

## СЕМЬЯ ОСНОВАТЕЛЯ СОФИИ КИЕВСКОЙ НА КНЯЖЕСКОМ ПОРТРЕТЕ В ЕЕ ЦЕНТРАЛЬНОМ НЕФЕ

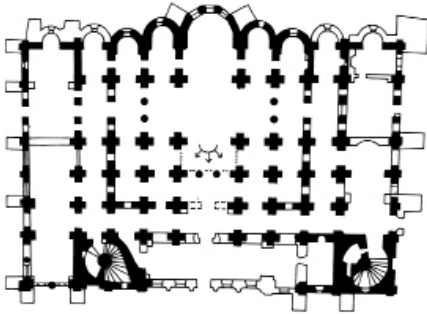


Рис. 1. Размещение княжеского портрета в соборе.

В центральном нефе Софии Киевской сохранились фрагменты большого светского портрета, представляющего торжественный церемониальный выход в храм семьи киевского князя. В древности композиция, имевшая П-образную форму, располагалась на трех стенах нефа: на центральной, западной стене, разобранной на рубеже XVII — XVIII вв., были изображены князь с моделью церкви и княгиня; на боковых — северной и

южной — шествующие за ними их дети (рис. 1). От центрального звена композиции сохранились фрагменты фигур князя и княгини на остатках западной стены, оформленной при перестройке в виде пилонов столбов. Лучше уцелели портреты княжичей и княжон: четыре фигуры на южной стене (рис. 2) и две на северной.

Большим подспорьем к реконструкции фрески служит ее зарисовка, выполненная в 1651 г. голландским художником А. ван Вестерфельдом и обнаруженная в 1906 г. (в копии конца XVIII в.) Я.И. Смирновым в библиотеке Петербургской Академии художеств [Смирнов 1908] (рис. 3). За-



Рис. 2. Княжеский групповой портрет. Южная половина. Фреска XI в.



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

рисовка 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 — Св. 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.

На рисунке, условно разделенном на два пояса, изображены 11 фигур. Центральная, поставленная фронтально фигура князя, 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. Одежда и атрибуты князя характерны для иконографии Владимира XVII в., поэтому вывод Я.И. 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.И. 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. 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 Могилу 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.

Фреска широко известна как портрет семьи Ярослава Мудрого, хотя

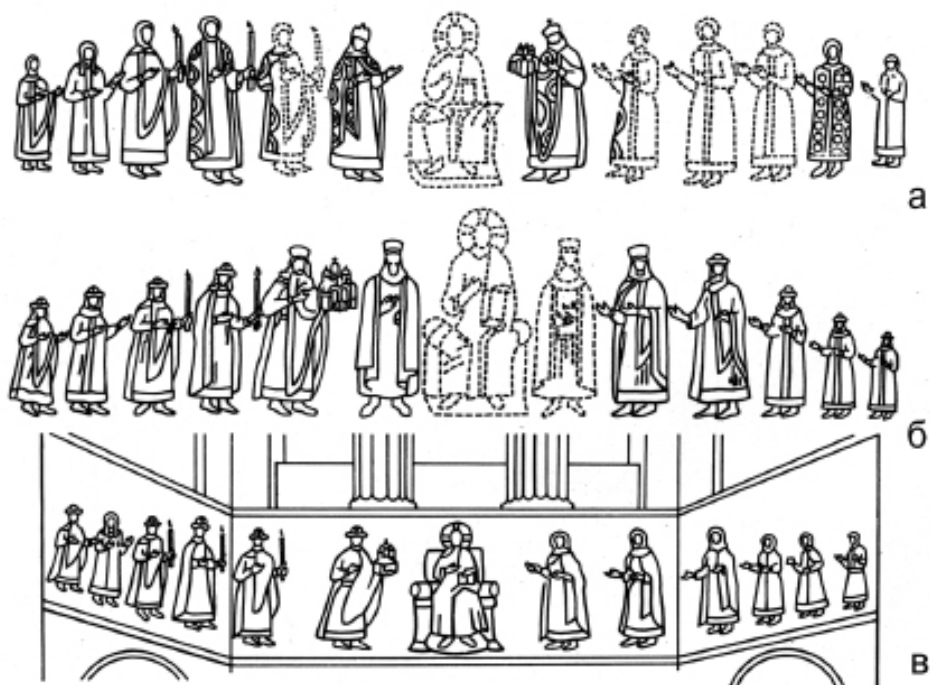


Рис. 4. Княжеский портрет. Реконструкции: а) В.Н. Лазарева; б) С.А. Высоцкого; в) А.В. Полпэ.

никаких данных для такой атрибуции не существует. По общему мнению, фреска представляет собой ктигорский портрет основателя Софии, на котором князь подносил ее модель Христу (фигура Христа определяется гипотетически)<sup>1</sup> (рис. 4). Следовательно, атрибуция фрески основывается на летописном свидетельстве об основании Софии Ярославом. В Новгородской летописи это событие датировано 1017 г., в “Повести временных лет” – 1037 г.

Но на фресковой росписи в соборе обнаружены надписи-граффити, которые содержат прямые даты 1018/21, 1022, 1033 и 1036 гг., фиксирующие верхний возможный рубеж появления Софии [Никитенко, Корниенко 2007, 2009], следовательно, и портрета. Достоверность столь ранних дат, найденных в разных местах собора, подтверждает недавно обнаруженная в Софии греческая надпись с датой 1038/9 гг. [Евдокимова 2007]. Находящееся на северных хорах Софии граффито княгини Олисавы с именем ее сына киевского князя Святополка, датируемое нами 1019 г. [Никитенко, Корниенко 2008], с еще большей очевидностью доказывает возникновение Софии во втором десятилетии XI в. и, следовательно, несостоятельность традиционной трактовки фрески как семейного портрета Ярослава.

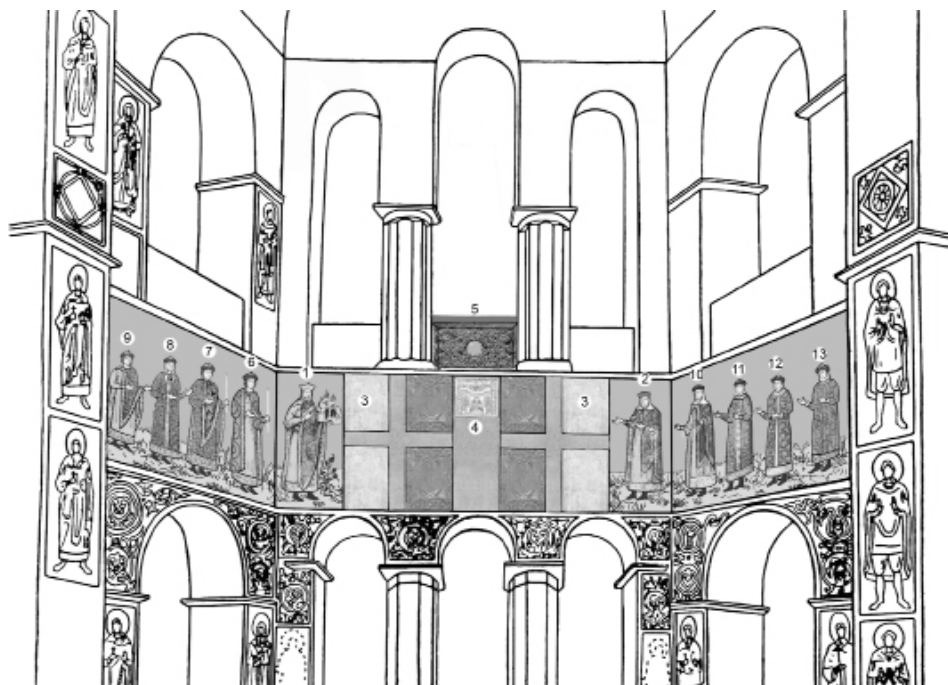
Нельзя игнорировать тот факт, что на фреске старшие дети князя изображены взрослыми, причем старшая дочь фигурировала в головном уборе замужней женщины. Известно, что старшие сыновья Ярослава (Владимир, Изяслав, Святослав и Всеволод) родились соответственно в 1020,

<sup>1</sup> Наличные в науке гипотезы рассмотрены в монографии С. А. Высоцкого [Высоцкий 1989, с. 64–112]. Ничего существенно нового не вносит в устоявшуюся схему и Н. Б. Козак, который лишь предлагает различные варианты изображений посредников между Христом и княжеской семьей, причем эти варианты он заимствует из гипотетических построений других исследователей [Козак 2007, с. 9–52].

1024, 1027 и 1030 гг., а дочери Елизавета и Анна — лишь около 1032 г. [Войтович 2006, с. 305, 306, 312, 315, 320, 321], т.е. на фреске изображена не его семья.

Вопреки существующей в науке традиционной трактовке княжеского портрета, эта фреска может пониматься в иной иконографической и смысловой интерпретации, что и было предложено в моих монографиях [Никитенко 1999; 2003]. Нужно отказаться от общепринятой схемы данной композиции: Христос, фланкируемый княжеской семьей. Хотя такая схема кажется исследователям единственно возможной, ни одним источником фигура Христа здесь не зафиксирована. Нельзя механически переносить традиционное решение ктиторских композиций на иконографию княжеского портрета в Софии Киевской, без учета его места и значения в стенописной программе собора.

Невозможно видеть в центре фрески тронную фигуру Христа, поскольку Царь Небесный не мог изображаться под ногами царя земного — князя, находившегося во время служб на западных хорах, как раз над центром портрета. Стенопись собора решена в контексте иерархического единения Церкви земной, молившейся в храме, и Церкви Небесной, изображенной (“явленной”) на его стенах. Поэтому образ восседающего на троне Христа — Царя Небесного не могли изобразить под ногами царя земного — князя, находившегося во время служб на западных хорах, как раз над центром портрета. Как хорошо известно из древнерусской литературы, князь считал себя рабом Христа. Кроме того, огромный образ тронного Христа предполагал молитвенное предстояние и не мог размещаться на стене



- 1 – князь Владимир с моделью Десятинной церкви
- 2 – княгиня Анна
- 3 – мраморная панель
- 4 – символ престола на мраморной панели
- 5 – шиферная плита с яшмой
- 6 – Ярослав

- 7 – Борис
- 8 – жена Бориса
- 9 – Глеб
- 10 – Феофана – старшая дочь Владимира и Анны
- 11, 12, 13 – дочери Владимира и Анны

Рис. 5. Реконструкция Н.Н. Никитенко.

западной аркады, т.е. сзади верующих, стоявших и припадавших ниц (!) лицом к алтарю.

Исходя из возможности возникновения росписи Софии не позже 1018/21 г. и, судя по особенностям зафиксированного фреской обряда (в его проекции на архитектуру собора), можно полагать, что здесь изображена церемония освящения Софии семьей Владимира Святославича (рис. 5). Причем фреска акцентирует два главных момента чина освящения храма: закладка Софии (освящение ее места) и Великий вход в ее алтарь. Семья крестителя Руси осуществляет торжественный вход в храм с мощами святых в модели-реликварии (иерусалиме), несомой Владимиром на алтарь Софийского собора для совершения в нем первой Литургии.

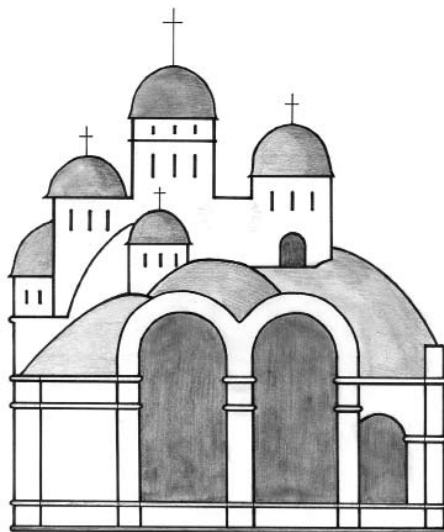


Рис. 6. Модель Десятинной церкви.

Примечательно, что модель храма в руке князя, определенная мною как иерусалим-реликварий, несомый строителем собора на его престол, не соответствует древнему облику Софии: князь держит не тринадцатикупольный, а пятикупольный храм, который, в отличие от Софии, не имеет лестничных башен и внешних одноярусных открытых галерей. Узнается архитектурный облик Десятинной церкви, реконструируемый исследователями по остаткам ее фундаментов (рис. 6). Новейшие исследования подтверждают иконографическое соответствие моделей-реликвариев в виде храмов их реальным прототипам. Тип реликвариев-моделей имел широкое распространение в IX — XIII вв. в искусстве Византии и Запада [Казарян 2003, с. 94, 108–111].

Иерусалим в руке Владимира — символ новой Церкви Христовой (христианской Руси), которую князь — равноапостол, “новый Моисей”, ведет к алтарю Софии Премудрости Божьей. В летописи крещение осмысливается как приобщение к Софии Премудрости: “Ищущи бо мудрости обрящуть” [ПСРЛ. 1, стлб. 62]. Связь символического значения модели с храмом-прототипом устанавливает описание храма Святого Креста на о. Ахтамар (915–921 гг.) анонимным продолжателем Товмы Арцруни в хронике “История дома Арцруни”: “С портретной точностью изобразил против Спасителя и украшенное сиянием изображение царя Гагика, который с великой верой поднял церковь на руки, как золотой сосуд, полный манной, или как золотой ларец, наполненный благовониями; изображенный так, пребывает [царь] перед Господом, как бы прося об оставлении грехов” [Казарян 2003, с.111]. Нетрудно понять, что церковь в данном контексте понимается в прямом и переносном смысле — как храм (сакральное сооружение) и как организация, сообщество христиан, и такое амбивалентное восприятие модели храма весьма характерно для той эпохи.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> В цитируемом тексте царь Гагик уподобляется Моисею как вождю народа Божьего, ибо по велению Моисея был создан золотой сосуд, который наполнили манной, ставшей символом духовной пищи (для христиан — евхаристического хлеба).



Рис. 7. Мраморная панель над входом в Софии Константинопольской.

Иллюстрируя реальное историческое событие, фреска, которая введена в подкупольный христологический цикл и завершает его, символизирует главную идею росписи — торжество христианства на Руси. Это соответствует главной концепции храмового комплекса, которая, как и древнерусская литература, утверждает торжество русского христианства в русле мировой истории. Фактически — это сцена крещения Руси, прославляющая главное событие ее истории высоким языком сакрального искусства.

Судя по миниатюрам Радзивилловской летописи и по фреске Софии, в те времена тема крещения осмысливалась не как сцена крещения киевлян в водах Днепра (это “приземленное” восприятие нового времени), но как крещение Владимира и его дружины (“всей Руси”) в купели, имеющей форму

церковного евхаристического сосуда — потира. Еще более торжественно это событие трактовалось как освящение Десятинной церкви и особенно Софии Киевской. Причем фреска Софии имела программный характер, прославляя в веках равноапостольное деяние первой христианской четы Рюриковичей. В соответствии с традицией того времени, Русская земля персонифицирована в образе династии Рюриковичей, составлявшей “тело” этой земли, а ее “главой” был киевский князь.

В утраченной центральной части фрески фигурировала княжеская чета крестителей Руси — Владимир и Анна, 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. Центр портрета по византийской традиции мог быть оформлен мраморной панелью — символом священного алтаря Софии<sup>3</sup>, к которому подходило княжеское семейство (рис. 7–9). К престолу Христовому и направлено шествие, что подчеркнуто жестами персонажей.

Подобные процессуальные сцены встречаем в средневековых грузинских фресках X — XIII вв., где ктитория изображены движущимися к алтарю. Например, в Бетании (недалеко от Тбилиси), в храме 1207 г. изображенный на его южной стене ктитория, возглавляющий шествие, не подносит модель храма непосредственно Христу либо Богородице, а несет ее к алтарю. Характерно, что во многих грузинских росписях Христос,

<sup>3</sup> Мрамор, как камень вообще, — известный библейский символ алтаря. Такая панель размещена под западными хорами над входом в Софии Константинопольской, т.е. фактически на том же месте, что и в Софии Киевской. 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. 8. Мраморная панель над входом в Софии Константинопольской.

Богородица и другие святые персонажи помещены не в центре, а перед ктиторским рядом, что подчеркивало движение в определенном направлении [Алибегашвили 1957, с. 24 – 25, 46 – 47].

Над княжеским портретом в Софии Киевской, как известно из свидетельств Мартина Груневега (1584 г.) и Эриха Ляссоты (1594 г.), находилась плита парапета хоров с вделанным в нее большим зеленым камнем (яшмой). При перестройке на рубеже XVII — XVIII вв. западной части интерьера плита оказалась в парапете северных хоров, где и находится поныне (рис. 10). Но сам камень не сохранился. Яшма в описании Небесного Иерусалима — его светило, символ Христа (Откр.21:11). 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). В живописи македонской эпохи часто изображаются напоминающие щит иконы круглой формы, что несет в себе символику победы истинной веры и неборимости святого образа [Смирнова 2007, с. 14, 16].

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. Та-

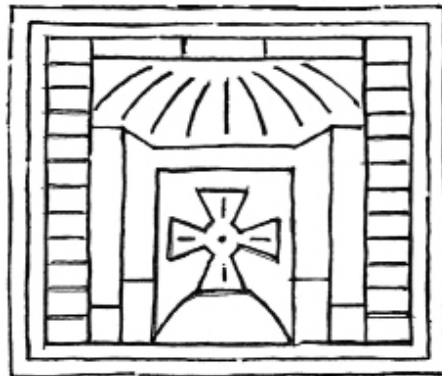


Рис. 9. Символ престола на мраморной панели в Софии Константинопольской.



Рис. 10. Шиферная плита с круглым отверстием для яшмы.

с. 337–350]. 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).

Но иконный образ Христа не мог по вышеуказанным причинам фигурировать в центре портрета, поэтому его заменяла большая круглая яшма — светило Небесного Иерусалима как символ Спасителя.

Князь и княгиня отмечены царскими инсигниями, что перекликается с царским орнаментом Владимира Святославича на его монетах и царским титулом его жены Анны в письменных источниках, а также изображением



Рис. 11. Князь Владимир.

кой 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 [Бутырский 2003,

ее в короне на миниатюрах Радзивилловской летописи. И на монетах, и на рисунке Вестерфельда внешность Владимира отличают небольшая борода и длинные усы (рис. 11). Изображение Владимира на монетах, сделанные при жизни князя, отражают его действительные портретные черты и, безусловно, являются наиболее надежным источником.

Портрет Анны на этой фреске идентичен ее изображению в северной башне собора, где, согласно моим исследованиям, представлен ее коронационный выход во время помолвки с Владимиром (рис. 12). Правда, на фреске башни она изображена 24-летней (род. в 963 г.), будучи еще невестой князя, а на портрете — полноправной киевской княгиней в зрелом возрасте.

Поскольку фигурирующая на портрете Анна умерла в 1011 г.,



фреска изображает заложение Софии, имевшее место не позже этого года. Характерно, что Петр Могила, обладавший какими-то не известными нам данными, в своей ктиторской надписи на арках центрального купола датирует основание собора именно этим годом. Этот же год как время начала строительства Софии был поставлен в надписи над ее центральным входом.

Скорее всего, надпись над входом возникла на рубеже XVII–XVIII вв., когда этот вход устроили на месте центрального проема тройной аркады древней западной открытой галереи. Тем не менее, надпись, судя по всему, повторяла существовавшую над поврежденными к тому времени древними центральными дверями в собор, что вытекает из свидетельств Мартина Груневега и Эриха Ляссоты о создании Софии Владимиром, а также из ктиторской надписи Могилы под центральным куполом.

Интересно, что Павел Алеппский замечает: “Свет христианской веры пришел сюда с востока во времена императора Василия Македонянина за 650 лет до настоящего времени, как можно видеть по числам на дверях церквей и монастырей” (курсив мой – Н.Н.) [Путешествие 1897, с. 65]. То есть над входом в киевские храмы фигурировали надписи, содержавшие в себе даты, по всей вероятности, говорившие также и о том, когда и кем создан храм.

Но возник портрет не в 1011 г., а после завершения постройки собора, вернее, на последнем этапе его фресковой декорации, ведь роспись велась от периферии к центру. Значит, портрет был создан в самом начале княжения Ярослава в Киеве, 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 последним разногласия из-за власти, вылившиеся в 1024 году 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,



Рис. 12. Княгиня Анна.

сохранившему ряд ценных свидетельств, Станислав, Позвизд и Судислав жили при Владимире, т.е. были малолетними. 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.

Ярослав изображен здесь юным человеком. Под 1016 годом “Повесть временных лет” отмечает: “И бы тогда Ярославъ Новегороде летъ 28” [ПСРЛ, т.1, стлб.142], 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” [ПСРЛ, т.1, стлб.162]. Однако Д.Г. Рохлин на основании рентгенологического и анатомического изучения скелета Ярослава и анализа летописного известия о его болезни заключает, что князь жил значительно меньше 75 лет [Рохлин 1940, с. 46–47]; антрополог В.В. Гинзбург полагает, что скелет принадлежал мужчине около 60–70 лет [Гинзбург 1940, с. 48, 55–57]. Следовательно, есть основание доверять летописному известию под 1016 годом, подтверждаемому, кстати, пергаменным Прологом XIII–XIV вв., где говорится, что Ярослав прожил 66 лет [Макарий 1857, с. 223].

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 [Кузьмин 1977, с. 274–276].

Второй княжич на фреске отмечен признаком царской власти — на нем, единственном из сыновей Владимира, видим такой же, как и 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 хоров, как раз над этой фигурой. 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 Козину, орлы отличали также церемониальные одежды деспотов и севастократоров — первых лиц после императоров; мантии и облачения с таким рисунком носили в Византии специальное название “орлов” [Кондаков 1906, с. 38].

Из сыновей Владимира в 1011 году царским саном мог обладать Борис, о чем сохранились смутные воспоминания в древнерусских письменных источниках. В “Чтении” о Борисе и Глебе Нестора, написанном в конце XI века, говорится, что Борис женился “закона ради цесарьскаго” (т.е.

по царскому закону). Там же упоминается митрополит Иоанн, который вместе с Ярославом установил праздник первым русским святым — Борису и Глебу [ПДРЛ, с. 19]. 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, пребогатыи Романе власть велия бысть своему отечеству и веси твари” и далее: “И крест в скипетра место в десную руку носяща” [ПДРЛ, с. 136, 140], т.е. 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.Н. Татищева, который приводит сведение Иоакимовской летописи, что эти княжичи родились от царевны Анны [Татищев 1963, с. 227]. С.М. 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 передать Борису киевский стол, как сыну царевны, рожденному в христианском, то есть законном браке [Соловьев 1988, с. 195].

Это предположение разделял и М.С. Грушевский [Грушевський 1991, с. 532]. Законными наследниками киевского престола считает Бориса и Глеба также известный польский историк А.В. 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 [Поппэ 1997, с. 102–120; Рорре 1981, р. 29–54].

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”, т.е. 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) [Эймундова сага, с. 518–519, 531; Ильин 1957, с. 146–166]. Сопоставив данные саги и других источников, я пришла

к выводу, что главными субъектами княжеской уособицы 1015 – 1019 гг. были Ярослав и Борис, причем последний выступил соперником Ярослава как легитимный наследник киевского трона. 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” [Нікітенко 2000, с. 123 – 135; 2003, с. 126 – 128].

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 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. Но заказчиков портрета (как и собора) было двое. Явное новшество, привнесенное в портрет при Ярославе, идет вразрез с возникшим при Владимире первоначальным замыслом, ведь портрет должен был декларировать нечто иное: харизму высшей власти, полученную от Владимира и Анны Порфирородной их детьми по праву крови; Ярослав же не был сыном Анны.

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.П. Кондаков, посвятивший специальное исследование древнерусским княжеским одеждам, обратил внимание на то, что на выходной миниатюре Изборника 1073 года Святослав Ярославич как великий 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 [Кондаков 1906, с. 91–92, 95].

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.

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

[ПСРЛ, с. 10]. 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.В. 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 [Рорре 1981, р. 29–30].

Интересно, что в культе Бориса и Глеба проступают апостольские мотивы. В Летописце Переяславля Суздальского прямо говорится о том, что они “новоначалници святому крещению, яко апостоли” [Абрамович 1916, с. 89]. Это свидетельство льет свет на то, как воспринимались на Руси сыновья Владимира Крестителя.

Сложнее определить четвертого, предпоследнего персонажа на южной половине портрета. Раньше я полагала, что предпоследним здесь изображен древлянский князь Святослав, один из фигурантов усобицы 1015–1019 гг. Считают, что Святослав родился около 982 г. и погиб в 1015 г. [Войтович 2006, с. 254 – 255]. Но этот персонаж фрески явно младше Бориса и старше Глеба, т.е. 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 (рис. 13). Но это — не дочь Ярослава, а юная жена Бориса, вернее, его невеста, имевшая по законам того времени статус жены наследника престола<sup>4</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. По обычаям тех времен, женщина, вступившая в брак, входила в род мужа [Поппэ 2007, с. 210], поэтому, как полагаю, она изображена в составе семьи Владимира, но не среди его дочерей, а рядом с Борисом, как его “половина”. 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, Гелати [Алибегашвили 1957; Амиранашвили 1957; Привалова 1977]).

В.Н. 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



Рис. 13. Женский персонаж на южной половине портрета (жена Бориса?).

<sup>4</sup> В Византии и в странах византийского культурного ареала невеста правителя либо его наследника могла жить при дворе своего будущего мужа.

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” [Лазарев 1970, с. 40]. 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, обосновал в своей монографии греческий исследователь И. Спатаракис [Spatharakis 1976]. На голове поверх чепца надет платковой, концы которого, завязанные сзади, свешиваются на грудь. Такой головной убор свидетельствует о том, что на фреске изображена замужняя



Рис. 14. Княгиня Анна и Феофана Владимировна.

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 [Гильфердинг 1856]. 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 гарантировала безопасность границ Руси [Никитенко 2000].

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. Вряд ли здесь изображена и неизвестная по источникам первая жена Ярослава, гипотетически предполагаемая исследователями как мать его сына Ильи, упоминаемого в Новгородской I летописи. Впрочем, нам ничего не известно о первой жене Ярослава, а, во-вторых, такое сопоставление было 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 (рис. 14). Дочь Анны Порфирородной, упоминаемая вместе со своим супругом Остромиром в послесловии к Остромировому Евангелию (1057), была в соответствии с традицией названа в честь своей бабки — знаменитой красавицы-императрицы Феофано. А.В. 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 [Поппэ 1997]<sup>5</sup>. Сопоставление Феофаны с Ярославом шло в русле политики Владимира, закрепившего власть на Руси исключительно за своими

---

<sup>5</sup> Сыном Феофаны был воевода Вышата, ходивший в 1043 г. вместе с новгородским князем Владимиром Ярославичем в поход на Константинополь. Согласно моим

детьми. Атрибуция остальных персонажей женской половины портрета пока не представляется возможной. Можно предположить, что это были дочери Владимира и Анны, так как княжны представлены на фреске юными.

Портрет служит важным источником для определения времени создания собора вторым десятилетием XI в., то есть рубежом правления Владимира и Ярослава. Это позволяет предполагать в обоих князьях заказчиков храма: креститель Руси начал создание св. Софии, а его сын Ярослав завершил данное начинание. Подобная тенденция отличает “Слово о Законе и Благодати” очевидца возникновения храма митрополита Илариона, который утверждает, что в этом деле Ярослав завершил начинание Владимира, как Соломон — Давида в создании Иерусалимского храма. Не зря немецкий хронист Титмар Мерзебургский (ум. в 1018 г.) упоминает Софийский собор в Киеве как действующую резиденцию митрополита под 1017/18 гг.

Нужно обратить внимание на модификацию Киевом византийского образа. Обе даты освящения Софии, сохранившиеся в источниках (4 ноября и 11 мая), фактически совпадают с датами заложения и освящения Константином Великим (прообразом Владимира) столицы Византии: церемония заложения (посвящения) состоялась в воскресенье 8 ноября 324 г. и связывалась с победой Константина над Лицинием, а также с номинацией Константина в ранг цезаря; 11-го мая имело место освящение (инаугурация) города. Если принять предложенную мной датировку заложения собора (воскресенье, 4 ноября 1011 г.) и его освящения (воскресенье, 11 мая 1018 г.), можно усмотреть почти полное совпадение, с киевской “поправкой” на воскресный день, который в 1011 г. выпал на 4 ноября.

Примечательно, что храм Соломона, Константинополь, Десятинную церковь и Софию Киевскую строили 7 лет, что вовсе не случайно. Издревле семерка воспринимается как благословенное Богом число, символ полноты, поэтому в христианстве — это число Богоматери, Церкви. Вот почему Киевская София с древности ассоциируется с Богородицей Орантой, ее заглавным образом.

#### Литература:

*Абрамович Д.И.* Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им // Памятники древнерусской литературы. Вып. 2. Пг., 1916.

*Алибегашвили Г.В.* Четыре портрета царицы Тамары. Тбилиси, 1957.

*Амиранашвили Ш.Я.* История грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1957.

*Бутырский М.Н.* “Умножение святыни”: икона Христа Халкитиса // Восточнохристианские реликвии. М., 2003. С. 337–350.

*Войтович Л.* Княжа доба на Русі: портрети еліти. Біла Церква, 2006.

---

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 [Нікітенко 2003, 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 prerogatives перед новоявленными василевсами, не принадлежавшими к знаменитой Македонской династии.



- Высоцкий С.А.* Светские фрески Софийского собора в Киеве. К., 1989
- Гильфердинг А.* Неизданное свидетельство современников о Владимире Святом и Болеславе Храбром // Русская беседа. 1856. Кн. 1: отдел науки. С. 1 – 34.
- Гинзбург В.В.* Об антропологическом изучении скелетов Ярослава Мудрого, Анны и Ингигерд // КСИИМК. 1940. Вып. 7. С. 57 – 66.
- Грушевський М.* Історія України-Руси. К., 1991. Т. 1.
- Евдокимова А.А.* Греческие граффити Софии Киевской // Софія Київська у нових дослідженнях: наукова монографія (в издании).
- Ильин Н.Н.* Летописная статья 6523 года и ее источник. М., 1957.
- Казарян А.* Реликвии в архитектуре средневековой Армении // Восточнохристианские реликвии / Ред. сост. А.М. Лидов. М., 2003. С.93 – 120.
- Козак Н.* Образ і влада: Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. Львів, 2007.
- Кондаков Н.П.* Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906.
- Корнієнко В.В.* Найдавніше датоване графіті Софії Київської: нова знахідка // Пам'ятки Національного заповідника “Софія Київська: культурний діалог поколінь. Матеріали IV міжнародної наукової конференції “Софійськи читання”: Київ 25-26 жовтня 2007 р. К., 2009. С. 444-445.
- Кузьмин А.Г.* Начальные этапы древнерусского летописания. М., 1977.
- Макарий, архиеп.* История Русской церкви. М., 1857. Т. 1.
- Лазарев В.Н.* Групповой портрет семейства Ярослава // Лазарев В.Н. Русская средневековая живопись: Статьи и исследования. М., 1970. С. 27 – 54.
- Нікітенко Н., Корнієнко В.* Графіті “групи Олісави” на північних хорах Софії Київської // Пам'ятки України: історія та культура. Науковий часопис. К., 2008. Ч. 1.
- Нікітенко Н.М., Корнієнко В.В.* Найдавніші датовані графіті Софії Київської // Праці Центру пам'яткознавства НАН України. Вип. 12. К., 2007. С. 244–260.
- Никитенко Н.Н.* Русь и Византия в монументальном комплексе Софии Киевской: историческая проблематика. К., 1999; К., 2004, изд. 2.
- Нікітенко Н.М.* Політичні передумови виникнення Борисоглібського культу: до подій 1015 – 1019 рр. // Історія України: маловідомі імена, події, факти. К., 2000.
- Нікітенко Н.М.* Свята Софія Київська: історія в мистецтві. К., 2003.
- Памятники древнерусской литературы. Пг., 1916. Вып. 2.
- Поппэ А.* Феофана Новгородская // НИС. 1997. Т.6. С.102 – 120.
- Поппэ А.* Гертруда-Олисава, русьская княгиня: Пересмотр биографических данных // Именослов: Историческая семантика имени. М., 2007. С. 205 – 229.
- Привалова Е.Н.* Павниси. Тбилиси, 1977.
- ПСРЛ. Т. 1: Лаврентьевская летопись. М., 1997.
- Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с. арабского Г. Муркоса. М., 1896–1898. Вып. 1 – 4.
- Рохлин Д.Г.* Итоги анатомического и рентгенологического изучения скелета Ярослава Мудрого // КСИИМК. 1940. Вып. 7. С. 46 – 47.
- Смирнова Э.С.* “Смотря на образ древних живописцев...” Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007.
- Соловьев С.М.* Соч.: в 18 кн. Кн. 1: История России с древнейших времен. М., 1988. Т. 1 – 2.
- Татищев В.Н.* История Российская. М.–Л., 1963.
- Эймундова сага // Сенковский О. Ю. Собр. соч. СПб., 1858. Т.5. С.421 – 573
- Porre A.* La naissance du cult de Boris et Gleb // Cahiers de civilisation medievale, X-XII siecles. Poitiers, 1981. A. 24, № 19. P. 29 – 54.
- Spatharakis I.* The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts. Leiden, 1976.