

С.А.ВЫСОЦКИЙ
**ДРЕВНЕРУССКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ТЕМА
В СВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ СОФИЙСКОГО СОБОРА
В КИЕВЕ***

В статье подводится итог изучения светской живописи в Софийском соборе в Киеве, считавшейся ранее византийской по содержанию и выполнению; делается вывод о ее отношении к истории Киевской Руси.

Среди памятников изобразительного искусства Киевской Руси не сохранилось каких-либо сюжетов, повествующих об исторических лицах или событиях того времени. В монументальной живописи можно назвать, пожалуй, только известное изображение Ярослава Всеволодовича из Спасо-Нередицкой церкви в Новгороде. Пробел в этой области в некоторой мере может быть восполнен благодаря исследованию светской живописи в башнях и центральном нефе Софийского собора в Киеве, которая длительное время считалась имеющей "исключительно византийский интерес".

Напомним содержание фресок. При подъеме на хоры храма, на стенах башен уцелели остатки бывшего богатого убранства этих помещений. То тут, то там разбросаны сцены охоты, борьбы ряженных гладиаторов, играющих и пляшущих скоморохов. Среди фресок выделяются такие сюжеты, как "Молодой император на коне", "Императрица с приближенными", "Коляды", "Акробаты". Своды расписаны растительным орнаментом, который в некоторых местах расступается, чтобы дать место медальонам с изображениями ловчих птиц, грифонов или цветов. Главное место среди фресок занимают две большие компози-

*Статья написана на материалах доклада, прочитанного нами на XII Всесоюзной сессии византистов, посвященной 950-летию Софийского собора и Золотых ворот в Киеве. - Киев, 11-16 мая 1987 г.

ции — "Прием византийским императором" в северо-западной башне и "Ипподром" — в юго-западной. Первая из них состоит из двух частей: слева изображен византийский император, сидящий на троне. Он одет в богатую пурпурного цвета одежду. На голове стемма, а вокруг головы нимб. Рядом изображены два телохранителя с копьями и щитами в руках. Правая рука императора прижата к груди, а левая согнута в локте и направлена вправо, где расположена вторая часть композиции. На ней изображена знатная дама со стеммой, но без нимба вокруг головы. Особу в стемме представляет императору знатная дама. Несколько поодаль помещены дамы свиты. Вся эта сцена изображена на фоне стены дворцового здания. Справа в углу прослеживается изображение культового здания с огромным куполом. В юго-западной башне в композиции "Ипподром" изображен, по справедливому определению Н.П.Кондакова, константинопольский ипподром¹. Действие в композиции разворачивается слева направо по ходу лестничного марша. Фреска начинается с изображения так называемой стамы, т.е. старта, где за закрытыми еще решетками видны четверки коней, запряженных в колесницы и приготовленных к состязаниям. Справа три трибуна ипподрома в остроконечных шапках и подпоясанных одеждах. Один из них поднятием руки с платком дает знак началу заездов. Далее, вправо едва заметно изображение мчащейся колесницы. Остальные три колесницы скрыты под сооруженной в XVIII в. аркой. Выше по ходу лестницы хорошо сохранилось изображение дворца ипподрома Кафисмы. Это большое трехэтажное здание с галереями, заполненными зрителями, с императорской и посольской ложами. В императорской ложе император в стемме и с нимбом вокруг головы сидит на троне. Перед ним женщина с белой повязкой-мафорием на голове и скрещенными на груди руками. Внизу слабое изображение финиширующей колесницы.

Обе рассмотренные композиции, несомненно, занимают главное место среди фресок башен не только благодаря большим размерам (первая — 5,4, вторая 14 м), а и по числу и весомости изображенных персонажей. Поэтому даже при беглом осмотре фресок становится ясно, что они имеют какое-то глубокое содержание и представляют большую важность для понимания живописи башен в целом. Глядя на эти фрески, трудно сомневаться, что изображенное на них действие происходит не в Константинополе — столице византийских императоров. Именно так считали Н.П.Кондаков, Д.В.Айналов и Е.К.Редин и другие авторы². Об этом свидетельствует изображение константинопольского ипподрома, императора, а также здания с огромным куполом, — несомненно, Константинопольской Софии, расположенной неподалеку от императорской резиденции.

Светская живопись в центральном нефе собора представлена остатками большой ктиторской композиции, изображавшей строителя собора Ярослава Владимировича Мудрого с семьей. Уцелевшие части

фрески расположены на южной и северной стенах центрального нефа и примыкающих к ним пилястрах. Средняя часть композиции не уцелела, она находилась на западной стене, пересекавшей центральный неф (разобрана в конце XVII в.) На южной стене изображены четыре стоящие по росту и направляющиеся в западную сторону фигуры, которые в литературе вопроса ошибочно фигурируют как дочери Ярослава Мудрого³. Подобная атрибуция этой части фрески была предложена реставратором П.Юкиным, вторично открывшим ее из-под масляной живописи XIX в. в 1934 г. В том же году на противоположной северной стене расчищены еще две фигурки детей князя, входивших в композицию. В 1955 г. на южной пилястре, примыкающей к сохранившейся части фрески, был открыт фрагмент (правая часть) еще одной фигуры. На северной пилястре также обнаружены остатки (левый нижний край) одежды находившейся здесь фигуры.

Итак, в настоящее время известны полностью или частично сохранившиеся восемь фигур, входивших в композицию: пять фигур на южной стене и примыкающей к ней пилястре и три на северной стене и пилястре.

Таким образом, главной задачей изучения светских фресок в башнях, как и в центральном нефѣ собора, является — в первом случае — атрибуция женской особы, дважды изображенной перед императором, а во втором — уточнение атрибуции фигур ктиторской композиции и реконструкция ее в целом. В конечном итоге это даст возможность выяснить концепцию светской живописи собора. Эти вопросы рассматривались нами в ряде статей⁴. В настоящей работе мы попытаемся кратко изложить результаты многолетних исследований светских фресок в Софийском соборе в Киеве.

Несмотря на то что о фресках башен собора написано немало работ, наиболее интересной из них, не потерявшей своего значения и в наше время, является упоминавшаяся статья Н.П.Кондакова "О фресках лестниц Киево-Софийского собора", опубликованная еще в 1888 г. Основной задачей, которую поставил перед собой автор, было установление общей концепции светской живописи башен. Главное внимание он обратил на фрески "Ипподром" в юго-западной башне и "Прием византийским императором" — в северо-западной. Н.П.Кондаков впервые правильно назвал фреску в юго-западной башне константинопольским ипподромом. Он подметил ее близость к византийским миниатюрам, высказал мнение о возможной близости некоторых охотничьих сюжетов фресок к местной фауне, использованной художниками-фрескистами. Важна мысль автора, что фрески обеих башен "представляют одно и то же содержание".

Однако в главном вопросе — выяснении концепции живописи в целом — мы никак не можем согласиться с Н.П.Кондаковым, считавшим, что вся живопись башен изображает всего лишь ширковые игры на ипподроме в присутствии императора и императрицы⁵. Правильно

атрибутировав фреску "Ипподром", он все же недостаточно изучил композицию "Прием византийским императором", на которой, как он считал, изображен император и императрица, наблюдающие цирковые представления. Эта мысль Н.П.Кондакова имела успех и ей многие годы следовали такие видные ученые, как Д.В.Айналов, Е.К.Редин и др.⁶ Вероятно, это можно объяснить тем, что вплоть до 20-х годов XX в. интересующие нас фрески были закрыты масляной живописью и поэтому судить о некоторых важных деталях изображений весьма затруднительно. Правда, руководитель работ по поновлению живописи собора в XIX в. академик Ф.Г.Солнцев зарисовал важнейшие фрески в башнях. Однако трудно сказать с уверенностью, была ли интересующая нас акварель сделана до записи фрески масляными красками при поновлении. Не обратимся к самой фреске. Как мы помним, на фреске в северо-западной башне перед сидящим на троне императором изображена стоящая женская особа со стеммой на голове, но без нимба. Возникает существенный вопрос: могла ли так быть изображена византийская императрица в соответствии с византийской монархической иконографией? Мы отвечаем на этот вопрос отрицательно, поскольку, наблюдая памятники византийского изобразительного искусства, можно заметить, что император и императрица обычно (в предстояниях перед Христом) изображаются стоя.

В нашем случае весьма странно, что император сидит, а мнимая императрица стоит перед ним. Еще больше противоречит монархической иконографии отсутствие нимба вокруг головы женской особы: император и императрица всегда изображались с нимбами, как это можно видеть на многочисленных примерах монументальной живописи, например, мозаиках из Константинопольской Софии⁷. Необычно также и то, что стемма на голове женской особы изображена одетой поверх белого плата-мафория. И, наконец, мнимую императрицу представляет императору, т.е. супругу, знатная дама, положение рук которой явно указывает на особу со стеммой на голове. Как можно понять такое несоответствие с принятой атрибуцией? Непонятно, как мог не заметить всех этих существенных противоречий с принципами византийской иконографии Н.П.Кондаков? Надо полагать, что он, вероятно, имел дело с фреской, уже записанной масляными красками или же судил о ней по акварели Ф.Г.Солнцева. Возможно, он считал, что мастера-фрескисты, расписывавшие собор, могли не знать всех тонкостей монархической иконографии, о которых шла речь выше. Между тем имеется важное свидетельство, что мастера, писавшие фреску, были хорошо знакомы с упомянутыми правилами византийской иконографии. В той же северо-западной башне, на первом этаже сохранился фрагмент фрески — императрица со свитой. И здесь императрица изображена по всем правилам монархической иконографии. Стемма на ее голове одета на волосы, а вокруг головы нимб.

На основании сказанного можно заключить, что на фреске перед императором изображена какая-то знатная, владетельная особа, но

никак не императрица. Кто же мог быть изображен на стенах Софийского собора Русской митрополии — главного храма Киевской Руси? Н.П.Кондаков в той же работе, пытаясь представить себе причины и мотивы, побудившие написать подобные сюжеты на стенах лестниц башен, писал: "Было ли это дорогое для киевского князя воспоминание о посещении им Царьграда, приемах и празднествах, пирах и играх, которыми они сопровождалось; или же искусный декоратор, призванный в Киев, сам позаботился расписать в веселом и праздничном вкусе эти лестницы хором Киево-Софийского собора"⁸. Мысль об искусном декораторе, по собственной инициативе изобразившем на стенах башен триумфальный императорский цикл, мы отбросим как не выдерживающую критики. А вот другая мысль — о посещении киевскими князьями Константинополя — представляется нам весьма оправданной. Начиная с образования Киевской Руси и вплоть до княжения Ярослава Мудрого (1019—1054) и строительства им Софийского собора мы можем назвать, пожалуй, только князя Кия, ездившего в Константинополь и принявшего "велику честь" от царя. Сам строитель собора — Ярослав Мудрый, насколько это известно, не бывал в Константинополе-Царьграде. Но круг наших поисков значительно сузится, если мы вспомним, что перед императором на фреске изображена женщина. Это дает возможность заключить, что вероятнее всего на фреске представлена киевская княгиня Ольга, посетившая Царьград в 957 г. и принявшая там крещение. Вот почему она изображена на фреске как владетельная особа с короной-стеммой на голове, но без нимба, и ее представляет императору знатная дама, по определению Н.П.Кондакова, зоста — высшая сановница Византийской империи.

Изображение поездки княгини Ольги в Константинополь на стенах митрополичьего Софийского собора вполне понятно и логично, поскольку она была первой княгиней-христианкой и по выражению Илариона в "Слове о законе и благодати": "Ты же (Владимир. — С.В.) съ бабою твоею Ольгою принесъша крестъ отъ новаго Иерусалима Коньстянтина града"⁹. По словам "Повести временных лет", Ольга "Си бысть предътекущая крестьянстѣй земли аки деньница предъ солнцемъ и аки зоря предъ свѣтомъ"¹⁰. Не следует забывать, что Ольга была из той же княжеской династии, что и Ярослав Мудрый, и поэтому прославление ее в живописи собора приобщало князя к делу введения и распространения христианства на Руси.

Поездка княгини Ольги в Константинополь получила широкую огласку в средневековом мире. Приемы Ольги во дворце подробно описал Константин Багрянородный в своем знаменитом труде "О церемониях византийского двора". Об этом событии писали византийские хронисты Кедрин, Зонара, но особенно важно сообщение Иоанна Скилицы Курополата, поскольку оно дополнено миниатюрой, на которой изображен прием Ольги Константином Багрянородным¹¹: Западно-европейские источники, такие, как хроника Продолжателя аббата Регинона Прюмского, также упоминают о поездке Ольги в Константи-

нополь и ее крещении там¹². Много внимания уделено поездке Ольги в Царьград в древнерусских письменных источниках: "Повести временных лет", "Памяти и похвале Владимиру" Иакова Мниха, Радзивилловской летописи, где этой теме посвящено несколько миниатюр¹³.

Для предложенной атрибуции фрески важное значение имеет описание приемов Ольги в труде Константина Багрянородного, лично принимавшего княгиню. Ольга дважды была на приемах во дворце: 9 сентября в среду и 18 октября в воскресенье¹⁴. На фреске Ольгу принимает один император. Между тем во время рассматриваемых событий в Византии царствовали два императора — Константин VII Багрянородный и его сын Роман II. Согласно обряднику, Ольгу принимал Константин Багрянородный, как это мы видим и на фреске. Однако на предыдущем приеме тарских послов присутствовали оба императора¹⁵. Другой важной деталью описания приема 9 сентября является замечание Константина Багрянородного, что Ольга: "вошла с ее близкими, архонтиссами-родственницами и наиболее видными из служанок. Она шествовала впереди всех прочих женщин, они же по порядку, одна за другою, следовали за ней"¹⁶. Выходит, что Ольга самостоятельно, без помощи служанок, поддерживавших ее под руки, вошла в тронный зал и, значит, не делала перед императором проскинесис, то есть тройной поклон, при котором посетитель должен был падать ниц перед троном. Подробности этого церемониала описал в своем труде Кремонский епископ Лиутпранд, посетивший двор Константина VII несколькими годами раньше Ольги. Он сообщает, что посетителя вводили в зал два евнуха, заставлявшие его делать поклоны и падать ниц в определенных, установленных ритуалом местах¹⁷. На фреске Ольгу никто не поддерживает и она входит в тронный зал сама. Так что и в данном случае изображение на фреске не противоречит, а подтверждает описание Константина Багрянородного.

Важной параллелью к фреске, изображающей Ольгу на приеме у Константина Багрянородного, и одним из аргументов в пользу предложенной атрибуции является упоминавшаяся миниатюра из рукописи Иоанна Скилицы¹⁸. На ней справа изображен в профиль сидящий на троне Константин Багрянородный в богатой одежде, прямоугольной стемме на голове и скипетром в правой руке. Перед ним Ольга в длинном платье и скрещенными на груди руками. На ее голове — платмафорий. Над головой надпись *Οὐλγα*. Рядом с ней дама, представляющая Ольгу императору, а далее ее свита в длинных одеждах с руками, сложенными на груди. На их головах характерные уборы белого цвета, шапки с полусферическим верхом, напоминающие чепцы.

В свое время эти головные уборы привлекли внимание Д.В.Айналова поразительным сходством с уборами на головах зрителей на фреске "Ипподром"¹⁹. Однако Д.В.Айналов напрасно сравнивал миниатюру Скилицы с композицией "Ипподром". Ведь на миниатюре

действие происходит не на ипподроме, а в императорском дворце. Если бы он сравнил миниатюру с фреской "Прием византийским императором" в северо-западной башне, то, мы уверены, что исследователь пришел бы к тому же выводу, что и мы: фреска изображает киевскую княгиню Ольгу на приеме у Константина Багрянородного. Д.В.Айналов, судя по упомянутой выше статье, был весьма близок к такому выводу. Действительно, на миниатюре фигурируют те же персонажи, что и на фреске: император, сидящий на троне, стоящая перед ним Ольга, представляющая ее дама и свита.

Если в живописи башен на самом деле изображены сцены из жизни константинопольского двора времени царствования Константина Багрянородного и посещения его княгиней Ольгой, то было бы вполне естественно ожидать изображения на фресках и других царственных особ императорского дома. Действительно, немного ниже, в той же башне находится фрагмент композиции, изображающий молодого человека на белом коне. Несмотря на плохую сохранность фрески, можно заметить, что он изображен со стеммой на голове и нимбом. Несомненно, это молодой император Роман II, сын и соправитель Константина VII. Подобный вывод можно сделать и об упоминавшемся выше изображении императрицы с нимбом и стеммой на голове в сопровождении свиты. Скорее всего это изображение императрицы Елены — супруги Константина VII, как известно, принимавшей участие в приеме княгини Ольги.

Обратимся теперь к фреске "Ипподром" в юго-западной башне. Как мы видели, это большая композиция, где главное место отведено изображению дворца ипподрома Кафисмы. В его ложе помещен император на троне и стоящая перед ним женская особа со скрещенными на груди руками и белым покрывалом на голове. Н.П.Кондаков писал о едином содержании живописи в обеих башнях²⁰. Действительно, трудно сомневаться, что и в юго-западной башне продолжается та же тема прославления княгини Ольги в связи с ее посещением Константинополя. В ложе ипподрома и здесь — Ольга и Константин Багрянородный.

Глядя на фреску "Ипподром", сразу же замечаешь измельченность деталей композиции, весьма напоминающую миниатюры. Размеры больших фигур (император и Ольга) не более 0,5 м, в то время как на фреске "Прием княгини Ольги Константином Багрянородным" размеры фигур превышают 1 м. По-видимому, этим мастера-фрескисты хотели особо подчеркнуть важность первого официального приема княгини, происходившего в Магнаврском тронном зале.

В описании Константином VII приемов Ольги не упоминается ее посещение ипподрома. Отсутствуют они и в других источниках. Но начиная описание первого приема Ольги, он подчеркивает, что "состоялся прием, во всем подобный вышеописанному"²¹. Хотя с уверенностью трудно сказать, какой прием здесь имеется в виду, но поскольку непосредственно перед описанием приема Ольги идет речь о приеме

послов эмира Тарса, для которых были устроены игры на ипподроме, то, возможно, это является указанием того, что и для посольства Руси также давались подобные представления в присутствии императора. Скорее всего празднества на ипподроме, изображенные на фреске, связаны с наступлением Нового года, который застал Ольгу в Константинополе. Этот факт не был замечен прежними исследователями. Он вытекает из того, что первый прием Ольги состоялся 9 сентября, а значит, в самом начале 957 сентябрьского Нового года, начинавшегося в Византии 1 сентября. Выходит, что посольство Ольги, учитывая долгое ожидание императорских приемов в константинопольской гавани Золотой Рог, отправилось в Константинополь в 956 г. летом, а возвратилось в Киев глубокой осенью 957²². Подтверждением сказанному, вероятно, являются новогодние мотивы в живописи юго-западной башни, где вблизи фрески "Ипподром" на столбе, вокруг которого сооружена лестница, помещена сцена, получившая со времени работ Н.П.Кондакова, Д.В.Айналова и Е.К.Редина, название "Коляды"²³. Здесь изображен человек с окороком и свиной головой в руках, колядник с блюдом для приношений и другие плохо сохранившиеся фигуры.

Фреска "Ипподром", несмотря на измельченность изображенных на ней персонажей, сохранилась гораздо лучше, чем композиция в северо-западной башне, поэтому можно вполне определенно говорить о портретном сходстве Константина VII и княгини Ольги (фото 1). Лицо императора восточного типа, довольно худощаво, отличается необычайной живостью. Большие выразительные глаза устремлены куда-то вдаль. Брови дугообразные, мясистый "орлиный" нос с горбинкой, небольшие усики, ухоженная борода. Из-под стеммы выбиваются каштановые, явно вьющиеся волосы. Эти портретные черты императора весьма близки к изображениям на его монете-солиде 945 г., хранящейся в Британском музее в Лондоне и на резьбе по слоновой кости, изображающей коронацию Константина VII (пластинка находится в музее изобразительных искусств им.Пушкина в Москве)²⁴.

Что касается Ольги, то на фреске она выглядит довольно милостивой, но властной женщиной, примерно лет 50—60. Привлекают внимание большие глаза, правильный прямой нос и особенно волевой рот с опущенными вниз углами губ. Из-под мафория видны каштановые волосы, причесанные на пробор посередине. Изображение княгини, к сожалению, не с чем сравнить, так как оно уникально.

О музыкальном и хоровом сопровождении во время пира во дворце Константин Багрянородный упоминает весьма лаконично: "Знай, что певчие апостолиты и агиософиты (т.е. из церкви Апостолов и св.Софии. — С.В.) присутствовали на этом клитории, распевая василикии. Разыгрывались и всякие театральные игрища"²⁵. Более обстоятельно судить о развлечениях константинопольского двора можно по описанию упоминавшегося Кремонского епископа Лиутпранда.

Особенно любопытно его описание акробатического номера, входившего в репертуар развлечений посетителей во время званых императорских пиров: "Вошел один человек, который нес на лбу шест, не поддерживая его руками, в 24 даже более фута... Затем привели двух нагих мальчиков — на них были только набедренные повязки. Они вскарабкались вверх по шесту и выполняли там трюки, потом, повернувшись головой вниз, опускались по нему, а он оставался неподвижным, словно бы врос корнями в землю. Наконец, после того, как один из мальчиков спустился, другой, оставшись один, продолжал выступление..."²⁶. Описание Лиутпранда упоминают многие авторы начиная от Н.П.Кондакова и до А.Н.Грабара в связи с тем, что этот акробатический номер весьма близок фреске "Акробаты", расположенной в юго-западной башне Софийского собора в Киеве²⁷. В новом контексте этот сюжет приобретает совсем иное звучание, поскольку он известен при дворе императора, которого посетила княгиня Ольга. Вряд ли подобная фреска явилась результатом случайной фантазии мастера-фрескиста.

Возникает резонный вопрос: могли ли концепцию прославления киевской княгини Ольги в живописи башен собора придумать сами мастера-фрескисты?

Обратимся теперь к светской живописи в центральном нефе собора.

В 1843 г., во время так называемой солнцевской реставрации живописи собора, на южной стене центрального нефа из-под масляной живописи расчищены четыре фигуры, стоящие по росту и направляющиеся в западную сторону. Судя по акварели Ф.Г.Солнцева, сделанной в это время, на них были богатые одежды, а на головах еще можно было различить остатки княжеских конических шапок. Видевшие эти изображения сходились на том, что это мужские княжеские фигуры. Так, например, считал знаток древнерусских одежд В.А.Прохоров, но И.И.Срезневский допускал, что вторая фигура слева, — возможно, женская²⁸.

Вскоре по требованию церковных властей древние фрески были записаны масляной живописью, как считалось, по первоначальным контурам. Но это условие выдерживалось не всегда. На южной стене центрального нефа, на месте древних княжеских фигур, трудами живописцев Пошехонова, Иринарха и Желтоножского были написаны четыре великомученицы: Вера, Надежда, Любовь и их мать Софья. На их головах появились белые платочки, вокруг голов — нимбы, а также соответствующие греческие подписи. Вот как писал об этой метаморфозе настоятель Софийского собора, очевидец П.Лебединцев: "При поновлении этих фигур Иринарх покрыл их головы по-русскому обычаю белыми платочками..."²⁹. Во время этих работ наиболее основательно прописали масляными красками головы фигур, имевшие, по свидетельству того же очевидца, слабые очертания. Тогда же были сделаны и прочие искажения оригинала.

Под изображениями великомучениц древняя фреска находилась до 1934 г., когда в соборе был организован музей и вновь началась расчистка древних фресок. Когда реставратор П.Юкин открыл интересующую нас фреску, то никто не обратил внимания на то, что она больше походит на великомучениц XIX в., а не на фреску, зафиксированную на акварели Ф.Г.Солнцева. С легкой руки П.Юкина расчищенные фигуры стали называть супругой Ярослава — Ингигерд и трем ее дочерьми, а позже — просто дочерьми князя. Под этим названием фреска стала фигурировать в многочисленных изданиях по собору, экскурсиях и докладах.

Прежде чем разобраться во всем этом, следует упомянуть об одном важном открытии. В 1904 г. Я.И.Смирнов обнаружил среди бумаг польского короля Станислава Августа рисунки Киева, выполненные в 1651 г. голландским художником Абрагамом ван Вестерфельдом³¹. Рисунки дошли в копиях XVIII в. Среди них развалины древних храмов города, сделанные художником с натуры. Но наибольший интерес для нас представляет зарисовка ктиторской фрески Софийского собора. Художник имел не очень большой по размеру лист бумаги и поэтому вынужден был фигуры фрески расположить в два ряда. В верхнем ряду, справа налево, изображен старый князь в царской шубе, с короной и нимбом на голове. В правой руке — четырехконечный крест и скипетр, а в левой — большой меч в ножнах. Далее — князь-ктитор с моделью собора в руках, несомненно, Ярослав Мудрый, а вслед за ним, по росту, четыре его сына-наследника. Князь — в богатом плаще, украшенном медальонами с орлами внутри. Подобная византийская ткань хорошо известна под названием "орлы". На голове князя корона. Княжичи также в богатых одеждах и конических, отороченных меховой опушкой шапках — хорошо известной регалией древнерусских князей. Первые два княжича справа держат в руках по большой свече. В нижнем ряду, слева направо, изображена супруга князя Ирина с короной на голове и в одежде в виде плаща, одна пола которого переброшена через руку. Вслед за ней, по росту, изображены дочери в богато орнаментированных платьях и плоских, отороченных мехом шапочках. Первооткрыватель рисунка Я.И.Смирнов сразу же правильно связал его с фреской в Софийском соборе.

Действительно, достаточно сравнить одежды княжичей на рисунке А. ван Вестерфельда с одеждами так называемых дочерей Ярослава Мудрого на фреске южной стены центрального нефа, чтобы убедиться в их полном сходстве. Если же дополнить это сходство еще и такими деталями, как остатки княжеских шапок, зафиксированных на акварели Ф.Г.Солнцева, то станет вполне очевидным, что это мужские княжеские фигуры, и что свою зарисовку А. ван Вестерфельд сделал с натуры, т.е. с ктиторской фрески в Софийском соборе. Вот почему рисунок 1651 г. является важнейшим источником изучения рассматриваемой композиции.

О рисунке А. ван Вестерфельда еще в дореволюционное время развернулись споры главным образом относительно фигуры старого князя в царской шубе-орнаменте. Н.П.Кондаков допускал, что это изображение византийского императора, но считал более уместным в этом месте изображение Христа, которому Ярослав и должен был бы преподнести модель храма. Я.И.Смирнов полагал, что старый князь это — Владимир Святославич, появившийся на фреске якобы под кистью мастеров киевского митрополита Петра Могилы на месте первоначального изображения Христа³¹.

На рисунке 1651 г. изображение старого князя весьма похоже на Владимира Святославича с его атрибутами: крестом, мечом или скипетром, но утверждение, что оно было написано в XVII в. на месте первоначальной фигуры Христа — неверно, поскольку, как мы увидим далее, эта фигура (старого князя Владимира) не была центральной в композиции. Ошибочное мнение возникло из-за того, что в то время не была известна внутренняя архитектура собора, а именно: существование западной стены, пересекавшей центральный неф и разобранной в конце XVII в. На этой стене находилась средняя часть ктиторской фрески. Западная стена имела протяженность 7,7 м и это свидетельствует, что на ней, помимо изображений Ярослава, его супруги Ирины и старого князя, зарисованных А. ван Вестерфельдом, находились еще какие-то персонажи фрески, утраченные из-за обвала древней штукатурки в 1651 г.

Главным противоречием между рисунками А. ван Вестерфельда и Ф.Г.Солнцева и современным видом фрески на южной стене является наличие на головах фигур подобия белых повязок, а не княжеских шапок с меховой опушкой³². Если предположить, что А. ван Вестерфельд совершил ошибку, зарисовав фигуры южной стены в княжеских шапках, то почему ту же самую ошибку повторил Ф.Г.Солнцев через 200 лет? Ведь в 1843 г. он не мог знать рисунков А. ван Вестерфельда, открытых в 1904 г.

В настоящее время упомянутые противоречия, которые ранее были предметом споров, убедительно разрешены благодаря применению методов естественных наук при исследовании фрески в натуре. Так, специальное изучение фрески (голов фигур с платочками) с помощью рентгеноэмиссионной фотографии показало наличие на головах фигур остатков шапок с высокой тульей, близких к зарисовкам А. ван Вестерфельда и Ф.Г.Солнцева³³.

В 50-х годах М.К.Каргером о портретах семьи Ярослава Мудрого была написана статья, в которой он безуспешно пытался установить причины расхождений между рисунком 1651 г. и открытой фреской³⁴. Относительно изображения старого князя на рисунке А. ван Вестерфельда автор повторил версию Я.И.Смирнова, что это изображение Владимира, якобы появившееся в XVII в. на месте древней фигуры Христа. Позже появились реконструкции фрески В.Н.Лазарева, С.А.Высоцкого, А.В.Поптэ. В.Н.Лазарев в своей реконструкции фрески, вслед за

Я.И.Смирновым, исходил из того, что в центре композиции находилось изображение Христа, сидящего на троне³⁵.

Далее, по правую руку от Христа он помещал супругу Ярослава Ингигерду-Ирину и пять дочерей, а по левую — Ярослава Мудрого и пять его сыновей. При этом автор вводил в композицию старшего сына и старшую дочь князя, не зафиксированных на рисунке 1651 г. Если наличие старшего сына еще можно объяснить, поскольку в источниках упоминается шесть сыновей князя, то появление пяти дочерей совершенно противоречит сообщениям, где речь идет о трех дочерях. Еще одну дочь упоминает В.Н.Татищев без ссылки на источник³⁶. В.Н.Лазарев считал изображения на южной стене центрального нефа, открытые и атрибутированные П.Юкиным, дочерьми Ярослава Мудрого. Поэтому рисунок А. ван Вестерфельда он называл "весьма неточным", а акварель Ф.Г.Солнцева игнорировал вообще. Предложенная им реконструкция противоречила и иконографическим принципам византийского искусства X—XI вв., согласно которым в предстоянии перед Христом место по его правую руку считалось более почетным.

Известны многочисленные примеры в монументальных росписях, миниатюрах, произведениях мелкой пластики подтверждающих сказанное. Об этом можно судить на примере "Панно Зои" и "Панно Иоанна и Ирины" из Константинопольской Софии. Тот же принцип расположения фигур видим в резьбе по слоновой кости, изображающей венчание Романа II с Евдеей или венчание на великое княжение Христом Ярополка Изяславича и его супруги Ирины на миниатюре Трирской псалтыри³⁷. Не соответствует рассматриваемая реконструкция и тому, как в древности размещалась княжеская семья во время церемоний в соборе, на хорах. В византийских церквях для женщин отводилась северная половина храма, а для мужчин — южная³⁸. Известно, что князь с приближенными во время служб и других церемоний в соборе находился на хорах, а народ — внизу в кафоликоне. К счастью, благодаря изучению древнерусских граффити этот вопрос удалось выяснить для Софийского собора в Киеве. На северной половине хор собора обнаружены граффити, написанные знатными женщинами или, возможно, по их поручению. Это — запись XI в. Олисы — супруги великого киевского князя Изяслава Ярославича; надпись XII в. о супруге дорогобужского князя Владимира Андреевича — сестре героев "Слова о полку Игореве" Игоря и Всеволода; некоей Агафии, оставившей свой автограф, и др.³⁹ Подобные надписи с именами женщин отсутствуют на южной половине хор. Это доказывает, что на южных хорах располагались мужчины из числа родственников и приближенных к князю знатных особ, а на северных — женщины. Место князя находилось с западной стороны хоров, напротив главного алтаря. Могли ли женские фигуры-фрески быть написаны на стене под хорами для мужчин, а мужские под хорами для женщин?

В наше время такое отступление от принятых правил и традиций может показаться несущественным, но в средневековье, когда все было подчинено строгим правилам, такая вольность представляется совершенно невероятной. Вот почему трудно согласиться с реконструкцией первоначального вида софийской фрески, предложенного в свое время В.Н.Лазаревым*

Тщательное многолетнее изучение ктиторской фрески Софийского собора в натуре, привлечение всей совокупности относящихся к ней материалов позволили нам усомниться в правильности атрибуции фигур южной стены центрального нефа собора как женских (дочерей Ярослава Мудрого) и попытаться выяснить причины возникших противоречий. Результатом работы явилась реконструкция первоначального вида фрески, которая неоднократно дорабатывалась и уточнялась⁴⁰.

В центре фрески на западной стене, несомненно, был изображен Христос, сидящий на троне. По правую руку от него, ближе к южной стене, находилось изображение Ярослава Мудрого с моделью собора в руках; за ним, на южной стене, четыре его сына-наследника. По левую руку от Христа изображена супруга князя — Ирина и дочери. Однако между фигурами Ярослава, Ирины и Христа оставалось еще много места на западной стене. Вот тут-то вспоминается фигура старого князя на рисунке А. ван Вестерфельда, называвшаяся предыдущими авторами Владимиром Святославичем. С этим можно согласиться, если считать, что это изображение было первоначальным, а не написанным реставраторами П.Могилой в XVII в.

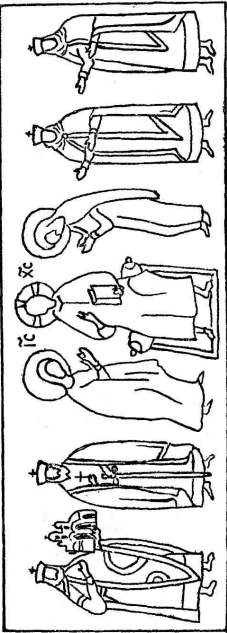
На рисунке 1651 г. заметны следы подновления фрески и не только этой, а и прочих фигур. В результате появились царская шуба-орнат, корона поздней формы, нимб вокруг головы и скипетр в правой руке наряду с первоначальным четырехконечным (не шестиконечным, как в XVII в.!) крестом. Но самым важным аргументом в пользу первоначального изображения на фреске является иконография его лица, видная на рисунке 1651 г. Лик князя суховат, с большой бородой клином, раздвоенной на самом конце. Это иконографический тип, близкий Владимиру на новгородской иконе с Борисом и Глебом⁴¹. Если бы Владимир был написан на фреске не в древности, а в XVII в., то следовало бы ожидать южнорусскую, украинскую трактовку его лица. Примером подобного изображения Владимира может служить ктиторская фреска П.Могилой в церкви Спаса на Берестове в Киеве, написанной в 1644 г. Лик Владимира на ней совершенно иной и отличается от зарисованного А. ван Вестерфельдом. Лицо князя с мягкими чертами, с большой округлой бородой, на голове митра, руки свободны и направлены в сторону Христа. Изображение близко также киевскому Синописису 1680 г. А. ван Вестерфельд, таким образом, зафиксировал на своем рисунке рядом с Ярославом подновленное в XVII в. первоначальное изображение Владимира Святославича. Поскольку во время подновления фрески он уже почитался как святой,

то вполне естественно появление нимба вокруг головы; из стеммы сделали зубчатую корону, а первоначальную одежду превратили в царскую шубу; в правую руку князя с крестом вложили еще и скипетр.

Появление на ктиторской фреске Софийского собора, расположенной на почетном месте, фигуры Владимира представляется нам вполне закономерным. Я.И.Смирнов и его последователи считали, что в XVII в. в Киеве благодаря стараниям П.Могилы распространился культ Владимира. Но есть еще больше оснований говорить о таком культе в период строительства Софийского собора. Достаточно вспомнить "Слово о законе и благодати" Илариона, предельно близкое ко времени строительства храма. В нем прославление Владимира достигает своего апогея. Иларион перечисляет его заслуги, главная из которых — введение христианства на Руси. Он называет Владимира "равноапостольным", ратует за почитание и прославление, подготавливая тем самым почву для канонизации князя⁴². О том же идет речь и в "Похвале Владимиру" Иакова Мниха⁴³. В "Повести временных лет" Нестор сравнивает Владимира с Константином Великим: "Се есть новый Костянтинъ великого Рима, иже крестивъся сам и люди своя: тако и съ створи подобно ему", — патетически восклицает он⁴⁴. Это ли не следы явного культа Владимира в Киеве во время строительства Софийского собора? Как же в таком случае было не изобразить Владимира на фреске собора, ведь Ярослав, по мнению Илариона и других письменных источников, был продолжателем "добрых дел Владимира". Да и где же мог быть изображен в соборе Владимир, как не рядом с Ярославом в торжественном предстоянии перед Христом на ктиторской фреске напротив главного алтаря. Вот почему фигура старого князя — Владимира появилась на рисунке 1651 г.

Вывод об изображении Владимира на фреске позволяет заключить, что симметрично по левую руку от Христа находилась фигура княгини Ольги, имя которой в древнерусских источниках постоянно упоминается рядом с именем Владимира, когда речь заходит о введении христианства на Руси. Такое предположение тем более вероятно, что, как мы видели, прославлению княгини Ольги посвящены росписи в башнях собора. Поэтому, реконструируя ктиторскую фреску, мы помещаем справа от Христа Владимира, а слева Ольгу и далее Ярослава с сыновьями и Ирину с дочерьми. Так нам представлялся первый вариант реконструкции фрески⁴⁵. Но на западной стене возле Христа все еще оставалось место по крайней мере для двух фигур. Кроме того, Владимир и Ольга в период строительства собора и выполнения росписей не были еще канонизированы и поэтому вряд ли могли быть посредниками в акте предстояния перед Христом. Скорее всего в центре фрески мог быть "Деисус", т.е. композиция, состоявшая из Христа, Богородицы и Иоанна Предтечи (рис. 1). Вероятность такого предположения подтверждается тем, что покровительницей Владимира, как, вероятно, и Ярослава, была именно Богородица. Подобное по-

Рис. 1. Киев. Софийский собор. Наиболее вероятная реконструкция несохранившейся средней части икиторской композиции



строение средней части видим в миниатюре, изображающей донаторов перед "Денусом" в армянском Евангелии 127? г.⁴⁶

Именно так можно представить себе первоначальный вид группового портрета Ярослава Мудрого, который не противоречил бы рисунку А. ван Вестерфельда, акварели Ф.Г.Солнцева, вновь обнаруженным фрагментам фрески и другим материалам.

Сохранившиеся на южной стене центрального нефа собора остатки изображений сыновей князя, испорченные во время неумелых реставраций, могут быть атрибутированы более точно. Дело в том, что сохранившиеся фигуры изображены строго по росту. Это хорошо заметно на рисунке 1651 г. и на акварели Ф.Г.Солнцева. И это не прихоть художника-фрескиста. Известно, что очередность замещения киевского стола зависела от возраста наследников и называлась правом старейшенства, или старшинства. На него постоянно ссылались князья в своих спорах за то или иное княжение. Таким образом, поскольку мы располагаем летописными датами рождения сыновей Ярослава Мудрого, можно, ориентируясь на рост княжичей

на фреске, установить их имена. За князем (как на рисунке 1651 г., так и на фреске южной стены) изображены первым Владимир Ярославич (родился около 1020 г.), вторым Изяслав Ярославич (родился около 1024 г.), третьим — Святослав Ярославич (родился около 1027 г.), и четвертым — Всеволод Ярославич (родился около 1030 г.)⁴⁷. Над головами княжичей (подобно выходной миниатюре Изборника 1073 г.) были написаны их имена, на фреске сохранилась лишь глубоко прочерченная линия — графья.

Что же касается дочерей князя, то, к сожалению, дат их рождения нет в летописях и поэтому сказать о них что-то более определенное трудно. Известны имена трех: Елизавета, Анна и Анастасия. Однако судя по рисунку 1651 г. вслед за супругой князя были изображены четыре фигуры. Первоначально мы полагали, что это три дочери князя и, возможно, один из малолетних сыновей, не поместившийся на южной стене, Игорь или Вячеслав. Изучение рисунка 1651 г. дает основание для несколько иного понимания части фрески, располагавшейся на северной стене. На рисунке вслед за княгиней изображена женская фигура, на голове которой одет платок, а поверх него меховая плоская шапочка. Такие платья-повой были на Руси обязательны для замужних женщин. Подобный плат на женских фигурах, зарисованных А. ван Веотерфельдом, видим еще только на голове княгини Ирины. Был он, вероятно, и на голове княгини Ольги, судя по ее изображению в ложе ипподрома на фреске в южной башне собора. С платом на головах изображены и княгини на миниатюре Изборника 1073 г. и Тирской псалтыри.

Учитывая принцип симметрии, которого придерживались художники, писавшие ктиторскую фреску (изображению Владимира соответствовала фигура Ольги, Ярослава — Ирины), можно предположить, что изображению старшего сына Владимира Ярославича соответствовала фигура его супруги, так как замужество дочерей Ярослава относится к 40-м годам XI в. и не согласуется со временем постройки собора и выполнения фрески. Имя супруги Владимира Ярославича не известно, но есть неопровержимые сведения о ее существовании. В 1038 г. у новгородского князя родился сын Ростислав⁴⁸. Он княжил в Тмутаракани и был вероломно отравлен в Херсонесе в 1065 г.⁴⁹. В 1037 г. Владимир Ярославич был женат и, таким образом, его супруга должна была быть изображена на фреске в соборе. Такое понимание этой части фрески указывает, что малолетние сыновья Ярослава Игорь и Вячеслав вряд ли были представлены в композиции.

В последние годы появилась еще одна реконструкция ктиторской фрески Софийского собора в Киеве польского ученого А.В.Попиз⁵⁰. Его реконструкция явилась шагом вперед в той части, которая объявляет расположение фигур относительно Христа — мужчины по правую руку, женщины — по левую. Однако реконструкция противоречит рисунку 1651 г., на котором нет домысленных фигур старшего сына

и старшей дочери, но есть изображение старого князя, игнорируемого автором.

Рассмотрев главные композиции светской живописи Софийского собора в Киеве и уточнив их атрибуцию, можно сделать следующие обобщающие выводы: древнерусская историческая тема занимает в росписях собора значительное место. Ею украшены два больших помещения в башнях и почетное место в центральном нефе напротив главного алтаря. Фрески в башнях плохой сохранности, многие из них утрачены. Все же удалось установить, что цикл живописи посвящен прославлению киевской княгини Ольги во время ее триумфальной поездки в Константинополь 956–957 гг. В северо-западной башне изображен прием Ольги Константином Багрянородным в Магнаврском тронном зале — сюжет, получивший отражение в византийских, западноевропейских и древнерусских письменных источниках.

Светская живопись в центральном нефе собора — ктиторская композиция Ярослава Мудрого отличается многофигурностью от обычных подобных изображений. В нее входило 13 фигур, не считая двух, которые могли быть по обе стороны от Христа. Скорее всего это был "Деисус". Ктиторские композиции с большим числом персонажей известны среди мозаик VI в. в Равенне. В них многофигурность достигалась за счет изображения лиц из окружения Христа: апостолов, архангелов и т.д. В нашем случае большое число фигур получилось из-за изображения на фреске не только самого ктитора, но и всей семьи. По мнению исследователей, подобные семейные изображения ктиторов появились не ранее XIII в. в византийском искусстве и поэтому сюжет софийской фрески мог быть подсказан мастерам киевским князем⁵¹. Оригинальность софийской фрески не только в ее многофигурности. Совершенно необычно изображение на ней, помимо ктитора с семьей, местных государственных деятелей, Владимира и Ольги, связанных с введением христианства на Руси.

По мысли киевских идеологов, изображенный далее на фреске Ярослав Мудрый со своими сыновьями-наследниками, естественно, выступал в роли продолжателя дел Владимира и Ольги. Подобная трактовка существенно отличает фреску от обычных ктиторских композиций, цель которых — прославить строителя. Здесь же видим стремление прославить не столько князя-строителя, сколько лиц, связанных с введением христианства: от Ольги и Владимира до Ярослава Мудрого и его сыновей. На фреске в символической форме представлен апофеоз утверждения христианства на Руси, принятого непосредственно от бога трудами местных деятелей. Таково идейное содержание не только ктиторской фрески, но и вообще светской живописи собора. В этом причина изображения на фресках Владимира и Ольги, поездки Ольги в Константинополь, ее приемы там, увеселения и, конечно же, крещение. Эта довольно сложная концепция не могла быть придумана самими мастерами росписей, она была оговорена условиями заказа. Вопло-

нение ее в жизнь вряд ли могло быть осуществлено трудами самих мастеров-фрескистов.

Необходимы были не только соответствующие импульсы со стороны заказчика, но и изобразительные, вспомогательные материалы для раскрытия темы. Для фресок в башнях это могли быть миниатюры, как, например, в хронике Иоанна Скилицы. Но даже располагая подобными миниатюрами, мастера должны были иметь еще и портретные изображения Ольги и Владимира, поскольку их фигуры на фресках были достаточно больших размеров. В то время еще жили люди, помнившие Владимира. Изображение Константина Багрянородного не представляло трудностей: он достаточно часто изображался в храмовых росписях. Портреты Ольги и Владимира мастера могли получить только из рук лиц, близких к княжеской династии. Выполнение портретов остальных персонажей, учитывая высокую квалификацию живописцев, не представляло трудностей: их писали с натуры.

Возвращаясь к мысли Н.П.Кондакова, что фрески башен собора якобы изображают византийского императора и императрицу, наблюдающих цирковые представления, следует особо подчеркнуть отсутствие в ней не только какой-либо связи с Русью, не говоря уже об упоминавшихся выше противоречиях (отсутствие нимба вокруг головы мнимой императрицы, император сидит, а императрица стоит и др.), но и анализа внешнеполитической обстановки во время строительства и росписей Софийского собора. Как известно, после смерти Владимира Святославича постепенно назревал конфликт в области церковной политики между Византией и Русью, который в конечном итоге вылился в поход Руси на Константинополь в 1043 г., отъезд митрополита-грека и поставление в киевские митрополиты "русина" Илариона и пр. Возникает вопрос: могли ли мастера-греки в подобной ситуации изобразить на стенах лестниц собора, по которым поднимался князь-заказчик живописи, сцены, не отвечавшие его взглядам и напоминавшие ему о разногласиях и распрях?

Содержание светской живописи собора поразительно напоминает идеи, читающиеся в памятниках древнерусской литературы старшей поры: "Слове" Илариона, "Памяти и похвале Владимиру" Иакова Мниха, "Повести временных лет". Это — прославление Владимира, Ольги и Ярослава — лиц связанных с введением и распространением на Руси христианства. Цикл фресок в башнях — как-бы историческое предисловие к светской росписи центрального нефа, где в живописной форме представлена вся концепция принятия христианства и ее главные действующие лица.

Понимание важности содержания фрески и определило ее место напротив главного алтаря, в котором сохранилась похожая по композиции мозаичная "Евхаристия". Здесь фреска была доступна для обозрения широкими народными массами. Это новшество само по себе представляется совершенно необычным для византийского искусства.

Ведь ктиторские композиции с изображением Христа и императора обычно размещались на периферии храмов, в притворах, или пределах, а не в центральном нефе. Надо полагать, что и в этом проявилось влияние местных заказчиков, а не исполнителей фрески.

Выявление среди фресок Софийского собора древнерусской исторической темы, прославляющей видных деятелей христианизации Руси, является весьма важным для изучения культурного наследия Киевской Руси, она проливает свет на новые, ранее неизвестные аспекты церковно-политической и художественной жизни древнего Киева. Светская живопись собора имеет далеко не "специально византийский интерес", как считали некоторые прежние исследователи. Изображение на фресках византийских императоров, константинопольского ипподрома и игр на нем, дворцовых построек и прочего — все это всего лишь необходимый антураж, фон, на котором разворачиваются сцены прославления киевской княгини Ольги и ее посольства. Содержание живописи показывает, что местная инициатива была значительно сильнее, чем считалось ранее, и не только при строительстве храма, но и при выполнении внутреннего убранства. Наши предки были не просто заказчиками и пассивными созерцателями, они активно вмешивались и сотрудничали с мастерами, строившими собор, как в вопросах содержания светских фресок, так и воплощения их в жизнь. Благодаря этим усилиям нам и стали известны, несмотря на многие утраты, монументальные светские росписи дворцового характера с уникальным циклом изображений и портретами выдающейся государственной деятельницы Руси княгини Ольги и византийского писателя и историка императора Константина Багрянородного.

- ¹ Кондаков Н.П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора // Зап. Рус. археол. об-ва. — Спб., 1888. — Т.3. — С.288, 290.
- ² Кондаков Н.П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. — С.296; Айналов Д.В., Редш Е.К. Киевский Софийский собор: Исслед. древн. живописи — мозаик и фресок собора // ЗРАО. — Спб., 1890. — Т.4. — С.354, 355.
- ³ Каргер М.К. Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии // Учен. зап. Ленинградского университета. — 1954. — № 160. — Вып.20. — С.143—180. В этой же работе дана полная литература вопроса.
- ⁴ Висоцкий С.О. Про портрет родини Ярослава Мудрого у Софійському соборі у Києві // Вісн. Київ. ун-ту. — 1967. — № 8. — С.35—44; Висоцкий С.О. Реконструкція портретів родини Ярослава Мудрого в Софії Київській // Археологія. — 1975. — № 17. — С.3—14; Висоцкий С.А. Живопись башен Софийского собора в Киеве // Новое в археологии Киева. — Киев, 1981. — С.234—264.
- ⁵ Кондаков Н.П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. — С.295, 297.
- ⁶ Айналов Д.В., Редш Е.К. Киевский Софийский собор. — С.353.
- ⁷ Thomas Whitmore. The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. The Imperial Portraits of the South Gallery. — Oxford, 1942. — PLIII—IV.
- ⁸ Кондаков Н.П. О фресках лестниц Киево-Софийского собора. — С.300.
- ⁹ Розов Н.П. Синаодальный список сочинений Иларiona — русского писателя XI в. // Slavica. — Roc. XXXII(1963). — Ses.2. — S.168.
- ¹⁰ ПВЛ. — М.; Л., 1950. — Ч.1. — С.49.

- 11 *Божков А.* Миниатюры от мадридския ръкопис на Йоан Скилица. — София, 1972. — С.89. — Рис. 48.
- 12 *Reginonis abbatii Prunensis — chronicon cum continuatione Treverensi* // Hannover. — 1890. — P.170—171.
- 13 *ПВЛ.* — Ч.1. — С.44—46; *Память и похвала Владимиру Иакова Мниха* // *Кузьмин А.Г.* Русские летописи как источник по истории Древней Руси. — Рязань, 1969. — С.225—230; *Радзивилловская или Кеннигсбергская летопись.* — Спб., 1902. — Л.33 об.
- 14 *Литаврин Г.Г.* Путешествие русской княгини Ольги в Константинополь: Пробл. источников // ВВ. — 1981. — Т.42. — С.44. Перевод текста.
- 15 *Там же.* — С.46, 47.
- 16 *Там же.* — С.44.
- 17 *Айналов Д.В.* История древнерусского искусства. Киев — Херсонес—Царьград // Изв. Тавр. учен. архив. комиссии (год тридцать третий). — Симферополь, 1920. — С.184.
- 18 *Божков А.* Миниатюры от Мадридския ръкопис на Йоан Скилица. — С.89. — Рис. 48.
- 19 *Айналов Д.В.* История древнерусского искусства. — С.202.
- 20 *Кондаков Н.П.* О фресках лестниц Киево-Софийского собора. — С.289.
- 21 Перевод Литаврина Г.Г. *Путешествие русской княгини Ольги в Константинополь.* — С.42.
- 22 Этот вывод остается в силе, если даже Ольга ездила в Константинополь в 946 г., как считает Г.Г.Литаврин.
- 23 *Кондаков Н.П.* О фресках лестниц Киево-Софийского собора. — С.294, 295; *Айналов Д.В., Редин Е.К.* Киевский Софийский собор. — С.342—345; Новогодние празднества в Византии обычно начинались несколько позже и приурочивались к январю, но, вероятно, какие-то поздравления происходили и при наступлении сентябрьского Нового Года.
- 24 *Мишакова И.А.* Рельеф "Коронование Константина" в ГМИИ и византийская резная кость "Группы императора Романа" // Искусство Западной Европы и Византии. — М., 1978. — С.225; *Weitzmann K.* The Mandylian and Constantine Porphyrogenets. — Studies in Classical and Byzantine... The University of Chicago Press. — London, 1971. — P.242, 243.
- 25 Перевод Литаврина Г.Г. *Путешествие русской княгини Ольги в Константинополь.* — С.44.
- 26 *Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв.* — М., 1972. — С.65.
- 27 *Грабар А.Н.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и "Слово о полку Игореве" // Тр. отд. древнерус. лит-ры. — Т.ХVIII, М.; Л., 1962. — Т.10. — С.244.
- 28 *Срезневский И.* О фресках в Киевском Софийском соборе, изображающих портреты княжеской семьи // Тр. I Археол. съезда в Москве 1869 г. — М., 1871. — Т.1. — С.СVIII—СIX.
- 29 *Лебединцев П.* Возобновление Киево-Софийского собора в 1843—1853 гг. — Киев, 1879. — С.29—32.
- 30 *Смирнов Я.И.* Рисунки Киева 1651 г. по их копиям XVIII в. // Тр. XIII Археол. съезда в Екатеринославле. — М., 1908. — Т.2. — С.447.
- 31 *Смирнов Я.И.* Рисунки Киева 1651 г. по их копиям XVIII в. — С.456—457.
- 32 При реставрационном обследовании фрески выяснилось, что "повязки" на головах фигу, не имеют красочного слоя, а являются участками светлой штукатурки.
- 33 *Гильгендорф И.* Комплексное исследование фрески группового портрета Ярослава Мудрого в Киевской Софии // Искусство. — 1981. — № 10. — С. 67.
- 34 *Каргер М.* Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии // Учен. зап. Ленингр. ун-та. — 1954. — № 160. — Вып.20. — С.143.

- ³⁵ Лазарев В.Н. Групповой портрет семейства Ярослава // ВВ. – 1959. – Т.15. – С.168–169.
- ³⁶ Татищев В.Н. История Российская. – М. – Л., 1963. – Т.2. – С.77.
- ³⁷ Thomas Whittmore. Указ. соч. – Табл. III–IV; Даркевич В.П. Светское искусство Византии. – М., 1975. – Рис. 370; История культуры Древней Руси. – М.; Л., 1948. – Т.1. – С.256. – Рис. 165А. В.Н.Лазарев относительно расположения фигур возле Христа полагал, что не обязательно оно применялось таким образом, как описывалось нами выше. Он приводил ряд примеров из южнославянских памятников XIII–XV вв. (Студеница, Сопочаны и др.). См.: Групповой портрет семейства Ярослава в кн.: Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись. – М., 1970. – С.37. – Прим. 28. Приведенные Лазаревым примеры никак не могут служить параллелью к софийской фреске, написанной в первой половине XI в., а не в XIII–XV вв.
- ³⁸ Беллев Д.Ф. "Byzantina": Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. – СПб. – 1891. – Т.2. – С.141, 144; Т.3. – С.96, 160.
- ³⁹ Высоцкий С.А. Древнерусские надписи Софии Киевской XI–XIV вв. – Киев, 1966. – С.73, 100; Высоцкий С.А. Киевские графиты XI–XVII вв. – Киев, 1985. – С.25.
- ⁴⁰ Высоцкий С.А. Ктигорская фреска Ярослава Мудрого в Киевской Софии // Древнерусское искусство. – М., 1988. – С.120–134.
- ⁴¹ Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. – М., 1966. – С.31–33. – Табл. 17.
- ⁴² Розов Н.Н. Синодальный список сочинений Илариона – русского писателя XI в. – С.161, 169.
- ⁴³ Память и похвала Владимиру Иакова Мниха // Кузьмин А.Г. Русские летописи как источник по истории Древней Руси. – Рязань, 1969. – С.226.
- ⁴⁴ ПВЛ. – Ч.1. – С.85.
- ⁴⁵ Высоцкий С.О. Про портрет родины Ярослава Мудрого у Софійському соборі у Києві. – Рис. 5. – Табл. 1.
- ⁴⁶ Grabar A. Une pyxide en ivoire a Dumbarton Oaks Quelques notss sur l'art profane les derniers siecles de l'empire byzantin // DOP. – 1960. – Т.14, III, 14.
- ⁴⁷ ПВЛ. – Ч.1. – С.99–101.
- ⁴⁸ Татищев В.Н. История Российская. – Т.2. – С.78.
- ⁴⁹ ПВЛ. – Ч.1. – С.113.
- ⁵⁰ Poppe A. Kompozycja fundacyjna Sofii Kijowskiej. W poszukiwaniu ukladu pierwotnego // Bialetyn historii Szuki. – Warszawa, 1968. – N 1.
- ⁵¹ Grabar A. Une pyxide... – P.130.