атрибуція сучасної (? – Н.Н.) композиції мармурового облицювання західної стіни Софії Константинопольської [...] як символічного зображення священного вівтаря Софії, на якій вона бачить “два величезні хрести, що фланкують престол із хрестом у ківорії”. “Величезними хрестами” дослідниця називає хрестоподібне облямування вузькими панелями чотирьох великих прямокутних плит над бічними дверима Імператорського входу з боку наоса. Саме в такий спосіб облицьована переважна частина стін собору”. При этом Е. Архипова ссылається на иллюстрацию из солидного иностранного издания<sup>63</sup>.

Что здесь можно сказать? Облицовка стен Софии Константинопольской представляет собой чередование квадратов и кругов, каждый из которых окантован цветной каймой или узкими панелями. Но ведь я же говорю не о технологии облицовки, а о семантике композиции мраморной облицовки западной стены, поэтому не стоит намеренно смешивать понятия. Достаточно взглянуть на упомянутую композицию, чтобы увидеть именно предлагаемое мной семантическое решение. Советую оппонентке посетить Софию Константинопольскую, чтобы лично убедиться в том, что на самом деле подобной композиции с огромными крестами в этом храме больше нигде нет, она уникальна и тесно связана с главным Императорским входом.

Затем Е. Архипова, пытаясь перечеркнуть мое истолкование центральной верхней панели с Голгофским крестом в киоте как символа алтарного престола, указывает, что на самом деле это является изображением креста в эдикуле, содержащее аллюзию на храм Гроба Господнего в Иерусалиме<sup>64</sup>. Но кто же с этим спорит? Именно так и есть. Наверное, Е. Архипова не знает, что по толкованию Церкви алтарный престол символизирует Живоносный Гроб Господень. Очевидно, не известно ей и то, что тема престола по-разному решается в разных контекстах, поэтому она на все лады пытается доказать, что моя трактовка может касаться сюжета Этимасии, пускаясь в излишние в данном случае рассуждения относительно невозможности размещения такого сюжета над Императорским входом. Замечу, что Голгофский крест в киоте (в том числе – в рассматриваемой композиции) ко всему еще олицетворяет Небесный Иерусалим<sup>65</sup>, образ которого воссоздает архитектура и монументальная живопись Софии Киевской<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Е.І. Архипова, *Вказ. праця*, с. 28–29, 35.

<sup>64</sup> Там само, с. 29.

<sup>65</sup> См.: Г.В. Сидоренко, *Два Иерусалима. Об одной группе резных деревянных расписных икон*, Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.- сост. А.М. Лидов, Москва 2009, с. 727–730, 742.

<sup>66</sup> См.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 185–198.

Далее Е. Архипова пускается в пространные рассуждения относительно первоначального оформления западной стены Софии Константинопольской, дабы доказать, что со временем это оформление претерпело некоторые изменения и то, что сохранилось до наших времен, – позднее. Тем не менее, исследователями установлено, что плита с Голгофским крестом была вставлена в *первоначальную* мраморную инкрустацию в начале X века, то есть, в эпоху породнившейся с Рюриковичами Македонской династии. По убедительной мысли А. Лидова, эта инсталляция была инспирирована разработанной при Льве VI Мудром (886–912) программой Императорских врат, создав тем самым своеобразный архетип, связанный с символикой Царского входа<sup>67</sup>. Учитывая размещение над входом в Софию Киевскую центрального звена семейного портрета Владимира, константинопольский архетип вполне мог послужить образцом для разработки символики великокняжеского входа.

Е. Архипова безосновательно утверждает: “... як відомо з історії візантійської архітектури, у всьому православному світі (у тому числі й у Русі – собори Києва, Новгород, Полоцьк) запозичувалося лише посвячення собору Святій Мудрості, але ні унікальний план константинопольського храму, ані його декор навіть у спрощеному вигляді не стали джерелом наслідування для візантійських архітекторів наступних поколінь”<sup>68</sup>.

Между тем, известные исследователи византийской архитектуры считают иначе, ведь именно благодаря Софии Константинопольской – купольной базилике – зародилась, трансформировалась и распространилась идея крестовокупольного храма, именно в ней чрезвычайно органично и наглядно воплотились глубинные религиозные символы и образы<sup>69</sup>. Считают даже, что в своем первоначальном проекте София Киевская “воспроизводила элементы константинопольского Софийского собора”<sup>70</sup>.

Не сомневаюсь, что создание митрополичьей Софии Киевской инспирировалось концепциями и идеями, воплощенными в главном храме Византии, тем более теми, которые разработаны во времена Македонской династии. Нужно вспомнить, как в конце X века, то “небо на

<sup>67</sup> А. Лидов, *Указ. соч.*, с. 163–209, 211. Вызывает недоумение то, что В. Сарабьянов, вслед за Е. Архиповой, бездоказательно утверждает, что мраморное оформление Императорского входа является “поздним дополнением” и, не прибегая к какой-либо аргументации, категорично заключает “Полная несостоятельность этой (то есть, моей – Н.Н.) концепции ясно показана в критической работе Е. Архиповой”. В.Д. Сарабьянов, *Указ. соч.*, с. 191.

<sup>68</sup> С.І. Архипова, *Вказ. праця*, с. 31.

<sup>69</sup> А.И. Комеч, *Архитектура конца X – середины XI века*, История русского искусства: В 22 т., Т. 1: Искусство Киевской Руси: IX – первая четверть XII века, Москва 2007, с. 115.

<sup>70</sup> Т. Вельманс, В. Корач, М. Шупут, *Указ. соч.*, с. 348.



земле”», которое воссоздают архитектура и монументальная живопись Софии Киевской, во всей полноте ощутили на себе послы Владимира, побывавшие на службе в Софии Константинопольской: “не свѣмы, на небѣ ли есмы были, ли на земли”<sup>71</sup>.

Оппонентка некорректно смещает акцент, когда однозначно утверждает, что в византийских храмах “зазвичай використовували кам’яні деталі зі зруйнованих споруд різних епох...”<sup>72</sup>. Но истина, как всегда, лежит посередине, ибо использовали и специально изготовленные для них детали, особенно для наиболее значительных храмов, в частности, для той же Софии Константинопольской<sup>73</sup>. Нельзя согласиться с Е. Архиповой и в том, что в мраморной декорации Киевской Софии не могли использовать детали из разновременных сооружений (сполии), поскольку по неверному утверждению исследовательницы “у Києві перших десятиліть XI ст. таких сполій ще не було”<sup>74</sup>.

Начну с того, что вопрос импорта византийских каменных деталей или же целых изделий является малоисследованным, но их доставка в Киев в конце X – начале XI вв. не вызывает сомнений, поскольку использованная и в Десятинной церкви, и в Софии Киевской каменная пластика подобна константинопольским и херсонесским мраморам<sup>75</sup>. Наибольшее количество мрамора могло быть привезено в Киев в конце X в., после взятия Владимиром Корсуня, ведь такое нелегкое и опасное из-за печенежской угрозы дело было возможным лишь при наличии войска<sup>76</sup>. Достаточно сказать, что мрамора в Десятинной церкви и Софии Киевской было много, и он был привозным, поскольку на Руси не добывался. Иное дело, где его обрабатывали – в Византии или на Руси, но для нашей темы это существенной роли не играет.

<sup>71</sup> ПСРЛ, т. 1, стлб. 108.

<sup>72</sup> Е.І. Архипова, *Вказ. праця*, с. 31.

<sup>73</sup> Aksit İlhan, *Hagia Sophia*, Istanbul 1999.

<sup>74</sup> Е.І. Архипова, *Вказ. праця*, с. 31.

<sup>75</sup> Д.В. Айналов, *Мраморы и инкрустации Киево-Софийского собора и Десятинной церкви*, Труды XII археологического съезда в Харькове (1902 г.), Т. 3, Москва 1905, с. 5–11; Ю.А. Нельговский, *Мраморы Софии Киевской*, София Киевская: Материалы исследований, Киев 1973, с. 56–61. Эту точку зрения разделяют такие видные специалисты, как Н. Холостенко и В. Пуцко. См.: Н. Холостенко, *Открытия в Чернигове*, Декоративное искусство, Т. 5, Москва 1967, с. 19–20; В.Г. Пуцко, *Ранневизантийский рельеф в Софии Киевской*, КСИА 160 (1979) 107–110. В то же время А. Комеч уверен в том, что мраморные элементы Софии Киевской якобы “невозможно подогнать, их можно лишь целенаправленно изготовить”: А.И. Комеч, *Указ. соч.*, с. 155.

<sup>76</sup> Даже в конце XVI в. посетивший Софию Киевскую путешественник Мартин Груневег удивлялся богатству мраморного убранства собора: “У цьому краю немає мармуру, порфіру і алебастру, і привезти їх неможливо без нечувано великих витрат”. Я.Д. Ісаевич, *Вказ. праця*, с. 125.

Но то, на чем следует остановиться, – это проблема историзма княжеского портрета, иными словами: можно ли трактовать сюжет портрета как иллюстрацию конкретного события? Сразу же нужно сказать, что в трактовке этого сюжета, как и в трактовке монументальной живописи в целом, я исхожу из краеугольного методологического принципа функциональности средневекового искусства. Этот важнейший богослужбно-церковный аспект ктиторского портрета мои оппоненты как раз и не учитывают, то есть, подходят к нему с мерками секуляризированной позитивистской науки, чем явно модернизируют сюжет средневековой фрески. В свое время я предположила, что ктиторские портреты могут быть репликами обряда освящения храма, недаром они чаще всего располагаются в нартексах, откуда совершался торжественный вход в ново-созданный храм. Вероятно, для освящения храмов изготовлялись их модели (ковчеги-иерусалимы), поскольку этот обряд призван был символически воссоздавать освящение Иерусалимского храма<sup>77</sup>.

Критикуя мою реконструкцию княжеского портрета, Н. Козак с сарказмом пишет, что я, дескать, внедрила в науку новый жанр – историко-повествовательный, в который зачислила княжеский портрет в Софии Киевской, а также панно Юстиниана и Феодоры в церкви Сан Витале в Равенне<sup>78</sup>. Но сарказм моего оппонента здесь вовсе неуместен. Напомню, что в средневековой монументальной живописи сохранилось немало светских портретов, введенных в обрядовое действо, – и среди них, действительно, упомянутая мозаика в Сан Витале, которую еще известный знаток христианской археологии и иконографии Н. Покровский (1848–1917) связал с освящением императорской четой этого храма<sup>79</sup>.

В этой связи Н. Покровский приводит древнюю легенду, “которая гласит, что когда Феодора прибыла в церковь Св. Виталия, то явились сюда равеннские девицы, с тем чтоб окропить ее по обычаю святою

<sup>77</sup> Н.М. Нікітенко, *Свята Софія Київська: історія в мистецтві*, Київ 2003, с. 198. Так, И. Стерлигова полагает, что к освящению Софии Новгородской, состоявшемуся 13–14 сентября на Обновление храма Гроба Господнего в Иерусалиме, был изготовлен серебряный новгородский сион (иерусалим) в виде святогробской ротонды. См.: И.А. Стерлигова, *Иерусалимы как литургические сосуды в древней Руси*, Иерусалим в русской культуре, Москва 1994, с. 51.

<sup>78</sup> Н.Б. Козак, *Перша жертва “нових Атркритій”*, Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датувань / Матеріали Круглого столу (7 квітня 2010 р., м. Київ), Київ 2010, с. 40–42. Уже в самом названии своей публикации автор позволяет себе неприемлемое для научной этики глумление над оппонентом. Интересно: он сам не обучен грамоте, или же пытается мне это приписать?

<sup>79</sup> Н.В. Покровский, *Очерки памятников христианского искусства*, Санкт-Петербург 2000, с. 77.

водою, но, к удивлению всех присутствующих, в то время, когда девицы подняли полотняное покрывало, покрывавшее сосуд с водой, вспорхнул отсюда голубь и таким образом окропил императрицу движением своих крыльев. Обе процессии эти прямо указывают на торжественную церемонию освящения церкви Св. Виталия, при которой, вероятно, присутствовали император и императрица”<sup>80</sup>.

Но дело даже не в том, бывали или нет Юстиниан и Феодора в летней императорской резиденции в Равенне (чего, по правде, ныне никто точно не знает), а в реалистичности воссоздания на светском портрете их входа в храм, созданный при их жизни и, вполне очевидно, не без их участия.

Поскольку возможность реалистичного (событийного), точнее – богослужебно-функционального толкования светского портрета вызвала сомнения в науке, хочу напомнить ускользнувшую от внимания оппонентов точку зрения известного искусствоведа и тонкого теоретика древнерусского искусства Г. Вагнера. Он говорит о том, что восточнохристианское монументальное искусство, в зависимости от нужд богослужения, подразделялось на такие основные жанры: а) догматические; б) повествовательные и в) промежуточные между ними<sup>81</sup>. “Жанры, участвующие в создании художественного ансамбля храмового интерьера, объединялись идеей отнюдь не унифицированной и оставляющей место конкретизации ее в том или ином духе. Здесь наблюдается большая самостоятельность, поскольку выбор диктовался замыслом, последний же обуславливался *конкретной исторической ситуацией* (курсив мой – Н.Н.). В зависимости от этого общий характер росписи должен был меняться”<sup>82</sup>.

Условно-реалистичный (а не суто абстрактный) характер княжеского портрета позволяет с достаточной степенью вероятности конкретизировать его персонажей, привлекая для этого вышеупомянутый рисунок А. ван Вестерфельда. От такой попытки отказываются другие современные исследователи, в частности, А. Преображенский, считающий, что “при интерпретации композиции приходится пользоваться только бесспорными сведениями, не пытаюсь определить имена всех изображенных персонажей”<sup>83</sup>.

Как указывалось выше, ценным источником для реконструкции фрески послужила ее зарисовка, выполненная в 1651 г. голландским

<sup>80</sup> Н.В. Покровский, *Указ. соч.*, с. 77.

<sup>81</sup> Г.К. Вагнер, *Проблема жанров в древнерусском искусстве*, Москва 1974, с. 9–10.

<sup>82</sup> Там же, с. 254–255.

<sup>83</sup> А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 82.

художником А. ван Вестерфельдом и обнаруженная в 1904 г. (в копии конца XVIII в.) Я. Смирновым в библиотеке Петербургской Академии художеств. Зарисовка входила в состав серии выполненных Вестерфельдом видов Киева и его древностей; эти зарисовки получили высокую оценку исследователей как объективный источник для изучения киевских памятников, прежде всего – Святой Софии, которой художник уделил особое внимание. При этом, конечно, нужно учитывать, что Вестерфельд зарисовал Софию (в том числе и княжеский портрет) после реставрационных мероприятий Петра Могилы<sup>84</sup>.

Я никак не разделяю скепсис В. Сарабьянова относительно источниковой ценности рисунка А. ван Вестерфельда, который якобы “не может фигурировать как полноценный источник, поскольку прошел, как минимум, две стадии искажений”<sup>85</sup>. О каких искажениях говорит исследователь? Известно лишь то, что рисунок дошел до нас в *копии* конца XVIII в., но кто может утверждать, что эта копия исказила оригинал? Все, как раз, говорит об обратном: при сравнении рисунка с фреской невооруженным глазом видно, что мы имеем дело с весьма точной передачей оригинала, и это отмечалось многими исследователями, начиная с первого публикатора рисунков Вестерфельда – Я. Смирнова<sup>86</sup>.

<sup>84</sup> Обращаясь к истории Софии в XVII в., Н. Козак демонстрирует слабое знакомство с источниками и архитектурой собора. По его утверждению, “факт реставрації фрески в часи Петра Могили не доведений. Навпаки, джерела дають підстави для протилежних висновків. За свідченням Афанасія Кальнофойського, 1625 р. впала стіна, рештки якої перегородили західний вхід (можливо, це була саме та стіна, що на ній містилась центральна частина княжого портрета), а як впливає з опису Павла Алеппського, західна частина собору на сер. XVII ст. була в руїнах. Фреску не могли реставрувати, якщо її архітектурна основа була зруйнована”. Н. Козак, *Вказ. праця*, с. 16. Здесь – сплошное нагромождение ошибок и беспочвенных утверждений. Во-первых, факт реставрации фрески Могилой давно доказан, и не одним исследователем. (См.: М.К. Каргер, *Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города: в 2 т.*, т. 2, Москва; Ленинград 1961, с. 109–113). Во-вторых, Афанасий Кальнофойский, как хорошо известно, говорит о внешней западной стене храма, а не о западной аркаде, находившейся внутри храма; в-третьих, архитектурная основа фрески не была разрушена, поэтому ее и зарисовал в 1651 г. Вестерфельд (в том числе и центр композиции на стене западной аркады).

<sup>85</sup> В.Д. Сарабьянов, *Указ. соч.*, с. 187.

<sup>86</sup> Я.И. Смирнов, *Указ. соч.*, с. 239–240. Лишь М. Каргер и В. Лазарев, исходя из собственных построений, считали, что художник (либо его копиист) перепутали фигуры правой и левой половин портрета. См.: М.К. Каргер, *Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии*, Ученые записки ЛГУ 160 (20: Сер. ист. наук) (1954) 172; В.Н. Лазарев, *Групповой портрет семейства Ярослава...*, с. 28, 37–38. Предвзятость и полную несостоятельность такого мнения убедительно показал С. Высоцкий. См.: С.А. Высоцкий, *Светские фрески...*, с. 63–112. Поэтому удивляет позиция В. Сарабьянова, поддерживающего давно устаревшую точку зрения некоторых исследователей на мнимую источниковую “неполноценность” рисунков Вестерфельда.

Столь же неоправданно скептичен в отношении исторической достоверности рисунка А. ван Вестерфельда и А. Преображенский, полагающий, что “этот поздний и к тому же не дошедший до нас в подлиннике источник не может служить надежной опорой для восстановления первоначальной композиции”. Но тут же, сам себя опровергая, оговаривается: “хотя, судя по сохранившемуся фрагменту фрески на южной стене западного рукава креста, эта часть ктиторского портрета на рисунке передана довольно точно”<sup>87</sup>. Кстати, и другие детали рисунка А. ван Вестерфельда столь очевидно перекликаются с софийской фреской, что не оставляют никаких сомнений в его значении как *ценного* источника<sup>88</sup>.

Сразу же бросается в глаза то, что персонажи зарисованной А. ван Вестерфельдом фрески четко различены своей иконографией<sup>89</sup>. Центральная, поставленная фронтально фигура нимбирована и отмечена царскими регалиями – короной и скипетром, на плечи наброшена отороченная мехом шуба, в правой руке вместе со скипетром изображен крест, в левой – меч. С обеих сторон к этому персонажу приближаются по пять фигур – слева женские, справа мужские. Группу княжичей возглавляет облаченный в царское одеяние князь, который держит в руке модель пятикупольного храма, воспроизводящую архитектурный образ Десятинной церкви, как ее реконструируют исследователи. Шествующие за ним два старших княжича несут большие процессуальные свечи<sup>90</sup>. На княжичах –

<sup>87</sup> А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 82.

<sup>88</sup> Исследователи не раз отмечали объективный характер рисунков Вестерфельда, тщательную передачу им натуры. Детальнее см.: Н.Н. Никитенко, *Русь и Византия...*, с. 14.

<sup>89</sup> Это, безусловно, присуще и самой фреске, правда, с учетом утраты ею на сегодняшний день ряда деталей, зафиксированных А. ван Вестерфельдом. В связи с этим никак не могу согласиться с мнением А. Преображенского, пришедшего к выводу о том, что “правители русских княжеств не обнаружили интереса к официальной, репрезентативной иконографии византийских императоров, к их одеяниям, атрибутам и титулам”. См.: А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 441. Такой вывод вступает в явное противоречие не только с иконографией ктиторских портретов, но и со всей средневековой традицией, придававшей колоссальное значение “одеяниям, атрибутам и титулам”.

<sup>90</sup> А. Преображенский, который считает, что “ктиторский портрет никогда не бывает буквальной иллюстрацией определенного ритуала”, называет эти свечи “удивительной деталью софийского портрета”. Не углубляясь в анализ конкретной исторической ситуации и средневековой обрядности, исследователь высказывает весьма шаткое предположение, что эти свечи якобы могут означать смерть изображенных с ними персонажей. Принимая датировку С. Высоцкого, относившего фреску к 1037 г., А. Преображенский перехватывает (без всякой ссылки !) уже позабытую версию В. Ставиского, который увидел в княжеском портрете отражение принципа родового правления Рюриковичей (См.: В. Ставиский, *Софія Київська як перше історичне втілення ідеї спільної властості на Руську землю*, *Філософська і соціологічна думка* 6 (1989) 67–72; В.И. Ставиский, Т.А. Бобровский, *Клейма на голосниках XI–XII вв. из Киева*, СА 3 (1986). Отталкиваясь от этой мысли,

унизанные жемчугом и опушенные мехом полусферические шапочки; князь, второй и четвертый княжичи облачены в плащи-корзно. Первый княжич фигурирует в наброшенном на плечи плаще, третий – в прямом закрытом платье с длинными узкими рукавами.

Впереди находящаяся слева женских персонажей идет княгиня, облаченная, как и князь, в царские одежды. Под короной виден плат-повой, какие носили в Византии и на Руси замужние женщины. Аналогичный наряд (за исключением короны) – на старшей княжне<sup>91</sup>. На остальных княжнах надето такое же плотно застегнутое платье, как и на третьем княжиче. Шапочки княжон отличаются от головных уборов княжичей лишь более низкой тульей. Плащи князя и второго княжича отмечены царскими знаками – медальонными изображениями геральдических орлов. Фигуры движутся по неровному позему с редкой растительностью<sup>92</sup>.

Сопоставив рисунок Вестерфельда с фреской на южной стене центрального нефа Софии, Я. Смирнов определил, что им обнаружена копия фрески, лишь очень немногим отличающаяся от оригинала. Центральную

---

А. Преображенский допускает, что на фреске могли быть представлены “Илья Ярославич, а также Мстислав Черниговский и его сын Евстафий, умершие соответственно в 1036 и 1033 гг., но заставшие строительство заложной в 1017 г. Святой Софии”. Он также не исключает, что здесь могли быть изображены Борис и Глеб. См.: А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 86–87. Но, во-первых, нельзя принять реанимированную А. Преображенским версию В. Ставиского о мнимом отражении в портрете принца родового (коллективного) правления Рюриковичей, поскольку во фреске, появившейся в пору расцвета раннефеодальной монархии, отчетливо проводится присущая ей династическая идея наследования власти. Во-вторых, большие свечи, представленные на фреске, вовсе не погребальные, а церемониальные, что подтверждают многочисленные аналогии с письменными и изобразительными источниками. В-третьих, удивляет сам подход автора к средневековому сюжету, который он вырывает из обрядового контекста, игнорируя тем самым глобальную специфику средневековой культуры – ее церемониализм. Разумеется, в средневековом живописном сюжете дана не “буквальная иллюстрация ритуала”, а отражены главные, наиболее существенные моменты обряда, передающие его идею.

<sup>91</sup> В. Александрович считает плат-повой под короной княгини немислимым для оригинала XI в. и связывает его появление с возобновлением фрески при Петре Могиле. См.: В. Александрович, *Фрески з портретом...*, с. 52. Однако существуют многочисленные примеры изображений на мозаиках и в миниатюрах византийских императриц в платьях под коронами. См.: В.Н. Лазарев, *Новые данные...*, с. 157. Кстати, в плате под короной изображена св. царица Ирина и принцесса Анна на фресках Софии Киевской.

<sup>92</sup> Такой позем, по всей вероятности, – древняя черта портрета, поскольку при реставрации фрески в 1935 г. П. Юкиным ему удалось обнаружить остатки изображений “стилизованных цветов”. Изображение растительности на поземе присутствуют и на других фресках Софии Киевской. Примеры изображений цветов на поземе можно найти и во многих других памятниках византийского художественного круга. Достаточно отметить, что именно по такому позему движется процессия праведников на иллюстрируемой В. Александровичем мозаике Сант Аполлинаре Нуово. Ср.: В. Александрович, *Фрески з портретом...*, с. 53.

нимбированную фигуру исследователь убедительно отнес к более позднему времени: на это указывают отброшенная на землю тень, находящаяся лишь возле этой фигуры, а также ее облачение и атрибуты. Форма короны, одежда, характер атрибутов – свидетельство того, что Вестерфельд срисовывал фигуру, появившуюся здесь в XVII веке, причем зубчатая царская корона, скипетр, крест и меч, шуба с длинными рукавами – характерные для XVII века черты иконографии св. Владимира Крестителя.

Я. Смирнов полагал, что фигура Владимира появилась здесь в 30–40-х гг. XVII в. по инициативе реставрировавшего тогда Софию митрополита Петра Могилы, который активизировал культ Владимира Равноапостольного в русле своей политики возрождения православной Церкви в Украине. Непосредственным поводом к этому Я. Смирнов считал 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 “царского величества прадеда” с тем, чтобы она была установлена в Софийском соборе<sup>93</sup>.

Но Я. Смирнов, отождествляя фигуру князя, держащего модель храма, с Ярославом Мудрым, недоумевал: почему ктитор оказался подносящим модель церкви не тому, кому она была посвящена, то есть Христу? С. Высоцкий объяснял это тем, что Могила якобы поновил подлинную древнюю фигуру Владимира, который вместе с Ольгой фланкировал утраченную центральную фигуру Христа<sup>94</sup>. Однако в таком случае, как справедливо возражает С. Высоцкому А. Поппэ, суть действия (поднесение князем храма Богу) искажалась бы фигурами фронтально стоящих “посредников” – Владимира и Ольги, представлявших собой к тому же еще не канонизированные тогда лица, что противоречит средневековым иконографическим канонам<sup>95</sup>. Кроме приведенных возражений А. Поппе, возникает и следующий вопрос: если Петр Могила понимал фреску как

<sup>93</sup> Я.Н. Смирнов, *Указ. соч.*, с. 455–459.

<sup>94</sup> С.А. Высоцкий, *Указ. соч.*, с. 91–95.

<sup>95</sup> А. Порре, *Котрозусія фундацїйна...*, s. 19–20. Фигуры предполагаемых “посредников” явно расшатывают и гипотезу В. Александровича, что, кстати, осознает и сам исследователь: “Такі фронтальні постаті – найправдоподібніше, їх мало бути чотири – природно віддалили центральну постать Христа від княжої родини, яка прямувала до Нього. Як залучені “посередники” мали узгоджуватися з тим, що за каноном князь повинен був підносити модель храму безпосередньо Христу – надалі залишається загадкою, розв’язання якої зі знаної дотепер достатньо обширної іконографії донаторів вивести не вдається”. В. Александрович, *Фрески з портретом...*, с. 53.

ктиторскую, почему он не ввел в композицию обязательную в таком случае фигуру Христа? Как правильно отметил сам С. Высоцкий, на примере ктиторской фрески церкви Спаса на Берестове, заказчиком которой был Петр Могила, митрополит хорошо понимал сущность таких композиций.

Могила, как известно, реставрировал софийскую фреску весьма тактично и лишь частично поновил то, что сохранилось, но понесло определенные утраты. Отсюда следующий вопрос: почему митрополит столь сильно модернизировал фигуру Владимира, если она действительно здесь была? Ведь если фреска оказалась настолько поврежденной, что невозможно было воспроизвести одежды по древним контурам, как удалось митрополиту рассмотреть здесь изображение князя Владимира? Вряд ли Могила узнал Владимира по его портретным чертам, так как древние аутентичные изображения князя (исключая, разумеется, его образ на монетах) не сохранились. Это объясняется сравнительно поздней канонизацией Владимира и, следовательно, отсутствием иконографической традиции. В более поздних памятниках Владимир предстает седобородым благообразным старцем, который ничем не напоминает изображение князя на его монетах.

Итак, вывод Я. Смирнова о появлении на фреске данного образа Владимира при Петре Могиле представляется единственно верным. Но у Могилы, очевидно, была веская причина для такого нововведения. Расчищавший фреску из-под масляной записи в 1935 г. П. Юкин обнаружил горизонтальную графью в верхней части южной половины портрета, по которой, как он считал, были сделаны в древности надписи, счищенные в период солнцевской реставрации середины XIX в., когда перед записью маслом фреска была основательно протерта пемзой<sup>96</sup>. Можно думать, что это были не надписи-имена персонажей, а пояснительная надпись к сюжету, прославлявшая Владимира как крестителя Руси, и она еще читалась в XVII в. Это, вероятно, и побудило Могила изобразить в центральном звене композиции Владимира, ибо митрополит, знавший из летописей о постройке Софии Ярославом, был уверен, что изображенный на фреске князь с моделью церкви – Ярослав. Попыткой Могилы согласовать данные летописей и фрески можно объяснить возникшую при нем редакцию портрета. Во всяком случае, бросается в глаза то, что Могила, не зная древней иконографии Владимира, придал его лицу, как можно заметить по рисунку Вестерфельда, определенное портретное сходство с персонажем фрески, держащим модель храма, то есть, по его мнению, с Ярославом.

<sup>96</sup> М.К. Каргер, *Портреты Ярослава Мудрого..*, с. 180.



Образ князя, появившийся на княжеском портрете при Петре Моги́ле, отличается от наиболее ранних изображений Владимира на миниатюрах XIV–XV вв., иллюстрирующих сказания о Борисе и Глебе, где князь предстает седобородым старцем, что не имеет ничего общего с портретными чертами Владимира, умершего в возрасте около 53–55 лет. На самом деле древний образ Владимира с моделью созданной им Десятинной церкви фигурировал на фреске рядом с его более поздним двойником, появившимся здесь при Петре Моги́ле. Зафиксированный Вестерфельдом на софийском портрете подлинный князь Владимир предстает средовеком с крупными чертами узкого удлинённого лица, обрамлённого небольшой бородой; образ Владимира отличают также пышные усы и спадающие на плечи волнистые волосы. Судя по поздней форме короны, это изображение поновлялось при Петре Моги́ле, поэтому нельзя утверждать, что оно полностью аутентично: что-то было изменено, либо дополнено в XVII веке, ибо к тому времени фреска понесла определенные утраты. Но в своей основе образ Владимира на фреске, несомненно, соответствовал прототипу, о чем можно судить по древнему византийскому облачению князя. Да и Петр Моги́ла, трепетно относившийся к священной киевской старине и весьма тактично реставрировавший Софию, не мог исказить образ князя Владимира Святого.

Интересно сравнить портрет Владимира на фреске, зарисованной А. ван Вестерфельдом, с прижизненными сохранившимися изображениями князя на древнейших русских монетах – златниках и серебряниках<sup>97</sup>.

Несмотря на схематичность рисунка, они обнаруживают один общий для них тип Владимира, отражающий подлинный образ князя, на что в свое время обратила внимание И. Окунева: “У него продолговатое лицо с тяжелой нижней челюстью, и с большим выдающимся подбородком (на некоторых монетах это особенно подчеркнуто), длинные свисающие вниз усы. На голове надет царский венец, состоящий из поперечного обруча и наверхия, украшенных несколькими жемчужинами. От венца спускаются вниз две низки жемчуга. Владимир в византийской царской одежде: можно различить конец лора, перекинутого через левую руку, ряд жемчугов, окаймляющих бармы, полу одежды и запястья, на шее – обруч, т.е. гривну”<sup>98</sup>. Примечательно, что на монетах, как и на фреске, акцентированы спадающие на плечи длинные вьющиеся волосы князя.

<sup>97</sup> М.П. Сотникова, И.Г. Спасский, *Тысячелетие древнейших монет России: Сводный каталог русских монет X–XI веков*, Ленинград 1983.

<sup>98</sup> И.Н. Окунева, *Изображения святого Владимира*, Владимирский сборник в память 950-летия крещения Руси, Белград 1938, с. 197.



Рис. 13. Владимир (крайний слева) в образе Иисуса Навина на фреске “Явление архангела Михаила Иисусу Навину”

В поисках древнего образа Владимира стоит обратить особое внимание на стенопись Софии, чего ранее никто не делал. Особый интерес в этом отношении представляет, по моему убеждению, сцена, написанная на южном склоне свода Михайловского придела – “Явление архангела Михаила Иисусу Навину”. На фреске запечатлен момент накануне взятия Иерихона, когда к Иисусу Навину явился архангел Михаил с обнаженным мечом. “Иисус подошел к нему и сказал ему: наш ли ты или из неприятелей наших? Он сказал: нет; я вождь воинства Господня, теперь пришел сюда. Иисус пал лицом своим на землю, и поклонился, и сказал ему: что господин мой скажет рабу своему?” Архангел приказал Иисусу снять обувь, ибо тот стоял на святой земле (Нав. 5: 13–15).

В соответствии с иконографическим каноном, Иисус Навин изображен здесь дважды – в момент обращения с вопросом к архангелу и в коленопреклоненном положении. Особенно впечатляет фигура Иисуса Навина, стоящего в группе воинов и протягивающего правую руку с жестом обращения к архангелу. На нем – одежда царственного византийского полководца: пурпурная мантия поверх воинских доспехов, на голове – кожаный шлем с накидкой для шеи. Явно портретированный лик Иисуса Навина резко отличается своим нордическим типом от подчеркнуто семитской

внешности спутников: несколько нависающие надбровные дуги, хорошо очерченный нос с горбинкой, тяжелый, резко выступающий вперед подбородок, оттопыренная нижняя губа. Такой портрет не соответствует иконографии Иисуса Навина в других памятниках: например, в современном Софии Киевской соборе Оснос Лукас в Фокиде Иисус Навин в одноименной сцене изображен как явный семит. Конечно, такой образ данного персонажа в софийской фреске был инспирирован волей князя – заказчика росписи (рис. 13).

Нужно вспомнить, что в эпоху породнившейся с Рюриковичами Македонской династии с Иисусом Навином любили сравнивать прославленных византийских императоров-полководцев, современников Владимира, – Никифора II Фоку, Иоанна I Цимисхия и Василия II Болгаробойцу, что нашло отражение в живописи; и другие библейские персонажи несли в себе портретные черты византийских василевсов<sup>99</sup>.

То, что подобная традиция прославления высшей власти проникла на Русь в конце X в., не вызывает сомнений, поскольку с Иисусом Навином в древнерусской книжности сравнивается Владимир, который, подобно воинственному библейскому вождю, ввел свой народ в “землю обетованную”, ибо крестил его. Коль так, имеем все основания видеть в софийской фреске подлинный портрет Владимира Крестителя, который походит на прижизненное изображение князя на его златниках и серебрениках<sup>100</sup>.

Отмечу, что на разных типах своих монет (различают четыре типа) Владимир изображен в разных венцах – на одних в стемме, на других – в скиадии с перпендулиями (жемчужными подвесками). Стемма представляла собой венец в виде широкого золотого обруча, без матерчатого верха и без металлической дуги, а потому и без креста. Именно в таких венцах представлены цари и царицы на софийских фресках. Разновидностью стеммы был золотой обруч, снабженный изнутри матерчатой шапочкой, над которой укреплялись две накрест расположенные дужки; на их перекрестье

<sup>99</sup> См.: К. Жоливе-Леви, *Образ власти в искусстве эпохи Македонской династии (867–1056)*, ВВ 49 (1988) 152–160. Например, мистическое слияние образов правящего императора Константина VII и царя Авгара демонстрирует знаменитый Мандилион (Святой Убрус), перенесенный около 944 г. из Эдессы в Константинополь и хранившийся в церкви Богородицы Фаросской – императорском храме-реликварии в составе Большого дворца. См.: А. Лидов, *Указ. соч.*, с. 136–137. На это обстоятельство обратил мое внимание А. Лидов, за что приношу ему благодарность.

<sup>100</sup> Н.М. Нікітенко, *Образи засновників Софії Київської в сюжетах її бічних вітарів*, Матеріали V-х Міжнародних науково-практичних Софійських читань “Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва”, присвячених 75-річчю Національного заповідника “Софія Київська”, м. Київ, 28–29 травня 2009 р., Київ 2011, с. 129–147.

укреплялся драгоценный крест. Подобные короны видим на миниатюре XI в. из Трирской Псалтыри, изображающей венчание Христом Ярополка Изяславича и его жены Ирины на великое княжение<sup>101</sup>.

Но в большинстве случаев Владимир фигурирует на своих монетах в скиадии (кесарикии) – скуфьеобразном головном уборе типа камиллавка с узким металлическим окольшем, матерчатая тулья которого густо унизана жемчугом и увенчана жемчужным крестиком.

Н. Кондаков, посвятивший специальное исследование русским княжеским одеждам, отмечает, что “стемма была знаком полного владения ... единственной условной формой венца на царство, королевство и княжество. Венчание на великое княжение одно могло быть приравнено к царству”. Что касается скиады (кесарикия), то он соответствовал сану кесаря, второму по значению после василевса в византийской табели о рангах. Этот царский сан давался ближайшим родственникам императора, как правило, выдающимся полководцам. Ряд исследователей полагают, что именно титул кесаря получил Владимир при женитьбе на Анне.

Можно думать, что на портрете Владимир был изображен либо в кесарикии (в пользу чего свидетельствует узкий металлический окольш и обнизанная жемчугом высокая тулья с крестом), либо в стемме с навершием, наподобие той, какую видим в руках Христа над головами Ярополка и Ирины в Трирской Псалтыри, либо, что наиболее вероятно, в стемме без навершия, какая встречается на фресках Софии. Такой тип стеммы характерен для византийских императорских портретов в мозаиках конца X – первой половины XI в. (София Константинопольская, Осиос Лукас, Неа Мони). Что касается модернизированной формы короны Владимира, запечатленной на рисунке Вестерфельда, то здесь просматриваются явные аналогии с коронами литовских князей и польских королей. Характерно, что такая же корона изображена на голове Владимира в Киевском Синописе 1680 г., где рядом с образом князя фигурирует надпись “Царь Владимир”.

К царским инсигниям Владимира относится также одежда, в которой он был изображен на княжеском портрете, – подпоясанный у стана кафтан и мантия с геральдическими орлами в медальонах. Мантия всегда отличала предводителя войск. В Византии мантии с таким рисунком носили название “орлов”<sup>102</sup>. Аналогичный рисунок мантии встречается на

<sup>101</sup> Н.П. Кондаков, *Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века*, Санкт-Петербург 1908, табл. IV.

<sup>102</sup> Там же, с. 84, 96.

гравюре 1601 г., воспроизводящей мозаичный портрет Константина, сына византийского императора Михаила VIII Палеолога (1261–1282). Этот погибший портрет украшал константинопольскую церковь Богородицы Паммакаристы (ныне – Фетие Джами)<sup>103</sup>.

Образ княгини разительно напоминает внешность принцессы Анны на фреске “Коронационный выход Анны” в северной лестничной башне собора<sup>104</sup>, хотя в башне она изображена как молодая невеста, а на портрете – как зрелая женщина. Сходство прослеживается даже несмотря на то, что Ф. Солнцев, зарисовавший башенную фреску в середине XIX в., не знал рисунка А. ван Вестерфельда, на котором изображен княжеский портрет, ибо этот рисунок 1651 г. был обнаружен лишь в 1904 г.

Облачение Анны на портрете – мантия и такая же, как у Владимира, корона – перекликается с царским саном, неизменно фигурирующим в древнерусской письменности рядом с ее именем. Не исключено, что стемма Анны была изначально украшена поверху зубцами, как на голове императрицы Зои в Софии Константинопольской на так называемом “Панно Зои” и императрицы Елены в кафоликоне монастыря Осиеос Лукас в Фокиде. Такие короны назывались у греков модиолами. Из-под короны княгини виден плат-повой, окутанный вокруг шеи и лежащий на плечах, – признак замужней женщины. В целом, княжеская чета крестителей Руси выразительно отмечена византийским царским (кесарским) орнаментом, отражающим их реальный сан. В то же время на головах их детей Вестерфельд воспроизвел не короны, а княжеские шапки с меховой опушкой, что отражало более низкий по сравнению с родителями иерархический статус княжичей и княжон.

Соответствие царского сана Владимира (как и Анны) действительности фиксируют и многочисленные более поздние изобразительные источники. На фреске начала XV в. Успенского собора Владимира-на-Клязьме Владимир изображен в венце, представляющем собой переходную форму от стеммы к зубчатой короне XV–XVI вв. Корона венчает голову Владимира и на новгородской иконе XV в., и в Киевском Синописе XVII в., и в других памятниках. Особенно интересна в этом отношении уникальная житийная икона Бориса и Глеба из Муром, датирующаяся XVI в., на которой дано житие Владимира; ее клейма, как полагают, скопированы с

<sup>103</sup> В.Н. Лазарев, *Групповой портрет семейства Ярослава...*, с. 54.

<sup>104</sup> Подробнее см.: Н.Н. Никитенко, *Крещение Руси в свете данных Софии Киевской*, Вип. III: збірка наукових праць, присвячена 150-літтю з дня народження Єгора Кузьмича Редіна (1863–1908) / Від. ред. д. іст. наук, проф. Ю.А. Мицик; упоряд. Д.С. Гордієнко, В.В. Корнієнко, Київ 2013.

более древней иконы, создатель которой знал лицевые жития Владимира, Бориса и Глеба. На этой иконе Владимир и Анна неизменно фигурируют в царских одеждах и коронах<sup>105</sup>. Длительная традиция изображать Владимира в царском орнаменте закреплена в Строгановском лицевом иконописном подлиннике первой половины XVII в., где князь изображен в зубчатой короне; здесь также предписывается изображать князя в голубой тунике и пурпурной мантии<sup>106</sup>.

Декларируемое в княжеском портрете соправительство князя Владимира и княгини Анны (которое, кстати, подтверждается письменными источниками) имело идейное обоснование в культе Богородицы – Царицы Небесной при ее Сыне – Иисусе Христе, Царе Небесном. Культ Богородицы, имевший особое значение для императоров Македонской династии, пользовался огромным почитанием в Киеве эпохи Владимира и Ярослава, ведь и сама столица Руси, и ее первохрамы (Десятинная и надвратная Благовещенская церкви) были посвящены Богородице.

Портрет, зарисованный Вестерфельдом, дает возможность определить архитектурный облик Десятинной церкви, что весьма важно, поскольку он является предметом научных поисков и острых дискуссий. Модель обнаруживает явное сходство с реконструируемым исследователями обликом Десятинной церкви: пятикупольность, галереи вдоль боковых фасадов, развитость западной части, отсутствие лестничных башен, два входа с запада – центральный и в капеллу в юго-западном углу. Но образ Десятинной церкви на фреске позволяет внести существенные коррективы и уточнения в существующие реконструкции: галереи были открытыми и поднимались на всю высоту фасадов<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> Г.В. Хлебов, *Житийная икона Бориса и Глеба из Мурома*, Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник: 1982 г., Ленинград 1984.

<sup>106</sup> Н.И. Петров, *Древние изображения святого Владимира*, Киев 1888, с. 15.

<sup>107</sup> Этот мой вывод подвергся ожесточенной критике со стороны О. Иоаннисяна. Подр. см.: О.М. Иоаннисян, *Архитектурные особенности Десятинной церкви и Софийского собора*, Заснування Софійського собору в Києві: проблеми нових датувань. Матеріали круглого столу (7 квітня 2010 р., м. Київ), Київ 2010, с. 47–50. Дело в том, что он вместе с Г. Иваниным пришел к выводу о мнимой базиликальности Десятинной церкви, но этот глобальный вывод не имеет под собой прочной основы. Тем не менее, он послужил моим оппонентам аргументом для утверждения, что Десятинная церковь и София якобы “памятники разного круга, построенные разными мастерами”: мол, Десятинная церковь – купольная базилика, созданная провинциальными балканскими мастерами, а построенная якобы значительно позже София – крестовокупольный храм. Критику данной гипотезы см.: Д.С. Гордієнко, *Ще раз про реконструкцію образу Десятинної церкви в Києві*, Праці Центру пам’яткознавства 15 (2009); *Час заснування Софії Київської: Пристрасті довкола мілленіума*, Київ 2010, с. 87–92.

Следующие вопросы, на которые предстоит дать ответ, – это время иллюстрируемого фреской события (освящения Софии) и время появления самой фрески. Поскольку фигурирующая на портрете Анна умерла в 1011 г., фреска изображает освящение Софии, имевшее место не позже этого года. Здесь нужно учесть, что полный чин освящения храма включал такие основные моменты, как освящение места (заложение храма), торжественный вход со святыми мощами в новый храм, освящение ими престола и совершение в храме первой литургии. Можно заметить, что в композиции акцентированы заложение храма (если учесть переключку фрески с посвятительной надписью и растительность на холмистой местности, по которой движутся персонажи), вход в него со св. мощами для совершения первой литургии и Великий вход со Святыми дарами в алтарь<sup>108</sup>.

Критики такой трактовки сюжета либо не до конца уяснили, либо намеренно искажают мою точку зрения. Это, прежде всего, проявляется в том, что они неправоммерно приписывают мне изобретение “метода реалистического толкования фрески”<sup>109</sup>. Здесь явно сказалась кардинальная разница в модусе подхода к проблеме. На самом деле, я рассматриваю фреску не как некую осовремененную “фотографию” события, а сквозь призму основополагающего принципа средневековой храмовой декорации, которому, естественно, подчинялись и светские сюжеты – синтеза литургического и исторического, священного и мирского.

Оппоненты недоумевают, почему я говорю, что на фреске изображены как заложение, так и освящение завершенного собора, приписывая это моей “оплошности”<sup>110</sup>. На самом деле, никакой оплошности здесь нет, поскольку в средневековом искусстве (и в литературе), согласно закону цельности изображения, действие изображалось полностью, от начала до конца, поэтому в сюжете фиксировалось лишь главное; всякое длительное действие схематизировалось и уплотнялось, причем реальное и символическое не разграничивались, чем изображаемому действию придавался вневременной сакральный характер. Все это – азбука для специалистов, имеющих дело со средневековой художественной культурой.

<sup>108</sup> Поскольку во время кульминационного момента архиерейской литургии – Великого входа – епископ (митрополит), прообразующий Христа, принимающего Святые дары, встречал процессию перед престолом в царских дверях, его изображение на фреске отсутствовало.

<sup>109</sup> Е.И. Архипова, А.П. Толочко, “Новая датировка” *Софийского собора в Киеве: критика гипотезы*, РА 3 (2011) 122.

<sup>110</sup> “Своєрідне суміщення сцен закладання і освячення” вызвало удивление и у В. Александровича. См.: В. Александрович, *Фрески з портретом...*, с. 55, примеч. 7.

На княжеском портрете действие также разворачивалось в реальном и символическом плане, мистически объединяя в себе основные моменты создания (освящения) Софии, в которых принимал непосредственное участие князь.

Поскольку роспись велась от периферии к центру, портрет был создан на последнем этапе росписи собора, в самом начале княжения Ярослава в Киеве, то есть с 1017 по май 1018 г., что существенно сказалось на идейном звучании этой композиции. Предложенная мной атрибуция портрета и связанная с ней датировка собора дает возможность определить остальных персонажей фрески.

Итак, на портрете представлены восемь княжичей и княжон. Летопись упоминает 12 сыновей Владимира: Вышеслава, Изяслава, Святополка, Ярослава, Всеволода, Святослава, Мстислава, Бориса, Глеба, Станислава, Позвизда и Судислава. Уже в начале XI в. Вышеслава, Изяслава и Всеволода не было в живых. У Мстислава, видимо, с вокняжением в Киеве Ярослава, возникли с ним разногласия из-за власти, вылившиеся в 1024 г. в военный конфликт. Станислав, Позвизд и Судислав, упоминаемые лишь в перечне сыновей Владимира, возможно, были его детьми от последнего брака, ибо не принимали участия в борьбе за власть после смерти отца. Согласно близкому к новгородским летописям Устюжскому своду, сохранившему ряд ценных свидетельств, Станислав, Позвизд и Судислав жили при Владимире, то есть, были малолетними<sup>111</sup>. Значит, эти сыновья Владимира не могли быть изображены на фреске, возникшей в начале княжения Ярослава и запечатлевшей событие 1011 года. Тем более не мог здесь быть изображен Святополк Окаянный – соперник Ярослава в борьбе за киевский стол. Остаются Ярослав, Борис, Глеб и Святослав, игравшие активную роль на политической арене Киевской Руси в середине второго десятилетия XI в. Кто же из них был здесь изображен?

Первым, вероятно, представлен Ярослав – старший из сыновей по возрасту, в 1011 г. князь великого Новгорода, второго по значению города Руси после Киева. “Старший” новгородский стол давал его владельцу право на Киев. Шествуя непосредственно за Владимиром, Ярослав как новгородский князь выступает на фреске законным преемником великокняжеского стола. Такая акцентировка портрета, отражавшая, кстати, жизненные реалии, была особенно актуальной для Ярослава в условиях соперничества со Святополком, Мстиславом и Брячиславом Полоцким за великокняжескую власть.

<sup>111</sup> *Устюжский летописный свод (Архангелогородский летописец)* / Подгот. к печати и ред. К.Н. Сербиной, Москва; Ленинград 1950, с. 35.



Ярослав зображений здесь юним человеком. Под 1016 годом “Повесть временных лет” отмечает: “И бы тогда Ярославъ Новегороде леть 28”<sup>112</sup>, значит, в 1011 году Ярославу Новгородскому было 23 года. Это противоречит показанию летописи под 1054 годом, где в сообщении о смерти Ярослава говорится: “Живе же всехъ лет 70 и 6”<sup>113</sup>. Однако Д. Рохлин на основании рентгенологического и анатомического изучения скелета Ярослава и анализа летописного известия о его болезни заключает, что князь жил значительно меньше 75 лет<sup>114</sup>; антрополог В. Гинзбург полагает, что скелет принадлежал мужчине около 60–70 лет<sup>115</sup>. Следовательно, есть основание доверять летописному известию под 1016 годом, подтверждаемому, кстати, пергаменным Прологом XIII–XIV вв., где говорится, что Ярослав прожил 66 лет<sup>116</sup>.

В литературе указывалось, что исчисление возраста Ярослава недостоверно в связи с тенденциозностью источников в этом вопросе. Указание на 76-летний возраст Ярослава, очевидно, было необходимо для того, чтобы подчеркнуть его возрастное старшинство в роде Владимировичей<sup>117</sup>.

Второй княжич на фреске отмечен признаком царской власти – на нем, единственном из сыновей Владимира, видим такой же, как у отца, плащ-корзно с изображениями орлов в кругах (рисунок плаща сейчас утрачен, он восстанавливается по зарисовке Вестерфельда). Аналогичный геральдический знак – на шиферной плите парапета хор, как раз над этой фигурой (рис. 14). Орел был символом верховной светской власти в Византии, поэтому его изображения украшали императорский трон, нашивались или выбивались на тканях для царского гардероба, на царском сидении и подушках, ковриках и обуви. Согласно Георгию Кожину, орлы отличали также церемониальные одежды деспотов и севастократоров – первых лиц после императоров; мантии и облачения с таким рисунком носили в Византии специальное название “орлов”<sup>118</sup>.

Из сыновей Владимира в 1011 году царским саном мог обладать только Борис, о чем сохранились смутные воспоминания в древнерусских

<sup>112</sup> ПСРЛ, т. I, стлб. 142.

<sup>113</sup> Там же, стлб. 162.

<sup>114</sup> Д. Г. Рохлин, *Итоги анатомического и рентгенологического изучения скелета Ярослава Мудрого*, КСИИМК 7 (1940) 46–47.

<sup>115</sup> В. В. Гинзбург, *Об антропологическом изучении скелетов Ярослава Мудрого, Анны и Ингигерд*, КСИИМК 7 (1940) 48, 55–57.

<sup>116</sup> Митрополит Московский и Коломенский Макарий (Булгаков), *История Русской церкви*, Т. 1, Москва 1857, с. 223.

<sup>117</sup> А. Г. Кузьмин, *Начальные этапы древнерусского летописания*, Москва 1977, с. 274–276.

<sup>118</sup> Н. П. Кондаков, *Указ. соч.*, с. 38.



Рис. 14. Шиферная плита парапета хор с геральдическим орлом

письменных источниках. В “Чтении” о Борисе и Глебе Нестора, написанном в конце XI века, говорится, что Борис женился “закона ради цесарьскаго” (то есть, по царскому закону). Там же упоминается митрополит Иоанн, который вместе с Ярославом установил праздник первым русским святым – Борису и Глебу<sup>119</sup>. Митрополит Иоанн является автором церковной службы свв. Борису и Глебу, где говорится, что еще в юные годы Борис (христианское имя – Роман) был удостоен царского венца и обладал большой властью на Руси: “Цесарьским венцем от уности украшен, пребогатый Романе власть велия бысть своему отечеству и веси твари” и далее: “И крест в скипетра место в десную руку носяща”<sup>120</sup>, то есть, Борис, приняв насильственную смерть, носит в правой руке мученический крест вместо царского скипетра.

Вопрос о происхождении Бориса и Глеба по материнской линии интересует историков со времен В. Татищева, который приводит сведение Иоакимовской летописи, что эти княжичи родились от царевны Анны<sup>121</sup>. С. Соловьев обратил внимание на то, что аналогичное известие содержится в Тверской летописи. Происхождением Бориса от Анны, по мысли историка, можно объяснить ряд летописных известий: о преимуществе, которое оказывал Борису Владимир перед другими сыновьями, о неповиновении Ярослава отцу перед смертью последнего, о юном возрасте Бориса во время его гибели, о царственном происхождении княжича, который “светяся цесарьски”. Историк предполагал, что Владимир намеревался

<sup>119</sup> *Памятники древнерусской литературы*, Вып. 2, Петроград 1916, с. 19.

<sup>120</sup> *Там же*, с. 136, 140.

<sup>121</sup> В.Н. Татищев, *История Российская*, Т. 2, Москва; Ленинград 1963, с. 227.

передать Борису киевский стол, как сыну царевны, рожденному в христианском, то есть законном браке<sup>122</sup>.

Это предположение разделял и М. Грушевский<sup>123</sup>. Законными наследниками киевского престола считает Бориса и Глеба также известный польский историк А. Поппэ, называющий объективными свидетельства упомянутых летописей о рождении княжичей Анной Порфирородной. Историк выдвигает гипотезу, согласно которой Владимир под влиянием Анны хотел передать престол Борису по его знатности, игнорируя русский принцип старшинства<sup>124</sup>.

Все другие летописи, в том числе “Повесть временных лет”, не упоминают о рождении Анной детей, называя матерью Бориса и Глеба какую-то “болгарыню”. Но Анна жила на Руси с 989 по 1011 г., а юношеский возраст Бориса и отрочество Глеба, акцентируемые всеми источниками, укладываются лишь в эти хронологические рамки. Стоит обратить внимание и на христианское имя Бориса – Роман, ведь именование детей в княжеской семье в честь одного из предков отражало определенную политическую программу. Такое именование в условиях христианизации Руси указывало и на династическую связь с Византией, страной-миссионером. Свое крестное имя Борис, по всей вероятности, получил в честь деда – императора Романа II, отца Анны. Это имя, к тому же, подчеркивало “ромейское” происхождение Бориса (Роман – “ромей”, то есть, римлянин) и декларировало его “право царствовать” (*jus regnandi*) как прямого наследника порфирородных василевсов.

Высокий династический статус Бориса подтверждает Эймундова сага, где говорится, что по завещанию Владимира Киев получил Бурислейф (Борис) – особо знатный по словам саги князь, который не желал быть ниже своих предков. Согласно саге, заказчиком убийства Бориса варягами Эймунда был Ярислейф (Ярослав)<sup>125</sup>. Сопоставив данные саги и других источников, я пришла к выводу, что главными субъектами княжеской усабицы 1015–1019 гг. были Ярослав и Борис, причем последний выступил соперником Ярослава как легитимный наследник киевского

<sup>122</sup> С.М. Соловьев, *Сочинения: в 18 книгах*, Кн. 1: История России с древнейших времен, т. 1–2, Москва 1988, с. 195.

<sup>123</sup> М. Грушевський, *Історія України-Руси*, т. 1, Київ 1991, с. 532.

<sup>124</sup> А. Poppe, *La naissance du cult de Boris et Gleb*, Cahiers de civilisation medievale, X–XII siecles 24 (19) (Poitiers 1981) 29–54; А. Поппэ, *Феофана Новгородская*, НИС 6 (16) (1997) 102–120.

<sup>125</sup> *Эймундова сага*, О.Ю. Сенковский, Собрание сочинений, т. 5, Санкт-Петербург 1858, с. 518–519; Ср.: Н.Н. Ильин, *Летописная статья 6523 года и ее источник*, Москва 1957, с. 146–166.

трона<sup>126</sup>. Канонизация Бориса и Глеба была идеологической акцией Ярослава, стремившегося придать христианский характер всем своим действиям и окружить ореолом святости собственную династию. Святополк же стал “козлом отпущения” и на веки заклеямен прозвищем “Окаянный”<sup>127</sup>.

Исследователи высказывали мысль, что поскольку именно Бориса Владимир прочил себе в преемники, он передал ему командование киевской дружиной. Царский титул Бориса, командовавшего большим войском, хорошо согласуется и с обычаем того времени давать кесарский чин высшим военачальникам, находившимся в ближайшем родстве с государем. Соответствует он и существовавшему тогда институту соправительства: в условиях отсутствия закона о престолонаследии византийские государи еще при жизни короновали своих преемников, чтобы закрепить за ними трон.

Все это позволяет персонифицировать княжича в царской мантии как Бориса – наследника и соправителя Владимира. Эта роль Бориса была хорошо известна в момент появления фрески, поэтому он, павший жертвой междоусобной борьбы и уже не представлявший опасности для Ярослава как соперник, облечен на фреске царской инсигнией, однако, как младший по возрасту, изображен шествующим за Ярославом. Следовательно, фреска фиксирует династические прерогативы каждого из наследников: старшинство Ярослава Новгородского, изображенного первым, и царский титул Бориса. Очевидно, так заказчик портрета решил сложную проблему обоснования своих прав на великокняжеский стол.

Существенно, что на Ярославе поверх такой же, как у Владимира и Бориса далматики (царской туники), наброшен плащ, также представлявший собой разновидность мантии, хотя и уступавший ей по значению как царское отличие. Н. Кондаков, посвятивший специальное исследование древнерусским княжеским одеждам, обратил внимание на то, что на выходной миниатюре Изборника 1073 года Святослав Ярославич как великий

<sup>126</sup> Согласно хронике Титмара Мерзебургского, Святополка на Руси с 1015 по 1018 гг. не было, так как он сразу же после смерти отца в 1015 г. бежал в Польшу к своему тестю Болеславу Храброму, с которым совершил поход на Русь в 1018 г. За год до этого, то есть, в 1017 г., погиб Борис, как явствует из хронологии Эймундовой саги. Не случайно в 100-летний юбилей гибели Бориса, в 1117 г., Владимир Мономах заложил на р. Альте каменный Борисоглебский храм. См.: *ПСРЛ, т. 1*, стлб. 291; *ПСРЛ. Т. 2: Ипатьевская летопись*, Москва 2001, стлб. 285.

<sup>127</sup> Н.М. Нікітенко, *Політичні передумови виникнення Борисоглібського культу: до подій 1015–1019 рр.*, *Історія України: маловідомі імена, події, факти* (збірник статей) 11 (2000) 14–25; Н.М. Нікітенко, *Свята Софія Київська...*, с. 126–128; Н.М. Нікітенко, *Від Царгорода до Києва: Анна Порфирородна. Ціна кийвського трону*, Київ 2007, с. 227–262; Н.Н. Никитенко, *От Царьграда до Киева: Анна Порфирородная. Мудрый или Окаянный?*, Киев 2012, с. 257–323.

киевский князь облачен в мантию, его сыновья – в одни кафтаны. Такая закономерность прослеживается на миниатюре Трирской Псалтыри: изображение Ярополка Изяславича без мантии перед его патроном – апостолом Петром указывает в нем только князя; надетая же на Ярополка мантия в сцене венчания должна теоретически означать венчание на великое княжение<sup>128</sup>.

Следовательно, плащ-мантия на Ярославе подчеркивает его значение как новгородского князя, который по смерти отца мог претендовать на Киев. Мантия, декорированная царскими знаками на Борисе, выделяет его как соправителя великого киевского князя Владимира при его жизни<sup>129</sup>.

Мантия с далматикой отличает и самого младшего княжича. Судя по всему, здесь представлен Глеб – один из младших сыновей Владимира, который, по словам Нестора, накануне своей смерти был “велми детеск”. Его, как и Бориса, – сообщает Нестор, – Владимир держал при себе<sup>130</sup>. Видимо, Владимир, переняв из Византии двуличностный цезарат как институт наследования трона, назначил этих княжичей своими соправителями, что вызвало недовольство старших сыновей – Святополка и Ярослава, выступивших против отца накануне его смерти. А. Поппэ, основываясь на свидетельстве “Хроники” Титмара о завещании Владимиром своего престола двум сыновьям, вполне справедливо полагает, что законными наследниками киевского стола были Борис и Глеб – сыновья Анны<sup>131</sup>.

Примечательно, что в культуре Бориса и Глеба проступают апостольские мотивы. В Летописце Переяславля Суздальского прямо говорится о том, что они “новоначальници святому крещению, яко апостоли”<sup>132</sup>. Это свидетельство льет свет на то, как воспринимались на Руси сыновья Владимира Крестителя.

<sup>128</sup> Н.П. Кондаков, *Указ. соч.*, с. 91–92, 95.

<sup>129</sup> А. Преображенский необоснованно считает, что “за всеми перечисленными типами одеяний трудно признать иерархическое значение – в их чередовании вряд ли есть система”. Не будучи в состоянии объяснить типологию одежд персонажей, прослеживаемую на рисунке А. ван Вестерфельда, он заявляет: “Короче говоря, рисунок ван Вестерфельда (то есть, его поздняя копия) может быть менее точен, чем принято считать: возможно, что его “женская” часть была домыслена рисовальщиком по аналогии с мужской (нельзя исключить, что портреты дочерей Ярослава вообще отсутствовали в этой композиции)”. См.: А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 85. Иначе чем беспочвенной дискредитацией источника (и фрески, и рисунка А. ван Вестерфельда) это не назовешь.

<sup>130</sup> *Памятники древнерусской литературы...*, с. 10.

<sup>131</sup> А. Рорре, *La naissance...*, р. 29–30.

<sup>132</sup> Д.И. Абрамович, *Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им*, Памятники древнерусской литературы, вып. 2, Петроград 1916, с. 89.

Сложнее определить четвертого, предпоследнего персонажа на южной половине портрета. Раньше я полагала, что предпоследним здесь изображен древлянский князь Святослав, один из фигурантов уособицы 1015–1019 гг. Считают, что Святослав родился ок. 982 г. и погиб в 1015 г.<sup>133</sup> Но этот персонаж фрески явно младше Бориса и старше Глеба, то есть, был рожден при жизни Анны. Однако никаких данных о рождении Анной третьего сына не существует, да и если бы такой факт имел место, то третий сын Анны также мог быть среди наследников, то есть фигурировать на фреске в мантии. Вероятно, предпоследняя фигура здесь – женская, как и полагает А. Поппэ, отталкиваясь от особенностей ее одежды. Но это – не дочь Ярослава, а юная жена Бориса, вернее, его невеста (рис. 15), имевшая по законам того времени статус жены наследника престола<sup>134</sup>. На ней, как сообщает Нестор, Владимир женил Бориса “по царскому закону”. Не случайно она выделена из северной, женской половины портрета и шествует непосредственно за Борисом. Нужно отметить, что в светских портретах грузинских храмовых росписей X – начала XIII вв. в одном ряду с правителями изображены их матери, жены и дочери (храмы в Атени, Вардзии, Кинцвиси, Бетании, Бертубани, Гелаги)<sup>135</sup>.

В. Лазарев, принимавший участие в работе специальной комиссии, которая обследовала фреску в 1957 г., отмечал, что лицо предпоследней фигуры на южной половине портрета сохранилось лучше всего, “ему

<sup>133</sup> Л.В. Войтович, *Вказ. праця*, с. 254–255.

<sup>134</sup> В Византии и в странах византийского культурного ареала невеста правителя либо его наследника могла жить при дворе своего будущего мужа. В Византии невеста наследника при помолвке короновалась, после чего именовалась “женой” юного василевса и получала все права младшей императрицы. См.: Г.Г. Литаврин, *Византия, Болгария, Древняя Русь (IX – начало XII вв.)*, Санкт-Петербург 2000, с. 178, 188–189. Приведу два ближайших семье Владимира и Анны примера. Первый, упоминаемый Константином Багрянородным, касается отца Анны Романа II, который до женитьбы на Феофане (матери Анны) в 5-летнем возрасте был помолвлен с дочерью прованского короля Гуго Бертой (Евдокией), жившей при византийском дворе и умершей там еще ребенком в 949 г. См.: Константин Багрянородный, *Об управлении империей (Текст, пер., коммент.)* / Под ред. Г.Г. Литаврина, А.П. Новосельцева, Москва 1991, гл. 26, 118. На известном костяном рельефе 945–949 гг., изображающем коронацию при помолвке Романа II и Евдокии Христом, они представлены как царственные супруги. Второй пример находим у Льва Диакона, который сообщает о живших при дворе Никифора II Фоки двух болгарских царевнах, прибывших сюда в качестве невест для малолетних братьев Анны – Василия II и Константина VIII. См: Лев Диакон, *История* / Пер. М.М. Копыленко, ст. и коммент. М.Я. Сюзюмова. Отв. ред. Г.Г. Литаврин, Москва 1988, кн. 5, 48.

<sup>135</sup> См.: Г.В. Алибегашвили, *Четыре портрета царицы Тамары*, Тбилиси 1957; Ш.Я. Амиранашвили, *История грузинской монументальной живописи*, Тбилиси 1957; Е.Н. Привалова, *Павниси*, Тбилиси 1977.



Рис. 15. Невеста Бориса  
на княжеском портрете.

Зарисовка А. ван Вестерфельда (1651 г.)

присущи особая женственность и миловидность”. Вот как исследователь описывает этот персонаж: “Контурсы лица и шеи в основном старые. От первоначальных линий лица лучше всего сохранились очертания рта и тень под нижней губой. От описей носа, бровей и глаз, усиленных реставраторами, уцелели следы старых контуров. Основная часть белого платка представляет собой обнаженную штукатурку. Платок был украшен синим узором (от него дошел лишь небольшой кусочек над теменем). Свисающие на грудь концы платка в основе своей подлинны. На занимаемой ими площади следов графьи рисунка платья не обнаружено”<sup>136</sup>.

Хотя Лазарев все четыре фигуры на южной стене считал женскими, тем не менее он подчеркнул, что эта княжна в отличие от трех остальных представлена в одном платье без плаща. Данное обстоятельство – весьма важный признак ее четко определенного династического статуса в семье Владимира. Во всяком случае, Рюриковичи, особенно в пору тесных семейных контактов с константинопольским императорским двором, не могли игнорировать выработанные в Византии правила облачений придворных чинов, соответствовавшие строго соблюдавшейся табели о рангах.

Нельзя не заметить, что лицо этой третьей фигуры имеет выраженный восточный тип (округлое скуластое лицо, миндалевидный разрез глаз). Создается впечатление, что такой тип лица намеренно подчеркнут фрескистом. Кстати, большое внимание, уделявшееся в византийской живописи портрету, надежно обосновал в своей монографии греческий исследователь И. Спатаракис<sup>137</sup>. На голове поверх чепца надет плат-повой,

<sup>136</sup> В.Н. Лазарев, *Групповой портрет семейства Ярослава...*, с. 40.

<sup>137</sup> I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts*, Leiden 1976.

концы которого, завязанные сзади, свешиваются на грудь. Такой головной убор свидетельствует о том, что на фреске изображена замужняя женщина. На шее – отмеченная Лазаревым золотая гривна, образующая спереди петлю. Глядя на портрет невесты Бориса, можно вспомнить, что в 1008 г. через Русь к печенегам шел епископ-миссионер Бруно, сообщающий, что он стал посредником в перемирии между Владимиром и степняками. Чтобы скрепить мир, Владимир вынужден был послать к ним в заложники собственного сына<sup>138</sup>.

Обычно думают, что заложником стал нелюбимый Владимиром Святополк, в то время уже зрелый муж. Но опытные в таком деле печенеги скорее всего потребовали в заложники наследника престола, к тому же, как это обычно бывало, малолетнего княжича. Таким в ту пору был Борис, которого по рассказу Эймундовой саги во время борьбы с Ярославом активно поддерживали печенеги, причем у них Борис имел свой стан. По всей вероятности, Бориса позже женили на печенежской княжне и этот династический брак обезопасил южные пределы Руси.

Стоит обратить внимание на то, что династические браки сыновей Владимира были рассчитаны на родственные связи с наиболее могущественными соседями Руси. Каждый княжич женился на дочери правителя сопредельной страны: Ярослав Новгородский – на шведской принцессе, Святополк Туровский – на польской княжне, а Борис Киевский – на печенежской. Система династических связей Владимира призвана была гарантировать безопасность границ Руси<sup>139</sup>.

На северной половине портрета обращает на себя внимание княжна, шествующая за Анной. Поскольку она сопоставлена с Ярославом, можно было бы полагать, что здесь изображена Ингигерд-Ирина. Но портрет фиксирует событие 1011 г., а Ярослав женился на ней между 1015–1019 гг., ибо она упоминается в Эймундовой саге как новгородская княгиня тогда, когда варяги прибыли на Русь, что случилось вскоре после смерти Владимира; в то же время в исландских анналах брак датирован 1019 г. Вряд ли здесь изображена и неизвестная по источникам первая жена Ярослава, гипотетически предполагаемая исследователями как мать его сына Ильи, упоминаемого в Новгородской I летописи. Во-первых, нам ничего не известно о первой жене Ярослава, а, во-вторых, такое

<sup>138</sup> См.: А.Ф. Гильфердинг, *Неизданное свидетельство современника о Владимире Святом и Болеславе Храбром*, Русская беседа 1 (1856) 1–34.

<sup>139</sup> Н.М. Нікітенко, *Політичні передумови...*, с. 22–23; Н.М. Нікітенко, *Від Царгорода до Києва...*, с. 243–244; Н.Н. Никитенко, *От Царьграда до Киева...*, с. 281–282.





Рис. 16. Феофана на княжеском портрете. Зарисовка А. ван Вестерфельда (1651 г.)

сопоставление было бы явно не в пользу Ингигерд-Ирины, при которой возник портрет.

Примечательно, что от остальных княжон женской части портрета старшую княжну прежде всего отличает головной убор замужней женщины – такой же, как и у Анны плат, завязанный ниже шеи. Она, подобно Анне, облачена в мантию, указывающую в ней владетельную особу, вероятно, новгородскую правительницу, вторую по значимости после киевской княгини. Полагаю, что это – старшая дочь Владимира и Анны Феофана, родившаяся в конце X в. и отданная за новгородского посадника Остромира. Дочь Анны Порфирородной, упоминаемая вместе со своим супругом Остромиром в послесловии к Остромировому Евангелию 1057 г. как его заказчица, была, в соответствии с традицией, названа в честь своей бабки, знаменитой красавицы-императрицы Феофано (рис. 16).

<sup>140</sup> А. Поппэ, *Феофана Новгородская...*, с. 102–120. Сыном Феофаны был воевода Вышата, ходивший в 1043 г. вместе с новгородским князем Владимиром Ярославичем в поход на Константинополь. Согласно моим исследованиям, причиной войны были династические притязания киевского двора, привилегии которого во властной иерархии Византийского содружества, основанные на “договоре о свойстве” конца X в., византийцы начали “забывать”, поскольку к власти пришли василевсы не связанные узами родства с Рюриковичами. См.: Н. Нікітенко, *Свята Софія Київська...*, с. 118–133. В свете данных княжеского портрета в Софии Киевской можно полагать, что Феофана, изображенная на фреске как княгиня, в 1011–1018 гг. являлась наряду с Ярославом правительницей Новгорода. Позже властные полномочия в Новгороде, судя по всему, разделяли также Владимир Ярославич и Вышата Остромирич. Отсюда понятно, почему Вышата, двоюродный брат Владимира Ярославича, ходил вместе с ним на Константинополь: оба они – внуки Владимира Святославича, а Вышата к тому же – внук Анны Порфирородной, и они имели какие-то династические прерогативы перед новоявленными василевсами, не принадлежавшими к знаменитой Македонской династии. См.: Н. Никитенко, *От Царьграда до Киева...*, с. 304–305; Н. Никитенко, В. Корниенко, *Древнейшие граффити...*, с. 201–208.

А. Поппэ обосновывает высокий социальный статус Феофаны Новгородской и называет ее “первой дамой Новгорода”. В упомянутом послесловии Остромир определен как “близок” Изяслава Ярославича, что указывает на их родство по браку, поскольку Феофана была сестрой Ярослава и, следовательно, теткой Изяслава<sup>140</sup>. Сопоставление Феофаны с Ярославом шло в русле политики Владимира, закрепившего власть на Руси исключительно за своими детьми.

Вслед за Феофаной, вероятно, идет Премислава. Согласно В. Татищеву и венгерским источникам, ее выдали замуж за венгерского принца Ласло Сара (Лысого), двоюродного брата короля Стефана (Иштвана) I Святого<sup>141</sup>. По одним данным, Ласло Сар был отцом, по другим – дядей короля Андрея I, за которого в 1046 г. выдали Анастасию Ярославну.

Третьей, возможно, изображена Агата (Агафья), жена наследника английского престола, принца Эдуарда Изгнанника и мать королевы Шотландии Маргариты Святой. Эдуард, находясь всю жизнь в изгнании, некоторое время жил при киевском дворе, а затем почти 40 лет провел при дворе венгерских королей. То, что Эдуард нашел столь длительный приют в Венгрии – не удивительно, так как он имел большое влияние при королевском дворе, ведь его жена Агата была родной сестрой Премиславы и теткой Анастасии Ярославны<sup>142</sup>.

Последней, по всей вероятности, изображена Мария-Добронегга. В летописи под 1043 г. говорится, что Ярослав выдал свою сестру за польского короля Казимира I Восстановителя<sup>143</sup>. Из польских источников известно, что ее звали Мария-Добронегга и то, что она умерла в 1087 г.<sup>144</sup> На княжеском портрете Агата и Мария изображены совсем маленькими детьми, возможно, погодками, следовательно, они родились одна за другой в самом начале XI в.

<sup>141</sup> Об этом браке свидетельствует Венгерская иллюстрированная хроника, которая описывает события с древнейших времен до 1330 г. См.: *Деяния венгров* / Пер. В.П. Шушарина, В.П. Шушарин, Русско-венгерские отношения в IX в., Международные связи России до XVII в., Москва 1961, с. 154; В.П. Шушарин, *История Венгрии*, т. I, Москва 1971, с. 138. См. также: *Літопис руський* / Пер. з давньорус. Л.Є. Махновця; відп. ред. О.В. Мишанич, Київ 1989, с. 48, прим. 9; 526; Л.В. Войтович, *Вказ. праця*, с. 276.

<sup>142</sup> Н.М. Дэй, *В “поисках” Агаты: киевская княжна – королева Англии?*, Софійські читання. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції “Духовний потенціал та історичний контекст християнського мистецтва” (Київ, 28–29 травня 2009 р.), Київ 2010, с. 236–256.

<sup>143</sup> *ПСРЛ*, т. I, стлб. 154–155.

<sup>144</sup> Н.А. Баумгартен, *Добронегга Владимировна, королева польская, дочь св. Владимира*, Благовест 2–3 (Париж 1930) 102–109.

Если изложенная версия верна, то можно полагать, что у княжеской четы крестителей Руси было шестеро детей: два сына и четыре дочери, что вполне согласуется с продолжительностью их брака (22 года).

Чрезвычайно важной особенностью фрески является наделение каждого из персонажей особыми инсигниями, подчеркивающими их династический статус. Зафиксированная портретом династическая ситуация на Руси во втором десятилетии XI в. весьма характерна для эпохи Владимира, который стремился не только закрепить власть за своими детьми, но и достичь этнической консолидации Руси через родство Рюриковичей с ближайшими к ним представителями славянской верхушки. Однако это не групповой портрет всех Рюриковичей, а портрет семьи Владимира и Анны. Такая концепция портрета могла возникнуть лишь при Владимире. Но введение сюда образа Ярослава, выступающего легитимным наследником отца и благочестивым сыном идеального христианского правителя, позволяет предполагать корректировку сюжета в начале княжения Ярослава. К тому же он декларирует тут свою причастность к созданию Софии, что характерно и для записи 1017 г. в Новгородской летописи, где заложение собора предстает первым деянием Ярослава в Киеве.

Княжеский портрет содержит метафизическое обоснование идеи династической преемственности “по старшинству”, получившей особую актуальность с приходом к власти Ярослава – основателя собственной династии. Византийскому императорскому портрету эта идея не присуща, поскольку царская власть в Византии не была наследственной. В Византии презентация наряду с василевсом членов его семьи “создавала иллюзию некой родственности, исходящей от императора в отношении подданных”<sup>145</sup>. Впрочем, эта идеологическая функция семейного группового портрета не чужда и софийской фреске. Многофигурность княжеского портрета обусловлена “христианизацией” древнерусского родового принципа передачи власти по старшинству: дети Владимира, судя по размерам их фигур, изображены по возрасту, младшие следуют за старшими. Здесь сказалось влияние адаптированного к новым условиям княжеского заказа.

Однако в целом, воплощенная в портрете концепция “власти от Бога”, мастерски решена в духе византийской политической ортодоксии эпохи Македонской династии<sup>146</sup>. Не вызывает сомнений участие византийской культурной элиты, прибывшей на Русь с Анной, в разработке и

<sup>145</sup> М.А. Поляковская, *Указ. соч.*, с. 23–24.

<sup>146</sup> Нельзя согласиться с постулируемым А. Преображенским выводом об отразившемся в ктиторских композициях некоем отличии представлений о власти в Византии и Древней

воплощении в росписи Софии указанной концепции. Но, безусловно, нельзя не согласиться с А. Лидовым, что анализ явлений средневековой визуальной культуры невозможно сводить ни к иллюстрирующим изображениям, ни к идеологическим концепциям; по мнению исследователя, такие явления могут быть верно интерпретированы лишь на уровне образов-парадигм, связанных “с особым типом мышления, в котором наши привычные категории художественного, ритуального, визуального и пространственного переплетаются в одно нерасчленимое целое”<sup>147</sup>.

Итак, портрет, завершающий христологический цикл подкупольного пространства, содержит в себе главную идею росписи – крещение Руси. Оно мыслится созиданием ее как Церкви, то есть Дома Премудрости Божьей Киевской державы<sup>148</sup>. Отмеченная концептуальная идея акцентируется также размещением портрета напротив алтарной мозаики “Евхаристия”, где воплощенная Премудрость – Христос через апостолов приводит к Своей Трапезе жаждущих Истины. Подобно апостолам, члены княжеской семьи, простирая руки к Христу, словно произносят слова Иларионовой молитвы: “Ты – Бог наш, а мы – народ Твой, часть Твоя, деяние Твое ... к Тебе воздеваем руки наши, Тебе молимся...”<sup>149</sup>. В результате “Евхаристия”, размещенная на вогнутой поверхности апсиды, образует семантический круг с написанным на трех стенах нефа княжеским портретом. Это дает визуальный образ мистического причастия княжеской семьи, олицетворяющей собой Русь, Богу. Так идея создания русской Церкви транслируется в данную семантическую структуру через

---

Руси, якобы обусловленном особенностями “русского религиозного сознания”. Надуманность этого вывода демонстрирует следующее утверждение: “Если традиционное изображение императора ... требовало от зрителя почтительного предостояния, сходного с молитвой, то русский князь-титор, представленный Христу, сам воспринимался как предстоящий”. См.: А.С. Преображенский, *Указ. соч.*, с. 441–442. Используя в своей книге позитивистские модернизированные подходы, автор совершенно не учитывает весомых достижений современной науки в изучении феномена построения иконического пространства средневекового восточнохристианского храма. См. напр.: *Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Материалы международного симпозиума* / Ред.-сост. А.М. Лидов, Москва 2009. В этом направлении Научным центром восточнохристианской культуры осуществлен целый ряд фундаментальных изданий.

<sup>147</sup> А.М. Лидов, *Пространственные иконы как перформативный феномен*, *Пространственные иконы. Текстуальное и перформативное. Материалы международного симпозиума* / Ред.-сост. А.М. Лидов, Москва 2009, с. 10–15.

<sup>148</sup> Русь отождествляется в данном случае с Церковью, как общностью людей, верующих во Христа. В свою очередь, Церковь, как организация, отождествляется со зданием храма.

<sup>149</sup> Иларион, митрополит Киевский, *Молитва*, Златоуструй: Древняя Русь X–XIII вв. / Сост., авторский текст, коммент. А.Г. Кузьмина. А.Ю. Карпова, Москва 1990, с. 123.

образно-текстовую проекцію литургічних аспектів освячення храму: від закладки його крестового каменя до найбільш торжественного моменту – Великого входу в алтарь. Сам же синтез універсального і національного вводить древнерусську реальність в круг всемирної історії, очерченний христологічним циклом. Ансамбль венчається образом Пантократора в куполі, що сприймається космічним освяченням зображуваного фрескою дійства.

Изложенный материал позволяет сделать следующие *выводы*:

1. Традиционное толкование фрески как группового портрета семьи Ярослава Мудрого основывается на летописном свидетельстве об основании Софии Ярославом. В Новгородской летописи это событие датировано 1017 г., в “Повести временных лет” – 1037 г.

2. Софийские датированные граффити второго десятилетия XI в. полностью опровергают возможность отождествления княжеского портрета с семьей Ярослава Мудрого. Из сего следует, что все существующие в науке атрибуции этой фрески как группового портрета семьи Ярослава могут представлять лишь историографический интерес.

3. На фреске представлена чета крестителей Руси – Владимир Святославич и его жена Анна в сопровождении восьми княжичей и княжон, шестеро из которых родились от их брака.

4. Портрет иллюстрирует полный чин освящения Софии (от закладки храма до Великого входу в его алтарь) и символизирует крещение Руси. Время появления портрета – ок. 1018 г.

5. Поскольку собор создан на рубеже правления Владимира и Ярослава, то концепция портрета возникла еще при Владимире, но, однако, была отредактирована при Ярославе, включенном в число персонажей фрески в качестве легитимного наследника Владимира, причастного к созданию Софии.