

В. Н. ЛАЗАРЕВ

НОВЫЕ ДАННЫЕ О МОЗАИКАХ И ФРЕСКАХ
СОФИИ КИЕВСКОЙ.¹
ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ СЕМЕЙСТВА ЯРОСЛАВА

Среди новых открытий в Софии Киевской, сделанных за последнее время, самым замечательным является групповой портрет семейства Ярослава, имеющий свою небезинтересную историю.

Когда в 40-х годах прошлого века на южной стене центрального нефа были открыты четыре женских фигуры, то их приняли за изображения «Софии, Веры, Надежды и Любви». При записи фигур, произведенной Иринархом, они получили, для вящей убедительности, греческие надписи: *Σοφία, Πίστις, Ἐλπίς Ἀγάπη*. Несмотря на это, И. И. Срезневский, основываясь на покрое одежд мнимых «мучениц», высказал в 1869 г. предположение, что здесь представлены члены семейства Ярослава². Но поскольку он имел дело с уже записанной фреской и с весьма неточным акварельным рисунком Солнцева³, выполненным еще до ее «реставрации», то он ошибочно принял две фигуры за женские и две (вторую и четвертую) за мужские. Пытаясь реконструировать групповой портрет, И. И. Срезневский размещал его целиком на южной стене, отводя при этом центральное место Ярославу, чья фигура якобы была изображена на лопатке крестчатого столба.

По сравнению с И. И. Срезневским, все писавшие после него (П. В. Павлов⁴, В. А. Прохоров⁵, Д. В. Айналов и Е. К. Редин⁶, Н. П. Кондаков)⁷ не внесли ничего нового в интересующий нас вопрос. Новое слово было сказано Я. И. Смирновым, которому посчастливилось найти осенью 1904 г., в библиотеке Академии художеств в Петербурге, различные рисунки и гравюры из собрания польского короля Станислава Августа⁸.

¹ См.: ВВ, т. X, 1956, стр. 161—177.

² И. Срезневский. О фресках в Киевском Софийском соборе, изображающих портреты княжеской семьи. «Труды I Археологического съезда в Москве 1869 г.», т. I. М., 1871, стр. CVIII—CIX.

³ Киевский Софийский собор, вып. IV. СПб., 1887, табл. 34—36.

⁴ П. Павлов. О значении некоторых фресков Киево-Софийского собора. «Труды III Археологического съезда в Киеве 1874 г.», т. I, Киев, 1878, стр. 286.

⁵ В. Прохоров. Материалы по истории русских одежд, вып. 1. СПб., 1881, табл. к стр. 60.

⁶ Д. Айналов и Е. Редин. Киево-Софийский собор. СПб., 1889, стр. 133—134.

⁷ И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. IV, стр. 144.

⁸ Я. Смирнов. Рисунки Киева 1651 года по копиям их конца XVIII века. «Труды XIII Археологического съезда в Ярославле», т. II. М., 1908, стр. 444—462; его же. Изображение Ярослава с семейством на фреске Киево-Софийского собора по рисунку 1651 г. Там же, стр. 234—240.

Среди этих материалов он обнаружил специально исполненные для короля копии с рисунков голландского художника А. Вестерфельда, который находился в войсках литовского гетмана Я. Радзивилла, занявших в 1651 г. Киев и в течение нескольких месяцев пребывавших там.



Рис. 1. Групповой портрет семейства Ярослава.
Копия с зарисовки голландского художника Вестерфельда

На одном из этих рисунков (рис. 1), условно разделенном на два пояса, несомненно воспроизведена ктиторская фреска Софии Киевской. Из рисунка явствует, что композиция этой фрески была развернута по горизонтали и что в центре ее находилась фронтально поставленная фигура бородатого мужчины с нимбом и в короне; в правой руке он держит скипетр и крест, левая поκειται на рукояти длинного меча, нижним концом упирающегося в землю. На плечи накинута широкая, отороченная мехом шуба с длинными, спускающимися ниже колен рукавами; рукава также оторочены мехом. Слева подходят четыре фигуры княжичей и держащий в левой руке модель храма князь. На голове князя — корона, на голове княжичей — шапки с меховой опушкой. Два старших княжича держат в левой руке свечи. В нижней части рисунка, воспроизводящей правую половину композиции, представлены пять женских фигур. Их одеяния мало чем отличаются от одежд мужских фигур. На голове левой фигуры виднеется корона, у остальных — шапки с меховой опушкой. Из под ко-

роны и из под шапки второй фигуры слева выглядывают платки, завязанные на шею. На позёме кое-где изображена невысокая растительность.

Этот рисунок (как мы в дальнейшем убедимся, весьма неточный) дал повод Я. И. Смирнову для реконструкции всего группового портрета семейства Ярослава. Правильно отождествив верхнюю левую часть открытого им рисунка с уцелевшей на южной стене группой фигур, Я. И. Смирнов не смог, однако, дать верное решение вопросу о том, как был размещен в церкви весь групповой портрет. Подобно И. И. Срезневскому, он полагал, что этот групповой портрет был написан на двух простенках между юго-западными столбами и на выступающей лопатке разделяющего данные простенки крестчатого столба.

После того как П. И. Юкин освободил от масляных записей в 1935 г. фигуры мнимых «мучениц», выяснилось, что здесь нет изображений княжичей, а имеется лишь изображение женской половины семьи Ярослава (рис. 2). В том же 1935 г. П. И. Юкин расчистил противоположный простенок северной стены, на котором были открыты две фигуры княжичей, входивших в состав той же ктиторской композиции (рис. 3). Тем самым естественно напрашивался вывод, что центральная часть группового портрета должна была находиться на западной стене. Однако, такой стены, примыкавшей впритык к простенкам с портретными фигурами княжен и княжичей, в храме не было. Чтобы решить эту задачу, необходима была помощь историков архитектуры. И они сказали свое веское слово.

В 1927 г. Н. И. Брунов, не прибегая к археологическому изучению памятника, высказал догадку, что первоначально в Софии Киевской, во втором от купола делении западной ветви центрального креста, существовали хоры, во всем подобные хорам в обоих концах трансепта⁹. Раскопками 1939 г., произведенными в храме Софии М. К. Каргером, эта гипотеза полностью подтвердилась, так как под полом, между крайней западной парой крестчатых столбов, были обнаружены нижние части двух восьмигранных столбов. Следовательно над этими столбами находился тот стеновой проём, на котором и была расположена центральная часть ктиторской композиции. Сделав этот вполне логичный вывод, М. К. Каргер намного продвинул вперед вопрос о групповом портрете семейства Ярослава¹⁰. Одновременно он доказал, что портрет Ирины не мог украшать южную стену, так как единственно его возможное место было на разобранной западной стене. Изображения на южной стене М. К. Каргер расшифровывал как портреты Елизаветы, Анны, Анастасии и младшей дочери Ярослава (считая справа налево). Наконец, М. К. Каргер убедительно показал, что представленная на рисунке Вестерфельда мужская фигура в шубе, с короной на голове, не принадлежала к первоначальной композиции и что на ее месте должна была находиться в XI в. фигура Христа, которому Ярослав и подносил модель храма.

После появления в свет содержательной статьи М. К. Каргера, в Софии Киевской нашли себе место еще два немаловажные открытия, давшие новый материал для реконструкции центрального звена ктиторской ком-

⁹ Н. Брунов. К вопросу о первоначальном виде древнейшей части Киевской Софии. «Известия Российской Академии истории материальной культуры», т. V. Л., 1927, стр. 135—138; его же. К вопросу о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII вв. «Русская архитектура». Сборник статей под ред. В. А. Шкварикова. М., 1940, стр. 113—117.

¹⁰ М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого и его семьи в Киевской Софии. «Ученые записки Ленинградского Гос. университета», 1954, № 160. Серия исторических наук, вып. 20, стр. 143—180.



Рис. 2. Дочери Ярослава. Фреска в Софии Киевской



Рис. 3. Сыновья Ярослава. Фреска в Софии Киевской



Рис. 4. Фрагмент фигуры на западной стене
Софии Киевской



Рис. 5. Фрагмент фигуры на западной стене
Софии Киевской

позиции. При укорачивании хоров и при разборке западной стены сама арка, примыкавшая вплотную к южной и северной стенам, осталась нетронутой. По-видимому, это было сделано по соображениям конструктивного порядка, чтобы не ослабить всю систему подпор. И вот, при расчистке этой арки от поздних записей маслом, в 1955 г. открыли остатки двух фигур, входивших в состав всё той же ктиторской композиции (рис. 4, 5). Эти столь тесно придвинутые к южной и северной стенам фигуры не могли быть изображениями Ярослава и Ирины, иначе между ними и изображением Христа образовались бы два непомерно больших интервала (следует напомнить, что разобранный западная стена по своей длине была почти в три раза больше тех боковых простенков, на которых было размещено по четыре фигуры княжен и княжичей)¹¹. Следовательно, на западной стене были представлены не три фигуры (Христос, Ярослав, Ирина), а пять (Христос, Ярослав, Ирина, их старший сын и их старшая дочь). Этот неоспоримый вывод лишний раз показывает, насколько неточна копия с рисунка Вестерфельда. Об этом же, в частности, свидетельствует и такой факт, как наличие (на рисунке) на головах всех княжен княжеских шапок, которых на фреске не оказалось (нет их, в чём мы в дальнейшем убедимся, и на головах княжичей).

В результате последних открытий можно считать твердо установленным, что групповой портрет семейства Ярослава состоял не из одиннадцати фигур, зафиксированных на рисунке Вестерфельда, а из тринадцати — пять дочерей, пять сыновей, Ярослав, Ирина и находившаяся в центре фигура Христа, либо, если принять гипотезу некоторых ученых, фигура византийского императора (рис. 6).

Так как вопрос о том, кому подносил Ярослав модель возведенного им храма — Христу или византийскому императору — является вопросом кардинальной важности, поскольку от того или иного его решения зависит наше понимание общего идейного замысла группового портрета, то мы остановимся на нем более подробно.

Уже Я. И. Смирнов был склонен усматривать в средней фигуре изображение византийского императора; «греческие живописцы, утверждал он, могли бы таким образом выразить вассальное отношение киевского князя византийскому василевсу...»¹² Н. П. Кондаков также пытался отождествить центральную фигуру с изображением греческого императора. Но понимая всю беспочвенность этой гипотезы (недаром Н. П. Кондаков тут же писал: «уже и то представляется прежде всего непонятным, что Ярослав подходит, неся модель храма Св. Софии, к неизвестному императору, тогда как на его месте было бы вполне прилично видеть Господа Вседержителя»), прославленный русский византист выдвинул еще более натянутое объяснение. По его мнению, в центре группового портрета могло быть представлено эмблематическое подобие Христа: «святая София Премудрость Божия, в виде царственного ангела огненного цвета, которого императорский орнат дал повод к сочинению здесь фигуры императора»¹³.

Невозможность последнего толкования легко доказывается иконографией образа Софии Премудрости Божией, возникновение которого относится к гораздо более позднему времени.

¹¹ Ширина разобранный западной стены — около 6 м, ширина боковых простенков — около 2,25 м.

¹² Я. Смирнов. Рисунки Киева 1651 года, стр. 460.

¹³ Н. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906, стр. 36—37.

Гипотеза Я. И. Смирнова была не критически принята и развита А. А. Васильевым¹⁴ и А. Н. Грабаром¹⁵. Оба эти ученые полагают, что на фреске Софии Киевской Ярослав был изображен перед своим сюзереном — византийским императором, демонстрируя тем самым вассальные отношения Киевской Руси к Византии. Но остается совершенно непонятным, зачем Ярославу, почти всю свою жизнь враждовавшему с Византией, ведшему не далее как между 1043 и 1046 гг. войну с нею, посадившему на митрополичью кафедру русского священника Иллариона, наконец, настойчиво проводившего самостоятельную, независимую политику, понадобилось подносить модель возведенного им храма василевсу. Это противоречило бы всей реальной исторической обстановке¹⁶. И если на одной из киевских печатей, связываемых Н. П. Лихачевым с Ярославом, последний именуется архонтом, то нельзя забывать о том, что этот титул обозначает самостоятельного властителя¹⁷. Тот же Н. П. Кондаков, вообще говоря, весьма склонный всюду усматривать в русской культуре византийские влияния, очень верно, со свойственным ему здравомыслием, замечает: «Можно предполагать, что иные русские великие князья с самого начала уже искали и очень усердно своего рода инсигний от Византии и получали, вероятно, один перед другим различные высшие саны византийского двора, но так как именно эти саны имели по существу только весьма слабое значение или почетных, или прямо придворных титулов, искательство это должно было быть весьма рано оставлено, вследствие перемены в политических интересах и развития удельной системы, а затем и вследствие установления собственного Киевского великокняжеского двора. Если впоследствии почетные византийские титулы и саны наделялись князьям, они не были вовсе замечаемы современниками и отмечаемы летописцами»¹⁸. Эти простые и разумные мысли Н. П. Кондакова находятся в полном согласии с историей взаимоотношений Византии и Киевской Руси. Ярослав никогда не был вассалом греческого императора ни в экономическом, ни в правовом отношении. И поэтому нет решительно никаких оснований предполагать, что его представили на фреске XI века подносящим модель храма василевсу.

Властителям византийской империи очень бы хотелось сделать из «варварских» государств своих вассалов. Но это было им не по силам, и свою мечту они никогда не могли полностью претворить в действительность.

¹⁴ A. Vasiliev. Was Old Russia a Vassal State of Byzantium? «Speculum», v. VII, 1932, p. 354—355.

¹⁵ A. Grabar. Les fresques des escaliers à Sainte-Sophie de Kiev et l'iconographie impériale byzantine. «Seminarium Kondakovianum», v. VII, 1935, p. 115—117. Ср. также L. Bréhier. Les institutions de l'Empire Byzantin. Paris, 1949, p. 285—286.

¹⁶ Ср. М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого..., стр. 177—178.

¹⁷ Н. Лихачев. Материалы для истории византийской и русской сфрагистики, вып. 1, 1928, стр. 155—156. Спорным остается титул Владимира Святославовича, лишь фрагментарно сохранившийся на найденной в Белгородке вислой свинцовой печати (остатки двухстрочной надписи:RATOR.... А СЕ ЕГО З...). Н. П. Петров. (Южно-русские металлические вислые печати дотатарского периода. «Труды Киевской Духовной Академии», 1913, стр. 62 и Древние изображения св. Владимира. Там же, 1915, стр. 348—349) восстанавливал надпись следующим образом: «exusiokrator и [Владимир на столе] а се его знамение». А. В. Соловьев (О печати и титуле Владимира Святого. BS, IX, 1947, p. 31—44), соглашаясь с предложенным Н. П. Петровым решением для реконструкции второй части надписи, истолковывал первую ее часть по иному: «Basil. Autocrator (т. е. самодержец)». Д. Оболенский (доклад на Dumbarton Oaks Symposium 25 апреля 1952 г.) склонялся к «imperator», а Г. В. Вернадский («Speculum», XXX, 1955, p. 299) — к «monokrator» (т. е. единодержец). Какой бы из этих вариантов мы ни выбрали, одно остается несомненным — наименование Владимира Святославовича самостоятельным властителем, а никак не вассалом византийского императора.

¹⁸ Н. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи..., стр. 54—55.

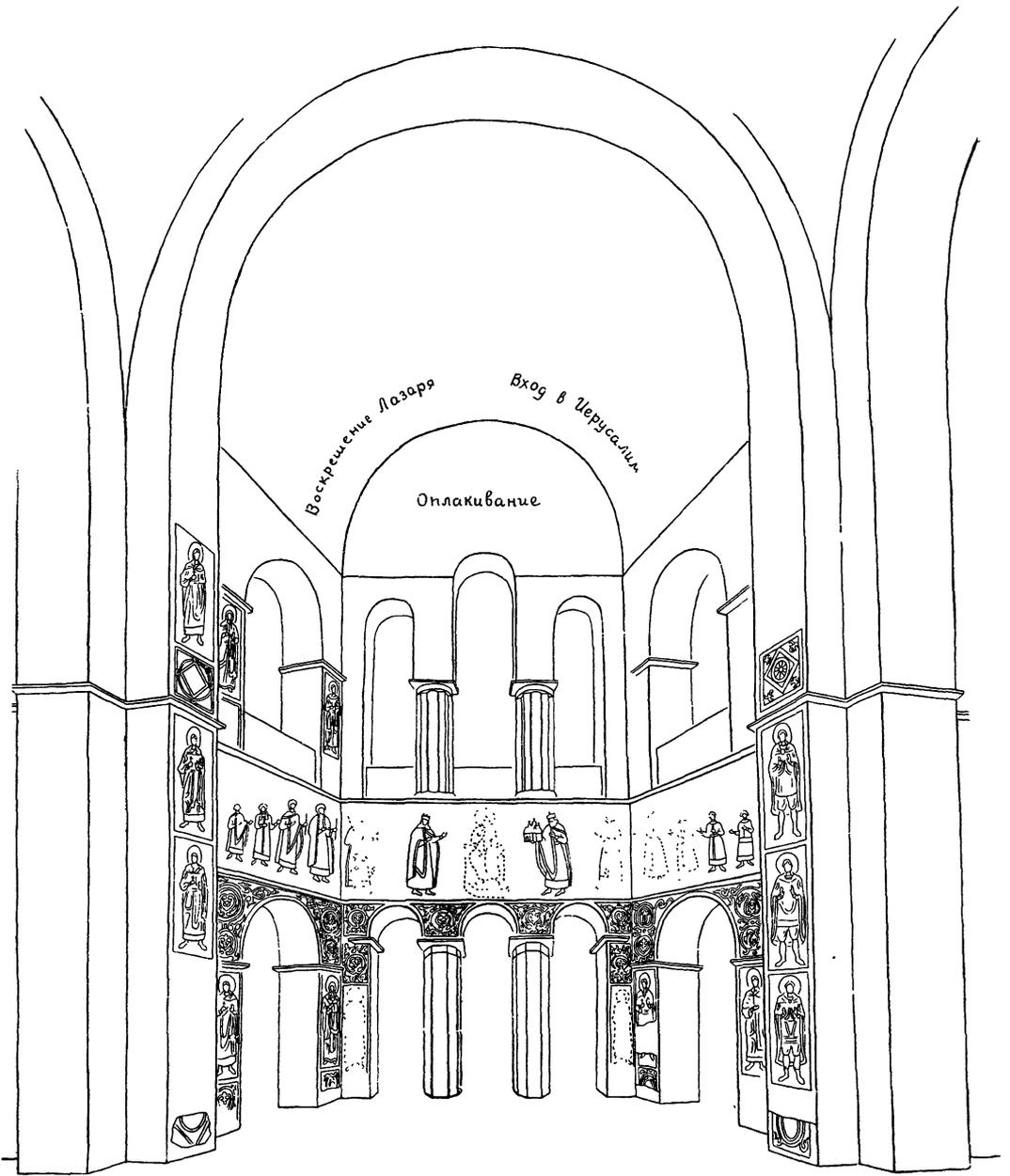


Рис. 6. Реконструкция западной ветви центрального креста в Софии Киевской с групповым портретом семейства Ярослава

От политики наступления они все чаще принуждены были переходить к политике обороны. В соответствии с этим византийская бюрократия создала особую государственную доктрину, отвечающую реальному положению вещей. Старое резкое противопоставление империи «варварскому» миру было уже невозможным. Поэтому властителей «варварских» государств перестали трактовать как «тиранов», а стали рассматривать как членов единой «царской семьи», причем их именовали сыновьями, братьями и друзьями василевса¹⁹. В этой доктрине византийский император как бы выступал в роли «*pater familias*», т. е. главы семьи. Византийские чиновники прекрасно учитывали то обстоятельство, что когда василевс обращался к иноземным властителям как к своим сыновьям, братьям и друзьям, то он ни в какой мере не ущемлял их политических прерогатив, хотя, в то же время, давал им понять, что все они являются членами единой мировой политической системы — средневековой теократической монархии. Но такое толкование было чистой фикцией, поскольку оно никого и ни к чему не обязывало и поскольку оно никак не снимало противоречий между Византией и другими государствами. Вот почему теория единой «царской семьи» редко претворялась в жизнь, оставаясь плодом изощренного воображения византийских придворных, любивших маскировать реальные жизненные отношения словесными казуистическими категориями.

Все вышезложенное свидетельствует о том, что Ярослав никак не мог выступать в групповом портрете вассалом византийского императора.

Кому же, в таком случае, подносил он модель построенного им храма? Ответ на этот вопрос напрашивается сам собою — Христу, т. е. второму лицу святой Троицы, именуемому «Софией Премудростью Божией». Ему был посвящен киевский храм, его жизнь иллюстрирует христологический цикл центрального креста, с установленным им таинством связана тематика мозаик апсиды и фресок хора с их сложной символикой. Именно Христу и только Христу мог подносить Ярослав модель храма. Если бы этот храм был посвящен Богоматери, то не исключалась бы возможность, что перед ним восседала на троне Мария с младенцем. Но так как храм был посвящен Христу, то, следовательно, лишь его изображение было уместно в центре ктиторской композиции, становившейся тем самым органической частью всей росписи храма.

Такое единственно мыслимое решение вопроса подтверждается и аналогиями с древнейшими из дошедших до нас ктиторских портретов: на фреске Нередицы (ок. 1246 г.) князь Ярослав Всеволодович подносит модель храма повернувшись к нему Христу, который благословляет его правой рукой²⁰, на поновленной фреске церкви Богоматери в Студенице (1208—1209 гг.) и на фреске церкви Спаса в Милешево (1230—1237 гг.) богоматерь подводит ктиторов (королей Стефана Неманю и Владислава), держащих в левой руке модели храмов, также к Христу²¹. Изображение восседающего на троне Христа мы находим и на недавно раскрытой мозаике в южной галлерее храма Софии в Константинополе²². Здесь импе-

¹⁹ См. G. Ostrogorsky. Die byzantinische Staatenhierarchie. «Seminarium Kondakovianum», v. VIII, 1936, S. 41—61; F. Dölger. Die «Familie der Könige» im Mittelalter. «Historisches Jahrbuch», Bd. 60, 1940, S. 397—420; его же. Der Pariser Papyrus von St. Denis. «Actes du VI-e Congrès Internat. d'Etudes Byzantines». Paris, I, 1950, p. 101—102; A. Grabar. God and the «Family of Princes» presided over by the Byzantine Emperor. «Harvard Slavic Studies», v. II, 1954, p. 117—123.

²⁰ В. Лазарев. Искусство Новгорода. М., 1947, табл. 17б.

²¹ G. Millet. La peinture du moyen âge en Yougoslavie, fasc. 1. Paris, 1954, pl. 42, 2; 80—81.

²² Th. Whittemore. The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. The Imperial Portraits of the South Gallery. Oxford, 1942, pl. III—IV.

ратор Константин Мономах и императрица Зоя подносят Христу апокомвий и пергаменный свиток с перечислением царских даров Великой Церкви. Христос представлен сидящим во фронтальной позе на троне; правой рукой он благословляет, левая покоится на опертом о колено евангелии. Так как фигура Христа относится к 1028—1034 гг., т. е. почти одновременно с мозаиками и фресками Софии Киевской, то имеются достаточно веские основания к тому, чтобы при реконструкции центрального звена ктиторской композиции в Софии Киевской ориентироваться на ее общий характер и, в частности, на ее силуэт. Этим путем мы и пошли, когда попытались восстановить первоначальный вид группового портрета семейства Ярослава. Восседавший здесь на троне Христос (рис. 17) вряд ли поворачивался к Ярославу (как мы это видим на более поздних фресках Нередицы и Милешево), а скорее всего был представлен в строгой фронтальной позе, обращенным прямо к зрителю (как на константинопольской мозаике).

Каким образом центральная фигура Христа была заменена в XVII в. фигурой князя Владимира — об этом очень убедительно рассказал М. К. Каргер в своей неоднократно нами цитированной статье²³. Он удачно развил ряд мыслей Я. И. Смирнова, все время колебавшегося в выборе различных вариантов решения вопроса, каждый из которых был в конечном итоге одинаково неприемлемым для их автора.

Я. И. Смирнов тонко подметил на копии с рисунка Вестерфельда одну немаловажную деталь — наличие около центральной фигуры отброшенной на землю тени (рис. 1)²⁴. Поскольку эта деталь встречается лишь один раз (около прочих фигур она отсутствует), то Я. И. Смирнов сделал вполне правомерный вывод, что зафиксированная на рисунке Вестерфельда центральная фигура относится к иной, гораздо более поздней эпохе. На это, несомненно, указывает и характер ее одежды, равно как и форма короны и атрибутов. Даже учитывая условность рисунка Вестерфельда, трудно все же предположить, что он так искадил костюм и атрибуты XI в. Несомненно перед его глазами находилась фигура, облаченная в одеяние XVII столетия. Эта фигура заменила, по мнению Я. И. Смирнова, первоначально находившуюся в центре ктиторской композиции фигуру Христа либо фигуру византийского императора. Я. И. Смирнов полагал, что данная замена была произведена во время реставрации Софийского собора Петром Могилой, который приказал написать здесь фигуру князя Владимира. Ближайшим поводом к такому странному, на первый взгляд, решению Я. И. Смирнов считал открытие в 1635 г. среди развалин Десятинной церкви какого-то мраморного саркофага, объявленного Петром Могилой гробницей князя Владимира. В письме от 29 января 1640 г., адресованном царю Михаилу Федоровичу, Петр Могила ставил в известность об этой находке и просил у царя раку, в которой мощи «царского величества прадеда» должны были быть водворены в Софийском соборе. Просьба Петра Могила не была уважена; по-видимому Москва пожелаала сперва проверить достоверность обретения мощей, так же как проверяли в 1625 г. подлинность «хитона Господня», присланного царю в подарок Шахом Аббасом²⁵.

Что именно Петр Могила был инициатором культа князя Владимира, это, в частности, подтверждается и устройством им в Софии Киевской нового придела, посвященного отцу Ярослава. Вероятно та же находка

²³ М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого, стр. 174—178.

²⁴ Я. Смирнов. Рисунки Киева 1651 года, стр. 455.

²⁵ Там же, стр. 458—459.

неизвестной гробницы в развалинах Десятинной церкви обусловила данное решение Петра Могила²⁶. В свете всех этих фактов становится понятным, почему он распорядился заменить фигуру Христа фигурой князя Владимира. Ему хотелось дать посетителям храма наглядную иллюстрацию сыновней привязанности Ярослава к своему отцу, как основателю династии («царского величества прадеду») и одновременно отвести изображению Владимира самое видное место среди сонма святых.

Располагая в центре группового портрета семейства Ярослава фигуру восседающего на троне Христа, мы тем самым получаем возможность верного идейного истолкования этой композиции. В торжественном ритме двигались с двух сторон по направлению к Вседержителю великий князь со своею женой и детьми. Поднося модель выстроенного им храма тому, в честь кого этот храм был воздвигнут, Ярослав как бы заручался его поддержкой. И хотя Христос не возлагал на голову Ярослава корону, своей близостью к Ярославу он санкционировал, в глазах зрителя, его власть. Это и было идейным стержнем группового портрета, демонстрировавшего в иноказательной форме преемственность земной власти от небесной²⁷.

Наилучше сохранившейся частью ктиторской композиции являются четыре фигуры на южной стене, изображающие дочерей Ярослава (рис. 2). Они представлены идущими вправо, по направлению к ныне разобранной западной стене²⁸. Обе правые фигуры держат в левой руке свечи, что

²⁶ М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого, стр. 175.

²⁷ Литературной параллелью к такого рода трактовке небесной и земной власти могут служить мысли византийского писателя XII в. Евстафия Солунского. Величие императоров подтверждается, по его мнению, тем, что бог пребывает среди них в качестве наставника и прообраза. См.: W. Regel. *Fontes rerum byzantinorum*, I. Petropoli, 1892, p. 87.

²⁸ Специально выделенная Методическим советом Академии наук СССР реставрационная комиссия после тщательного обследования остатков группового портрета семейства Ярослава пришла к заключению, что на южной стене представлены были дочери Ярослава, а на северной стене — сыновья (см. акт от 7 сентября 1957 года). Этот факт, подвергавшийся сомнению со стороны некоторых исследователей, можно теперь считать твердо установленным. По-видимому уже до 1651 г. групповой портрет находился в настолько плохом состоянии сохранности, что входившие в его состав фигуры были освежены и частично переделаны (именно тогда должны были появиться княжеские шапки на головах). Здесь следует искать причину ошибки Вестерфельда и его копииста в размещении женских и мужских фигур, а также неточности в акварельной зарисовке Солнцева, сделанной с фигур южной стены в 1843 г. (см.: «Древности Российского государства. Киевский Софийский собор», вып. IV. СПб., 1887, табл. 34—36). Когда иеромонах Ирринарх расчищал фрески в 1850—1852 гг., то он, вероятно, убедившись, что на южной стене изображены женские, а не мужские фигуры, сделал из них, при записи, мучениц (там же, табл. 34—36). Только так можно объяснить возникшие в процессе длительных и повторных реставраций искажения подлинника.

Неоднократно высказывавшееся мнение, будто в ктиторском портрете мужские фигуры обязательно должны подходить к Христу либо Богородице слева (от зрителя), а женские — справа, лишено серьезных оснований, поскольку сохранился ряд фресок, на которых мужские фигуры располагаются так же, как на фреске Софии Киевской, т. е. справа (напр. князь Ярослав Всеволодович на фреске Нередицы, ок. 1246 г.; король Владислав на фреске Милешево, ок. 1236 г.; король Стефан Неманя на освеженной фреске церкви Богородицы в Студенице, ок. 1208—1209 г.; король Урош I со своим сыном Драгутиным на фреске Сопочан, ок. 1265 г.; король Милутин на фреске церкви Иоанна и Анны в Студенице, ок. 1314 г.; великий чельник Радич Поступович на реставрированной в XVII в. фреске церкви св. Георгия в Врачевщице, ок. 1430 г. и мн. др.; см.: В. Лазарев. Искусство Новгорода, табл. 17 б; V. Petković. *La peinture serbe du moyen âge*, I. Beograd, 1930, pl. 3 b, 9, 14 a, 37 a, 160). На византийских мозаиках, эмалях и изделиях из слоновой кости василевс изображается всегда слева, а василисса — справа. Но не подлежит никакому сомнению, что подобная композиционная схема далеко не всегда применялась на периферии византийской империи и на почве местных национальных школ. К тому же следует учитывать то существенное обстоятельство, что средневековые живописцы нередко отступали от общепринятых решений, если это диктовалось

придает процессии торжественно-ритуальный характер²⁹. Эти свечи, аналогии которым мы не находим ни в одной средневековой ктиторской композиции, были бы совершенно непонятными, если бы группа дочерей Ярослава приближалась к византийскому императору, и они становятся логичными, если вспомнить, что в центре группового портрета находилось изображение Вседержителя.

Фигуры дочерей сильно отличаются друг от друга по росту, чем средневековый художник хотел подчеркнуть разницу в их возрасте. Двум правым фигурам можно дать 17—20 лет, средняя воспринимается, как подросток, левая производит впечатление ребенка. Характерно, что на ее голове не платок, а чепец.

Крайняя правая фигура представляет взрослую женщину с правильными чертами лица, в которых очень мало индивидуального (рис. 7)³⁰. На голове ее белый платок, своими концами спадающий на спину. Такие платки, называемые на Руси повоем, носили обычно поверх чепца³¹. Нередко им окутывали голову (как мы это видим на миниатюре «Изборника» Святослава и на фреске Дмитриевского собора во Владимире)³². Платки носили даже под коронами, что подтверждается целым рядом изображений на византийских мозаиках и миниатюрах³³.

соображениями декоративного порядка (местоположением фрески, реальной возможностью разворота композиции влево либо вправо и т. д.). В данной связи небезинтересно отметить, что даже в «Деисусе» — этой, казалось бы, абсолютно канонической композиционной схеме, допускались отступления: например, на тритихе из слоновой кости в Лувре (X в.) Иоанн Предтеча представлен слева от зрителя, а Богородица — справа (sic!)³⁴. И это на работе, вышедшей из константинопольской мастерской (см. A. Grabar. *L'art byzantin*. Paris, 1938, pl. 40).

²⁹ Протоиерей П. Лебединцев (Возобновление Киево-Софийского собора в 1843—1853 гг. Киев, 1879, стр. 32) ошибается, когда утверждает, что свечи и белые платки на головах княжен появились при возобновлении этих фигур Иринархом. Как показала расчистка фрески, они неотделимы от слоя живописи XI в.

Что зажженные свечи широко применялись во время различного рода процессий, доказывают миниатюры ватиканского менология Василия II (Cod. Vat. gr. 1613). См.: *Il Menologio di Basilio II* (Cod. Vat. gr. 1613). Torino, 1907, tav. 142, 198, 204, 350, 406. Со свечами в руках изображались иногда и заказчики-адоранты, как это мы видим на фресках Санта Мариа Антиква (R. van Marle. *La peinture romaine au Moyen Age, son développement du 6-ème jusqu'à la fin du 13-ème siècle*. Strasbourg, 1921, рис. 22 — примкирий Феодот; W. de Grüneisen. *Le portrait. Tradition hellénistiques et influences orientales*. Rome, 1911, рис. 99 — фрагмент женской фигуры). Среди лицевых изображений «Томичевой Псалтири», хранящейся в Историческом музее, имеются две миниатюры (лл. 74 и 226), на одной из которых, в сцене «Введение Марии во храм», представлены семь дев со свечами, а на другой — икона Вседержителя, фланкируемая двумя горящими в высоких подсвечниках свечами. Интересно отметить, что на одной из фресок баптистерия в Дура-Эвропос, в руках приближающихся к гробнице Господней трех Марий также виднеются свечи. См. A. Grabar. *La fresque des saintes femmes au tombeau à Doua*. «Cahiers Archéologiques», VIII, 1956, рис. 1 на стр. 9. Проф. Ксингопулос посвятил специальный этюд тому иконографическому типу, в котором Богородица фигурирует в сопровождении горящих свечей. См.: A. Ευγγόπουλος. Θεοτόκος ἢ Φωτοδόχος Αἰματός. Ἐφημερίς Ἑταιρ. Βυζαντ. Σπουδῶν., CI. 1933, σελ. 321—339.

³⁰ Черты лица частично утрачены и освежены. От старого платка сохранились лишь следы былых складок (как на мафориях Богородицы). Свеча в левой руке является результатом выборки реставраторами фона. Но в свое время свеча существовала, о чем свидетельствуют ее частично уцелевшие контуры.

³¹ Ср. Н. Кондаков. *Изображение русской княжеской семьи*, стр. 38—39, 109, 112—114; А. Арциховский. *Одежда*. «История культуры древней Руси», т. I, стр. 259—260. М.—Л., 1948, гл. V.

³² Н. Кондаков. *Ук. соч.*, рис. 4; *История русского искусства*, под ред. И. Грабаря, В. Кеменова и В. Лазарева, т. I. М., 1953, рис. на стр. 463.

³³ Th. Whittemore. *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul*, pl. XIV; Н. Кондаков. *Изображение русской княжеской семьи*, рис. 11; A. Grabar. *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928, pl. XXI; е го же. *Une couronne du début du XIII-e siècle et les coiffures d'apparat féminines*. «Cahiers Archéologiques», p. 272—273, рис. 12—13; *Il Menologio di Basilio II* (Cod. Vat. gr. 1613). Torino, 1907, tav. 249.

Одежда состоит из плаща фиолетово-лилового цвета с желтой каймой, унизанной драгоценными камнями прямоугольной, ромбовидной и овальной формы, голубовато-зеленого цвета платья с широкими рукавами и усаженным камнями подолом («припол» или «приполок») и виднеющегося из-под него нижнего платья, рукавчики которого имеют обшлага (так наз. «опястье»). Платье с широкими рукавами перехвачено поясом и оторочено по вороту каймой («оплечье» или «ожерелье») ³⁴. Орнамент верхнего платья почти полностью утрачен, зато некогда богатый узор плаща, образуемый большими кругами, частично сохранился. На ногах сапожки с слегка загнутыми носками. Отдельные детали в одежде, несомненно, навеяны византийскими модами, но последние подвергнуты значительному упрощению. Так, нижнее платье, вероятно скроенное из шелка, восходит к греческому хитону, верхнее платье с широкими рукавами напоминает женский дельматикий (δελματικιον), плащ невольно заставляет вспомнить о мантии (μανδύας), а платок — о белом мафории (μαφόριον ἄστρον) «опоясанной патрицианки», описанном в 50 главе «Книги о церемониях византийского двора» Константина Багрянородного ³⁵. Когда фреска находилась в лучшем состоянии сохранности, драгоценный характер богатого одевания бросался гораздо сильнее в глаза. В одежде широчайшим образом были использованы шелк и бархат, иначе говоря те привозные из Византии паволоки и аксамиты, о которых так часто упоминают древне-русские летописи ³⁶.

Одежда следующей фигуры, также держащей в левой руке свечу, состоит из фиолетово-лилового платья с черным орнаментом и светлого плаща — корзно, отороченного каймой (рис. 8) ³⁷. Подол платья унизан драгоценными камнями, по полю вытканы круги с сильно стилизованными пальметками; пространство между кругами заполнено орнаментом сердцевидного типа ³⁸. Рукава завершаются опястьем, усаженным камнями. Плащ-корзно, скрепленный фибулой (не сохранилась) у правого плеча, имеет совсем иную форму, нежели плащ на правой фигуре. Его орнамент полностью утрачен. На голове белый платок-повой, ниспадающий своими концами на спину. Лицо, как и у соседней фигуры, лишено ярко выраженного индивидуального характера, хотя нельзя отрицать, что какие-то черты портретности в нем все же есть. Это типично средневековый портрет, отмеченный печатью большой условности ³⁹.

³⁴ В близкого покроя платье изображена жена великого князя Святослава Ярославича и княгиня Ирина, жена князя Ярополка. См. Н. Кондаков. Ук. соч., рис. 4 табл. I, VI.

³⁵ Н. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи, стр. 106.

³⁶ А. Арциховский. Одежда, стр. 252—255. Ср. В. Ржигза О тканях до-монгольской Руси. BS, IV, 1932, p. 399—410. Аксамитами в древней Руси называлась особо дорогая и пышная шелковая ткань, близкая к бархату; обычно она украшалась «звериным» орнаментом. Паволоки — это более легкие шелковые пестрые ткани. В литературных источниках до-монгольского периода упоминаются еще в числе дорогих тканей оловнр (пурпурная ткань) и фофадьи (златотканная парча).

³⁷ По своей сохранности эта фигура сильно уступает трем остальным: от первоначальных черт лица почти ничего не уцелело (кроме описи кончика носа), полностью утрачены ноги. Контуры платка в основе своей старые, но усилены при реставрации. Справа на лбу видны следы красочного слоя темно-охристого цвета. Лучше всего сохранились черные узоры платья.

³⁸ Насколько мне известно, точных аналогий этому узору среди средневековых тканей не встречается.

³⁹ О средневековых ктиторских портретах см.: G. Millet. Portraits byzantins. «Revue de l'art chrétien», 1911, p. 445 sq.; W. de Gruneisen. Le portrait. Traditions hellénistiques et influences orientales. Rome, 1911; Н. Окунев. Портреты королей — ктиторы в сербской церковной живописи. BS, II, 1, 1930; С. Радојичић. Портрети српских владара у средњем веку. («Музеј јужне Србије у Скопљу. Посебна издања», књ. I). Скопље, 1934; Th. Whittemore. The Mosaics of Haghia Sophia.



Рис. 7. Дочь Ярослава. Деталь фрески в Софии Киевской

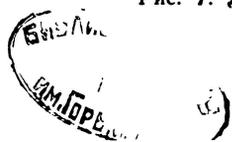




Рис. 8. Дочь Ярослава. Деталь фрески в Софии Киевской



Рис. 9. Дочь Ярослава. Деталь фрески в Софии Киевской



Рис. 10. Дочь Ярослава. Деталь фрески в Софии Киевской

Лучше всего сохранилось лицо третьей фигуры справа, представленное не в трехчетвертном повороте, а en face (рис. 9)⁴⁰. Ему присущи особая женственность и миловидность. На голове традиционный белый платок-повойник, концы которого, по-видимому, перевязанные сзади, свешиваются на грудь. Из-под платка виднеется голубой чепец. На шее золотая гривна, образующая спереди петлю. Фиолетово-лилового цвета платье имеет желтые каймы посередине, по подолу и на рукавчиках, унизанные драгоценными камнями. Ткань в косую клетку, каждая из которых заполнена шестилепестковой розеткой⁴¹. В отличие от трех других фигур княжна представлена в одном платье без плаща.

Младшая из дочерей Ярослава, замыкающая процессию, одета в светлое, голубовато-зеленого тона платье, с широкой каймой по подолу (рис. 10)⁴². Поверх платья наброшен розовато-красный плащ-корзно, отороченный желтой, усаженной камнями каймой. Рисунок плаща довольно хорошо сохранился: круги, заполненные крестами, разветвленные концы которых загнуты вовнутрь; между кругами, по полю, разбросаны розетки и кресты⁴³. Плащ скреплен у правого плеча круглой фибулой⁴⁴. На голове не платок, а плотно ее облегающий чепец со следами орнамента из двух вертикальных полос и четырех круглых точек между ними⁴⁵. Лицо, к сожалению, довольно сильно пострадавшее от реставрации, не похоже на лицо девочки.

Дошедшая до нас в фрагментарном состоянии фигура пятой, старшей дочери Ярослава, расположенная на западной стене, дает слишком мало материала для твердых суждений (рис. 4). По своему силуэту и одежде эта фигура напоминает более молодую из княжен со свечами: ее согнутая в локте правая рука отставлена несколько назад, на ней красное, вытканное кругами платье, выступающее на фоне более светлого плаща, который свешивается из-за руки и который, вероятно, был скреплен у правого плеча фибулой.

Дочери Ярослава, представленные на одноцветном, ныне почти полностью утраченном, синем фоне, ступали в свое время по разделанному узорам ковра, остатки которого и дали Вестерфельду повод изобразить под ногами фигур какую-то чахлую растительность⁴⁶. Почти равные расстояния между фигурами, иератически строгие позы, одинаковое положение рук, повернутые к зрителю лица и обращенные к нему неподвижные взгляды, богатые разноцветные одеяния из драгоценных тканей — всё это уподобляет группу торжественному ритуальному шествию,

⁴⁰ Контуры 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, усмешных реставраторами, уцелели следы старых контуров. Основная часть белого платка представляет собою 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 графы рисунка платья не обнаружено.

⁴¹ Ср. шелковую византийскую ткань, в Люттихе (O. von Falke. Kunstgeschichte der Seidenweberei. 3. Aufl. Berlin, 1936, Abb. 210). Аналогичные розетки встречаются на ранней византийской шелковой ткани в Ватиканском музее (W. F. Volbach. I tessuti. «Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana», vol. III, fasc. 1, Città del Vaticano, 1942, tav. 101).

⁴² На лице сохранились остатки былой пастозной красочной моделировки. Чепец слегка переработан по нижним краям реставратором. Плащ-корзно во многих местах прописан масляной краской.

⁴³ Для рисунка крестов ср. византийскую шелковую ткань в Марбурге (O. von Falke. Op. cit., рис. 211).

⁴⁴ Ср. А. Арциховский. Одежда, стр. 244.

⁴⁵ Ср. Н. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи, стр. 16—17, 31.

⁴⁶ М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого, стр. 159.



Рис. 11. Реконструкция одеяний дочерей Ярослава

двигающемуся с такой же величавой неторопливостью, с какой подходят к Христу апостолы в сцене «Евхаристии» (рис. 11). Это изобразительное искусство неразрывно связано с архитектурой и только на плоскости стены оно говорит полным голосом.

Известно, что русские летописи не отмечают годов рождения княжеских дочерей. Н. М. Карамзин, основываясь на свидетельстве иноземных источников, полагал, что у Ярослава было три дочери — Елизавета, Анна и Анастасия (будущие королевы Норвегии, Франции и Венгрии)⁴⁷. В. Н. Татищев, не ссылаясь на какую-либо определенную летопись, утверждает, что «в 1032 г. Бог дал Ярославу дочь»⁴⁸. Но идет ли здесь речь о четвертой дочери, или об одной из трех, упоминаемых Н. М. Карамзиным, остается неясным. Фреска Софии Киевской позволяет по-новому осветить этот вопрос — она доказывает наличие у Ярослава не менее пяти дочерей.

Был сделан ряд совершенно беспочвенных попыток опознать по имени изображенных на фреске княжен⁴⁹. Однако, следует признать, что все

⁴⁷ Н. Карамзин. История государства Российского, II. СПб., 1842, стр. 18 и прим. 41, 42, 46. Ср. М. Каргер. Ук. соч., стр. 170—174.

⁴⁸ Н. Карамзин. Ук. соч., II, прим. 46.

⁴⁹ И. Скулёнок. Реставрация бывш. Софиевского собора в Киеве. «Советский музей», № 3, 1936, стр. 53; Л. Якунина. О трех курганных тканях. «Труды Гос. Исторического музея», XI, 1940, стр. 152; Б. Греков. Культура Киевской Руси. М.—Л., 1944, табл. после стр. 48; Д. Лихачев. Национальное самосознание древней Руси. М.—Л., 1945, стр. 37; Повесть временных лет. Подготовка текста Д. С. Лихачева. М.—Л., 1950, т. I, табл. между стр. 296—297; В. Антонова. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII в. из г. Дмитриева. КСИИМК, XII, 1951, стр. 92, прим. 1.



Рис. 12. Сын Ярослава. Деталь фрески в Софии Киевской



Рис. 13. Групповой портрет семейства Святослава.
Миниатюра в «Изборнике Святослава» (патр. Д. 31)

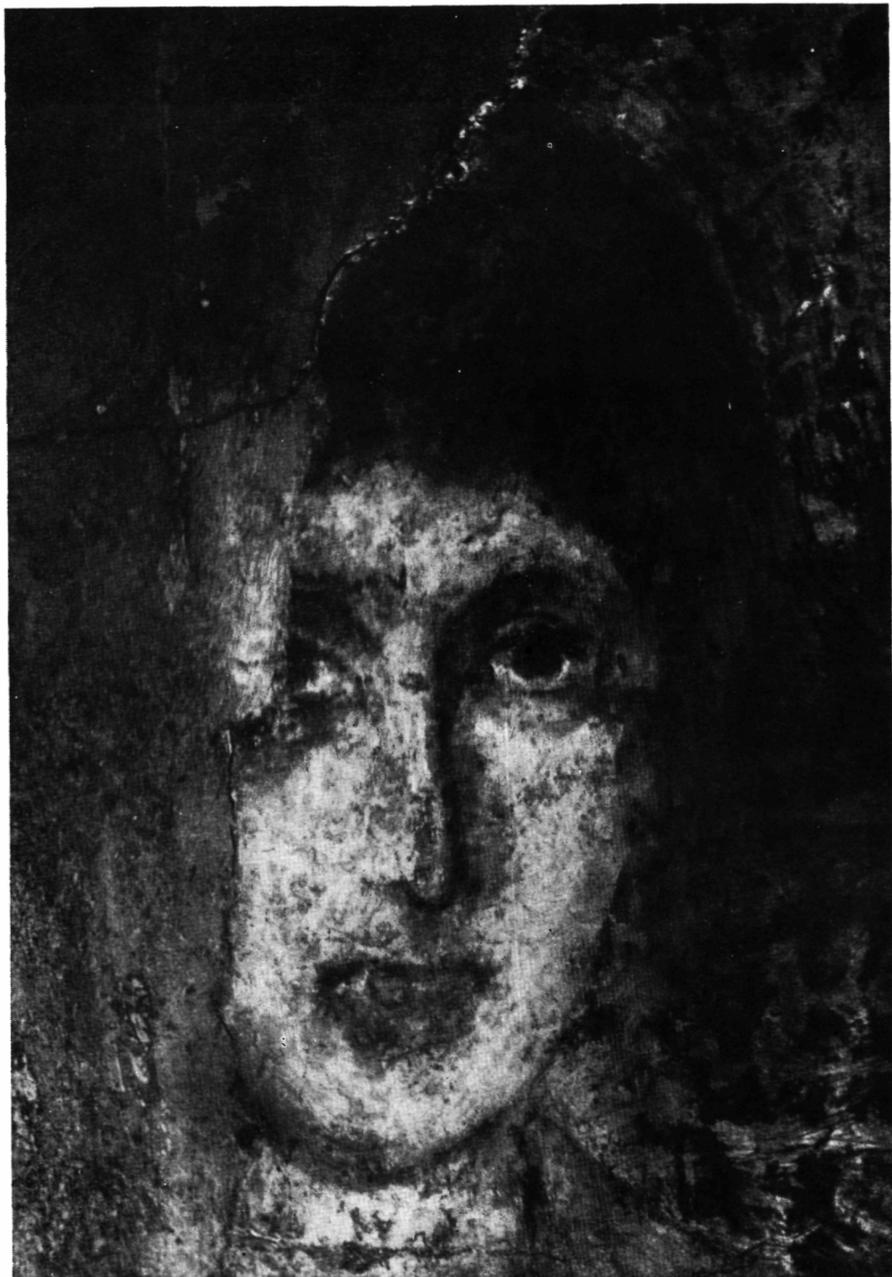


Рис. 14. Сын Ярослава. Деталь фрески в Софии Киевской

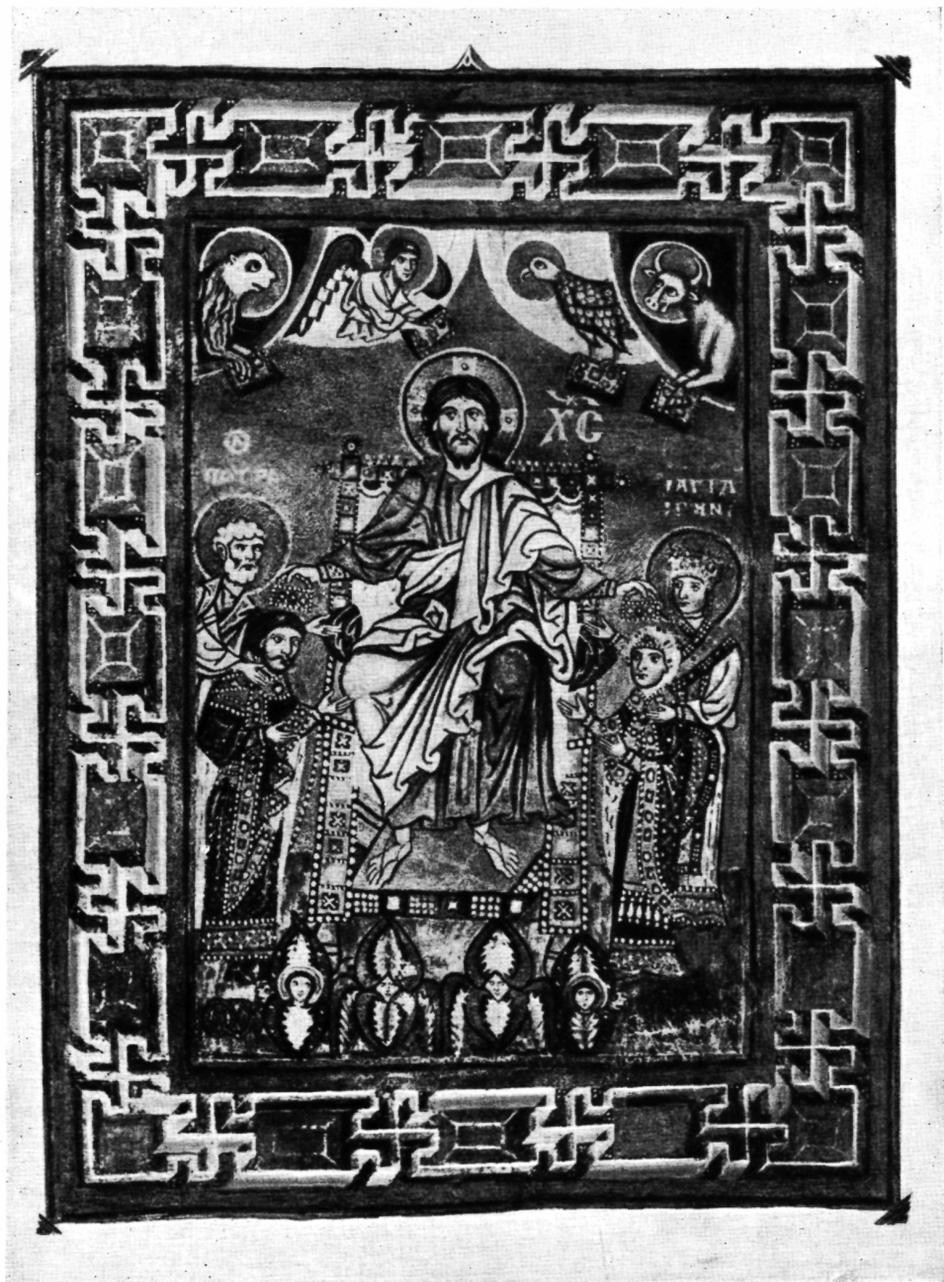


Рис. 15. Христос венчает князя Ярополка и княгиню Ирину.
Миниатюра из «Грирской Псалтыри» в Чивидале

эти попытки ни к чему не привели. Наиболее разумной была гипотеза М. К. Каргера, склонного считать первую (справа) фигуру портретом Елизаветы, вторую фигуру — портретом Анны, третью — портретом Анастасии, четвертую — портретом младшей (?) дочери, родившейся в 1032 г.⁵⁰ Но открытие фрагмента на остатке западной стены заставляет пересмотреть и эту гипотезу М. К. Каргера. Именно данная фигура изображала старшую дочь Ярослава. Но кто была его старшей дочерью, этого мы не знаем. Не помогают здесь и далеко не точные свидетельства о вступлении в брак Елизаветы в 1044—1045 гг.⁵¹ и Анны около 1051 г.⁵² При наличии у Ярослава пяти дочерей, всегда остается открытой возможность, что три других вышли замуж раньше. Вероятно, дочери Ярослава родились примерно в те же годы, когда появились на свет его сыновья (первый сын — Владимир родился в 1020 г., последний — Вячеслав — в 1036 г.). Ко времени исполнения группового портрета возраст старшей дочери приближался к 25 годам, младшей — к 10. Поскольку ни одна из представленных на фреске дочерей Ярослава не имеет на голове короны, постольку есть все основания утверждать, что в момент создания росписи они еще не были королевами. А это могло быть лишь до 1046 г., потому что в этом году женившийся на Елизавете Гаральд сделался королем Норвегии. Если Елизавета действительно была старшей дочерью, то ее портрет находился на западной стене. Но так как мы этого не знаем, то лучше отказаться от попыток наделить во что бы то ни стало определенным именем каждую из запечатленных кистью средневекового художника княжен. По этой причине мы и не станем умножать новым домыслом гипотезы наших предшественников и ограничимся тем, что определим ктиторскую композицию на южной стене как групповой портрет дочерей Ярослава⁵³.

В отличие от изображений дочерей, портреты сыновей на северной стене сохранились очень плохо (рис. 3). М. К. Каргер⁵⁴ полагает, что здесь могло уместиться не менее пяти фигур, однако это мало вероятно, так как композиция на северной стене должна была соответствовать четырехфигурной композиции на южном простенке. Обе композиции несомненно трактовались как панданы, фланкировавшие центральную часть всего группового портрета. Портреты княжичей пришли в такое ветхое

⁵⁰ М. К. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого, стр. 174.

⁵¹ Викинг Гаральд (1015—1066), совершивший немало славных подвигов в Византии, Африке, Сицилии и Палестине, женился на Елизавете в 1044 либо в 1045 г. Королем Норвегии Гаральд стал в 1046—1047 г. (Гаральд III Гардрад). Елизавета была замужем недолго и умерла, оставив двух дочерей. В ее честь Гаральд сложил песню из 16 строф, каждая из которых заканчивается фразой: «только русская девушка в золотой гривне пренебрегает мною». См.: Б. Греков. Киевская Русь. М., 1949, стр. 484.

⁵² Свидетельства старых французских источников о сватовстве и браке французского короля Генриха I с Анной Ярославной весьма противоречивы. По одним сведениям Генрих послал в Киев за невестой епископа Рожера в 1048 г., по другим — эту миссию выполнял епископ Готье в 1051 г. В пользу второй даты говорит факт появления на свет в следующем 1052 (1053) г. сына Генриха и Анны — Филиппа I. Этому, однако, противоречит третье известие о свадьбе Генриха и Анны в 1044 г. Из этих трех дат достоверной признается теперь 1051 г. См.: Н. Карамзин. История Государства Российского, II, прим. 42; De Saiz de Saint Aumont. Anne de Russie, reine de France. Paris, 1896; М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого, стр. 173. Что касается даты брака Анастасии с венгерским королем Андреем I (1047—1060), то она до сих пор, насколько мне известно, не установлена. Во всяком случае королевой Анастасия сделалась не ранее 1047 г.

⁵³ По-видимому, в свое время около фигур дочерей Ярослава были проставлены их имена, т. к. в верхней части композиции сохранилась горизонтальная графья, по которой, согласно мнению расчищавшего фреску П. И. Юкина, были сделаны в древности надписи. См. М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого, стр. 162.

⁵⁴ Там же, стр. 174.

состояние, что на их месте написаны были по новой штукатурке фигуры трех отроков иудейских. М. К. Каргер⁵⁵ относит эти фигуры ко второй половине XV—началу XVI в., мне же они представляются более поздними (не ранее второй половины XVII в.). Реставраторы 40—50-х гг. XIX в. прикрыли и эту живопись, написав маслом четыре больших фигуры святителей. Когда П. И. Юкин расчистил весь северный простенок, то выяснилось, что от первоначальной ктиторской композиции уцелели лишь две фигуры. В 1955 г. к ним присоединилась еще одна фигура княжича, точнее говоря, фрагмент ее, открытый на западной арке. Это была фигура старшего сына Ярослава, соответствовавшая портрету старшей дочери. Таким образом, группа сыновей состояла из пяти фигур — четыре на северной стене и одна на западной.

Оба княжича представлены *en face* (как и младшие дочери), с вытянутыми вправо руками. На младшем сыне кафтан, нижняя кайма которого унизана жемчугом (рис. 3, 12)⁵⁶. Густые светлые волосы обрамляют его лицо. Все писавшие о правой части группового портрета утверждают, что голова младшего сына прикрыта высокой шапкой с меховой опушкой⁵⁷. Но это не так. Шапки обычно плотно сидели на голове, будучи надвинутыми на лоб (ср. миниатюру «Изборника» Святослава, рис. 13). На фреске же мы явственно видим густую копну волос княжича, ничем не прикрытую. По-видимому, реставратор, находясь под впечатлением рисунка Вестерфельда, на котором головы всех фигур (кроме Ярослава и Ирины) увенчаны княжескими шапками, так «выбрал» при расчистке фон, что создается иллюзия, будто на голове младшего сына действительно имеется шапка.

Нет шапки и на голове соседней фигуры, уцелевшей лишь наполовину (рис. 14)⁵⁸. Лицо ее, также обрамленное густыми волосами, написано с большим мастерством. В нем так много индивидуального, оно вылеплено с такой мягкостью, что его невольно воспринимаешь, как шедевр средневековой портретной живописи. Неплохо сохранился и кафтан, в который одет княжич: по красному полю идет белые, обсаженные жемчужинами круги; подол, расположенная посередине кафтана широкая кайма и оплечье окрашены в более темный цвет⁵⁹.

От фигуры старшего сына Ярослава (рис. 5) дошел до нас только незначительный фрагмент передней части кафтана, украшенного орнаментом в виде ряда вписанных друг в друга крупных кругов.

Летописи сообщают даты рождения пяти сыновей Ярослава (Владимир — 1020 г., Изяслав — 1024, Святослав — 1027, Всеволод — 1030, Вячеслав — 1036)⁶⁰. Если бы дело этим ограничилось, то отождествление

⁵⁵ М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого, стр. 164.

⁵⁶ Фигура младшего сына дошла до нас в особенно плохом состоянии сохранности. На лице уцелело лишь несколько старых фрагментов (нижняя часть носа, остатки левой брови, в свое время расположенной несколько ниже теперешнего уровня бровей). Опушка и тулья шапки новые. Золотая кайма куртки сделана при реставрации из позднейших записей. От локтя левой руки уцелела графья, свидетельствующая об изгибе руки в локте. Правая рука, также согнутая в локте, имеет немало старых фрагментов.

⁵⁷ М. Каргер. Портреты Ярослава Мудрого, стр. 164; А. Арциховский. Одежда, стр. 250.

⁵⁸ Контур волос, стриженных под «скобку», в основном старый. Над лбом имеется остаток поздней записи, прикрывающей начало прямого пробора волос. Ниже локтя левой руки четко проступают линии графьи пояса. Орнамент кафтана местами подлинный, местами освежен при реставрации.

⁵⁹ Орнамент в виде крупных кругов, вообще говоря, типичен для византийских тканей. Поскольку, однако, эти круги утратили свое наполнение, в настоящее время не представляется возможным подыскать им аналогии среди средневековых тканей.

⁶⁰ Повесть временных лет. Подготовка текста Д. С. Лихачева, т. I, стр. 99, 100, 101, 108.

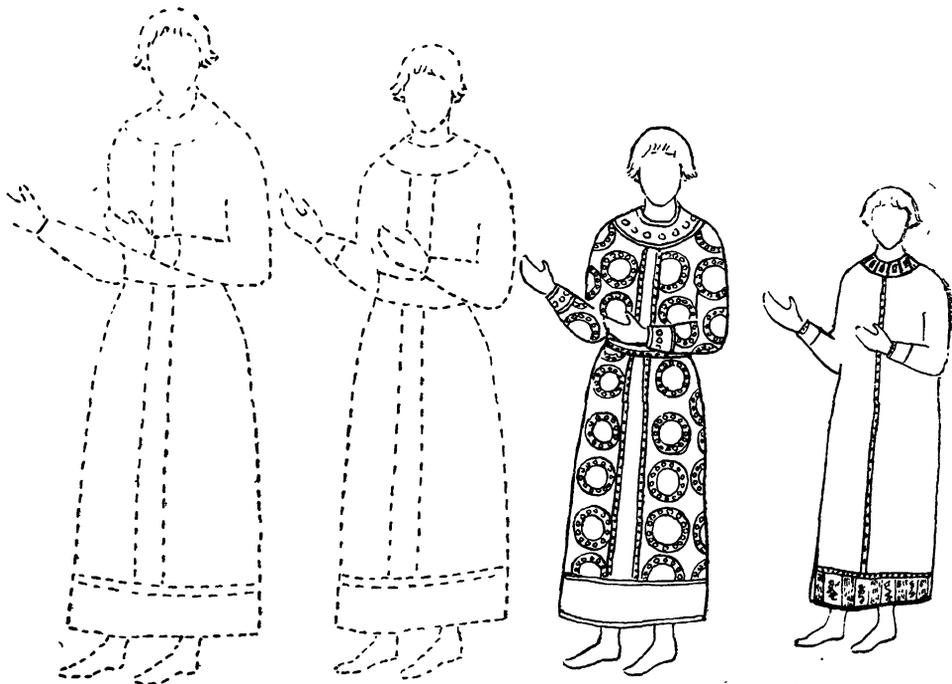


Рис. 16. Реконструкция группы сыновей Ярослава

изображенных на обеих фресках фигур не представляло бы никакого труда: фигура на западной арке являлась бы портретом старшего сына Владимира, а две фигуры княжичей на северной стене — портретами младших сыновей: Всеволода и Вячеслава (рис. 16). Однако и в применении к мужской половине семейства Ярослава возникают неожиданные трудности, поскольку в предсмертном завещании Ярослава упоминается еще один сын — Игорь⁶¹. Причем имя его названо после имени Всеволода и перед именем Вячеслава, откуда можно сделать заключение, что он был старше последнего. Игорю Ярослав выделяет Владимир. При наличии у Ярослава шести сыновей, остается непонятным, почему в групповой портрет его семьи оказались введенными изображения лишь пяти из них. Быть может здесь сыграло роль желание дать две симметричных группы (пять дочерей, пять сыновей). В таком случае портрет младшего сына Вячеслава, родившегося в 1036 г., мог быть отброшен как наименее значительный. Если принять этот вариант, то фигуры на северной стене изображают Всеволода и Игоря⁶².

Дошедшие до нас части группового портрета семейства Ярослава являются бесценным источником для истории русской одежды. Это самые ранние живописные изображения светских лиц, и они ясно показывают, насколько богатыми и разнообразными были уже в XI в. одежды киевской знати. Совершенно несомненны точки соприкосновения с одеяниями византийского двора. Столь же несомненно широкое использование дорогих заморских тканей. Но, с другой стороны, нельзя не отметить более про-

⁶¹ Там же, I, стр. 108, II, стр. 389.

⁶² М. К. Каргер (Портреты Ярослава Мудрого, стр. 174) склонен усматривать здесь портреты Игоря и Вячеслава.

стой, по сравнению с византийской, характер одежды. Даже при сопоставлении с изображениями ктиторов на сербских и болгарских фресках в уцелевших частях группового портрета семейства Ярослава бросается в глаза тяга к менее пышным и парадным формам. В этой связи естественно возникает вопрос, как были одеты Ярослав и Ирина (рис. 6, 17). Походили ли их одеяния на византийские, или и в них сказались местные черты. Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо предварительно остановиться на отношении византийского двора к так называемому «варварскому» миру и на использовании им одежды как средства политической пропаганды.

Известно, что в Византии были выработаны скрупулезные правила для облачений различных придворных чинов и самих василевсов. При разных обстоятельствах и в различных условиях менялись не только костюмы, но и их цвета, соответствовавшие строго установленной табели о рангах. Великолепие всех этих разнообразных одежд, корон и шапок призвано было ослепить воображение чужестранцев и внушить им уважение к всеильному царю ромеев и его приближенным. Идя по тому же пути, византийский двор умело использовал раздариваемые им титулы и одежды в целях поднятия своего престижа среди молодых «варварских» народов. В этом отношении особенно интересно одно место в «Книге о церемониях византийского двора» Константина Багрянородного⁶³.

Наставляя своего сына Романа II, «что следует делать, когда римский император отправляется в поход или едет в лагери», Константин советует брать с собою ткани (*ἀραφίον*), предназначенные в качестве подарков («гостинца» — *λόγῳ ξενίων*) иноземцам, а также скроенные, но не сшитые одежды различных рангов и цветов, заготовленные с той же целью. Далее перечисляются скараманти различной расцветки и рисунка, коловии на разный рост, домашние и выходные платья и т. д. Затем следует перечень галунов, нашивок и «вошв», т. е. оплечий, маниакиев, койм для распашек, шнуров и нашивок на подолах, а также заранее скроенных облачений с таким шитьем, мундиров со всеми их деталями, поясов, сафьяновых сапожек. «Все это, говорит Константин, готовится для знатных перебежчиков и для отсылки к знатным и важным инородцам (*ἐθνηκόες*)». Здесь лишний раз убеждаешься в том, как даже парадные облачения становились в руках византийского двора средством воздействия при дипломатических переговорах, а еще чаще — средством прямого подкупа.

Вполне естественно, что, заготавливая парадные одежды, византийский двор не мог не считаться с местными, «варварскими» вкусами, иначе говоря, с вкусами тех, для кого они предназначались. В этой связи Н. П. Кондаков делает одно весьма верное наблюдение. По его мнению, данный факт сыграл «капитальную роль в истории народных обычаев и народного искусства. В особых заметках II книги о выданных из «секрета вестиярия» друнгарию флота подарках, облачениях и тканях даже прямо говорится об иматиях по сарацинской моде (*κατὰ Σαρακηνούς*), иматиях «египетских» и пр.»⁶⁴. Весьма вероятно, что нечто подобное находило себе место и в применении к одеждам, посылаемым в Киевскую Русь.

Но сколь ни гибкой была политика византийского двора, ему все же не удавалось диктовать свою волю «варварским», полным сил и жизненной энергии народам. Византийский двор хотел во что бы то ни стало сохранить свои прерогативы и в области одежды, признавая только за царями ромеев и за их высшей знатью право носить короны, шапки, облачения и

⁶³ Const. Porphyg., De ceremoniis aulae byzantinae, lib. I. Append., PG, t. 112, col. 884—889.

⁶⁴ Н. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи, стр. 57.

обувь определенной формы и определенного цвета. Действительность, однако, разбила в прах эти мечты, что подтверждается свидетельством того же Константина Багрянородного. В сочинении «Об управлении империей», после краткого обзора угрожающих ей северных народов и областей, он делает в главе XIII свое известное замечание о ненасытной алчности этих народов и об их постоянных притязаниях. «Если, пишет он, когда-нибудь хазары или торки, или руссы, или же иной народ из северных и скифов, что часто случается (*οἷα πολλὰ συμβαίνει* — подчеркнуто нами. — В. Л.), вздумают требовать себе что-либо из царских одежд, или венцов, или облачений (*στολῶν*) для какой бы то ни было своей надобности и службы, следует тебе отказать, объяснив, что такие облачения и венцы, которые у нас называются камилавкьями, не людьми сработаны и не человеческим искусством задуманы и выработаны; но, как мы находим в тайных записях древней истории, некогда сам Господь соделал Константина Великого первым христианским царем, послав ему через ангела своего те облачения и венцы. . .»⁶⁵ Легко себе представить, что если подобная аргументация была мало действенной в X в., то она стала еще менее убедительной в XI—XIII столетиях, когда на Балканах и на Руси возникли мощные государственные объединения. В результате болгарские цари (ср. портреты Константина Асеня и Ирины в Бояне)⁶⁶ и сербские короли (см. многочисленные ктиторские композиции)⁶⁷ смело присваивали себе одежды и регалии византийских императоров, стремясь всем своим внешним видом походить на них, так как в представлении средневековых властителей образ пышно разодетого василевса был своего рода символом государственной власти.

Учитывая все вышеизложенное, мы можем теперь попытаться реконструировать одежды Ярослава и Ирины (рис. 17). Копия с рисунка Вестерфельда служит нам здесь единственным подспорьем. Приходится, однако, всегда помнить о неточности этого рисунка, в чем мы могли уже неоднократно убедиться.

На миниатюрах Радзивилловской или Кенигсбергской летописи русские князья и даже великие князья нигде не уподобляются в облачениях царскому чину. В то же время греческие цари изображаются в рукописи всегда в короне, будь то стемма или корона с лучевым верхом⁶⁸. Князья здесь одеты в длинный, разноцветный, подпоясанный у стана кафтан, с оплечьем и широкой каймою по подолу и с нарукавниками. На голове матерчатая шапка полукруглой формы, чаще всего в виде конического колпака с меховою опушкой⁶⁹. На копии с рисунка Вестерфельда мы имеем дело с иным облачением, очень близким к царскому. На Ярославе подпоясанный у стана кафтан, с широкой каймою по подолу и с нарукавниками. Поверх кафтана наброшена тяжелая мантия, скрепленная у правого плеча фибулой. Орнамент мантии, отороченной усаженными драгоценными камнями-коймами, состоит из крупных кругов, заполненных изображениями орлов⁷⁰. На голове не княжеская шапка, какую мы видим на вели-

⁶⁵ Const. Porphyg., De administrando imperio, cap. XIII. PG, t. 113, col. 179.

⁶⁶ A. Grabar. La peinture religieuse en Bulgarie, pl. XX.

⁶⁷ V. Petković. La peinture serbe du moyen âge, I. Beograd, 1930, pl. 5 c, 14, 15 v, 25, 37 a, b, 44 a, 82 a, b, 86, 120 a, 133 a и мн. др.

⁶⁸ Радзивилловская или Кенигсбергская летопись. Издание Общества любителей древней письменности, I. СПб., 1902, лл. 5 об., 31 об., 38 об., 39 об. и мн. др.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ Такие византийские ткани дошли до нас в довольно большом количестве. См.: O. von Falke. Kunstgeschichte der Seidenweberei, Abb. 187—192, 206. Если доверять копии с рисунка Вестерфельда, то орлы были не двуглавыми, а одноглавыми.



Рис. 17. Реконструкция центральной части

ком князе Святославе (миниатюра «Изборника» от 1073 г.), а корона, форму которой рисовальщик несомненно модернизировал. Таких корон в XI в. не носили. Это должна была быть стемма (как на голове Константина Мономаха)⁷¹, или какой-то близкий к ней по внешнему виду венец⁷². Если бы это была шапка с меховой опушкой, то Вестерфельд, несомненно, воспроизвел бы ее довольно точно, тем более, что он украсил головы всех княжен и княжичей как раз такими шапками. Но на копии с его рисунка

⁷¹ Th. Whittemore. The Mosaics of Haghia Sophia, pl. X.

⁷² Стемма представляла золотой обруч, снабженный изнутри матерчатой шапочкой, над которой укреплялись еще две накрест расположенные дужки; на перекрестии дужек находился обычно драгоценный крест. Стемма была вытеснена в XII в. венцом более высокой формы, так наз. камилавkiem (хамелавхион), напоминавшим шлем либо митру. О камилавки см.: J. Ebersolt. Les arts somptuaires de Byzance. Paris, 1923, p. 96—98; A. Grabar. La peinture religieuse en Bulgarie, p. 161—162; E. Darkó. Die ursprüngliche Bedeutung des unteren Teiles der ungarischen Heiligen Krone. «Seminarium Kondakovianum», v. VIII, 1936, S. 63—77; Th. Whittemore, op. cit., p. 23, 26—27, pl. XXVI, XXXIV.

Весьма приблизительная копия с рисунка Вестерфельда лишает нас возможности решить, была ли на голове Владимира царская стемма или княжеский венец, именуемый στέφανος [золотой обруч, увенчанный чередующимися с киятцами зубцами; классический пример — корона, посланная императором Михаилом VII Дукой венгерскому королю Гейзе I (1074—1077)]. Поскольку на рисунке изображена зубчатая корона (т. е. corona radiata), постольку есть основание полагать, что рисовальщик видел перед собою стефанос, а не стемму. В пользу такого решения говорила бы и стабильность средневековой иерархии, согласно которой византийский царь был выше всех самостоятельных властителей мира. В этой связи нельзя не припомнить такой факт, что при византийском дворе количество киятцев (т. е. акротериев полукруглой формы; у греков они назывались хамарай) строго соответствовали рангу: так, например, зять царя имел право носить венец деспота с одним киятцем, а сыновья царя — с четырьмя (на венгерской короне их шесть; см.: E. Darkó. Op. cit., S. 72).



группового портрета семейства Ярослава

Ярослав и Ирина имеют на головах короны, что вполне логично, поскольку это выделяет их среди других фигур группового портрета.

По мнению Н. П. Кондакова, среди различного вида корон именно стеммы были до XII в. единственной условной формой венца на царство, королевство или княжество, и поэтому далеко не случайно на миниатюре «Трирской Псалтири», изображающей венчание Ярополка и его жены на великое княжение, в руках Христа находятся стеммы (рис. 16)⁷³. Учитывая могущество великого князя, мы не исключаем возможности, что голова Ярослава была увенчана не stefanosом, а стеммой⁷⁴.

Если не считать короны, то Вестерфельд, по-видимому, довольно точно передал облачение Ярослава. Подпоясанный у стана кафтан и мантия с орлами не вызывают сомнений, тем более, что мантии с таким рисунком носили в Византии

⁷³ Н. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи, табл. IV. Ср. немецкие миниатюры начала XI века с изображением Генриха II (W. Pinder. Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Bilder. Leipzig, 1943, Abb. 85, 92). О средневековых коронах и шапках см.: Н. Кондаков. Ук. соч., стр. 41, 49—52, 60, 62—64, 84—90, 109—111; Gy. Moravcsik. A magyar szent korona görög feliratainak olvasásához és magyarázatához. «Egyetemes Philologiai Közlöny», 60, 1936 (с французским резюме); E. Dalkó. Die ursprüngliche Bedeutung... S. 63—77; M. Bárány-Oberschall. The Crown of the Emperor Constantine Monomachos. Budapest, 1937; J. Deér. Der Kaiserornat Friedrichs II. Bern, 1952; A. Grabar. Une couronne de début du XIII-e siècle et les coiffures d'apparat féminines. «Cahiers Archéologique», v. VIII, 1956, p. 265—273; P. Schramm. Herrschaftszeichen und Staatssymbolik, III. Stuttgart, 1956, S. 731—754.

⁷⁴ В связи с коронами на головах Ярослава и Ирины возникает один интересный вопрос — не лежали ли в основе «Сказания о князех Владимирских», основные варианты которого были созданы между 1506 и 1551 гг., какие-то исторические реалии, слух о которых мог удержаться в устном предании. В этом сказании повествуется о том, как византийский император Константин Мономах прислал Владимиру Мономаху в числе прочих даров корону. О дарах византийского императора (на этот раз Мануила Комнина) говорится и в памятнике XIII в. — в «Слове о погибели Рускыя земли»; здесь в предисловии к житию Александра Невского сказано: «жюр (т. к. кюр, господин) Мануил Царегородский опас имея, поне и великия дары посылаше к нему, абы под ним великий князь Володимер Царя-города не взял». Я не исключаю возможности, что уже князь Владимир Святославич, женатый на дочери византийского императора Романа II Анне, получил из Византии золотой венец, который по наследству перешел к Ярославу и до разграбления Киева татарами служил основной княжеской регалией. В позднейшие времена, с утратой венца, начали складываться легендарные варианты о византийских дарах Владимиру Мономаху, подменившему в сознании русских книжников Владимира Святославича и Ярослава. Этой нашей гипотезе, казалось бы, противоречат свидетельства русских летописей XI—XIII вв. (ср. F. Dvornik. Byzantine Political Ideas in Kievan Russia. «Dumbarton Oaks Papers», v. IX—X, 1956, стр. 116—120), в которых, при

специальное название «орлов»⁷⁵. При всей близости к облачениям византийского двора, одежда Ярослава отличается своим более скромным характером: венцы не имеет боковых подвесок (так наз. перпендулий), плащ лишен тавлия, отсутствует осыпанный жемчугом лор⁷⁶.

Внушает доверие на копии с рисунка Вестерфельда также одеяние Ирины. Только и здесь форма короны явно модернизирована. Это был особый вид стеммы, украшенной поверху зубцами либо киотцами, как на голове императрицы Зои⁷⁷. Такие теремчатые венцы⁷⁸ назывались у греков модиолами (*μοδιολος*)⁷⁹. Из-под короны виднеется платок, павой, окутанный вокруг головы (ср. изображения великой княгини Ирины на миниатюре «Трирской Псалтири». — Рис. 16)⁸⁰. Поверх платья с запястьями и широкой каймой по подолу наброшена мантия, богато орнаментированная и унизанная драгоценными камнями по кайме. При сравнении с изображениями византийских императриц на мозаиках и миниатюрах XI в.⁸¹, и здесь бросается в глаза более спокойный и сдержанный характер всей одежды. В частности, отсутствуют лор и псевдофоракий (сделанный из парчи овальный щиток, пристегивавшийся к поясу и лору)⁸².

Верная реконструкция группового портрета семьи Ярослава имеет совсем особое значение, так как этот портрет неоднократно использовался как доказательство вассальной зависимости Киевской Руси от Византии. И А. А. Васильев, и А. Н. Грабар, и Л. Брейе обосновывали эту фантастическую теорию наличием в портрете фигуры византийского императора, которому Ярослав якобы подносил, в качестве сюзерена, модель построенного им храма⁸³. На самом деле никакого изображения василевса на портрете не было. Следовательно отсутствовал и малейший намек на вассальные отношения киевского князя к Византии. Непредвзятое изучение описания занятия княжеского престола, ничего не говорится о церемонии коронования. Но в данной связи следует напомнить, что коронование вообще не играло в Византии и в древней Руси той исключительной большой роли, какую оно играло на средневековом Западе. Например, в Византии избранный сенатом или войском василевс сам возлагал на свою голову корону, патриарх же только благословлял императорское облачение. Вполне возможно, что и в Киевской Руси находила место аналогичная процедура, завершавшаяся простым целованием креста. О различных редакциях «Сказания о князях Владимирских» см.: И. Жданов. Русский былевой эпос. СПб., 1895, стр. 1—151 и Р. Дмитриева. Сказание о князьях Владимирских. М.—Л., 1955.

⁷⁵ Н. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи, стр. 38. Точно такой же рисунок мантии встречается на гравюре от 1601 г., воспроизводящей выполненный в технике мозаики портрет Константина, сына византийского императора Михаила VIII Палеолога (1261—1282). Этот погибший портрет украсил в свое время константинопольскую церковь Богородицы Паммакарисы (теперь Фэтиэ-Джами). См.: A. Grabar. Portraits oubliés d'empereurs byzantins. «Recueil publié à l'occasion du Cent cinquantième de la Société nationale des Antiquaires de France (1804—1954)», p. 220—233, pl. 3.

⁷⁶ Ср. изображения византийского императора Никифора Вотаниата на миниатюрах Cod. Paris. Coislin. 79, написанного ок. 1078 г. H. Oumont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1929, pl. LXI—LXIV.

⁷⁷ Th. Whittemore. The Mosaics of Haghia Sophia, pl. XIV.

⁷⁸ Ср. Н. Кондаков. Изображение русской княжеской семьи, стр. 108—109, табл. VI.

⁷⁹ Du Cange. Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis, s. v. *μοδιολος*; J. Reiske. Commentarii ad Const. Porphyrog. De Cerimoniis Aulae Byzantinae. Bonnae, p. 427—428; Th. Whittemore. Op. cit., p. 15, 25, pl. XIV, XXX.

⁸⁰ Н. Кондаков. Ук. соч., табл. IV.

⁸¹ Th. Whittemore. Op. cit., pl. XIII, XXIX; H. Oumont. Miniatures..., pl. LXII.

⁸² Уиттмор (Th. Whittemore. Op. cit., p. 16, 35) ошибочно трактует псевдофоракий как простое утолщение лора. Это несомненно пристегиваемый щиток, на что правильно указал в свое время Н. П. Кондаков (ук. соч., стр. 108). Но он только неверно называл его форакием (этот термин обозначает тунику, скроенную из двух кусков). См.: Д. Белаяев. Byzantina, II. СПб., 1893, стр. 198, 302; G. de Jerphanion. La voix des monuments, II. Paris, 1938, p. 263 sq.

⁸³ См. прим. 14 и 15.

группового портрета говорит о совсем ином. Оно свидетельствует о силе и независимости киевского князя, приказавшего изобразить себя и свою супругу в коронах и в роскошных великокняжеских облачениях, близких к царским. Были ли присланы эти короны и одежды в дар киевским князьям из Византии⁸⁴ или они были выполнены по византийским образцам местными киевскими мастерами — этого мы не знаем, как остается открытым и вопрос о форме венца (стемма или стефанос). Одно, однако, ясно: Ярослав выступал не только как князь, а как суверенный властитель, иначе на его голове была бы не корона, а княжеская шапка. Эта корона — лишний аргумент в пользу мнения Г. А. Острогорского, категорически отрицавшего вассальную зависимость Киевской Руси от Византии⁸⁵. Если Ярослав в чем-либо соблюдал средневековую иерархию, так это в отказе от нимбов для своего изображения и изображения своей супруги (нимбы были прерогативой византийских императоров), а также в отказе от лора, тавлия и боковых подвесок венца (так наз. перпендулий). В остальном же он очень походил своим внешним видом на василевса. И это несмотря на то, что его облачению были свойственны, по сравнению с византийскими одеждами, большая простота и естественность, в чем хочется усматривать отражение местных вкусов и традиций.

Групповым портретом семейства Ярослава была, по-видимому, завершена роспись центрального креста Софии Киевской (рис. 17). Без этой ктиторской композиции, вероятнее всего выполненной в 1045 г., когда еще ни одна из дочерей Ярослава не стала королевой, невозможно себе представить первое освящение храма, относимое нами к 11 мая 1046 г. Изображение семьи Ярослава как бы увенчивало труды великого князя по возведению и отделке того храма, в котором должны были покоиться его останки. И оно, несомненно, внушало ему чувство гордости за все содеянное, тем более, что рядом с Ярославом и его супругой представлен был Христос — Вседержитель, выступавший их прямым покровителем.

Ктиторская композиция Софии Киевской является на сегодняшний день уникальной. Хотя ее основной замысел и ее отдельные элементы восходят к византийским прототипам, было бы бесполезно искать ей среди средневековых памятников точной аналогии. Она настолько органично связана с архитектурой интерьера, что понять ее сделалось возможным только после верной реконструкции этого интерьера. И лишь тогда начал успешно распутываться клубок сложнейших проблем и загадок, над решением которых трудилось несколько поколений русских ученых.

⁸⁴ Византийские цари вообще любили дарить короны, стремясь тем самым подчеркнуть свое старшинство среди средневековых властителей. Так, венгерские короли Андрей I (1047—1060) и Гейза I (1074—1077) получили в дар короны от византийских императоров Константина IX Мономаха и Михаила VII Дуки. На украшающей вторую корону эмале мы находим изображения Михаила VII (в центре) и его соправителя Константина и Гейзы I (по бокам). Первые два представлены с нимбами, в стеммах на головах, с лабарумами в правой руке, в пышных царских облачениях и обозначены в надписях красного цвета как василевсы; фигура Гейзы дана без нимба, в более простом одеянии, со скипетром в руке, на его голове венец деспота, с одним киятцем; характерно, что в надписи синего цвета Гейза именуется просто как Γεωβιτζας πριτως κρατης Τουρβιας. В такой трактовке явно дает о себе знать стремление византийского двора строго соблюдать иерархию. См.: Gy. Moravcsik. A magyar szent korona... и E. Dargó. Die ursprüngliche Bedeutung... особенно стр. 68—77.

⁸⁵ G. Ostrogorsky. Die byzantinische Staatenhierarchie. «Seminarium Kondakovianum», v. VIII, 1936, p. 41, 48, 53—61. Эту точку зрения Г. А. Острогорский отстаивал, несмотря на то, что в трактовке группового портрета семейства Ярослава он придерживался истолкования А. Н. Грабара. Теперь даже Ф. Дворник, вообще склонный к сильной переоценке византийских влияний на древнерусскую культуру, не признает вассальную зависимость киевских князей от византийского императора. См.: F. Dvornik. Byzantine Political Ideas in Kievan Russia. «Dumbarton Oaks Papers», v. IX—X, 1956, p. 95—96.